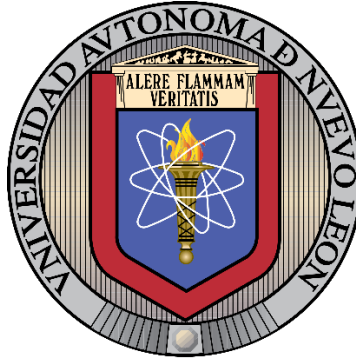


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES



**LA CULTURA EN DISPUTA: POLÍTICAS CULTURALES Y RESISTENCIAS EN
NUEVO LEÓN. RELACIONES ENTRE EL CONARTE Y COLECTIVOS DE
CULTURA POPULAR-URBANA EN MONTERREY (2015-2018)**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN CIENCIAS SOCIALES
CON ORIENTACIÓN EN DESARROLLO SUSTENTABLE

PRESENTA

MARIANA TREVIÑO RIOJAS

COMITÉ TUTORAL

DIRECTOR: DR. JORGE FRANCISCO AGUIRRE SALA

CODIRECTORA: DRA. BEATRIZ LILIANA DE ITA RUBIO

MONTERREY, NUEVO LEÓN, JULIO 2020

AGRADECIMIENTOS

La culminación de esta tesis es resultado del esfuerzo de muchas personas que la hicieron posible. Debo agradecer, sin duda, a mi familia, pilar fundamental en mi vida: George, Cony y Marce, por su amor y apoyo incondicional siempre.

A mis queridas amigas y amigos, a mis compañeras de posgrado, por su compañía, cariño y comprensión en el –muchas veces– solitario proceso de esta formación científica y profesional; por todo lo vivido y aprendido juntas.

A mis informantes, por su confianza, tiempo y disposición, los cuales fueron imprescindibles para la elaboración de esta tesis. Agradezco y admiro profundamente la labor cultural y política que desempeñan desde sus proyectos y colectivos en –y por– esta ciudad.

De todo corazón, mi agradecimiento a Paimon, por sus palabras, que siempre llegaron en el momento preciso y con las cuales me animó a retomar esta tesis cuando más dudé si podía concluirla. Por enseñarme tanto y porque su crítica ha orientado permanentemente este trabajo. Esta tesis jamás se habría escrito sin ti.

A mi comité tutorial, Dr. Jorge Francisco Aguirre Sala y Dra. Beatriz Liliana De Ita Rubio, por creer en este proyecto de tesis y defenderlo como un aporte a la producción de conocimiento crítico; por su respeto y apoyo a mi autonomía académica, por su asesoría, acompañamiento e inmensa paciencia a lo largo de este proceso.

Agradezco también a mi lector externo, Dr. José Juan Olvera Gudiño, quien además de regalarme su valioso tiempo para leerme, me ha ayudado a ver este campo de estudio desde diferentes ángulos.

Gracias a ustedes profesoras y profesores, Dr. Marco Antonio Aranda Andrade, Dra. María de Jesús Ávila Sánchez, Dr. José Fabián Ruiz Valerio y Dr. Víctor Aurelio Zúñiga González, por sus invaluable enseñanzas; de manera muy especial al Dr. Óscar García Agustín, por su apoyo y asesoría durante mi estancia en la Universidad de Aalborg.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, a la Universidad Autónoma de Nuevo León y al Instituto de Investigaciones Sociales, por la oportunidad y el apoyo para realizar mis estudios de maestría y la presente investigación.

RESUMEN DE LA TESIS

Esta investigación tiene como objetivo analizar las estructuras de dominación en el campo de la cultura y la política cultural en México y Nuevo León, así como la emergencia de resistencias por parte de colectivos a las directrices institucionales del Estado en materia cultural. Es un estudio de caso del Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León (CONARTE) concerniente a dos programas públicos institucionales, y de seis colectivos inscritos en el ámbito de la cultura popular-urbana regiomontana en el periodo de 2015 a 2018; para el cual se construye un marco teórico-analítico orientado a la explicación de la configuración de las políticas culturales eurooccidentales y su dominación ideológica y política en los proyectos nacionales latinoamericanos, en este caso en México, durante los siglos XX y XXI, así como al entendimiento de las resistencias y disputas respecto a éstas, aspecto que constituye la preocupación central de este trabajo. A partir de un análisis histórico-documental de la política cultural en Nuevo León, y de entrevistas a colectivos, excolaboradores institucionales, expertas en el campo de estudio de la política cultural, y gestores culturales, la investigación concluye mostrando la operación de estructuras de dominación del CONARTE y la práctica de resistencias colectivas frente a un modelo cultural hegemónico.

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	1
Antecedentes y planteamiento del problema.....	5
Preguntas de investigación.....	9
Objetivos.....	10
Hipótesis.....	10
Esbozo teórico y metodológico.....	11
Estructura de la tesis.....	13
CAPÍTULO 1. PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE LA CULTURA Y LA POLÍTICA CULTURAL.....	14
1.1 Breves debates sobre el concepto <i>cultura</i>	14
1.2 Aproximaciones teóricas del concepto <i>política cultural</i>	19
1.3 Modelos culturales dominantes en el campo de la política cultural.....	22
1.3.1 Las nociones de dominación y hegemonía.....	23
1.3.2 Institucionalidad gubernamental.....	27
1.4 Prácticas resistentes a los modelos culturales dominantes.....	28
1.4.1 Dinámicas de dominación y subordinación.....	30
1.4.2 Formas de resistencia a la dominación.....	32
CAPÍTULO 2. HISTORIA DE LA POLÍTICA CULTURAL EN AMÉRICA LATINA, MÉXICO Y NUEVO LEÓN.....	39
2.1 La política cultural en América Latina.....	40
2.2 Proyecto nacional moderno y política cultural en México.....	47
2.3 Marco normativo de la política cultural a nivel nacional y estatal.....	51
2.4 Historia de la política cultural en Nuevo León.....	55
2.5 CONARTE: historia y estructura institucional.....	59
CAPÍTULO 3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	66
3.1 Diseño metodológico.....	66
3.2 Justificación de la selección de casos de estudio.....	69

3.3 Sesgos y alcances de las inferencias.....	75
3.4 Operacionalización conceptual.....	77
3.5 Técnicas de recopilación de información.....	79
3.5.1 Análisis documental.....	80
3.5.2 Entrevista semiestructurada.....	82
CAPÍTULO 4. ANÁLISIS DE RESULTADOS.....	85
4.1 Análisis de la política cultural en Nuevo León: dominación, hegemonía e institucionalidad.....	85
4.2 Análisis de las resistencias colectivas frente al ejercicio dominante de la política cultural en Nuevo León.....	94
4.2.1 Estrategias de adaptación: complicidad, conformidad y asimilación.....	95
4.2.2 Estrategias de diálogo: cooperación, negociación y subordinación.....	97
4.2.3 Estrategias de oposición: confrontación y escape.....	100
CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES.....	105
5.1 Conclusiones teóricas.....	105
5.2 Conclusiones metodológicas.....	107
5.3 Conclusiones sobre los casos de estudio.....	108
5.4 Aportaciones al estado del arte.....	112
REFERENCIAS Y FUENTES BIBLIOGRÁFICAS.....	115

SIGLAS Y ACRÓNIMOS

CACREP	Comisiones de Planeación y Apoyo a la Creación Popular
CGLU	Ciudades y Gobiernos Locales Unidos
CONACULTA	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
CONARTE	Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León
CRIPIL	Centro Regional de Información, Promoción e Investigación de la Literatura en el Noreste
DGCPIU	Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas
DGVC	Dirección General de Vinculación Cultural
FEMSA	Fomento Económico Mexicano S.A.B. de C.V.
FOECA	Fondo Estatal para la Cultura y las Artes
FONCA	Fondo Nacional para la Cultura y las Artes
FUNDENL	Fuerzas Unidas por Nuestros Desaparecidos en Nuevo León
ICGE	Instituciones de Cultura del Gobierno del Estado
MARCO	Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey
OEA	Organización de los Estados Americanos
PACMYC	Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias
PAN	Partido Acción Nacional
PEC	Programa Especial de Cultura
PECDA	Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico
PED	Plan Estatal de Desarrollo
PRI	Partido Revolucionario Institucional

SEP	Secretaría de Educación Pública
UANL	Universidad Autónoma de Nuevo León
UNESCO	Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura
USAID	Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional
ZMM	Zona Metropolitana de Monterrey

INTRODUCCIÓN

Hablar de cultura y política cultural en el marco de las ciencias sociales latinoamericanas de las últimas décadas, particularmente en México, es hablar de un campo ampliamente abordado y discutido, pero escasamente conciliado. Si bien la complejidad epistemológica, teórica y práctica alrededor del concepto *cultura* no es nada nueva y lleva siglos de abordaje en diferentes ciencias y áreas de conocimiento enmarcadas en tradiciones eurooccidentales como lo son la filosofía, la antropología y la sociología, por ejemplo, su tratamiento y operacionalización –que derivan en la noción de *política cultural* en los estados modernos en América Latina– son relativamente nuevos y se remiten a contextos definidos por la conquista y la colonización (Zea, 1969; García Canclini, 1987; Miller y Yúdice, 2004) y, por lo tanto, a procesos de asimilación, subordinación y resistencia.

Sin ahondar en la incorporación de América Latina a lo que occidente ha nombrado la ‘historia universal’,¹ ya que ello excede los propósitos de la presente investigación, estos contextos de dominación y resistencia ayudan a establecer una discusión en torno a la cultura –situándola, por lo menos, como espacio de poder normativo y valorativo a nivel individual, material, civilizatorio, moral y simbólico– y a la política cultural en los últimos dos siglos, donde ciertas nociones se instauran y se instrumentan como legítimas y, al mismo tiempo, son resistidas y desafiadas constantemente por otros grupos. En este sentido, es posible señalar que el antagonismo entre diversas formas de expresión cultural presupone el predominio de

¹ Una historia eurocéntrica del universo que, al expandirse, incorpora los objetos de su expansión a su propia concepción histórica y arquetípica del mundo (Zea, 1969).

algunas de ellas y, consecuentemente, el sometimiento o la negación de otras (Cedeño Méndez, 2013).

Dicho esto, en esta investigación buscamos analizar, por una parte, algunos procesos que posibilitaron a las clases dominantes y a los grupos en el poder construir un modelo cultural mexicano² bajo una concepción civilizatoria e institucional de la cultura que impactó en el diseño de algunas políticas culturales en el país, particularmente en el caso de Nuevo León, durante los siglos XX y XXI. Por otra parte, pretendemos mostrar cómo algunos grupos o colectivos de expresiones inscritas en la cultura popular-urbana se posicionan frente a este modelo cultural dominante en la entidad con algunos repertorios de acción³ y estrategias de adaptación, diálogo y oposición que hemos denominado *resistencias políticas*, las cuales hacen frente a dichas concepciones hegemónicas de la cultura. A reserva de una explicación más detallada a lo largo de la investigación, las resistencias políticas buscan resignificar y reapropiar otras nociones sobre la formación del gusto y la cultura en sí misma; persiguen estrategias para ‘sobrevivir’ y ‘acreditarse’ –en este caso, en el contexto cultural regiomontano– mediante el financiamiento de sus actividades con recursos del Estado o, por el contrario, para reivindicar posiciones políticas e ideológicas manteniendo autonomía generalmente por medio de la autogestión.

El carácter oficial de la cultura, legitimado por consenso social o hegemonía, es especialmente visible en los programas públicos dedicados a la promoción y

² Modelo derivado del proyecto nacional posrevolucionario que cimentó el andamiaje para la unidad nacional a través de las instituciones.

³ Concepto que aquí entendemos como una colección de métodos o tácticas de resistencia con los que las personas están familiarizadas (Tilly en Vinthagen y Johansson, 2014); así como la idea de resistencias cotidianas de Scott (2000, 2013).

financiación de disciplinas enmarcadas en las artes ilustradas, artes eruditas o *bellas artes*, pero se vuelve intrincado y contradictorio en el ámbito de la cultura popular en el país, el cual nos interesa como objeto de estudio en este trabajo. Se trata, por tanto, a decir de Cedeño Méndez (2013), de un tema complejo no sólo por la amplitud de la noción, el tratamiento y la aplicación del concepto de cultura en distintos ámbitos a través del tiempo, sino por las transformaciones del proyecto político nacional y las formas disímbolas en las que el Estado mexicano se ha comprometido con algunos proyectos culturales específicos en el devenir histórico del país.

Dicho esto, es importante mencionar que la presente investigación no busca analizar la política cultural como un todo universal o absoluto. Es un estudio de caso del Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León (CONARTE) concerniente a dos programas públicos: el Programa de Apoyo a las Comunidades Municipales y Comunitarias (PACMYC)⁴ en sus ediciones de 2017 y 2018, y el Programa de Apoyo a Publicaciones Impresas Raúl Rangel Frías⁵ (en adelante Programa Raúl Rangel Frías) en su edición de 2015. Al mismo tiempo, se buscan algunas trayectorias y experiencias de un grupo de seis colectivos dedicados a la cultura popular-urbana en Monterrey con modos culturales como el fanzine, la fotografía, el cine documental, la gráfica, la ilustración, el fomento de la lectura infantil, la edición, impresión y

⁴ Programa impulsado por el entonces Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en 1989 a través de la Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas (DGCPIU). En Nuevo León el PACMYC es administrado por el CONARTE a través de las Comisiones de Planeación y Apoyo a la Creación Popular (CACREP).

⁵ Programa impulsado por el CONARTE y la Secretaría de Cultura del Gobierno Federal a través del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA).

distribución de libros, y la revista barrial, quienes participan (o se abstienen de participar) en dichos programas públicos.

En este trabajo constatamos que, al menos en la práctica, el CONARTE, a través de las CACREP vinculadas al PACMYC en 2017 y 2018, y el Programa Raúl Rangel Frías en 2015, muchas veces ejerce sus funciones en ámbitos reducidos, altamente burocráticos, centralizados y de manera discrecional, lo que evidencia por lo menos dos cosas. En primer lugar, se muestra una selección de campos y contenidos que, si bien impulsan algunas prácticas suscritas a la cultura popular-urbana en la entidad, éstas se instrumentan como recurso folclórico, exótico, desechable. En segundo lugar, se manifiesta una lógica de poder y operación de la institución en favor de los intereses de las élites dominantes para mantener su hegemonía en este ámbito, con un espacio de participación ciudadana muy acotado a ciertas disciplinas artísticas bajo el velo de un ideal democratizador.

Esta investigación también encuentra hallazgos importantes respecto a colectivos que, de manera estratégica, deciden participar de los programas públicos estatales para llevar a cabo proyectos y actividades, sobre todo en términos de acreditación, reconocimiento y visibilización (que en esta tesis denominamos *estrategias de adaptación*); y en términos económicos, de financiamiento y uso de recursos (*estrategias de diálogo*). A su vez se encuentra que algunos colectivos rechazan la posibilidad de participar y acceder a recursos públicos a través de dichos programas por un posicionamiento político-ideológico específico, abiertamente contestatario o anti-institucional (*estrategias de oposición*).

Antecedentes y planteamiento del problema

A partir de estas aseveraciones y con el propósito de dialogar de manera crítica con algunas perspectivas teóricas dedicadas a estudios de cultura, dominación y resistencia, para realizar la presente investigación es fundamental el apoyo teórico de Bourdieu (1998, 2011), Horkheimer y Adorno (1998), Gramsci (2006, 2013), Williams (2015) y Scott (2000, 2013), y de especialistas dedicados al estudio y análisis de la política cultural en México como García Canclini (1987), Tortajada (1995) y Giménez (2005). Al respecto, para situar algunos aspectos estructurales/históricos de la cultura, se recurre a los presupuestos de Bourdieu (1998, 2011) sobre la excesiva ‘interferencia’ estatal en el campo cultural –así como las prácticas culturales impulsadas por el Estado– bajo el “estructuralismo generativo” que, entre otras cosas, examina la formación de *campos* donde las instituciones culturales operan y adoptan significado, y las *disposiciones* que los agentes culturales hacen de ellos. Por su parte, las aportaciones de Horkheimer y Adorno (1998), Williams (2015) y Gramsci (2006, 2013) contribuyen a delimitar el aspecto material e instrumental de la cultura desde una perspectiva marxista, así como las posiciones hegemónicas sobre la misma. Finalmente, el apoyo teórico de Scott (2000, 2013) es primordial para comprender las relaciones entre el Estado y las y los sujetos subordinados y, especialmente, la operación de formas de resistencia en niveles ocultos, privados, sin organización política o formal, bajo lo que él denomina infra-política,⁶ la cual adjunta una serie de estrategias, comportamientos y discursos que las personas llevan a cabo para lograr

⁶ Concepto acuñado en 1985; entendido como un tipo de resistencia específica hecha rutinariamente, sin articulación pública, demandas políticas u organización formal (Vinthagen y Johansson, 2014).

propósitos específicos; al respecto, la tipología de las resistencias de Hollander y Einwohner (2004) y el marco analítico sobre las resistencias cotidianas de Vinthagen y Johansson (2014) contribuyen significativamente a la construcción de nuestra propia noción sobre el concepto, como se puede observar en el capítulo uno de esta tesis.

Por otro lado, con el objetivo de conocer algunos antecedentes sobre el campo de estudio de la política cultural en México durante el siglo XX, se revisa el análisis de García Canclini (1987) respecto a las transformaciones de la política cultural en el contexto desarrollista latinoamericano, el origen de la política cultural en los proyectos fundadores latinoamericanos, las estrategias del llamado “desarrollo cultural” y su impacto en el escenario internacional en organismos como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), así como los paradigmas de la política cultural a finales de la década de los ochenta, expuestos más adelante. También se retoma la revisión historiográfica de Tortajada (1995) sobre la institucionalización de la política cultural mexicana en el modelo cultural posrevolucionario: una cronología histórica sobre el papel de la política cultural que, a grandes rasgos, funcionó como catalizador para la legitimación del régimen y el ideal unificador del nacionalismo mexicano que actualmente sigue imperando en los discursos oficiales del Estado. Asimismo, se recurre a la extensa revisión de Giménez (2005) sobre la conceptualización de la cultura en las tradiciones filosófica, antropológica y marxista durante los últimos cinco siglos, además de la reelaboración teórica del concepto que da pie a una nueva definición de este bajo una perspectiva simbólica. Por último, se consulta la revisión de Mariscal Orozco (2007) sobre el proceso de profesionalización o “academización” de la gestión cultural en México a finales del siglo

XX en los trabajos de Tovar y de Teresa, García Canclini, Brunner, Rosales Ayala, Bonfil Batalla, Nivón Bolán, Jiménez López y Sabina Berman, así como la identificación de distintos modelos de la gestión cultural en México durante este periodo. A su vez, para una comprensión contextual más amplia, consideramos necesaria la consulta de fuentes primarias de carácter documental en planes y programas públicos gubernamentales, legislación, evaluaciones y análisis institucionales a nivel local, los cuales se exponen más adelante.

Igualmente, se consultan fuentes hemerográficas, revistas especializadas, páginas y sitios dedicados a la cultura, así como trabajos e investigaciones en catálogos electrónicos de distintas universidades en el país, entre ellas: El Colegio de México, El Colegio de la Frontera Norte y la Universidad Nacional Autónoma de México. En su mayoría, los trabajos recuperados⁷ (tabla 1) describen y analizan las transformaciones de la política cultural en México bajo un marco historiográfico durante distintos periodos en los siglos XX y XXI (Peña Habib, 2016; Bueno Carbajal, 2014; Cedeño Méndez, 2013; Hernández Aguilar, 2007; Garibay Guillén, 2006; Álvarez Flores, 2004; Valadez de la Torre, 1995), los cuales abonan a una reconstrucción más amplia del ejercicio de la política cultural en México durante las últimas décadas.

Tabla 1. *Tesis con temáticas similares en el campo de estudio de política cultural*

AUTORES	NOMBRE DE LA TESIS
Peña Habib, Oliver Manuel (2016)	Democracia y política cultural. Análisis sobre democracia e infraestructura cultural pública en los estados de México, 1989-2006.

⁷ Es importante mencionar que la búsqueda se limita a los catálogos electrónicos de dichas universidades y al caso particular de México.

Bueno Carbajal, Oscar Iván (2014)	Colectivos artístico-culturales y política cultural en Ciudad Juárez, Chihuahua, 2010-2013.
Cedeño Méndez, Rosanna (2013)	La política cultural en México. Del Estado revolucionario al neoliberalismo.
Hernández Aguilar, Alina (2007)	México expuesto. Exhibiciones de arte y poder de la política cultural neoliberal (1988-2004).
Garibay Guillén, Montserrat (2006)	La política cultural en México. Un análisis comparativo 1988-2006.
Álvarez Flores, Víctor Manuel (2004)	La administración federal en el fomento y la difusión de la cultura y las artes: El cambio en la política cultural mexicana.
Valdez de la Torre, María Concepción (1995)	Una política cultural para los grupos populares.

Fuente: Elaboración propia con datos obtenidos de los catálogos electrónicos de las instituciones mencionadas hasta septiembre de 2019.

Esta revisión proporciona un marco contextual para situar las características principales de los estudios de la política cultural a nivel nacional hoy en día, así como para establecer la particularidad del caso neoleonés⁸ en contraste con la situación general del país en términos de programas de política pública. Asimismo, hace posible distinguir ámbitos no oficiales donde también se llevan a cabo políticas culturales con áreas de influencia incluso más definitivas, y dar cuenta del escenario nacional previo a la etapa neoliberal a finales del siglo XX.

Es importante mencionar que para el caso específico de Nuevo León existe una escasez de estudios académicos respecto a la política pública orientada a la cultura y a prácticas culturales populares-urbanas, los pocos esfuerzos al respecto conciernen

⁸ Caracterizado por un ejercicio de la política cultural —configurado en el siglo XX— a partir de dinámicas corporativistas que definen a la cultura como algo rentable (Ramírez, 2009); y la creación del CONARTE como único en su tipo en la década de los noventa.

a algunas evaluaciones realizadas en conjunto con el Gobierno del Estado de Nuevo León (Oliva Abarca, 2018; Chapa Cantú, 2017; Zúñiga, 2017), por tanto, este trabajo pretende aportar evidencia sobre las resistencias de colectivos populares y urbanos en materia cultural a nivel estatal; brindar elementos que legitimen otras prácticas y modos de entender la cultura en la entidad; plantear una crítica a la concepción e instrumentación institucional de la cultura en México y Nuevo León; y situar el campo de la política cultural en los debates sobre la sustentabilidad, particularmente en lo relacionado a la democratización de la cultura.

Preguntas de investigación

A partir de estas premisas, es posible situar la pregunta central que guía la presente investigación: ¿cómo la implementación de políticas culturales genera relaciones de dominación y resistencia (y sus negociaciones) en el ámbito de la cultura popular-urbana en Nuevo León? Esta pregunta también deriva en otros cuestionamientos que forman parte de las preocupaciones particulares de la investigación: ¿cómo están construidas las políticas culturales que implementa el CONARTE a través de algunos programas públicos en Nuevo León?, y ¿cómo se relacionan las nociones de cultura dominante y de resistencia en la entidad desde algunas prácticas inscritas en el ámbito de la cultura popular-urbana? Antes de abordar de manera crítica estos cuestionamientos, es necesario señalar un aspecto fundamental en el campo de estudios sobre la cultura: no existe una sola y única cultura en sentido totalitario o monolítico, sino diversas y diferentes culturas que comúnmente no sólo son innumerables, sino opuestas (Cedeño Méndez, 2013).

Objetivos

Dicho esto, el objetivo general de la presente investigación se enfoca en describir y analizar la implementación de políticas culturales en la entidad y la producción de relaciones de dominación y resistencia en este modelo cultural impulsado y desarrollado por el CONARTE de 2015 a 2018. A su vez, como objetivos particulares, se busca: 1) exponer e identificar los aspectos que contribuyen a la formación de las políticas culturales implementadas por el CONARTE a través del PACMYC (2017, 2018) y el Programa Raúl Rangel Frías (2015); 2) identificar y describir las prácticas de resistencia que expresan otras nociones y prácticas culturales al margen de las llamadas bellas artes; y 3) mostrar y analizar las relaciones que mantienen algunos colectivos con las instituciones culturales, en este caso el CONARTE, en Nuevo León, y sus mecanismos de acción estratégica para lograr, entre otras cosas, visibilización, reconocimiento y financiamiento en el escenario cultural local.

Hipótesis

Con el propósito de trazar una ruta teórica y metodológica que pueda dar respuesta a nuestras preocupaciones, se parte de las siguientes hipótesis:

H1) Las políticas culturales del Estado, instrumentadas en algunos programas públicos dedicados a la financiación y promoción de las culturas populares y urbanas en Nuevo León, actualmente mantienen sesgos ideológicos y economicistas que operan bajo estructuras organizacionales de corte discrecional.

H2) La implementación de políticas culturales institucionales genera procesos de resistencia estratégica (recepción, reapropiación, subordinación y negociación) en

grupos o colectivos que participan de los programas públicos estatales; esto con el objetivo de llevar a cabo actividades a lo largo del tiempo o reivindicar posicionamientos políticos frente a la institución.

H3) La agenda cultural de las instituciones privilegia o busca legitimar una cultura erudita; por consiguiente, la concepción institucional de la cultura popular, en su intento por incluirla, se instrumenta, folcloriza o exotiza.

Esbozo teórico y metodológico

Además del apoyo teórico señalado previamente, nuestras hipótesis derivan de la revisión de distintos marcos interpretativos en el campo de estudio de la cultura, entre ellos, la construcción de modelos culturales dominantes que, a raíz de los trabajos de Bourdieu (1998, 2011), ayudan a exponer las categorías mediante las cuales las instituciones estatales operacionalizan estos modelos (en políticas culturales) y cómo otros grupos se posicionan ante ellas. Igualmente, se retoma la noción del concepto de cultura empleada por Miller y Yúdice (2004), la cual parte de las diferencias y similitudes del gusto y el estatus; esto con la intención de revisar las relaciones de dominación y resistencia en los dispositivos de poder, como lo es la política cultural del Estado. En consonancia con los planteamientos de Miller y Yúdice (2004), el empleo del gusto y el estatus en esta investigación también se ciñe a las aproximaciones de Bourdieu (1998, 2011) respecto a las estrategias de distinción y a las luchas de dominación en el campo de la producción cultural.

Igualmente, a partir de la revisión documental de distintas publicaciones estatales en torno al ámbito cultural, como la Evaluación Diagnóstica de las Políticas Culturales del

Gobierno del Estado de Nuevo León 1995-2017 (2017) y el Análisis del Sector Cultura del Estado de Nuevo León (2018) que dan seguimiento al Plan Estratégico para el Estado de Nuevo León “Nuevo León Mañana” 2015-2030 (2016), así como el Programa Especial de Cultura 2016-2021 (PEC) (2016) que forma parte del Plan Estatal de Desarrollo 2016-2021 (PED) (2016), en esta investigación exponemos un marco de análisis para rastrear la construcción de las políticas culturales que implementa el CONARTE a través del PACMYC (2017 y 2018) y el Programa Raúl Rangel Frías (2015), y las prácticas culturales de algunas actrices y actores que resisten a este modelo desde colectivos de cultura popular-urbana en la entidad.

A propósito de lo anterior, el enfoque metodológico de esta investigación es de carácter cualitativo. El diseño se traza en dos dimensiones generales: 1) una dimensión macro que revisa los efectos estructurales de la política cultural en Nuevo León a través de los programas públicos mencionados, los cuales son administrados por el CONARTE en la entidad; para ello se recurre a la técnica del análisis documental; 2) una dimensión micro que analiza las posiciones de distintas actrices y actores frente a lo institucional a partir de las experiencias de resistencia de seis colectivos dedicados al ámbito de la cultura popular-urbana en Monterrey; esto a través de entrevistas semiestructuradas a diez informantes clave. Al respecto, es importante mencionar que en este trabajo se privilegian los testimonios y las experiencias de las y los informantes de esta última dimensión, ya que nos interesa, sobre todo, indagar y analizar el nivel agencial de los colectivos y sus integrantes; no obstante, las especificaciones metodológicas de esta investigación se detallan de manera más amplia en el capítulo tres de esta tesis.

Estructura de la tesis

Dicho esto, y para cumplir con nuestros objetivos, la estructura de la tesis se divide en cinco capítulos. En el primero se revisan los debates en torno a la conceptualización eurooccidental de la cultura desde el siglo XV hasta la actualidad, la construcción conceptual de la política cultural, la configuración de los modelos dominantes y las discusiones teóricas respecto a la dominación, la subordinación y la resistencia. En el segundo capítulo se exponen las reapropiaciones críticas del paradigma eurooccidental de la cultura en América Latina, la configuración de la política cultural y el proyecto nacional moderno en México, así como la contextualización del caso neoleonés en el campo de la política cultural durante el siglo XX y la estructura organizacional del CONARTE en la entidad. En el tercer capítulo se aborda el diseño metodológico de la investigación, los criterios para la selección de casos, los sesgos y alcances de las inferencias, y la descripción de las técnicas de recopilación de información empleadas en el trabajo empírico. En el cuarto capítulo se describen los resultados de la investigación tanto del análisis documental como de las entrevistas semiestructuras a nivel macro y micro, respectivamente. Finalmente, en el quinto capítulo se exponen las conclusiones generales de la investigación, así como las conclusiones teóricas, las conclusiones metodológicas, las conclusiones sobre los casos de estudio y las aportaciones de la presente tesis al campo de estudio de la política cultural.

CAPÍTULO 1. PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE LA CULTURA Y LA POLÍTICA CULTURAL

Desde sus orígenes, el concepto de cultura se ha configurado en una complejidad polisémica y múltiple en diferentes ciencias, prácticas y áreas del conocimiento que consecuentemente resulta en una diversidad interpretativa extendida hacia diversos campos, y en numerosos aspectos demasiado intrincados como para abreviarlos en esta investigación; los cuales, por lo tanto, no representan propósitos directos de este trabajo. Sin embargo, la construcción conceptual y evolución del término *cultura* nos parece particularmente importante ya que permite estudiar las nociones subyacentes del concepto en los proyectos nacionales modernos y proporciona un panorama significativo para entender la cultura y, por consiguiente, la política cultural desde diferentes ángulos.

Por ello, para abordar la configuración de la política cultural como tal, en esta investigación se considera necesaria una breve revisión sobre el origen del concepto de cultura en los paradigmas eurocéntricos –que cimentaron las bases de los modelos culturales dominantes en occidente–, las reinterpretaciones críticas de la cultura en el campo de la política cultural y las prácticas que han resistido, de manera completa o parcial, su implementación durante los últimos dos siglos.

1.1 Breves debates sobre el concepto *cultura*

Para entender las transformaciones teóricas de la *cultura* en el paradigma occidental de los últimos años es necesario revisar los orígenes y usos del concepto que, a grandes rasgos, pertenecen a una tradición semántica e histórico-estructural originada

en Europa alrededor del siglo XV.⁹ Sin embargo, para propósitos de esta investigación, de dicha contextualización histórica retomamos su acepción más amplia configurada a finales del siglo XVIII, que remite el concepto a una extensión cultivadora de la mente humana o espíritu colectivo (Williams, 2015). En este sentido, el concepto de cultura apunta a tres nociones: 1) un estado desarrollado de la mente y el espíritu (idea de persona 'cultiva'); 2) los procesos que conducen a dicho desarrollo (actividades culturales); y 3) los medios o instrumentos de estos procesos (artes). A decir de Coelho Netto (2009), la primera noción actualmente es muy criticada por su asociación restrictiva a valores culturales elitistas; y las segunda y tercera se han favorecido por perspectivas que las perciben como procesos que responden a necesidades o deseos simbólicos propios. A su vez, estas últimas nociones representan dos posiciones generales sobre el concepto: una que lo percibe como indicador del espíritu conformador individual y colectivo (evidente en comportamientos y actos sociales como el lenguaje o el estilo); y otra que, a partir de su inspiración marxista, lo concibe como reflejo de un universo social completo y determinante; para Williams (2015), la primera posición también se clasifica como idealista y la segunda como materialista. En la actualidad la tendencia en los usos y tratamientos del concepto implica una combinación de los enfoques idealista y materialista donde las manifestaciones culturales no se determinan de manera absoluta en función de un orden social global, pero son elementos decisivos en la definición de dicho orden, de ahí que la cultura no sólo se caracteriza por elementos, actividades y prácticas denominadas 'culturales',

⁹ Las primeras acepciones asociadas al concepto de cultura en el siglo XV la entienden como un proceso relacionado con el cultivo de granos y animales (Williams, 2015).

sino por manifestaciones que integran un amplio sistema de significaciones (Coelho Netto, 2009).

Por su parte, durante el siglo XVIII la filosofía alemana le otorga al concepto de cultura un sentido absoluto y totalizante (Giménez, 2005) bajo los principios ilustrados de “universalidad, igualdad y democracia” (Israel, 2001), los cuales sintetizan rasgos histórico-nacionales en una identidad colectiva promovida por el ideal del progreso material que, al mismo tiempo, configura el proceso ‘espiritual’ del desarrollo ético, estético e intelectual del ‘mundo’. La Ilustración, a partir de la herencia filosófica y metafísica de los griegos, persigue la pretensión de verdad de los universales (Horkheimer y Adorno, 1998). La tesis de la *dialéctica* de la Ilustración¹⁰ explica cómo el concepto de cultura fue ciñéndose al proyecto ilustrado y a la racionalidad instrumental, en donde, por ejemplo, la producción literaria descendía de los ilustrados al pueblo: “Hecha para el pueblo, esta literatura, sin embargo, no habla de él ni como él. El pueblo está ausente de estas obras escritas para él” (Bollème en De Certeau, 1999, p. 136).

A pesar de que en esta época Herder utiliza el plural ‘culturas’ para distinguir el concepto del sentido singular de civilización¹¹ (en Williams, 2015), la noción totalizante del mismo es fundamental para sus primeras descripciones antropológicas en el siglo XIX,¹² las cuales lo conciben como un todo complejo formado de capacidades y hábitos

¹⁰ Entendida como una autocrítica de la Ilustración misma (Horkheimer y Adorno, 1998).

¹¹ Este sentido pluralista fue especialmente importante para el desarrollo de la antropología comparada en el siglo XIX, la cual concibe a las culturas como formas de vida completas y diferenciadas.

¹² Si bien algunas orientaciones antropológicas y etno-antropológicas (Lévi Strauss, 2006; Tylor en Harris, 2011) rompen con la concepción eurocéntrica de la cultura en esta época, mantienen como fundamento la dicotomía naturaleza/cultura y presuponen que el terreno cultural es liso, sin fracturas de clase (Giménez, 2005).

sociales (Tylor en Harris, 2011), es decir, como “la totalidad de lo aprendido y producido por el ser humano” (Restrepo, 2012, p. 23). Esta idea de la cultura, semejante a la idea de civilización, funge como punto de partida para algunas discusiones teóricas y construcción de modelos paradigmáticos sobre el ‘hombre’ culto en el logos eurooccidental a lo largo de los últimos dos siglos.

Según algunos críticos latinoamericanos, estos modelos paradigmáticos desarrollados en Europa comprobaban la humanidad de las y los otros bajo los lineamientos de aquellos que se autoproclamaban como los *hombres Hombres*,¹³ con una filosofía que negaba en abstracto la plena humanidad de la *diferencia* (Zea, 1969) y que, al menos en América Latina, establece un paradigma ideal basado en una epistemología eurocéntrica, con importantes resonancias en el proyecto civilizatorio moderno. En este sentido, el logos de la barbarie, bajo términos de Zea (1969; 1990), sólo puede expresarse como mero balbuceo ante la racionalidad predominante que intenta someter lo externo a las categorías de la razón interna (Zea, 1990), ya que: “para que haya gustos es preciso que haya bienes clasados (distinguidos y vulgares) [...] y al mismo tiempo clasantes, jerarquizados y jerarquizantes” (Bourdieu, 2011, p. 161). Asimismo, la lucha por la construcción de significado y la noción de lenguaje popular “es producto de las taxonomías dualistas que estructuran el mundo social conforme a las categorías de lo alto y lo bajo, delicado o tosco, distinguido o vulgar, raro o común, formal o casual” (Bourdieu, 2016, p. 37).¹⁴ Las posiciones epistemológicas y políticas

¹³ El concepto es de Leopoldo Zea (1969) para referirse al arquetipo de ‘hombres’ que afirmaban su humanidad bajo la herencia eurocéntrica de la cultivación civilizada.

¹⁴ Las relaciones dicotómicas alrededor del concepto de cultura también se pueden observar desde el antagonismo entre las ideas de ‘civilización y barbarie’, y ‘orden y caos’, donde las y los otros adoptan automáticamente un valor contrario al orden preestablecido

que problematizan la herencia automática de dichos modelos eurooccidentales en América Latina se detallan en el capítulo dos de la presente tesis.

Ahora, a pesar de que el concepto de cultura se remite a una formulación etimológica originada en Europa durante el siglo XV y, como hemos mencionado, a una enorme multiplicidad semántica e interpretativa en los siglos posteriores, Giménez (2005) identifica y segmenta tres momentos en la construcción conceptual y simbólica de la cultura desde el siglo XIX hasta la actualidad, los cuales ayudan a comprender las transformaciones del concepto en las últimas décadas de manera sintetizada; estas son las fases de *codificación*, *institucionalización* y *mercantilización* de la cultura, abreviadas a continuación:

La fase de codificación, originada en el siglo XIX, corresponde a la elaboración de un sistema jerarquizado de valores culturales y claves dicotómicas eurooccidentales que establecen las definiciones “oficiales” para las taxonomías dualistas y dicotómicas ya mencionadas: el buen gusto y el mal gusto, lo bello y lo feo, lo civilizado y lo bárbaro, lo valioso y lo trivial, entre otras, y que resultan en círculos rígidamente clasificados en el ámbito cultural: un círculo interior de la *alta* cultura legítima, con las bellas artes como núcleo, y un círculo exterior de expresiones subalternas o marginadas.

Por su parte, la fase de institucionalización, en sentido político-administrativo, se origina en el siglo XX como esfuerzo secular del Estado para controlar y gestionar las actividades y expresiones culturales bajo una lógica unificante y centralizante. En este periodo –en el que la escuela liberal también se consolida– se promueve la educación nacional obligatoria y gratuita, al igual que los museos, las bibliotecas y las casas de cultura públicas.

Finalmente, la fase de mercantilización, originada en las últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad,¹⁵ se centra en el papel que ha tenido la lógica empresarial en la creación y gestión cultural, la cual concibe a la cultura como un sector importante de la economía y como factor de crecimiento económico. En pocas palabras, la mercantilización de la cultura corresponde al proceso de subordinación masiva de bienes culturales a la lógica del mercado capitalista global, y los efectos de esta visión enfatizan las consecuencias ‘naturales’ de una lógica homogeneizante: la desmoralización de las y los creadores, que son presentados como emprendedores y a quienes se responsabiliza del éxito del *emprendedorismo*¹⁶ cultural, y la tendencia a la estandarización cultural o cancelación de las diferencias en aras de la difusión exitosa de la cultura.

1.2 Aproximaciones teóricas del concepto *política cultural*

Con base en la división histórico-contextual de Giménez (2005) sobre las transformaciones occidentales del concepto de cultura en sus fases de codificación, institucionalización y mercantilización, es posible situar los orígenes y definiciones de otro concepto que nos interesa en este campo: la *política cultural*. Al igual que la cultura, el concepto de política cultural se ha construido desde una tradición histórica común, pero desde contextos particulares. Desde luego, esta multiplicidad de orígenes

¹⁵ A su vez, algunos estudios hablan de un desplazamiento intelectual, estético e ideológico en los análisis culturales a mediados del siglo XX, los cuales no se limitan a antagonizar las categorías de *cultura popular* y *cultura humanista clásica*, sino que incorporan la idea de cultura de masas en el contexto de nuevos medios tecnológicos de comunicación, y en concordancia con el neo-capitalismo multinacional también llamado *capitalismo cultural* (Yúdice, 2002; Muñoz, 2005).

¹⁶ Si bien no existe una traducción directa para la palabra *entrepreneurship*, y la Real Academia Española ha designado “emprendimiento” como una de sus traducciones al castellano, a lo largo de este texto se empleará el término “emprendedorismo” para referirse al mismo, ya que éste es el utilizado por algunos autores (Scorza *et al.*, 2016; Quattrini, 2019) en América Latina.

ha resultado en diversas interpretaciones, pero en sus usos más comunes¹⁷ la política cultural se entiende como un instrumento de ‘tutelaje político’ (Giménez, 2005) del Estado sobre las actividades y expresiones culturales.¹⁸ Así, a manera de consenso general, es posible decir que la política cultural adjunta aspectos normativos, pero también prácticos (Miller y Yúdice, 2004) y, por ello, el concepto antropológico de cultura –que la percibe en términos absolutos– no sirve a la política cultural (Coelho Netto, 2009), ya que esta moviliza sólo algunas –y no todas– las nociones sobre el término.

Entendida como una política pública, es decir, como una serie de acciones gubernamentales que constan de un uso estratégico de recursos públicos en función de un objetivo común, la política cultural opera como un soporte institucional del Estado que atiende preocupaciones coyunturales y se liga directamente a dos cuestiones: las necesidades políticas del momento y el papel de la cultura en el contexto internacional.

Asimismo, según el *Diccionario crítico de política cultural* (Coelho Netto, 2009), la política cultural se presenta como el conjunto de iniciativas para promover la producción, la distribución y el uso de la cultura, la preservación y divulgación del patrimonio histórico, y el ordenamiento del aparato burocrático responsable de ellas. Iniciativas que normalmente asumen la forma de normas jurídicas o procedimientos tipificados e intervenciones directas de la acción cultural, por ejemplo: infraestructura

¹⁷ Así como en las concepciones y los discursos sobre este ámbito por parte de organismos internacionales como la UNESCO (2010, 2016).

¹⁸ No obstante, hay múltiples perspectivas sobre el concepto. Al respecto, los trabajos de Barthes, Foucault, Deleuze no vinculan a la política cultural de manera práctica con el aparato de la política pública (Ahearne, 2004). Igualmente, otros enfoques identifican a múltiples agentes activos en el ámbito de la política cultural más allá de las instituciones mercantiles y estatales (Brunner en Mariscal Orozco, 2007), como los son las comunidades y colectividades de base.

cultural o apoyo a manifestaciones específicas. La legitimación para estas políticas, según Coelho Netto (2009) se formula a partir de cuatro paradigmas distintos:

1. Políticas culturales derivadas de una lógica del bienestar social; donde se presupone que la dinámica social es deficiente y debe corregirse.
2. Políticas culturales con carácter intervencionista; que justifican la búsqueda de un sentido (identitario, sexual, religioso o nacional) que oriente la dinámica social.
3. Políticas culturales como necesidad de obtener un marco ideológico indispensable para lograr objetivos; por ejemplo: la construcción o reconstrucción nacional en aras de una orientación política.
4. Políticas culturales para buscar legitimación; basadas en la discutida necesidad de una práctica comunicativa entre el Estado o la institución y sus “beneficiarios” para formular dichas políticas.

Es importante señalar que estos paradigmas legitimadores muchas veces no operan de forma segmentada, de hecho, se manifiestan de manera articulada. Según algunas autoras (Tortajada, 1995; Ejea, 2008, 2009), la intervención del Estado en el campo cultural y artístico tiene un amplio campo de acción que oscila entre un relativo énfasis nacional-populista-estatizante y un énfasis elitista-privatista-colonizante (Kaplan en Tortajada, 1995); este campo de acción en principio se encarga de la conservación y salvaguarda del patrimonio cultural nacional, la extensión de los servicios y beneficios de la cultura a la población, la administración y reglamentación de las actividades culturales, y el fomento y apoyo a la creación artística (Ejea, 2009), pero la mayoría de

las veces su operacionalización se subordina a las necesidades de la clase en el poder, tal y como veremos a continuación.

1.3 Modelos culturales dominantes en el campo de la política cultural

Una vez revisadas algunas perspectivas teóricas sobre la política cultural como tal, es preciso mencionar que, en términos generales, en este trabajo los modelos culturales se entienden como parte de un proyecto nacional dominante, como uno de los dispositivos de poder del Estado que, en consonancia con un orden hegemónico, se encarga de propagar una serie de valores culturales, éticos y estéticos a la sociedad, es decir, como la estrategia de poder de un grupo social en un contexto específico (Plazola, 2014).

Dicho esto, los modelos culturales adjuntan una serie de políticas públicas diseñadas desde y por el Estado que, entre otras cosas, instauran la transmisión de prácticas y gustos determinados a través de “estrategias de integración y ordenamiento, tales como la educación, la legislación, el financiamiento a la producción de obras y el acercamiento de los bienes y servicios públicos” (Plazola, 2014, pp. 105-106). De esta forma, la estructura de los modelos culturales dominantes también establece una vía descendiente y jerárquica en la transmisión de la cultura: “la cultura procede de los padres a los niños; de los profesores a los alumnos; de las oficinas o de los administradores a los administrados” (De Certeau, 1999, p. 139) lo cual, en concordancia con la noción de cultura como ideal civilizatorio, presupone que la cultura es algo externo que debe instruir, formar y transformar a aquellos grupos que ‘carecen’ de ella. Igualmente, según García Canclini, las culturas populares también son

resultado de la incorporación de ideologías dominantes y sus contradicciones, y los productos populares residuos de formas de producción pre-capitalista (García Canclini, 1988).

Desde luego, este mecanismo en la transmisión de los valores culturales no pertenece únicamente al Estado ni se rige por las actrices y actores desempeñados en el ámbito público a través de la educación y las instituciones sociales exclusivamente, también se determina, por ejemplo, desde el ámbito privado en conjunto con el mercado y el escenario económico dominante a nivel global, y bajo dinámicas colaborativas entre esferas –e instancias– públicas y privadas. Según Coelho Netto (2009), una cultura es dominante si se impone de forma violenta, pero también si por distintas razones se convierte en referencia central y fuente inspiradora para la sociedad. En este último ámbito es donde se desarrolla el análisis de la presente investigación.

1.3.1 Las nociones de dominación y hegemonía

Ahora, según Tortajada (1995) para estudiar las dinámicas del poder en el ámbito de la cultura es necesario comprender, al menos, dos interrelaciones importantes: una entre el campo cultural y la sociedad, y otra respecto al juego interno del campo.¹⁹ Al respecto, nos parece importante revisar brevemente los presupuestos de Bourdieu (2011) sobre las leyes generales de los *campos* o *universos particulares*²⁰ bajo los cuales se ordena a las sociedades. A grandes rasgos, esta perspectiva señala que la construcción de un campo se da por “la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación” (Tortajada, 1995, p. 18), y que la estructura de este se forma en un

¹⁹ Tortajada (1995) retoma la idea de *campo* explícitamente de Bourdieu.

²⁰ Universos como la política, la filosofía y la religión, por nombrar algunos.

estado de relación de fuerzas o distribución de capital específico que, subsecuentemente, implica una lucha: “para que un campo funcione es preciso que haya objetos en juego y personas dispuestas a jugar dotadas con *habitus*²¹ que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes del juego” (Bourdieu, 2011, p. 113), es decir, que el poder se inserta por medio de hábitos o disposiciones que, entre otras cosas, otorgan esquemas básicos de comportamiento.

A partir de esta perspectiva, y a propósito del ámbito de la cultura, es posible mencionar que al interior de cada campo se da una lucha entre “aquellos que detentan el poder y buscan conservarlo” y nuevos grupos, actrices o actores que buscan acceder a él (Tortajada, 1995), pero, sobre todo, que los agentes e instituciones que participan de este capital y quienes buscan apropiárselo “son cómplices de la existencia misma del campo y comparten sus intereses y lenguaje” (Tortajada, 1995, p. 18); esta última propiedad menos visible del campo presupone una complicidad objetiva que subyace los antagonismos entre los grupos.

Así, los nuevos grupos que ‘ingresan’ al campo –con todo lo que el ingreso puede implicar en términos de tiempo y esfuerzo– necesariamente deben reconocer el valor del juego y el funcionamiento de este, y las posibles estrategias de subversión, bajo pena de exclusión, están confinadas a límites determinados (Bourdieu, 2011). Desde este enfoque, las estrategias limitadas de subversión, también entendidas como *revoluciones parciales*,²² en los campos hacen impensable la destrucción de estos.

²¹ Entendido como un “sistema de disposiciones adquiridas por aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generativos” (Bourdieu, 2011, p. 118).

²² Para Bourdieu, las *revoluciones totales* son aquellas que no sólo destruyen a los dominantes y a la dominación, sino al juego como tal (Bourdieu, 2011).

Dichas restricciones, a su vez, indican la sofisticación y el funcionamiento de los campos en sí mismos.

Con esta breve revisión de la configuración política de la cultura, y sus dinámicas, hemos intentado ilustrar algunos puntos de la lógica institucional del Estado en el ámbito cultural y, con ello, identificar algunos mecanismos que sostienen un orden dominante en el que intervienen diferentes grupos de poder y las relaciones entre ellos. Sin embargo, podemos entender a la política más allá de estas relaciones de poder institucionalizado (centrado en el Estado y su ejercicio de autoridad) y analizar relaciones más amplias de poder y significado a través de procesos hegemónicos, como señalan algunas autoras (Banerjee y Dube, 2017).

A grandes rasgos, la hegemonía puede entenderse como una modalidad del poder basada en alianzas de clase que resultan en un sistema de ideas y valores reconocido y legitimado por consenso social que se asienta a través de una especie de 'sometimiento' voluntario (Gramsci, 2013). Así, el consenso se asegura cuando los grupos dominantes utilizan la cultura, la educación y la filosofía, por nombrar algunos conceptos, para que su predominio les parezca "natural" a los grupos dominados. Dicho esto, la noción hegemónica de la cultura partiría "de una visión jerarquizante, restrictiva y etnocéntrica de la cultura, con una escala de valores que no es otra que la 'alta cultura' de la élite dominante [...] pero, además, se trata de una visión naturalmente discriminatoria y virtualmente represiva" (Giménez, 2005, p. 39) que se comporta en paralelo con la discriminación de clases.

Como parte de esta modalidad, y a partir de los presupuestos de Gramsci (2013), se identifica una serie de operaciones que sostienen esta definición en el campo de la cultura. Por una parte, las alianzas de clase buscan incluir a la diversidad y la diferencia con el propósito de legitimar el consenso y de resolver antagonismos vigilando, controlando y desmovilizando a las disidencias; por otra, estas alianzas buscan transmitir una serie de símbolos, significados y valores culturales, éticos y estéticos a la sociedad para sostener dicho consenso.

En las últimas décadas, esta modalidad del poder ha buscado, a través del discurso del emprendedorismo, mantener la posición dominante de las élites dirigentes y el predominio de la relación entre el Estado y el mercado, la cual se puede expresar en la configuración de conceptos como “empresario cultural”, presentado a manera de profesional de la cultura con visión de mercado, hasta la redefinición del concepto de cultura en sí misma como una creación mercantil que puede ser objeto de propiedad intelectual, autoral o industrial, y que adquiere atributos simbólicos y materiales para su adquisición, apropiación y consumo (Cruz, 2012).

Con la entrada del neoliberalismo, los modos y las modalidades del Estado sufren modificaciones respecto a la gestión de las actividades culturales previas para dar lugar a la posición decisiva y preponderante del mercado. Es importante decir que este reacomodo de fuerzas no desplaza al Estado de su función reguladora en el ámbito cultural,²³ pero sí le resta centralidad.

²³ Incluso, en algunos casos, este reacomodo implica más bien una integración de la lógica mercantil o economicista en las dinámicas y actividades estatales.

1.3.2 Institucionalidad gubernamental

El concepto foucaultiano de gubernamentalidad, entendido a grandes rasgos como el modo en el que el Estado se preocupa y actúa sobre las y los individuos, sirve para entender las acciones y las demandas de los Estados occidentales en el dominio cultural: “la cultura es el ámbito donde surge la esfera pública en el siglo XVIII, y [...] se convirtió en un medio para internalizar el control social, a través de la disciplina y la gubernamentalidad, durante los siglos XIX y XX” (Yúdice, 2002, p. 24).

El surgimiento de esta dimensión aparece como una tendencia centralizante para que el Estado se normalice a sí mismo y a las y los otros: “La gubernamentalidad fue instrumental y dirigida al otro, y su blanco la población en su conjunto” (Miller y Yúdice, 2004, p. 16). Según algunos autores (Miller y Yúdice, 2004; Melgar Bao, 2005), este control sobre las y los otros en un primer momento se instaura bajo un imperativo de salud, donde el cuerpo social debe ser examinado y tratado, lo que resulta en una tendencia “higienista” de algunos gobiernos en Europa y posteriormente en América Latina: “A lo largo de más de una centuria, las obsesiones de las oligarquías y burguesías latinoamericanas emularon a su manera el discurso higienista del control social y la modernización urbana de los europeos” (Melgar Bao, 2005, p. 32). Y la mancha, en sentido categórico, acrecienta las distancias entre las dicotomías culturales como privado/público, riqueza/pobreza y seguridad/inseguridad (Melgar Bao, 2005). Igualmente, las políticas culturales pasan a ser parte del deber relativo al cuidado; idea que se traslada a la educación y a la cultura bajo sustentos normativos y legales. Por ejemplo, a finales del siglo XIX y a principios del XX el Estado británico introduce la política de “Educación para todos” y la subsiguiente Ley de Educación de

1902 obliga a los alumnos a visitar los museos como parte de los requisitos curriculares (Miller y Yúdice, 2004).

Sin embargo, antes de la gubernamentalidad, la política cultural fue durante largo tiempo un tópico simbólico y pragmático (Miller y Yúdice, 2004). Miller y Yúdice señalan que la política lingüística nacional en Europa en el siglo XV marca “el advenimiento de un proceso industrial destinado a la producción de símbolos de poder” (2004, p. 17) que distingue por lo menos dos grandes características de la política cultural: la subvención y la capacitación.

A partir de esta idea de gubernamentalidad es posible situar cómo la política cultural se convierte en una herramienta para normar un orden social unificado en los proyectos nacionales de algunos países latinoamericanos en su intento de modernización, como es el caso de México que analizamos más adelante.

1.4 Prácticas resistentes a los modelos culturales dominantes

Antes de continuar, es importante señalar que este proceso de conceptualización para la cultura y la política cultural que hemos revisado –y que tiene por lo menos cinco siglos– no ha sido lineal, homogéneo, cerrado y absoluto, y no se ha delimitado en bloques espacio-temporales rígidos e inmutables; por el contrario, ha tenido matices e importantes contrapesos que cuestionan los paradigmas teóricos y epistemológicos dominantes en el campo de la cultura, por ejemplo, desde perspectivas latinoamericanas decoloniales que rechazan los usos y las construcciones teóricas y metodológicas del concepto de cultura en el marco del proyecto civilizatorio moderno; tal como lo expresa Bonfil Batalla (1994) en el caso de México:

“Los pueblos del México profundo crean y recrean continuamente su cultura, la ajustan a las presiones cambiantes, refuerzan sus ámbitos propios y privados, hacen suyos elementos culturales ajenos para ponerlos a su servicio, y reiteran cíclicamente los actos colectivos que son una manera de expresar y renovar su propia identidad; callan o se rebelan, según una estrategia afinada por siglos de resistencia” (Bonfil Batalla, 1994, p. 11).

Dicho esto, hay que señalar que la cultura, además de las transformaciones conceptuales mencionadas, se define dentro de relaciones y configuraciones basadas en el poder que “envuelven diversas representaciones de dominación y subordinación –así como negociaciones y contestaciones de autoridad– desde distintas arenas” (Banerjee y Dube, 2017, p. 11).

Según algunos autores (Grimson, 2013; Nivón Bolán en Grimson, 2013), la hegemonía global del proyecto civilizatorio moderno se vio trastocada por el fenómeno de la globalización, el cual obligó a una representación de la cultura que dejaba atrás el sentido de nación: “El enfrentamiento a las hegemonías blancas o mestizas que buscaron imponer o impusieron, según los casos, una homogeneización de la nación, constituye una etapa defensiva de las luchas subalternas” (Grimson, 2013, p. 10), y que, al mismo tiempo, le dio mucha más apertura al concepto mismo de hegemonía al eliminar un signo ético-político completamente definido.

Para entender las relaciones de clase y sus “contradicciones” en este ámbito, primero hay que señalar que la noción de hegemonía se complementa con la de contrahegemonía o hegemonía alternativa, manifestada como realidad tangible por quienes están al margen de la cultura dominante o, al menos, quienes se sustraen de

su influencia; negar esta posibilidad “es desconocer la capacidad de resistencia de los modos culturales alternativos, expresados de manera intencional y organizada o de forma esporádica y caótica” (Coelho Netto, 2009, p. 92).

En este marco contextual de los procesos hegemónicos en el campo cultural, es posible situar algunas posiciones resistentes a los modelos culturales dominantes que, de distintas maneras y en diferentes contextos, han hecho frente a las directrices normativas y prácticas de la cultura; sin embargo, es importante mencionar que algunas veces se presentan divergencias entre los discursos (y las acciones) público y oculto de los grupos resistentes (Scott, 2000) y, por razones que exponemos a continuación, muchos modos de resistencia por lo general ocurren en arenas encubiertas o privadas.

1.4.1 Dinámicas de dominación y subordinación

Para dar pie a las discusiones académicas sobre el concepto de resistencia, en esta investigación se revisan brevemente las dinámicas y concepciones del poder y la subordinación en los trabajos de Scott (2000; 2013), así como algunas observaciones críticas hechas por Tilly (1991) al respecto, los cuales permiten esbozar un marco analítico sobre las posibilidades de resistir a la dominación en distintos contextos y niveles, establecer un puente teórico y metodológico para definir a la resistencia y su operacionalización en esta tesis, además de complejizar la lectura simple o caricaturizada sobre la dominación y la resistencia como dos cosas unitarias, completas y absolutas.

En primer lugar, es necesario mencionar que hay una distinción en *poder para* y *poder sobre*, que Mann denomina como “poder infraestructural” y “poder despótico” (en Tilly, 1991). Para Mann (1984), el poder infraestructural se entiende como la capacidad del Estado para inmiscuirse en la sociedad y realizar propósitos políticos específicos; por su parte, el poder despótico se define como las acciones que emprenden los grupos dominantes para llevar a cabo objetivos sin necesidad de negociación institucional con diferentes grupos de la sociedad.

A decir de Tilly, muchos estudios se enfocan en esta última modalidad del poder despótico. Con base en los cuestionamientos de la teoría populista de la década de los sesenta sobre por qué, si la dominación lástima profundamente los intereses de los grupos subordinados, estos cumplen y ceden, Tilly (1991) esboza algunas posibles respuestas señalando que: 1) la premisa es incorrecta, los grupos subordinados de hecho se rebelan continuamente de manera encubierta; 2) los grupos subordinados obtienen algo a cambio de su subordinación, algo suficiente que les permite ceder; 3) a través de la búsqueda de otros valores, los grupos subordinados se involucran en sistemas que los explotan u oprimen; 4) como resultado de mistificación, represión o indisponibilidad de marcos ideológicos alternativos, los grupos subordinados desconocen sus verdaderos intereses; 5) la fuerza y la inercia mantienen a los grupos subordinados en su lugar; 6) la resistencia y la rebelión son costosas, la mayoría de los grupos subordinados carecen de los medios necesarios para llevarlas a cabo; y 7) todas las anteriores (Tilly, 1991, p. 594). Sin embargo, la mayoría de las hipótesis al respecto asocian la subordinación con las últimas opciones (4, 5 y 6) referidas por el autor.

Es importante mencionar que la subordinación puede recurrir a entidades, circuitos y/o elementos dominantes, sean del mismo campo cultural, estatal o de relaciones mercantiles para propósitos de supervivencia (Scott, 1985; De Certeau, 1984) o de expresión identitaria (Yúdice, 2002),²⁴ ya que, a decir de Falcón, “en todo régimen, las acciones y metas de los subalternos se van formando en completa dialéctica con las instituciones y las políticas emanadas del poder público” (2005, p. 15).

1.4.2 Formas de resistencia a la dominación

Bajo la idea de que el término *resistencia* también está inmerso en amplios debates de concepción, con una diversidad de significaciones y discusiones teóricas, metodológicas y empíricas en diversos estudios transdisciplinarios, en este trabajo se retoma la tipología de las resistencias de Hollander y Einwohner (2004) para observar algunos aspectos analíticos del concepto, clarificar su concepción misma²⁵ y contribuir al trabajo empírico en este campo. En consideración a los aportes de las autoras, sostenemos que la identificación de los elementos centrales de la resistencia permite ver la importancia sociológica del concepto.

A grandes rasgos, se puede decir que el consenso académico para la concepción de la resistencia es que incluye acciones opositoras de algún tipo, pero sus

²⁴ Al respecto, y para ejemplificar algunas aproximaciones empíricas sobre la subordinación estratégica, destacamos los trabajos de Scott en *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance* (1985), donde se analizan las estrategias de resistencia de algunos campesinos malayos ante los cambios en la producción de arroz; de De Certeau en *The Practice of Everyday Life* (1984), en el cual se estudian las estrategias o tácticas de resistencia creativa en prácticas rutinarias como caminar, hablar, leer, vivir y cocinar; y de Yúdice en *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global* (2002), donde se analizan algunas prácticas y experiencias apolíticas de los *funkeiros*, jóvenes brasileños que buscan una desarticulación de la identidad nacional resistiendo a la cultura oficial dominante.

²⁵ Ya que, a decir de Brown, “el uso indiscriminado de la resistencia socava su utilidad analítica” (en Hollander y Einwohner, 2004, p. 535).

definiciones varían en modo, escala, organización, dirección de objetivos, reconocimiento e intención (Hollander y Einwohner, 2004). De esta forma hay una especie de acuerdo sobre dos elementos clave para su definición: uno, que todos los usos del término incluyen un sentido de *acción*, es decir, hay un aparente consenso de que la resistencia implica un tipo de comportamiento activo, ya sea verbal, cognitivo o físico; y dos, un sentido de *oposición* (Hollander y Einwohner, 2004).

Al respecto, para mostrar la plasticidad del concepto –y las bases de nuestra propia construcción conceptual y operacional de la resistencia en esta investigación–, las autoras mencionan que el *modo* más común del estudio de la resistencia es el material o físico, es decir, el uso del cuerpo de quienes resisten y/o el uso de otros objetos materiales, sin embargo, ésta también se manifiesta a través de comportamientos simbólicos.²⁶ Asimismo, la *escala* y el *nivel de organización* de la resistencia son variables: las acciones resistentes pueden ser individuales o colectivas, extendidas o locales, organizadas o sin planeación. En este mismo sentido, los *objetivos*²⁷ de las resistencias también varían desde lo individual, grupal, organizacional e institucional, hasta llegar a estructuras sociales más complejas. Otro ámbito sugerido por Hollander y Einwohner (2004) es la *dirección* o las *metas* de la resistencia, en este punto las autoras mencionan que, según la literatura revisada,²⁸ las resistencias no necesariamente provienen de las personas más oprimidas, sino de otros sectores con

²⁶ Por ejemplo: el silencio y, al mismo tiempo, el rompimiento del silencio (Hollander y Einwohner, 2004).

²⁷ Si bien Hollander y Einwohner (2004) emplean el término equivalente en inglés “targets” en su tipología, en esta investigación se emplea su versión castellanizada, entendida como aquello o aquellos a quienes se resiste o a quienes va dirigida la acción de resistencia.

²⁸ Para la construcción de su tipología, Hollander y Einwohner (2004) revisan artículos y libros publicados desde 1995 en la base de datos *Sociological Abstracts* que incluyen la palabra *resistencia* en sus títulos.

mayor poder o privilegio. Finalmente, aunque muchos de los trabajos revisados entienden a la resistencia como una *acción política*, algunos sugieren que la resistencia puede tener una *base identitaria*.

Hollander y Einwohner (2004) mencionan que la resistencia es un concepto inherentemente complejo debido a dos aspectos particulares y evidentes de la literatura en este campo: 1) la resistencia no siempre es “pura” (incluso resistiéndose al poder, algunas personas o grupos pueden apoyar simultáneamente otras estructuras de dominación).²⁹ En este sentido, es posible que algunas personas elijan resistir en ciertas situaciones, pero no en otras; y 2) ni las personas que resisten, ni las personas que dominan, son monolíticas, hay una variación inevitable entre ambos grupos.

Es importante mencionar que existen muchos desacuerdos académicos sobre las acciones consideradas como resistencia. La mayoría de las discrepancias respecto al estudio de la resistencia se basa en las ideas de *reconocimiento* e *intención*: “la cuestión del reconocimiento probablemente es el aspecto más contencioso en las discusiones académicas sobre la resistencia” (Hollander y Einwohner, 2004, p. 542). A continuación, se presentan los principales presupuestos sobre estas dos ideas:

Respecto al reconocimiento –es decir, la visibilidad interna y externa del acto de resistencia–, algunas autoras (Vinthagen y Johansson, 2014; Hollander y Einwohner, 2004; Scott, 2000) señalan que, a diferencia de ciertos trabajos que identifican a la

²⁹ Según Hollander y Einwohner (2004), algunos autores se han referido a esta complejidad (de una actividad que significa al mismo tiempo resistencia y adaptación) como: ambigüedad, complicidad, conformidad o asimilación.

resistencia en una escala amplia de movimientos de protesta y revoluciones, con confrontaciones abiertas y directas, hay otro modo de resistir desde lo cotidiano con técnicas de bajo perfil, de hecho, Scott menciona que “la gente sin poder rara vez tiene la oportunidad o los recursos para resistirse abiertamente contra sus superiores” (en Hollander y Einwohner, 2004, p. 539). Asimismo, el reconocimiento depende en parte de las metas de quienes resisten. Algunas resistencias buscan ser reconocidas, otras tienen el propósito de pasar desapercibidas y otras no buscan el reconocimiento. Al respecto, Hollander y Einwohner (2004) señalan que una dimensión común en el reconocimiento es la percepción de las y los otros, de la cual se desprende la discusión académica sobre si la resistencia necesita del reconocimiento de terceras personas para denominarse como tal.

Por su parte, además del reconocimiento, hay otra discusión respecto a los actos de resistencia, en particular sobre el problema de la intención. Las y los teóricos de la resistencia han dirigido esta discusión de tres formas: 1) la intención consciente del actor es clave para clasificar su comportamiento como resistencia;³⁰ 2) otros teóricos señalan que es muy difícil, si no imposible, evaluar la intención del acto de resistencia, ya que los métodos de indagación que podrían obtener el acceso a la misma no son necesariamente confiables; y 3) otro grupo sugiere que la intención de los actores no es central para entender la resistencia, incluso se refiere que algunos actores pueden no estar conscientes de que sus acciones resisten (Hollander y Einwohner, 2004).

³⁰ Incluso Scott (2000) menciona que la intención de resistir es más importante que el resultado del acto de resistencia en sí mismo.

Con base en esta breve revisión sobre las discrepancias teórico-conceptuales alrededor de la resistencia y al desacuerdo considerable sobre si la misma debe ser reconocida e intencionada para denominarse como tal, Hollander y Einwohner (2004) realizan una tipología (tabla 2) que muestra siete tipos³¹ de resistencia a partir de las relaciones entre actores, objetivos y observadores en diferentes escalas de visibilidad y niveles de intencionalidad.

Tabla 2. *Tipos de resistencia y relaciones entre actores, objetivos y observadores*

TIPO DE RESISTENCIA	RELACIONES ENTRE ACTORES, OBJETIVOS Y OBSERVADORES
Resistencia abierta	Acciones visibles y fácilmente reconocibles como 'resistencia' por aquello o aquellos a quienes se resiste (objetivos) y por observadores; pretenden ser reconocidas como tal.
Resistencia encubierta	Acciones intencionadas pero desapercibidas por los objetivos; son reconocidas como 'resistencia' por algunos observadores.
Resistencia involuntaria	Acciones que no pretenden ser 'resistencia' por los actores, pero son reconocidas como amenazantes por los objetivos y algunos observadores.
Resistencia definida por objetivos	Acciones reconocidas como 'resistencia' sólo por los objetivos.
Resistencia definida externamente	Acciones que no pretenden ser reconocidas como 'resistencia' por los actores o los objetivos, pero que se denominan así por terceros.

³¹ Las autoras también presentan una octava categoría que describe acciones que no se pretenden como resistencia y no son reconocidas como tal por ningún actor (y, por lo tanto, no se consideran como resistencia). Esta categoría tampoco está incluida en la operacionalización y el análisis de resultados de esta investigación.

Resistencia perdida	Acciones intencionadas que son reconocidas como 'resistencia' por los objetivos, pero desapercibidas por terceros.
Intento de resistencia	Acciones intencionadas que pasan desapercibidas por los objetivos y observadores.

Fuente: Elaboración propia a partir de Hollander y Einwohner (2004).

Un aspecto importante que las autoras señalan es que a pesar de que la tipología identifica siete tipos de comportamientos denominados como resistentes, no todos han tenido la misma atención académica y empírica en la investigación; a decir de Hollander y Einwohner (2004), la falta de estudios sobre los últimos dos tipos se debe a que estos definen resistencias que pasan desapercibidas por terceras personas, incluidas algunas investigadoras e investigadores en el ámbito académico y/o científico.

A partir de esta tipología, en la presente investigación entendemos a la resistencia como diversos procesos, prácticas y acciones políticas rutinarias que de distintas maneras dialogan, negocian, se oponen, confrontan, se abstienen y/o escapan a un poder dominante a través de estrategias abiertas y ocultas (Scott, 2000; Vinthagen y Johansson, 2014; Hollander y Einwohner, 2004). Bajo esta definición, sostenemos que las formas de resistencia, que pueden practicar tanto individuos como colectividades, se pueden caracterizar como abiertas, donde el desafío a quien se resiste es explícito, como en las movilizaciones sociales, las protestas o las revoluciones; cerradas, donde el desafío a quien domina es encubierto u oculto, por ejemplo en el sabotaje, el robo-hormiga, el albur o la parodia; públicas, donde la resistencia abierta u oculta se da en espacios visibles u oficiales, a la vista de todos, como en los bloqueos o en el grafiti;

privadas, donde la resistencia abierta u oculta ocurre en espacios íntimos, familiares, domésticos o laborales, por ejemplo en el cuestionamiento abierto al control masculino sobre la mujer o la procrastinación en el trabajo; intencionales, donde existe una planeación de resistir deliberada y definida, como una huelga o la entrega de una petición a las autoridades; y espontáneas, donde la resistencia es repentina o automática, por ejemplo enfrentamientos entre policía y manifestantes en una protesta. Cabe señalar que estas formas de resistencia, que tienen un propósito analítico, no necesariamente ocurren de manera ideal en la realidad empírica, sino que la mayoría de las veces se encuentran entremezcladas o intercaladas situacionalmente a partir del momento político y el contexto que los actores enfrentan con distintos grados de agencia.³²

A su vez, estas características permiten esbozar las posiciones o estrategias de resistencia que se operacionalizan en esta investigación: complicidad, conformidad, asimilación, cooperación, negociación, subordinación, confrontación y escape; todas ellas detalladas en los capítulos tres y cuatro de esta tesis.

³² En esta tesis la agencia se entiende como la capacidad autónoma de las y los sujetos que escapa a los condicionamientos impuestos por el sistema social (Sautu, 2005), y que normalmente se enuncia como contrapeso en la dualidad estructura/agencia.

CAPÍTULO 2. HISTORIA DE LA POLÍTICA CULTURAL EN AMÉRICA LATINA, MÉXICO Y NUEVO LEÓN

En el contexto de una tradición histórica y epistemológica eurooccidental sobre la cultura –revisada en el capítulo uno–, y la homologación de la cultura con la educación bajo pretensiones civilizatorias, en América Latina se establecieron diversos proyectos y políticas públicas en función de este modelo, pero con concepciones propias, a lo largo del siglo XX.³³

Dicho esto, y a partir de múltiples trabajos sobre políticas culturales en América Latina y México (García Canclini, 1987; Tortajada, 1995; Giménez, 2005, 2017; Ejea, 2008, 2009; Tirzo Gómez, 2016), en este capítulo se realiza una breve revisión sobre las resonancias y reinterpretaciones de los paradigmas culturales eurooccidentales en América Latina; así como la construcción de algunas políticas públicas orientadas a la cultura implementadas por el Estado mexicano a principios del siglo XX y ciertos elementos del proceso modernizador de la cultura –también denominado “democratización cultural”– a mediados de los años ochenta que, como se verá, según autores (Ejea, 2009; Giménez, 2005), más bien representa un proceso de ‘liberalización’ estratégica para la legitimación de un régimen que, entre otras cosas, sustenta e instrumentaliza un proyecto cultural dominante. Lo anterior con el propósito de rastrear algunas bases ideológicas y conceptuales sobre la noción de cultura

³³ Como los proyectos educativos de Domingo Sarmiento en Argentina y Andrés Bello en Chile a mediados y finales de 1800; así como el de José Vasconcelos en México en las primeras décadas del siglo XX. En Argentina, por ejemplo, Sarmiento fundó la escuela pública bajo el lema “civilización o barbarie” que, entre otras cosas, establecía una distinción racializada entre criollos educados y pueblos mestizos (Miller y Yúdice, 2004).

instrumentada en el país y sus semejanzas y diferencias con la configuración del CONARTE en Nuevo León.

2.1 La política cultural en América Latina

Para revisar el aspecto que nos interesa en este apartado, es decir, la configuración de la *política cultural* en el contexto latinoamericano durante el siglo XX, es necesario distinguir al menos dos cosas: una, que las concepciones epistemológicas y el pensamiento crítico hacia la *cultura* en América Latina –pese a la colonización ideológica de la conquista– denotan una asimilación propia del concepto y no un traslado automático del paradigma cultural europeo³⁴ (Bonfil Batalla en Giménez, 2017); y dos, que la instrumentación de la política cultural en América Latina durante el siglo XX sí guarda importantes semejanzas con la lógica operacional de la política pública institucionalizada en occidente: “La mayoría de las políticas culturales latinoamericanas desde la década de 1930 en adelante, pueden considerarse variantes de las políticas de los países capitalistas occidentales” (Miller y Yúdice, 2004, p. 176). Este último ámbito es el que nos interesa como unidad de análisis en la presente investigación.

Dicho esto, según García Canclini (1987), las políticas culturales en América Latina se han originado y constituido a partir de una existencia dudosa desde el siglo XX. Sin embargo, los proyectos fundadores latinoamericanos incluían estrategias de desarrollo

³⁴ Al respecto, algunas perspectivas teóricas latinoamericanas mencionan que “para comprender nuestras sociedades, sus modos específicos de conflictividad, de subalternización, de construcción de sujetos, de lenguajes y repertorios de acción colectiva” (Grimson, 2013, p. 10) es necesario hacer un descentramiento teórico de Europa en términos analíticos y políticos, ya que, por nombrar un ejemplo, *cultura* como estrategia poscolonial y *cultura* como socavación de significados establecidos no pueden significar la misma cosa (Grimson, 2013).

cultural y posicionaban la preocupación de las políticas culturales en el terreno internacional, con la creación de ministerios de cultura³⁵ y la formulación de planes nacionales para la cultura (García Canclini, 1987).

A propósito de los debates que organizan a la política cultural en América Latina, García Canclini (1987) clasifica seis paradigmas: mecenazgo liberal, tradicionalismo patrimonialista, estatismo populista, privatización neoconservadora, democratización cultural y democracia participativa, y los agentes culturales que los sustentan, esto con el fin de estructurar la relación entre política y cultura, y la concepción del desarrollo cultural. A continuación, se sintetizan las características principales de dichos paradigmas a partir de la esquematización (tabla 3) realizada por García Canclini (1987):

a) Mecenazgo liberal

García Canclini identifica al mecenazgo como la primera forma de promoción moderna de la cultura, originada desde los encargos artísticos de papas y reyes a través de la historia antigua. A diferencia del pasado, en el mundo moderno se desarrollaron formas más libres de subvención, con menos indicaciones sobre el contenido y el estilo del arte, pero con la misma estética elitista de las artes ilustradas. En este paradigma los vínculos entre mecenas y artistas se realizan según la gratuidad o generosidad y la libre creación. El Estado no funge como impulsor principal de la creación cultural y

³⁵ A partir de instituciones culturales similares en Europa, por ejemplo, el Ministerio de Asuntos Culturales en Francia, creado en 1959 a cargo de André Malraux. Francia fue el primer país en crear una institución de este tipo y Malraux, considerado el padre fundador de la política cultural francesa, en implementar una política congruente con su teoría del arte y la estética en la década de los sesenta (Ahearne, 2004).

la acción mecenal se entremezcla con el mercado artístico. Según García Canclini (1987) este modelo suele reducirse a creaciones, expresiones o producciones en el terreno de la *alta cultura*, y puede ser una forma de política cultural porque norma relaciones en el campo, distribuye fondos y establece líneas importantes.

b) Tradicionalismo patrimonialista

Originado desde la oligarquía y los movimientos nacionalistas de derecha. Se configura bajo una idea biológica y racial de la nación, una pretensión de pureza y un rechazo general de la historia bajo el ideal de la tradición nacional. Para este paradigma, altamente esencialista, el núcleo de la nación se compone por la iglesia, el ejército, la familia y la propiedad. Algunos de sus rasgos en corrientes populistas se ilustran con la idealización del pueblo, y su política cultural con la preservación del patrimonio folclórico, sin embargo, no incluye otras prácticas de sectores populares distanciados de la cultura hegemónica. Finalmente, este paradigma aísla elementos culturales y los folcloriza.

c) Estatismo populista

En este paradigma la identidad no está contenida en la raza o la tradición, sino en el Estado. Como resultado de procesos de independencia o revolución, el Estado aparece como el lugar donde se condensan los valores nacionales, y como rector del orden y regulador de conflictos. Lo nacional reside en el Estado, no en el pueblo: “éste es aludido como destinatario de la acción del gobierno [...] pero no reconocido efectivamente como fuente y justificación de esos actos” (García Canclini, 1987, p. 35). En este paradigma se exige que las iniciativas populares se subordinen a los intereses

de la nación fijados por el Estado, y la política cultural busca dar continuidad de lo nacional, la preservación del Estado y la promoción de actividades que cohesionan al pueblo. Por último, los componentes de la nacionalidad son reformulados y adecuados por el Estado a nuevas etapas de desarrollo capitalista.

d) Privatización neoconservadora

Paradigma originado ante las movilizaciones sociales de los años sesenta y las crisis económicas a principios de los setenta, donde corrientes neoconservadoras reorganizan los modelos de acumulación. Como rasgos generales, hay una reducción de salarios, restricción de financiamiento e inversiones en investigación científica (sobre todo en áreas distintas al desarrollo tecnológico), y una transfusión de la iniciativa cultural a empresas privadas que pretende disminuir la centralidad del Estado y controlar a los sectores populares: “El campo cultural así despolitizado, congelado bajo el control militar o administrativo, cede su espacio a la reorganización empresarial” (García Canclini, 1987, p. 45).

e) Democratización cultural

En este paradigma la política cultural se enfoca en la distribución y popularización del arte, la ciencia y algunas formas de alta cultura. Hay una mejor difusión que corrige las desigualdades en el acceso a bienes simbólicos y una distinción entre “quienes trabajan por la democratización desde las instituciones del Estado, quienes lo hacen a través de organismos independientes y la acción difusionista de las industrias culturales ejercida casi siempre bajo una lógica empresarial” (García Canclini, 1987, p. 47). Con un éxito más retórico que práctico a partir de distintas declaraciones en

discursos gubernamentales y organismos internacionales que abogan por el respecto al derecho a la cultura, García Canclini señala dos críticas importantes respecto a este paradigma: 1) la democratización, cuando sólo divulga alta cultura, implica una definición elitista del patrimonio simbólico y una valoración unilateral impuesta al resto de la población; 2) la distribución cultural ataca la desigualdad entre clases, pero no cambia las formas de producción y consumo de bienes simbólicos: “las diferencias en la apropiación de la cultura tienen su origen en las desigualdades socioeconómicas y en la diversa formación de hábitos y gustos en distintos sectores” (García Canclini, 1987, p. 49).

f) Democracia participativa

Finalmente, García Canclini identifica un paradigma alternativo que defiende la coexistencia de múltiples culturas en una misma sociedad además de promover su desarrollo autónomo: “Puesto que no hay una sola cultura legítima, la política cultural no debe dedicarse a difundir sólo la hegemónica, sino a promover el desarrollo de todas las que sean representativas de los grupos que componen una sociedad” (García Canclini, 1987, pp. 50-51). La política cultural en este paradigma no se limita a acciones puntuales, sino a una acción cultural en sentido continuo, sin reduccionismos discursivos o estéticos, que mejora las condiciones sociales. A su vez, hay un interés por las formas locales de organización cultural impulsadas por grupos comunitarios: “Estos movimientos han logrado, más que otras organizaciones, socializar la ideología democrática, antes restringida a las élites y los sectores medios, entre las clases populares, y también cierto reconocimiento general de la sociedad y de los partidos a los derechos de estas clases a tener relaciones democráticas e

iniciativas políticas en áreas de las que siempre fueron excluidos” (García Canclini, 1987, p. 52).

Ahora, es importante señalar que este momento histórico ha estado delimitado por el escenario internacional sobre el campo cultural y las recomendaciones respecto al mismo desde organismos como la UNESCO que, sobre todo en las últimas décadas, han mostrado una tendencia a proteger la diversidad cultural y garantizar el ejercicio de los derechos culturales de las personas.³⁶ Todo esto como resultado de un proceso intenso donde se descubrió que la cultura, además de generar ganancias del PIB y promover la educación, podía impulsar el desarrollo económico y humano, la paz y la diversidad³⁷ (Coelho Netto, 2009). Sin embargo, para algunas autoras, las declaraciones de estos organismos instauran discursos sobre el multiculturalismo y la pluralidad de voces que convierten “lo mestizo, lo sincrético, en símbolo de la superación de los antagonismos sociales” (Doyle, 2008, p. 183).

Para García Canclini (1987), esta clasificación, entre otras cosas, estructura la relación entre política y cultura, cultura elitista y cultura popular, y encara el debate sobre los modelos que organizan las políticas culturales en América Latina. A partir de esta categorización de la política cultural como el conjunto de intervenciones del Estado, las instituciones y los grupos comunitarios (y sus relaciones) para orientar el desarrollo simbólico y satisfacer las necesidades culturales de la sociedad (García Canclini,

³⁶ Los derechos culturales entraron a escena a partir de una idea formulada en la primera Declaración de la UNESCO en 1996 y una segunda emitida diez años después; ambas basadas en la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948 (Coelho Netto, 2009).

³⁷ Coelho Netto también denomina este proceso como la *domesticación de la cultura* (2009).

1987), es posible abordar las nociones, tratamientos y usos de la política cultural en México durante el siglo XX.

Tabla 3. *Políticas culturales: Paradigmas, agentes y modos de organización*

POLÍTICAS CULTURALES: PARADIGMAS, AGENTES Y MODOS DE ORGANIZACIÓN			
PARADIGMAS	PRINCIPALES AGENTES	MODOS DE ORGANIZACIÓN DE LA RELACIÓN POLÍTICA-CULTURA	CONCEPCIONES Y OBJETIVOS DEL DESARROLLO CULTURAL
Mecenazgo liberal	Funciones industriales y empresas privadas	Apoyo a la creación y distribución de la alta cultura.	Difusión del patrimonio y su desarrollo a través de la libre creatividad individual.
Tradicionalismo patrimonialista	Estados, partidos e instituciones culturales tradicionales	Uso del patrimonio tradicional como espacio no conflictivo para la identificación de todas las clases.	Preservación del patrimonio folclórico como núcleo de la identidad nacional.
Estatismo populista	Estados y partidos	Distribución de los bienes culturales de élite y reivindicación de la cultura popular bajo el control del Estado.	Afianzar tendencias de la cultura nacional-popular que contribuyen a la reproducción equilibrada del sistema.
Privatización neoconservadora	Empresas privadas nacionales y trasnacionales, y sectores tecnocráticos de los Estados.	Transferencia al mercado simbólico privado de las acciones pública en la cultura.	Reorganizar la cultura bajo las leyes del mercado y buscar consenso a través de la participación individual en el consumo.
Democratización cultural	Estados e instituciones culturales.	Difusión y popularización de la alta cultura.	Acceso igualitario de todos los individuos y grupos al disfrute de los bienes culturales.
Democracia participativa	Partidos progresistas y movimientos populares independientes	Promoción de la participación popular y la organización autogestiva de las actividades culturales y políticas.	Desarrollo plural de las culturas de todos los grupos en relación con sus propias necesidades.

Fuente: García Canclini (1987).

2.2 Proyecto nacional moderno y política cultural en México

En este apartado se abordan algunas reflexiones en torno a la cultura y la política cultural mexicana en su proceso de institucionalización desde los gobiernos posrevolucionarios en las primeras décadas del siglo pasado hasta la actualidad. En particular nos interesa destacar cómo la política pública orientada a la cultura en México se ha configurado bajo un modelo cultural dominante que, entre otras cosas, asegura la permanencia de un orden cultural hegemónico, esto es: un sistema de ideas y valores específicos reconocido y legitimado por consenso social, pero que también genera disputas y cuestionamientos.

Ahora, para revisar los componentes hegemónicos de la cultura a nivel nacional en las últimas décadas, es necesario pensar a la cultura no en abstracto, sino como algo que se usa y se instrumentaliza, en donde hay relaciones de poder y luchas de dominación y resistencia. Así, para García Canclini (1987), en un inicio las políticas culturales en México se caracterizaron por una falta de coherencia en las acciones estatales, desestructuración del área cultural en el país y falta de interés de los estados en este ámbito, lo que hizo de la política cultural un tema discutido sin rigor que encubría “luchas de intereses por la distribución de fondos públicos y privados” (García Canclini, 1987, p. 14).

Si bien la preocupación nacional e internacional sobre la democratización cultural no es nada nueva y existen numerosos esfuerzos en favor de la protección y promoción de la diversidad y la inclusión de las diferencias que suscriben esta tendencia, para algunas autoras (Tortajada, 1995; Doyle, 2008) los discursos oficiales sobre la

multiculturalidad en muchas ocasiones incluyen expresiones subalternas o populares con el propósito de simular una apertura que en realidad sigue dominada por el poder de las élites dirigentes. Este punto se puede ilustrar, por lo menos, desde el proyecto cultural vasconcelista y las misiones culturales en México a principios de 1920 que, inspiradas en los misioneros de la colonización, se encargaron de “educar” e introducir la política cultural oficial a las comunidades rurales e indígenas del país y, a su vez, de difundir sus prácticas artísticas para contribuir a la legitimación del régimen. En otras palabras, el Estado posrevolucionario mexicano utilizó el campo cultural para impulsar el ideal unificador del nacionalismo, pero también para consolidarse a sí mismo, vigilar y controlar movilizaciones disidentes, y garantizar el consenso social –o hegemonía– sobre la cultura.

Como hemos revisado, la segunda fase de construcción conceptual y simbólica de la cultura expuesta por Giménez (2005), la *institucionalización de la cultura*, sirve para enmarcar el proceso configurativo de la política cultural del Estado posrevolucionario en México que, a grandes rasgos, desde 1920 hasta los años de 1980, devino en un nacionalismo resultante de la revolución que buscaba cohesionar y unificar a la sociedad.

Para sintetizar este periodo, que se transforma y reestructura a lo largo del siglo XX, queremos mencionar que si bien, en un inicio, la necesidad de unificación nacional responde a los requerimientos del proyecto político-económico posrevolucionario y a la defensa del país frente al imperialismo norteamericano, en el campo de la cultura esta idea de nacionalismo permanece en el discurso oficial a pesar de las importantes modificaciones del proyecto cultural en la historia mexicana de ese periodo y de las

múltiples variaciones culturales producto de diferentes tendencias artísticas, vanguardias e ismos. En síntesis, esta idea de nacionalismo, constantemente redefinida y trascendida, siempre ha estado presente en el discurso oficial.³⁸

De manera concreta, la constitución de las instituciones culturales permite comprender el emergente proceso de institucionalización que buscaba aglutinar fuerzas y llevar a cabo el proyecto nacional del grupo en el poder (Tortajada, 1995). Por ejemplo, la creación de las primeras instituciones culturales del país, como la Dirección General de Bellas Artes (1915-1917), la Secretaría de Educación Pública (1921) y el proyecto cultural vasconcelista (reelaborado entre 1924 y 1934) contribuyeron a la materialización de la noción de cultura subyacente en el modelo cultural dominante, además de constituir y asegurar la posición legítima del Estado y, por lo tanto, la hegemonía de los grupos gobernantes.

Algunas de las consecuencias de este proceso se pueden observar en la normatividad del Estado mexicano que toleraba la participación crítica en los contenidos de las actividades culturales, pero no en la lógica organizativa y política de éste. Así, las y los artistas, para mantener sus posiciones y resistir a la marginalidad, establecieron estrechos vínculos con las instituciones culturales del país adecuándose a los proyectos postulados por el gobierno en turno (Tortajada, 1995). Esta relación de dependencia-autonomía pretendía una negociación³⁹ y supeditación de las y los artistas a las cambiantes políticas estatales que determinaban los apoyos (o la omisión

³⁸ Al respecto, hay que decir que el ideal del nacionalismo mexicano durante el siglo XX implícitamente estaba dirigido a los grupos mestizos, no a los grupos indígenas; y el reconocimiento de estos últimos se enunciaba en función de lo ancestral y lo tradicional, no de lo presente.

³⁹ Que en nuestra investigación entendemos como parte de la variación del concepto *resistencia*, definido en el capítulo uno de esta tesis.

de estos) para la creación y la difusión cultural del momento. De esta manera, en muchos casos el campo cultural vivió bajo formas sofisticadas de dominación con premios, homenajes y celebraciones que atraían y cooptaban a las y los artistas (Tortajada, 1995). En otras palabras, la cultura oficial se redujo a lo conmemorativo, justificado en un discurso revolucionario que, siguiendo a Tortajada (1995), le daba coherencia al régimen, aunque no se creyera en él.

Otra consecuencia de la institucionalización estatal de la cultura a finales del siglo XX es que la política cultural, anteriormente constituida por el ideal nacionalista, se empieza a matizar en favor de la modernización, la globalización y los procesos democratizadores. Sin embargo, en lugar de abonar a dichas pretensiones democráticas, la gestión oficial del Estado en el campo de la cultura instrumenta, folcloriza y comercializa masivamente a la diferencia y la diversidad de las expresiones culturales; como es el caso de algunas manifestaciones de la cultura popular. Ahora bien, con el abandono del modelo desarrollista y la apertura neoliberal en las últimas décadas, el discurso del nacionalismo cultural se ha debilitado, situación que representa una de las principales contradicciones en el mantenimiento de la pretendida unidad nacional. Igualmente, es importante mencionar que la llamada modernización de la política cultural, cobijada bajo el ideal de los procesos democratizadores a finales del siglo XX, en realidad pertenece a una modalidad de accionar gubernamental denominada como liberalización (Ejea, 2009), la cual no es meramente autoritaria, pero está lejos de considerarse democrática.

Es importante mencionar que el ímpetu del proceso modernizador de la cultura en América Latina en la segunda mitad del siglo XX tuvo efectos más bien retóricos y

discursivos –que ideológicos y estructurales– en México. Si bien la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en 1988 y el Fondo para la Cultura y las Artes (FONCA) en 1989 dotaron de mayor autonomía y recursos al sector cultural en el país, fungieron como instrumentos políticos para la legitimación de un régimen salinista altamente cuestionado. Según Ejea, ambas instituciones “han resultado útiles para erigir una retórica gubernamental que le otorga a la política cultural un cariz de democratización y de apertura” (2008, p. 5).

Finalmente, cabe señalar que, a pesar del debilitamiento del ideal unificador del nacionalismo y los cambios en el discurso oficial en la fase de mercantilización cultural, se puede sostener que existe una misma lógica propia de la construcción de hegemonía, como ya hemos revisado.

2.3 Marco normativo de la política cultural a nivel nacional y estatal

Este apartado busca describir brevemente la estructura de la administración cultural en términos normativos y legales a nivel nacional, desarrollada durante el siglo XX, así como identificar algunas actrices y actores involucrados en este ámbito. Particularmente nos interesa observar el papel y las posibilidades de acción que han tenido el Estado y las instituciones culturales mexicanas en el marco de una delimitación jurídica específica; esto para contextualizar la situación normativa y legal de nuestros casos de estudio en Nuevo León. Asimismo, este marco se realiza en referencia al texto *Legislación cultural: temas y tendencias* de Boly Cottom escrito en 2015, del cual Maqueda Garrido (2015) enfatiza la centralidad que han tenido la normativa y las leyes respecto a las problemáticas generales del sector cultural en el

país, donde “existe una asombrosa creencia de que las soluciones se deberían de dar mediante la modificación de leyes o a nivel administrativo, cuando de fondo es un problema ideológico” (p. 662).

Ahora, para comprender la organización estructural –normativa y legal– de las instituciones culturales y la política cultural en el país y en Nuevo León, es importante distinguir dos planos generales para el análisis de la institucionalidad en torno a la cultura: la modalidad organizativa (relacionada con elementos, agentes culturales y funciones estructurales) y los sustentos o instrumentos legales. Sobre el primer plano, Garretón (en Nivón Bolán, 2006) propone cuatro modelos de las formas de institucionalidad cultural: el modelo *norteamericano*, los *ministerios de cultura*, las *subsecretarías de cultura* y los *consejos o institutos nacionales de cultura*. A grandes rasgos, el modelo *norteamericano* consiste en el establecimiento de instituciones desconectadas entre sí y desvinculadas de un ente orgánico ‘superior’; el modelo de los *ministerios de cultura* busca agrupar un conjunto de entes culturales en una sola instancia para formular políticas y orientar la asignación de recursos;⁴⁰ el modelo de *subsecretarías de cultura*,⁴¹ considerado como una estructura altamente burocrática que dificulta la intervención y/o participación de otros sectores sociales, como el de la iniciativa privada y el resto de la sociedad civil; y, finalmente, el modelo de *consejos o institutos nacionales de cultura*, con entes que gozan de autonomía y niveles jerárquicos que equiparan a los presidentes o directores como secretarios o ministros; según Nivón Bolán (2006), los *consejos* buscan combinar el poder de un aparato

⁴⁰ Según Nivón Bolán (2006), el éxito de este modelo en parte ha estado relacionado con el impulso de líderes políticos y personalidades al frente de estos organismos.

⁴¹ Como el que figuró en México en los años sesenta hasta 1988.

estatal y la administración de un organismo descentralizado que fomenta la posibilidad de participación de la sociedad civil. Esta categorización permite ubicar las características de los modelos de institucionalidad cultural que operan en México y Nuevo León, respectivamente.

Sobre el segundo plano, es decir, el sustento legal de las políticas culturales en México, existen distintos instrumentos legales relacionados con la protección y garantía del ejercicio de los derechos culturales en el país,⁴² sin embargo, en esta investigación sólo nos ceñimos a la revisión de algunas disposiciones de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, la cual en el artículo 4 establece que el Estado alentará el fortalecimiento y la difusión de la cultura donde “toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales”;⁴³ igualmente, se revisan aspectos generales de la Ley General de Cultura y Derechos Culturales (2017), la cual reafirma la voluntad del Estado de garantizar el respeto a la diversidad cultural; y el Plan Nacional de Desarrollo 2013-2018,⁴⁴ el cual plantea cinco metas nacionales para

⁴² Este marco legal comprende, entre otros, la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, publicada en 1917, última reforma en 2020; la Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia, publicada en 1939, última reforma en 2015; la Ley Orgánica de la Universidad Nacional Autónoma de México, publicada en 1945; la Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, publicada en 1946, última reforma en 2015; la Ley Federal de Radio y Televisión, publicada en 1960; la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, publicada en 1972, última reforma en 1986; la Ley de Premios, Estímulos y Recompensas Civiles, publicada en 1975, última reforma en 2020; el Decreto por el que se crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, publicado en 1988; la Ley General de Bibliotecas, publicada en 1988, última reforma en 2018; la Ley Federal de Cinematografía, publicada en 1992; la Ley General de Educación, publicada en 1993, última reforma en 2018; y la Ley Federal del Derecho de Autor, publicada en 1996, última reforma en 2020 (OEI, 2002).

⁴³ Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, 1917, última reforma en 2020.

⁴⁴ Publicado por el Gobierno de la República en 2016.

el país⁴⁵ que abogan por el respeto a la diversidad y la garantía de los derechos humanos en relación con prácticas incluyentes. Ahora, es importante mencionar que estos marcos normativos y legales a nivel nacional se configuran y modifican en función de algunas recomendaciones internacionales⁴⁶ en torno a la cultura, las cuales en las últimas décadas han mostrado una tendencia a proteger y garantizar la diversidad y los derechos culturales.

Una vez dicho esto, es posible esbozar las condiciones institucionales del marco normativo y legal en el caso de Nuevo León. Para cumplir con este propósito, primero hay que decir, que, con base en los documentos disponibles en la página oficial del Gobierno del Estado de Nuevo León (2018),⁴⁷ la entidad cuenta con instrumentos legales diseñados para la protección de los derechos culturales con una visión estrictamente acotada a las disposiciones federales.⁴⁸ Sin embargo, para complementar estos instrumentos legales y situar algunos principios institucionales, ideológicos y discursivos de la normatividad en Nuevo León, en esta tesis sólo se

⁴⁵ México en Paz, México Incluyente, México con Educación de Calidad, México Próspero y México con Responsabilidad Global.

⁴⁶ Estas pretensiones son visibles en la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales celebrada en 2005 en la 33ª Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, 2010), y la Hoja de Ruta: El Acercamiento de las Culturas como parte del Decenio Internacional de Acercamiento a las Culturas 2013-2022 (UNESCO, 2016).

⁴⁷ Donde se incluyen la Constitución política del Estado, leyes, decretos legislativos, decretos administrativos, reglamentos estatales, reglamentos municipales, convenios y acuerdos.

⁴⁸ Nuevo León cuenta con las siguientes siete leyes respecto a la cultura: Ley que crea el Organismo Público Descentralizado denominado Museo de Historia Mexicana, publicada en 1994, última reforma en 2010; Ley que crea el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, publicada en 1995, última reforma en 2018; Ley del Patrimonio Cultural del Estado de Nuevo León, publicada en 1998, última reforma en 2018; Ley para la Integración del Acervo Bibliográfico en el Estado de Nuevo León, publicada en 2005; Ley para el Reconocimiento al Mérito Cívico "Presea Estado de Nuevo León", publicada en 2007, última reforma en 2011; Ley para la Promoción de Valores y Cultura de la Legalidad del Estado de Nuevo León, publicada en 2007, última reforma en 2017; y Ley que crea el Organismo Público Descentralizado denominado Sistema de Radio y Televisión de Nuevo León, publicada en 2018, última reforma en 2018 (Gobierno del Estado de Nuevo León, 2018).

revisan el PED 2016-2021 y el PEC 2016-2021, analizados en los capítulos tres y cuatro de esta tesis.

2.4 Historia de la política cultural en Nuevo León

Si bien, como hemos revisado, el panorama general de la política cultural en el país se ha definido y redefinido a partir de un modelo cultural replicado desde la federación durante los últimos dos siglos –bajo las directrices ideológicas y políticas que en su momento han implementado la SEP, el CONACULTA y la Secretaría de Cultura en función de las administraciones en curso–, en el caso de Nuevo León este traslado ha sido fundamentalmente atípico y problemático.

Con el propósito de revisar la configuración y el desarrollo de la política cultural en Nuevo León durante el siglo XX, tomamos las premisas teóricas e historiográficas de algunos autores (Zúñiga, 1993; Palacios Hernández, 2007; Ramírez, 2009; González Uresti, 2016) que analizan el papel del empresariado y los corporativos regiomontanos en la entidad, sus redes y relaciones con el Estado, los usos de la cultura y la creación de proyectos artísticos en el contexto de un desarrollo industrial acelerado; los cuales, a decir de Ramírez (2009), resultan en un *capitalismo cultural bisoño*.⁴⁹

Para sintetizar la contextualización de este panorama estatal en el ámbito de la cultura en el periodo referido, así como la identificación de sus principales actrices y actores clave, hay que decir que, a diferencia de la tendencia federal, las figuras centrales en

⁴⁹ Como se ha mencionado, el concepto de *capitalismo cultural* ha sido utilizado por Yúdice (2002) para explicar el uso de la cultura en función de intereses económicos. En este sentido, y en el caso de Nuevo León, Ramírez (2009) lo entiende como uno “que tiene el poder de capitalizar las relaciones entre prácticas culturales y capital económico de manera altamente redituable” (p. 35).

la producción cultural y el patronazgo artístico en la entidad no fueron instancias religiosas o estatales como en otros lugares del país⁵⁰, sino figuras importantes del empresariado y corporativos locales de la época. Esta situación condicionó y estableció “las bases para que la ciudad originara formas civiles de organización del arte y se creara un medio favorable a la aparición de actores relativamente independientes del Estado y de la Iglesia” (Zúñiga, 1993, p. 158).

Con base en los paradigmas de la política cultural propuestos por García Canclini (1987), revisados previamente, es posible decir que el modelo que domina el ejercicio de la política cultural en Nuevo León durante la primera mitad del siglo XX es el de *mecenazgo liberal*, el cual identifica a las élites y las empresas de la iniciativa privada como los agentes clave y preponderantes en este ámbito; sus modos de organización implican apoyos a la creación y distribución de la ‘alta’ cultura, y sus objetivos persiguen la difusión del patrimonio y su desarrollo a través de la creatividad libre e individual; para el caso de Monterrey estos aspectos se manifiestan en la génesis de algunas instituciones culturales privadas: “El hecho de que el aviso de apertura y la presentación del programa de actividades de Arte AC⁵¹ se haya dado a conocer a la prensa en el *mezzanine* del Casino de Monterrey confirma el modelo de cultura elitista que pretendía promover y el papel de reproducción ideológica que jugaría la cultura en esta sociedad” (Ramírez, 2009, p. 29).

⁵⁰ Por ejemplo, el apoyo del Estado al muralismo, la inmensa labor editorial y la promoción de la danza (Tortajada, 1995) en el centro de México a mediados del siglo XX.

⁵¹ Arte AC es la primera institución cultural privada en Monterrey, inaugurada en 1955. Nace de una propuesta de Jorge González Camarena, apoyada por Rosario Garza Sada de Zambrano (Ramírez, 2009), con el objetivo de promover y patrocinar múltiples actividades artísticas en la entidad.

El interés desmedido de los corporativos regiomontanos hacia la cultura durante las primeras décadas del siglo XX muestra una intención ideológica (Ramírez, 2009) contra los discursos del Estado que cargaban la inercia retórica del nacionalismo y la revolución a nivel federal;⁵² sin embargo, a mediados de siglo estos elementos también se incorporan en las imágenes y campañas empresariales de algunos corporativos,⁵³ y para la década de los setenta “las empresas más antiguas cerraron un proceso de maduración productiva que incluyó uno o varios de los siguientes elementos: la mejora tecnológica, aumento de la capacidad instalada, expansión territorial [y] ampliación de mercados” (Palacios Hernández, 2007, p. 212). En este lapso se forman colecciones de arte y museos auspiciados por diversos grupos corporativos e industriales: “Casi cada grupo industrial importante en la ciudad tiene su museo o su proyecto cultural: Vitro, el Centro de Arte Vitro (1974); el entonces grupo Visa, ahora Fomento Económico Mexicano S.A. (FEMSA), el Museo de Monterrey (1977); el grupo ALFA, la Colección Alfa (1975), Promoción de las Artes (1977) y el Centro Cultural Alfa (1978)” (Ramírez, 2009, pp. 41-42).

Dicho esto, a partir de la década de los setenta el paradigma de la política cultural en Nuevo León se basa en una articulación fundamental entre el Estado y los principales grupos corporativos de la entidad, donde los agentes encargados del patronazgo, la financiación y la promoción de las actividades culturales ya no se limitan a las élites y sus dinámicas de mecenazgo, sino que incluyen a otros actores en los ámbitos público

⁵² En Nuevo León se construye otro tipo de nacionalismo basado en la cultura del esfuerzo y el trabajo (Ramírez, 2009).

⁵³ Según Ramírez (2009) la incorporación nacionalista en la publicidad de esta época es visible en algunos productos de Cervecería Cuauhtémoc.

y privado. Así, este periodo puede inscribirse en una combinación entre el modelo de *privatización neoconservadora* y –de manera incipiente– el modelo de *democratización cultural* (García Canclini, 1987). A propósito de estos paradigmas, recordemos que en el modelo de *privatización neoconservadora* los agentes preponderantes en el ámbito de la política cultural son las empresas privadas y algunos sectores tecnocráticos del Estado; sus modos de organización implican un traslado del mercado simbólico privado a acciones públicas, y sus objetivos buscan reorganizar la cultura en función del mercado y el consenso. Por su parte, en el modelo de *democratización cultural* los agentes principales en este ámbito son el Estado y las instituciones culturales; sus modos de organización se manifiestan en la difusión y popularización de la ‘alta’ cultura, y sus objetivos se enfocan en promover el acceso igualitario a los bienes y servicios culturales.

En este sentido, y bajo los principios de ambos paradigmas, es posible decir que en las últimas décadas del siglo XX las políticas culturales corporativas en Nuevo León comienzan a articularse con el Estado en sus niveles federal y regional, y tienden hacia el ideal democratizador de la cultura: “De este modo podemos leer la alianza del Estado con la iniciativa privada de Monterrey [...] como una forma de afianzar este consumo cultural –sea artístico o de industrias culturales–, transformar la urbe y ponerla dentro de esta red global de capital” (Ramírez, 2009, p. 64). Consecuentemente, durante el sexenio de Salinas de Gortari⁵⁴ se crean distintos programas, centros artísticos y circuitos culturales importantes en la ciudad, con apoyos colaborativos entre fondos federales y estatales, como es el caso de los

⁵⁴ Carlos Salinas de Gortari fungió como presidente de México de 1988 a 1994.

programas públicos analizados en esta tesis: el PACMYC (creado en 1989) y el Programa Rangel Frías (como parte del PECDA creado en 1993); igualmente, en esta época: “se construye el Museo de Arte Contemporáneo (MARCO) [sic], el Parque Fundidora y el centro de negocios Cintermex, la recuperación de Barrio Antiguo y el Museo de Historia Mexicana” (Ramírez, 2009, pp. 54-55) y, a principios de los noventa, el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León (CONARTE).

Es importante mencionar que, innegablemente y de manera paralela, en todo este periodo se han promovido proyectos autogestivos desde distintos grupos que realizan actividades al margen de las políticas culturales oficiales y corporativas en Nuevo León.⁵⁵ “En este rubro se incluyen iniciativas colectivas e intentos individuales que pretenden incidir, resistir, a las políticas culturales dominantes y proponer modelos alternos de producción y consumo cultural” (Ramírez, 2009, p. 76); sin embargo, la mayoría de ellas se ha enfrentado a múltiples retos y obstáculos para sostenerse y permanecer a través del tiempo.

2.5 CONARTE: historia y estructura institucional

El Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León nace en mayo de 1995 con el propósito de ser un organismo público descentralizado para promover expresiones artísticas y culturales e impulsar el patrimonio y los valores culturales de la sociedad neoleonesa (CONARTE, 2019); surge por decreto del entonces gobernador Sócrates C. Rizzo García (1991-1996) como una necesidad para modernizar y transparentar el

⁵⁵ Al respecto podemos mencionar algunas iniciativas autogestivas a nivel local durante la década de los noventa como el *Colectivo al tiro* y *Haciendo esquina* (Torres Escalante, 1994), y proyectos como los *Dos Días de Colectividad* y el *Lady Fest*.

manejo gubernamental de la cultura en la entidad (Ramírez, 2009) en paralelo con el contexto nacional y la política cultural impulsada por Salinas de Gortari a finales de los ochenta:

“La modernización implicaba agilizar la asignación de recursos para volver funcional la alianza entre la iniciativa privada y el gobierno del estado y así presentar un frente común en el manejo de la cultura como atracción de capitales en época de apertura comercial. La transparencia respondería a los permanentes reclamos de los productores sobre el manejo arbitrario de apoyos de los distintos gobiernos” (Ramírez, 2009, pp. 77-78).

En este sentido, el Consejo representaba un ejercicio evaluativo en la administración cultural del estado que “inclinaba la balanza a la creación y difusión artística mediante un instrumento específico [...] para establecer las políticas culturales discutidas primordialmente por los artistas” (Alonso y Medina, 2017, p. 130) y establecía una nueva relación entre el gobierno y la sociedad civil en este ámbito. Según documentos oficiales (PEC, 2016), la creación del CONARTE marcó un precedente en el ejercicio de la política cultural en el país al establecer otra forma de organización y administración de la cultura, diferente a una secretaría, en Nuevo León. Incluso, en palabras de Mentor Tijerina de la Garza,⁵⁶ el CONARTE se diferenciaba del entonces CONACULTA porque incluía a los artistas y creadores en el diseño de las políticas culturales en la entidad (Milenio Diario, 2015).

⁵⁶ Tijerina fungió como Secretario de Desarrollo Social del Estado de Nuevo León de 1993 a 1996.

En este sentido, el Consejo se forma bajo la lógica organizacional de una gobernanza cultural con ejercicio de presupuestos participativos y promoción cultural dialógica entre la administración pública y las comunidades artísticas: “La participación de los vocales en las distintas disciplinas ha tenido una real incidencia en el devenir de CONARTE ya que hacen que la institución sea incluyente y representativa” (PEC, 2016, p. 39). Sin embargo, a decir de Ramírez (2009), el aspecto de la descentralización no significaba que el gobierno se desligara de la cultura, sino que entregaría el rumbo y la operación de la política cultural a la sociedad civil de manera democrática:

“Su formación inédita, el discurso descentralizador y la credibilidad amparada por los personajes que inicialmente la formaban, hizo albergar esperanzas de un giro en las políticas culturales públicas hacia la sociedad con una aparente función de acceso a la cultura, abriendo la oferta a públicos más amplios. Esta dualidad, una vez más, evidenciaba el papel de las políticas culturales públicas. Por un lado, ‘entregar’ a un grupo de notables el manejo de las políticas culturales y sus presupuestos; por otro, proveer mecanismos de negociación y control para los reclamos de los productores culturales” (Ramírez, 2009, p. 79).

Según la Ley que crea el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León,⁵⁷ el CONARTE tiene la atribución de planear, elaborar, ejecutar y evaluar las políticas y acciones culturales a cargo del Estado (artículo 3, 2018). Dicho esto, las ‘políticas culturales’ impulsadas por el CONARTE según su sitio de internet (2019) se enlistan de la siguiente manera: 1) Generar procesos de desarrollo humano y social, el

⁵⁷ Ley publicada en el Periódico Oficial en junio de 1995, con última reforma en 2018.

encuentro y la convivencia ciudadana a través del arte y la cultura; 2) Descentralizar el acceso a los bienes y servicios culturales de los ciudadanos neoloneses en sus comunidades; 3) Estimular la creación artística de calidad; 4) Promover el desarrollo creativo, la sensibilización a las artes y el pensamiento crítico de la ciudadanía; y 5) Impulsar la valoración, preservación y divulgación del patrimonio cultural tangible e intangible (CONARTE, 2019). Sin embargo, retomando la revisión conceptual de la política cultural expuesta anteriormente, las ‘políticas’ listadas –o mejor dicho los objetivos listados– no representan acciones concretas ni estrategias de planeación en función de las políticas públicas orientadas a la cultura en la entidad. Estas *distorsiones*, en palabras de Ramírez (2009), rebasan las buenas intenciones del Consejo.

Actualmente, la infraestructura del CONARTE, en términos espaciales, comprende al Centro de las Artes (compuesto por la Cineteca Nuevo León, la Fototeca Nuevo León, las Salas de exposiciones y Nave Generadores, y el Teatro del Centro de las Artes); el Teatro de la Ciudad (compuesto por la Gran sala, la Sala experimental, y el Escenario al aire libre); la Casa de la Cultura de Nuevo León (compuesta por el Centro Regional de Información, Promoción e Investigación de la Literatura en el Noreste (CRIPIL), el Centro de Escritores de Nuevo León, y el Museo del Ferrocarril); la Pinacoteca de Nuevo León; la Escuela Adolfo Prieto; el espacio de Niños CONARTE; el Museo Estatal de Culturas Populares; y la Librería CONARTE (CONARTE, 2019). Todos ellos ubicados en el Centro de Monterrey.

Por otro lado, para revisar las características estructurales y organizativas del ideal democratizador sobre el cual se funda y opera la institución, a continuación, se revisan

algunas disposiciones legales sobre la conformación de las vocalías de los gremios artísticos que integran el CONARTE. Al respecto, según la ley, el Consejo se forma por 24 miembros o vocales: a) Dos personalidades reconocidas en actividades culturales en el estado; b) Tres promotores culturales, uno de ellos especializado en la cultura popular; c) Tres personalidades académicas involucradas cada una de ellas en: humanidades, ciencias sociales, y otra en ambas, esta última con experiencia en la investigación de la cultura popular; d) Doce representantes de la comunidad artística: dos de literatura, dos de artes plásticas, dos de teatro, dos de danza, dos de música, uno de cine y uno de fotografía; e) Los titulares de radio y televisión del Gobierno del Estado; f) el Secretario de Educación o representante; y g) un representante de la sociedad civil (artículo 5, Ley que crea el CONARTE, 2018).

Ahora, para tener un panorama detallado sobre las ‘personalidades’ culturales y académicas ‘especializadas en la cultura popular’ a propósito de la ley referida –y debido a la inaccesibilidad respecto a las funciones (y no sólo los nombres) de las y los representantes de las vocalías designadas por el Consejo en la administración en curso–, durante la elaboración de esta tesis se realizó una solicitud a la Plataforma Nacional de Transparencia⁵⁸ explicitando dichas inquietudes, sin embargo, sólo se proporcionaron los nombres de las y los vocales; aspecto que también abona a nuestro análisis sobre la lógica operacional de la institución.

Asimismo, para mostrar un panorama general de las transformaciones ideológicas, políticas y administrativas del CONARTE desde su creación hasta la actualidad, se

⁵⁸ Solicitud registrada bajo el folio 01545719, emitida el 27 de noviembre de 2019.

considera necesario revisar brevemente su cronología histórico-política según información presentada por el PEC 2016-2021. A reserva de dar una lectura más fina en la discusión de los resultados y las conclusiones de la tesis, a continuación, se presenta esta periodización cronológica:

Tabla 4. *Estructura institucional y administrativa del CONARTE (1995-2015)*

GOBERNADOR EN TURNO	PRESIDENCIA DEL CONARTE	PRINCIPALES ACTIVIDADES Y POLÍTICAS CULTURALES
Sócrates C. Rizzo García (1991-1996) – PRI	Alejandra Rangel Hinojosa (1995-2001)	Desarrollo del vínculo entre el empresariado y la cultura. Se crea la Fototeca y el Centro de las Artes.
Fernando Canales Clariond (1997-2003) – PAN	Carolina Farías Campero (2001-2003)	Extensión de la política cultural de Rangel Hinojosa.
J. Natividad González Parás (2003-2009) – PRI	Alfonso Rangel Guerra (2003-2006)	Proyección nacional e internacional del CONARTE. Profesionalización de cuadros administrativos.
	Romeo Flores Caballero (2006-2009)	Internacionalización del CONARTE. Celebración del Fórum Universal de las Culturas. Consolidación del Festival Internacional de Cine.
Rodrigo Medina de la Cruz (2009-2015) – PRI	Carmen Junco de Garza ⁵⁹ (2009-2013)	Del enfoque internacional, al enfoque local. Se crean proyectos como Niños CONARTE, La Mitotera y el Festival Callegenera.
	Katzir Meza Medina (2013-2015)	Promoción de eventos y proyectos en búsqueda de solidaridad y regeneración comunitarias. Rehabilitación del Teatro de la Ciudad y bóvedas de la Fototeca y la Cineteca.

⁵⁹ Es importante mencionar que el periodo de la presidencia de Junco de la Garza en el CONARTE corresponde con el momento más álgido de la crisis de inseguridad en el estado.

Jaime H. Rodríguez Calderón (2015-) – INDEPENDIENTE	Ricardo Marcos González (2015-presente)	Nuevas metodologías para la intervención cultural comunitaria.
--	--	---

Fuente: Elaboración propia con base en datos del PEC 2016-2021.

Una vez revisada la breve estructura organizacional y administrativa del CONARTE, y los cambios y tendencias de las políticas culturales impulsadas por la institución durante los últimos 20 años, es posible situar la temporalidad de los casos de estudio que nos ocupan en esta investigación, todos ellos inscritos en el último periodo administrativo del Consejo: la edición 2015 del Programa Rangel Frías, y las ediciones de 2017 y 2018 del PACMYC, analizados a continuación.

CAPÍTULO 3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Con el propósito de seguir una ruta metodológica en función de nuestras preocupaciones teóricas, en este capítulo se detalla el diseño de la investigación y las estrategias empleadas para generar inferencias válidas sobre nuestro objeto de estudio: las relaciones de dominación y resistencia en el ámbito de la cultura en Nuevo León.

Para cumplir con este objetivo, el capítulo se divide en cinco apartados. En el primer apartado se revisa el diseño metodológico de la tesis, así como su sentido, lógica y justificación en correspondencia con la teoría; en el segundo apartado se especifican los criterios para la selección de la muestra y la identificación de las variables dependiente e independientes; en el tercer apartado damos cuenta de los sesgos y alcances de las inferencias, las cuales influyen necesariamente en los resultados y las conclusiones de la investigación; en el cuarto apartado se detalla la operacionalización conceptual, sus vínculos con las variables y la extracción de los indicadores; finalmente, en el quinto y último apartado se revisan las características principales de las técnicas de recopilación de información empleadas en la tesis: el análisis documental y la entrevista semiestructurada, así como su pertinencia, sus alcances y limitaciones.

3.1 Diseño metodológico

Para describir el diseño metodológico de la presente investigación hay que recordar la preocupación central de nuestra tesis: cómo los efectos estructurales de la política cultural –a partir de un modelo cultural dominante y una idea subyacente de cultura–

genera posiciones en actrices y actores concretos en este ámbito en Nuevo León. En este sentido, el trazado de la ruta metodológica para intentar explicar este cuestionamiento se basa en uno de los objetivos fundamentales de la inferencia científica en estudios cualitativos: hacer observables conceptos inobservables (Aibar *et al.*, 2013).

Asimismo, en consonancia con los planteamientos de Aibar, Cortés, Martínez y Zaremberg (2013), algunos de los aspectos centrales de la metodología de este trabajo son la relación constante del diseño metodológico con las preocupaciones teóricas de la investigación;⁶⁰ el proceso dialéctico entre las contradicciones de los enunciados (teóricos y empíricos) y el comportamiento de los datos; la idea de que toda observación es intencionada e interpretada; y la permanente contrastación entre la teoría y los observables.

Dicho esto, es importante señalar que, si bien nuestra investigación indaga en la lógica estructural –dominante, hegemónica e institucional– y sus efectos en la política cultural (dimensión macro) en el estado, particularmente en dos programas públicos implementados por el CONARTE, el interés principal de este trabajo se enfoca en las posiciones que adoptan algunas actrices y actores concretos frente a lo institucional en el campo de la cultura en Nuevo León, es decir, en el nivel agencial (dimensión micro) de dichos informantes. Ambas dimensiones⁶¹ se describen de manera detallada más adelante.

⁶⁰ A partir del supuesto de que todo problema o pregunta de investigación está teórica y conceptualmente condicionado (Aibar *et al.*, 2013).

⁶¹ El espectro entre los enfoques macro y micro parte de una tradición sociológica de corte dicotómico que, a grandes rasgos, opone individuo-sociedad y/o agencia-estructura (Layder en Sautu, 2005). Los análisis macro se centran en las condiciones histórico-estructurales de los fenómenos y los micro en las

En este sentido, las variables independientes de nuestra investigación corresponden a los efectos estructurales de la política cultural, y la variable dependiente a las posiciones de distintas actrices y actores frente a estos.⁶² A pesar de que algunos autores mencionan que la elección de los casos de la muestra por la variable dependiente aumenta el riesgo del sesgo de selección, cuando las observaciones se seleccionan intencionalmente es necesario ampliar el rango de observación de dicha variable para permitir su variación (King, Keohane y Verba, 2000; Aibar *et al.*, 2013). Así, en esta tesis los casos de la muestra se seleccionan en función de la variable dependiente: las posiciones de distintas actrices y actores frente a la política cultural – lo cual aumenta el sesgo de selección–, pero se incluye una mayor cantidad de observables para extender su variación; estos observables son: complicidad, conformidad, asimilación, cooperación, negociación, subordinación, confrontación y escape, los cuales se agrupan en nuestra definición del concepto de *resistencia* que, con base en la construcción conceptual que hemos revisado a partir de los enfoques de Scott (1985, 2000), Tilly (1991), Hollander y Einwohner (2004), Vinthagen y

relaciones, interacciones o procesos que se dan entre los individuos; por su parte, el nivel meso sería uno intermedio en este amplio espectro. Lejos de contraponer dichas dimensiones sólo por principio de oposición, consideramos que en la investigación estas distinciones son útiles para abordar la discusión de los fenómenos o procesos sociales de manera más fina, así como para realizar los instrumentos de análisis, la inferencia y la interpretación con mayor precisión.

⁶² Si bien en investigación cualitativa los conceptos de *medición* y *variables* pueden resultar problemáticos dado los debates sobre su uso en algunas teorías metodológicas, en esta investigación retomamos las posturas de algunos autores (King, Keohane y Verba, 2000; Aibar *et al.*, 2013) quienes sostienen que “medir” no es “cuantificar” en ciencias sociales: “hay que consignar que, tal vez la idea más difundida de *medición*, aun en el campo de las ciencias sociales, es aquella que la concibe como ‘la asignación de números a los objetos o eventos de acuerdo a reglas’. Esta definición parece ser adecuada para las ciencias naturales, pero en las ciencias sociales no se trabaja con objetos [...] sino con conceptos abstractos [...]. Una noción más apropiada de *medición* para el trabajo de investigación que se realiza en las ciencias sociales es aquella que la concibe como el puente que permite hacer observables conceptos inobservables. Esta definición convierte en sinónimos a la *medición* y la *operacionalización*; ambos conceptos se mimetizan. Además, la medición así concebida estará presente en toda investigación sea cualitativa o cuantitativa, porque, independientemente del enfoque conceptual, los métodos empleados o las técnicas utilizadas, cualquier investigación entraña el proceso de hacer observables conceptos inobservables” (Aibar *et al.*, 2013, pp. 49-50).

Johansson (2014), se entiende como diversos procesos, prácticas y acciones políticas rutinarias que de distintas maneras dialogan, negocian, se oponen, confrontan, se abstienen y/o escapan a un poder dominante a través de estrategias abiertas y ocultas; perspectiva que dota de suficiente plasticidad al concepto y, por ende, permite aglutinar la variación de los observables mencionados.

Una vez dicho esto, a continuación, se detallan la descripción y la justificación de la selección de los casos de la muestra en los niveles macro y micro, los sesgos y alcances de las inferencias, así como el abordaje, la operacionalización conceptual y las especificaciones de las técnicas de recopilación de información empleadas en esta tesis.

3.2 Justificación de la selección de casos de estudio

Si bien las muestras aleatorias, elegidas sin intervención a través de mecanismos de selección al azar, evitan la intromisión de sesgos explícitos e implícitos,⁶³ muchas veces las restricciones presupuestarias y la disponibilidad de tiempo imposibilitan tamaños de muestras grandes. En ese sentido, algunos autores mencionan que: “si el número de casos a considerar en el estudio necesariamente debe ser pequeño, entonces lo aconsejable, desde el punto de vista práctico y teórico, es que la selección sea intencional en lugar de aleatoria” (Aibar *et al.*, 2013, p. 45). Con el propósito de atender dicha premisa, en este trabajo los casos de la muestra se seleccionan a conveniencia tomando en cuenta las restricciones presupuestarias, el tiempo

⁶³ No obstante, el sesgo de selección también se presenta en muestras aleatorias que no se distribuyen al azar por utilizar variables con valores omitidos (Aibar *et al.*, 2013).

disponible y la cercanía con algunos informantes,⁶⁴ pero, sobre todo, la correspondencia teórica que nos interesa abordar: las relaciones de dominación y resistencia en el ámbito cultural de Monterrey a partir del contraste de experiencias participativas y no participativas de algunas personas. Asimismo, entendemos que el propósito de la investigación cualitativa no busca generalizar, sino probar la fortaleza de ciertas teorías en un número limitado de observables; es decir que, aunque haya muchos casos de participación colectiva en Nuevo León, las experiencias recogidas no pretenden explicar todas las posiciones de una población completa, ya que ello implicaría una muestra representativa de todo este conjunto de experiencias, sino mostrar la validez de ciertas preocupaciones teóricas a la luz de algunos casos.

Concretamente, a partir de estos criterios, para la indagación de las variables independientes se seleccionan al PACMYC en sus ediciones de 2017 y 2018 y al Programa Raúl Rangel Frías en su edición 2015 para observar algunos aspectos estructurales de la política cultural en Nuevo León; y para rastrear la variación de la variable dependiente, se selecciona a diez informantes que forman parte de seis colectivos inscritos en el ámbito de la cultura popular-urbana que han participado o se han abstenido de participar en dichos programas, esto para indagar sus posicionamientos frente a lo institucional en el campo de la cultura.

El PACMYC es un programa nacional que nace en 1989 con el propósito de fortalecer a las culturas populares, las identidades locales y regionales, y enriquecer la cultura

⁶⁴ A su vez, siguiendo a Bourdieu (1999), la proximidad social y familiaridad con los informantes disminuyen una comunicación violenta.

nacional a través de un esquema descentralizado.⁶⁵ En 1990 Nuevo León se suma a las entidades federativas que convocarían a las comunidades a participar en el programa (CONARTE, 2018a). Dicho esto, la elección del PACMYC se da en función de que involucra a muchos mediadores y actores clave en su estructura organizacional; es uno de los programas públicos más antiguos y de mayor constancia que implementa el CONARTE, y el que otorga más apoyos en el ámbito de la cultura popular-urbana en Nuevo León. Para propósitos de este trabajo, detallados con mayor amplitud en el capítulo cuatro, según el Informe Anual del CONARTE para el 2017, el PACMYC apoyó con financiamiento a 51 proyectos en la entidad;⁶⁶ y en 2018 apoyó a 17 proyectos por un monto de 945,000 pesos (CONARTE, 2018b). Por su parte, el Programa Raúl Rangel Frías forma parte del Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico (PECDA), el cual nace en 1993 como parte de una política cultural de descentralización de bienes y servicios culturales, y un esfuerzo colaborativo entre el gobierno federal y los gobiernos estatales para el impulso de proyectos de desarrollo cultural a través de diversas instancias.⁶⁷ Los objetivos del PECDA buscan ampliar las oportunidades de creación de calidad y desarrollo artístico en las entidades federativas, con una asignación equitativa de recursos y distribución equilibrada de apoyos con base en las necesidades culturales de cada estado (CONACULTA, 2004, p. 3).

⁶⁵ Según datos del PACMYC en su presentación en el Diario Oficial, 2003.

⁶⁶ Sin embargo, según el Padrón de Beneficiarios del PACMYC 2017 a nivel nacional, el programa apoyó a 21 (y no 51) proyectos por un monto de 1,194,425.34 pesos en Nuevo León (Secretaría de Cultura, 2017). Esta discrepancia entre los informes financieros en los niveles nacional y estatal queda pendiente para futuros trabajos.

⁶⁷ Entre ellas la Secretaría de Cultura, la Dirección General de Vinculación Cultural (DGVC), las Instituciones de Cultura del Gobierno del Estado (ICGE), el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (FOECA).

Asimismo, según lo referido, se selecciona a seis colectivos y diez informantes cuyas experiencias y trayectorias reflejan la variación de la variable dependiente, los cuales realizan actividades con modos culturales como el fanzine, la fotografía y el cine documental, la gráfica e ilustración, el fomento de la lectura, la impresión y distribución de libros, y la revista barrial. A continuación, se hace una breve caracterización de cada uno de los colectivos, sus actividades y modos culturales, y su nivel de participación con el CONARTE:

El colectivo número uno dedica sus actividades a la producción y distribución de un fanzine literario y musical; el proyecto comienza entre 2011 y 2012, y sus líneas de trabajo retoman elementos del punk y otras expresiones de la cultura popular, principalmente, además de aspectos técnicos de géneros periodísticos como la crónica y el reportaje, y de la literatura, como el relato corto y el cuento. Este colectivo ha participado en un programa público administrado por el CONARTE para obtener apoyo, pero no mantiene afinidad político-ideológica con la institución. Para esta investigación se entrevista a tres integrantes de este colectivo (que en adelante se referirán como informante #1, informante #2 e informante #3), todos ellos miembros fundadores de la agrupación.

El colectivo número dos orienta sus actividades a la producción y distribución de fotografía y cine documental, nace en 2009 y sigue realizando actividades hasta la fecha; entre sus objetivos se destaca una inquietud por visibilizar las dinámicas cotidianas de los barrios, la cultura callejera y la interacción directa con jóvenes en colonias periféricas del estado. Este colectivo ha participado en un programa público administrado por el CONARTE para obtener apoyo, mantiene afinidad político-

ideológica con la institución y relación con distintas instancias que emanan de ésta. Para esta tesis se considera el testimonio de tres personas de este colectivo (que en adelante se referirán como informante #4, informante #5 e informante #6), todas ellas fundadoras de esta agrupación.

El colectivo número tres se dedica a la producción y distribución de gráfica e ilustración; inicia en 2017 como un taller autónomo en una colonia popular de la ciudad; independientemente de las posturas políticas de cada uno de sus miembros, entre las motivaciones del colectivo se encuentran la conjunción de la actividad artística con la comunidad, la visibilización de la cultura popular y de barrio, y la búsqueda por el acceso y la descentralización de las actividades culturales en el estado. Por convicciones político-ideológicas, este colectivo no ha participado en ningún programa público o apoyo estatal para realizar sus actividades. Para este trabajo de investigación se entrevista a un miembro de este colectivo (que en adelante se referirá como informante #7), quien es uno de los cuatro integrantes que fundan la agrupación.

El colectivo número cuatro se dedica al fomento de la lectura en infancias y juventudes en la ciudad; inicia en 2009 con el objetivo de democratizar el acervo cultural –en este caso literario– para dichos sectores a nivel comunitario y educativo, así como generar procesos de participación comunitaria. A pesar de que este colectivo no ha participado en ninguna convocatoria para solicitar un apoyo del CONARTE, mantiene canales de vinculación con otras instituciones y universidades en Nuevo León. Para esta tesis se entrevista a una persona de este colectivo (que en adelante se referirá como informante #8), quien es una de las caras más visibles del staff de la agrupación, compuesto por tres personas.

El colectivo número cinco se dedica a la edición, impresión y distribución de libros de manera independiente y cooperativa; surge en 2011 como un proyecto autogestivo de aprendizaje libre para construir herramientas *conviviales*⁶⁸ que ayuden a transformar la realidad de manera colectiva. Por convicciones político-ideológicas, este colectivo tampoco ha participado en ninguna convocatoria estatal para solicitar un apoyo por parte del CONARTE. Para este trabajo se considera el testimonio de un integrante de este colectivo (que en adelante se referirá como informante #9), quien es uno de los miembros fundadores de esta agrupación.

Por último, el colectivo número seis orienta sus actividades a la creación de una revista autogestiva y de defensa de barrio; nace en 2017 con el objetivo de visibilizar las dinámicas del barrio donde radican y fortalecer los lazos comunitarios del mismo. Igualmente, por convicciones político-ideológicas, este colectivo no ha participado en ninguna convocatoria para solicitar apoyos gubernamentales del CONARTE o de alguna otra institución cultural en la entidad. Para esta investigación se entrevista a una integrante de este colectivo (que en adelante se referirá como informante #10), quien se desempeña como editora oficial de esta organización compuesta por varias personas.

Tabla 5. *Especificación de la muestra de los colectivos*

COLECTIVO	ACTIVIDADES Y MODOS CULTURALES	NIVEL DE PARTICIPACIÓN
1	Producción y distribución de un fanzine literario y musical.	Sí ha participado, pero no mantiene afinidad político-ideológica con el CONARTE.

⁶⁸ Si bien el término *convivial* no tiene traducción en castellano, así fue empleado por uno de los miembros de este colectivo para referirse a la convivialidad propuesta por Iván Illich en su libro *Tools for conviviality*, publicado en 1973, del cual toman ideas e inspiración explícitas.

2	Producción y distribución de fotografía y cine documental.	Sí ha participado, mantiene afinidad político-ideológica con la institución y relación con distintas instancias del CONARTE.
3	Fomento de la lectura en infancias y juventudes en la ciudad.	No ha participado, pero mantiene relación con otras instituciones.
4	Creación y distribución de gráfica e ilustración en un taller independiente.	No ha participado y no tiene intención de hacerlo.
5	Edición, impresión y distribución de libros de manera independiente y cooperativa.	No ha participado y no tiene intención de hacerlo.
6	Producción y distribución de una revista autogestiva desde y para el barrio donde residen sus miembros.	No ha participado y no tiene intención de hacerlo.

Fuente: Elaboración propia.

Para facilitar la identificación de las distintas actrices y actores, y sus posiciones, en este ámbito, la muestra en la dimensión micro se cifra desde tres grandes grupos de informantes: colectivos participantes, colectivos no participantes y un grupo denominado como excolaboradores de la institución; la pertinencia y las características de este último grupo se especifican más adelante. Esta división contribuye significativamente a la elaboración de los instrumentos de recopilación de información en esta tesis, expuestos posteriormente.

3.3 Sesgos y alcances de las inferencias

Como hemos mencionado, las principales limitaciones de las inferencias científicas en este trabajo parten del sesgo en los criterios de selección de la muestra, definidos a partir de la variable dependiente; sin embargo, en esta tesis también se manifiestan otras restricciones importantes.

Respecto a las variables independientes –que comprenden los efectos estructurales de la política cultural en el estado– hay que decir que nuestra indagación no pretende agotar todos los aspectos imbricados en la política cultural ni todas las formas en las que puede manifestarse en otros contextos; lo cual puede influir considerablemente en la variable dependiente –que implica las posiciones resistentes de las actrices y actores frente a estos efectos–.

Por su parte, la variable dependiente deja fuera otras posiciones que pueden no ser resistentes, como las que son abiertamente cooperativas, afines o *ad hoc* a las políticas culturales dominantes y hegemónicas ejercidas por la institución. Estas limitaciones, aunque se toman en cuenta a nivel teórico y sirven para controlar las omisiones, son sesgos importantes a nivel empírico que invitan a realizar futuros estudios e investigaciones.

Otro sesgo importante de las inferencias en esta tesis corresponde a la información limitada de las variables independientes que, si bien no representan el objeto de estudio central en esta investigación, los datos muestran un déficit en las experiencias directas de sujetos que colaboran actualmente en el CONARTE –a pesar de que sí se buscó entrevistarles⁶⁹– y, por lo tanto, poca evidencia empírica en esas variables; consecuentemente, el análisis de la dimensión macro debe tomarse con estas precauciones.

⁶⁹ Se extendió una invitación informal a personas que consideramos clave dentro de la institución, incluso se entabló diálogo con algunas de ellas a través de correo electrónico y llamadas telefónicas, pero, debido a la indisponibilidad de sus agendas, no fue posible concretar ninguna de las entrevistas. Asimismo, se elaboró una carta formal dirigida a la Oficina de Presidencia del CONARTE, emitida por la coordinación de posgrado del IINSO de la UANL, solicitando acceso y facilidades para entablar algún canal de comunicación a propósito de la presente tesis, pero nunca se obtuvo respuesta.

3.4 Operacionalización conceptual

Para la construcción de la operacionalización conceptual, que como señalamos consiste en hacer observable lo inobservable (Aibar *et al.*, 2013), en este trabajo se opta por segmentar dos dimensiones analíticas a niveles macro y micro, cada una con una serie de conceptos clave para la construcción de las variables y la extracción de los indicadores, los cuales contribuyen a la elaboración de los instrumentos de recopilación de información en esta tesis. La construcción de dichas dimensiones, sus conceptos y definiciones, variables e indicadores se exponen a continuación:

Por un lado, la dimensión macro –que, nuevamente, se enfoca en los efectos estructurales de la política cultural dominante– comprende el concepto general de *política cultural*, entendido como los soportes institucionales encargados de la preservación del patrimonio cultural, la administración y reglamentación de las industrias culturales, y el fomento y apoyo a la creación artística (Ejea, 2008, 2009; Miller y Yúdice, 2004); del cual se desprenden las variables de *dominación*, *hegemonía* e *institucionalidad*. El concepto de dominación se define como un ejercicio de poder que impone ideas y valores culturales a través de la vigilancia, la coerción y el control de medios de producción y medios simbólicos (Scott, 2000); el concepto de hegemonía se entiende como una modalidad del poder dominante basada en alianzas de clase⁷⁰ que resulta en un sistema cultural de ideas y valores reconocido y legitimado por consenso social (Giménez, 2005); finalmente, el concepto de institucionalidad se

⁷⁰ A partir de los presupuestos de Gramsci (2006; 2013) respecto a la hegemonía.

define como una organización político-administrativa de los ejercicios de poder del Estado bajo una lógica centralizante (Foucault en Miller y Yúdice, 2004).

Una vez revisada la definición de los conceptos operacionalizados, se sintetizan las temáticas de los indicadores extraídos: aspectos ideológicos y operacionales de la dominación, la hegemonía y la institucionalidad en el campo de la política cultural tales como el control cultural, la vigilancia, la cooptación, la censura, la invisibilización y la exclusión de prácticas o contenidos culturales particulares; los usos ideológicos de la cultura, la distinción elitista, la formación del gusto, la legitimación y la folclorización; y algunos mecanismos en la administración institucional de la cultura como la oficialidad, la burocratización, la centralización, la discrecionalidad y la mercantilización.

Por otro lado, la dimensión micro –centrada en las posiciones de distintas actrices y actores respecto a un modelo cultural dominante–, comprende el concepto de *resistencia*, entendido como diversos procesos, prácticas y acciones políticas rutinarias que de distintas maneras dialogan, negocian, se oponen, confrontan, se abstienen y/o escapan a un poder dominante a través de estrategias abiertas y ocultas (Scott, 1985, 2000; Tilly, 1991; Hollander y Einwohner, 2004; Vinthagen y Johansson, 2014) con estrategias que, como hemos mencionado, incluyen distintas posiciones frente a lo institucional como la complicidad, la conformidad, la asimilación, la cooperación, la negociación, la subordinación, la confrontación y el escape; estos últimos fungen como indicadores extraídos de la dimensión micro a nivel agencial. A continuación, se presenta una síntesis (tabla 6) de dicha operacionalización con base en el material revisado.

Tabla 6. *Operacionalización conceptual en el campo de la política cultural*

CONCEPTO	VARIABLES	DEFINICIÓN	INDICADORES
Política cultural	Dominación	Ejercicio de poder que impone ideas y valores culturales a través de la vigilancia, la coerción y el control de medios de producción y medios simbólicos (Scott, 2000).	Control cultural Vigilancia Cooptación Censura Invisibilización Exclusión
	Hegemonía	Modalidad del poder dominante – basada en alianzas de clase– que resulta en un sistema cultural de ideas y valores reconocido y legitimado por consenso social (Giménez, 2005).	Usos ideológicos Distinción Formación del gusto Legitimación Folclorización
	Institucionalidad	Organización político-administrativa de los ejercicios de poder del Estado bajo una lógica centralizante (Foucault en Miller y Yúdice, 2004).	Oficialidad Burocratización Centralización Discrecionalidad Mercantilización
Resistencia	Resistencias políticas	Diversos procesos, prácticas y acciones políticas rutinarias que de distintas maneras dialogan, negocian, se oponen, confrontan, se abstienen y/o escapan a un poder dominante a través de estrategias abiertas y ocultas (Scott, 1985, 2000; Tilly, 1991; Hollander y Einwohner, 2004; Vinthagen y Johansson, 2014).	Complicidad Conformidad Asimilación Cooperación Negociación Subordinación Confrontación Escape

Fuente: Elaboración propia.

Esta operacionalización a nivel conceptual y construcción de variables e indicadores pretende, entre otras cosas, nutrir las técnicas de recopilación de información empleadas en este trabajo, las cuales se detallan a continuación.

3.5 Técnicas de recopilación de información

Para aterrizar las preocupaciones teóricas abstractas en casos concretos, en este apartado se detalla brevemente el proceso empleado para hacer observables

conceptos inobservables, el cual se traduce en la elaboración de indicadores que permiten llevar a cabo nuestro estudio a partir de dos técnicas de recopilación de información empírica: análisis documental y entrevista semiestructurada.

3.5.1 Análisis documental

En términos generales, la técnica del análisis documental como herramienta metodológica de recopilación de información permite, entre otras cosas, rastrear elementos discursivos importantes que dan cuenta de una configuración ideológica específica; según Peña Vera y Pirela Morillo (2007), detrás de cada discurso contenido en una fuente documental hay información subyacente influida por el contexto y las convicciones ideológicas de quienes elaboran dicho discurso.⁷¹ En este sentido, para analizar los efectos estructurales de las políticas culturales movilizadas a través de las instituciones, en este caso el CONARTE, se recurre al análisis documental del PACMYC en sus ediciones de 2017 y 2018, y el Programa Raúl Rangel Frías en su edición de 2015; asimismo, se consultan otros documentos oficiales que complementan la línea ideológica, discursiva y operacional de la institución en este ámbito: el PED 2016-2021 (2016), el Plan Estratégico para el Estado de Nuevo León “Nuevo León Mañana” 2015-2030 (2016), el PEC 2016-2021 (2016), la Evaluación Diagnóstica de Políticas Culturales del Gobierno del Estado de Nuevo León 1995-2017 (2017), el Análisis del Sector Cultura del Estado de Nuevo León (2018) y la Publicación Anual Red de Conocimiento (2018). Como se ha referido anteriormente, en la presente

⁷¹ Peña Vera y Pirela Morillo (2007) presentan el modelo de análisis discursivo propuesto por Van Dijk, el cual, a través de aspectos lingüísticos y psicológicos, permite el abordaje deductivo de los documentos. No obstante, de éste sólo tomamos elementos generales para el análisis de nuestros casos de estudio.

investigación el análisis documental tiene el propósito de obtener elementos clave sobre los indicadores de las variables independientes: dominación, hegemonía e institucionalidad; en este sentido, la revisión documental se centra en estas variables a fin de complementar los rasgos obtenidos sobre las mismas en el estado del arte. Este trabajo de rastreo permite contrastar la variación de la variable dependiente, la cual representa el objeto de estudio central en nuestra investigación.

Ahora, la justificación metodológica para los criterios de selección de los programas mencionados se basa, en primer lugar, en la pertinencia teórica que representan los mismos en términos de contenidos y lógicas de poder en el ámbito cultural a nivel local; igualmente, las ediciones elegidas (2015, 2017 y 2018) corresponden al cambio de administración del Consejo, lo cual permite observar transformaciones, similitudes y diferencias respecto a las formas operacionales de la política cultural instrumentada por la institución. A su vez, la selección de dichos programas se relaciona directamente con la participación de los colectivos elegidos para la muestra.

Finalmente, con el propósito de complementar estos indicadores, se entrevista a cinco actrices y actores vinculados con el CONARTE y/o con el campo de la política cultural en Nuevo León para comparar el análisis de la revisión documental y contrastar las experiencias de los informantes que forman parte de los colectivos. Esta muestra comprende a dos excolaboradores de la institución (que se referirán como informante #11 e informante #12), dos expertos en el campo de la política cultural (que se referirán como informante #13 e informante #14) y un gestor cultural (que se referirá como

informante #15). A continuación, se señalan las características para la elaboración de estos instrumentos a la luz de la técnica de la entrevista semiestructurada.⁷²

3.5.2 Entrevista semiestructurada

Para analizar las posiciones de distintas actrices y actores frente a las instituciones y un modelo cultural dominante, recurrimos a la técnica de la entrevista semiestructurada, la cual, a decir de Blee y Taylor (2002), es muy utilizada en investigaciones cualitativas restringidas por tiempo e involucramiento,⁷³ ya que permite mayor flexibilidad e interacción durante la entrevista y posiciona a la agencia humana en el centro del análisis. Esta técnica se basa en la elaboración de guías de entrevista con temas generales a indagar o discutir, las cuales pretenden minimizar el dominio y la dirección total sobre la conversación y las y los entrevistados, además de proporcionar un espacio de libertad suficiente para que estos desarrollen discusiones espontáneas (Bernard en Vera Peón, 2013); sin embargo, es importante mencionar que generalmente las entrevistas semiestructuradas reducen la posibilidad de hacer comparaciones sistemáticas entre las respuestas de los informantes (Blee y Taylor, 2002).

A pesar del sesgo de selección por la variable dependiente mencionado anteriormente, todos los colectivos elegidos se desenvuelven a partir de cuatro criterios generales: a) zona de operación, b) prácticas y/o modos culturales, c) organización y d) estructura.

⁷² Las entrevistas de esta investigación se realizaron de enero a septiembre de 2019; la mayoría de ellas tomó un promedio de 120 minutos y se llevaron a cabo en distintas locaciones en Monterrey y Ciudad de México (cafeterías, casa habitación). Bajo la condición de mantener el anonimato, todas las entrevistas se desarrollaron en una sola sesión siguiendo los criterios y las secciones de los instrumentos.

⁷³ Sobre todo, en el campo de estudio de los movimientos sociales.

Al respecto, los seis colectivos desarrollan sus actividades culturales en la Zona Metropolitana de Monterrey (ZMM), Nuevo León; sus prácticas y/o modos culturales se inscriben en expresiones de cultura popular-urbana; todos mantienen una organización interna sin afiliación, es decir, sin asociación o vinculación directa con alguna institución oficial; y sus estructuras internas no son formales ni jerárquicas. Con base en estos criterios, el único aspecto que distingue a los colectivos es el de las diferentes posturas de resistencia frente a la institución (variación de la variable dependiente). Dicho esto, es importante mencionar que la realización de las entrevistas semiestructuradas en esta tesis consta de algunas limitaciones metodológicas importantes, entre ellas, obstáculos en el acceso a algunos contactos y ciertos datos, y tiempos cortos de convivencia que impactan en los niveles de *rapport* con algunos informantes.

Ahora bien, para indagar las posiciones de los informantes en la dimensión micro, se elaboran tres instrumentos, uno para cada uno de los grupos de la muestra mencionados anteriormente: colectivos participantes, colectivos no participantes y excolaboradores. Las guías de entrevista para los colectivos (participantes y no participantes) se dividen en tres secciones generales.⁷⁴ La primera sección se conforma por preguntas que permiten identificar el contexto y el perfil de cada uno de

⁷⁴ En un primer momento se aplicaron dos pilotos a colectivos participantes con un instrumento dividido en dos secciones: una que indagaba los objetivos, las motivaciones, las expectativas, la identidad, la estructura, la toma de decisiones y la financiación del proyecto o colectivo; y otra que revisaba las experiencias de participación del proyecto o colectivo en algunos de los programas públicos del CONARTE. No obstante, con base en los pilotos aplicados, se decidió reestructurar los instrumentos y añadir una nueva sección para observar las percepciones institucionales sobre la cultura popular-urbana y los posicionamientos de los colectivos frente a la institución. Se consideró que esta sección podría servir para triangular o comparar la información entre los tres grupos de la muestra en la dimensión micro.

los colectivos y cruzar la información obtenida respecto a sus trayectorias y líneas ideológicas. La segunda sección se enfoca en conocer las relaciones de los colectivos con el CONARTE, sus experiencias y posiciones frente a la institución. Finalmente, la tercera sección busca conocer la perspectiva general de los informantes sobre el ámbito de la cultura y la política cultural en la entidad.

Por su parte, la guía de entrevista diseñada para el grupo de las y los excolaboradores de la institución se divide en dos secciones que permiten indagar aspectos estructurales de las instituciones y la política cultural en Nuevo León. La primera sección persigue las experiencias y los conocimientos de los informantes sobre la historia, la estructura y la línea discursiva del CONARTE, principalmente; la segunda sección se preocupa por conocer las opiniones de los informantes sobre el papel de la institución respecto a la política cultural en el estado.

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS DE RESULTADOS

En consonancia con el diseño metodológico, la estrategia analítica para interpretar los resultados de esta investigación, es decir, los hallazgos obtenidos a partir de la revisión documental y las entrevistas semiestructuradas, se desarrolla con base en las dimensiones macro y micro, respectivamente, y las variables diseñadas para cada una de ellas; las cuales se presentan a continuación.

4.1 Análisis de la política cultural en Nuevo León: dominación, hegemonía e institucionalidad

Según lo referido, la dimensión macro de esta tesis corresponde a los efectos estructurales de la política cultural en Nuevo León, para la cual se realiza un análisis de ciertos documentos y entrevistas semiestructuradas con el grupo denominado *excolaboradores* del CONARTE, a la luz de las variables y los indicadores expuestos en el capítulo tres. Como se ha mencionado, este análisis comprende principalmente al PACMYC (2017 y 2018) y al Programa Raúl Rangel Frías (2015), pero incluye otros documentos oficiales: PED 2016-2021 (2016), Plan Estratégico para el Estado de Nuevo León “Nuevo León Mañana” 2015-2030 (2016), PEC 2016-2021 (2016), Evaluación Diagnóstica de Políticas Culturales del Gobierno del Estado de Nuevo León 1995-2017 (2017), Análisis del Sector Cultura del Estado de Nuevo León (2018) y Publicación Anual Red de Conocimiento (2018). A su vez, en consonancia con las ediciones de los programas que nos interesan, se consultan algunos aspectos generales en los informes anuales del CONARTE del 2015 al 2018. Con base en la indagación documental y las experiencias de los informantes del grupo de

excolaboradores, se presentan los hallazgos principales de las variables independientes expuestas previamente (dominación, hegemonía e institucionalidad).

En la mayoría de los planes y documentos revisados se encuentra una correspondencia teórica con la idea de mercantilización cultural esbozada por Giménez (2005) y una extensión del discurso empresarial en la entidad (Ramírez, 2009). Esto se puede observar en la perspectiva del PED 2016-2021 respecto a la actividad productivo-comercial de Nuevo León, considerada como elemento clave para observar las tendencias y los patrones del quehacer cultural (PED, 2016), y en algunas de las estrategias planteadas por el Estado para impulsar la cultura y las artes en la entidad, entre ellas: “crear esquemas para el desarrollo de empresas culturales y creativas, el fortalecimiento de la economía de la cultura en Nuevo León, mecenazgo y la conformación de colectivos culturales” (PED, 2016, p. 168). A su vez, este discurso también se puede ver en el siguiente pasaje:

“El Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, en conjunto con la Secretaría de Economía y Trabajo del Estado, asume activamente desde 2017 la misión de propulsar la industria cultural local a través del seminario *Cómo iniciar tu empresa creativa y cultural*, el cual ha propiciado el establecimiento de varias iniciativas de emprendimiento cultural y creativo en el estado” (Oliva Abarca, *Publicación Anual Red de Conocimiento*, 2018, p. 63).

El imperativo economicista y empresarial en el ámbito de la cultura en Nuevo León en las últimas décadas –con la injerencia del corporativismo regiomontano revisada en el capítulo dos de esta tesis–, también se ha observado en otras versiones del PED en Nuevo León, el cual funge como instrumento poderoso para plantear de manera

normativa y formal los objetivos, las estrategias y las líneas de acción de la administración gubernamental en curso en la entidad. En este sentido: “El PED del gobierno de Nuevo León para el periodo 2004-2009 reflejó, sin duda alguna y de manera intencionada, una meta clara para el Estado en relación al ámbito de la paradiplomacia: la internacionalización de Nuevo León” (González Uresti, 2016, p. 218) con proyectos estratégicos orientados hacia problemáticas sociales como la vivienda popular y el transporte colectivo, pero, sobre todo, hacia la integración económico-regional del noreste y la consolidación de Monterrey como Ciudad Internacional del Conocimiento.⁷⁵ Según González Uresti (2016), la estrategia del ideal integracionista y de posicionar a la región y a Nuevo León en el escenario político-económico internacional fue evidente durante la primera década del año 2000 y la administración de José Natividad González Parás (2003-2009), con eventos como la Conferencia Internacional sobre la Financiación para el Desarrollo convocada por Naciones Unidas en 2002, la Cumbre Extraordinaria de las Américas Monterrey auspiciada por la OEA en 2004 y el Fórum Universal de las Culturas en 2007, por nombrar algunos. A propósito del Fórum, Ramírez afirma que:

“La función de CONARTE quedó evidenciada como custodia de los intereses de la alianza entre Estado e iniciativa privada, y como espacio de negociación y control de los reclamos de los productores locales, desplazados o ignorados de este evento. Esta función de custodia y negociación se cumple gracias a que la cabeza de este organismo, descentralizado y democrático, permanentemente ha quedado en manos

⁷⁵ Iniciativa que surge como una estrategia estatal -impulsada por la alianza entre universidades, empresas y gobierno- en beneficio de la sociedad a partir de cuatro objetivos centrales: promover el desarrollo tecnológico, proyectar la calidad educativa a nivel internacional, crear infraestructura e impulsar la competitividad gubernamental y privada (González Uresti, 2016).

de presidentes con filiación directa con los empresarios –y su política cultural–” (2009, p. 82).

Los presupuestos teóricos de Ramírez (2009) sobre los vínculos del CONARTE con la iniciativa privada, también se evidencian en los testimonios de algunos informantes, como se aprecia en este fragmento de entrevista con el informante #15, quien es un gestor cultural:

“[A partir del 2007] el CONARTE comienza a concentrar la mayor parte de las decisiones en esto de la gestión, y además comienza como a articularse o a vincularse con la iniciativa privada; particularmente en el 2009, si no me equivoco, se aprueba la ley del estímulo fiscal, y la ley del estímulo fiscal pues es la deducción del impuesto sobre la nómina que pueden hacer algunas empresas para asignarlo a procesos creativos en Nuevo León” (entrevista a informante #15, abril de 2019).

Respecto a las características estructurales del CONARTE, en la Evaluación Diagnóstica de las Políticas Culturales del Gobierno del Estado de Nuevo León 1995-2017 (2017), que da seguimiento al Plan Estratégico para el Estado de Nuevo León “Nuevo León Mañana” 2015-2030 (2016), se plantea que una de las fortalezas organizacionales del Consejo es el *orden institucional* donde, a pesar de que “algunos artistas suelen ser combativos y volubles, [...] la habilidad de los funcionarios del CONARTE ha hecho posible, en condiciones variables, que un orden se establezca y sea respetado” (2017, p. 18). Este aspecto no sólo evidencia una línea ideológica sobre la autoridad y la institucionalidad, sino la imposición de un orden específico a través de distintos mecanismos.

Por otro lado, en lo que concierne a los objetivos de democratizar y descentralizar al Consejo, según el PEC 2016-2021 (2016) que forma parte del PED 2016-2021 (2016): “En el 2016, por primera vez en veinte años, CONARTE realizó una gira por los 51 municipios del estado. Su objetivo consistió en conocer las necesidades específicas en materia cultural, a fin de establecer líneas de colaboración e impulsar el desarrollo cultural municipal a través de acciones coordinadas con los directores de cultura y los alcaldes de los ayuntamientos” (PEC, 2016, p. 30); el propósito de las giras, a decir de la institución, resultó en el proyecto de Esferas Culturales.⁷⁶ Sin embargo, según el testimonio del informante #15, la elaboración de este proyecto no necesariamente implicó acciones coordinadas con las comunidades u otros agentes en términos de planeación. Lo podemos ver en el siguiente pasaje:

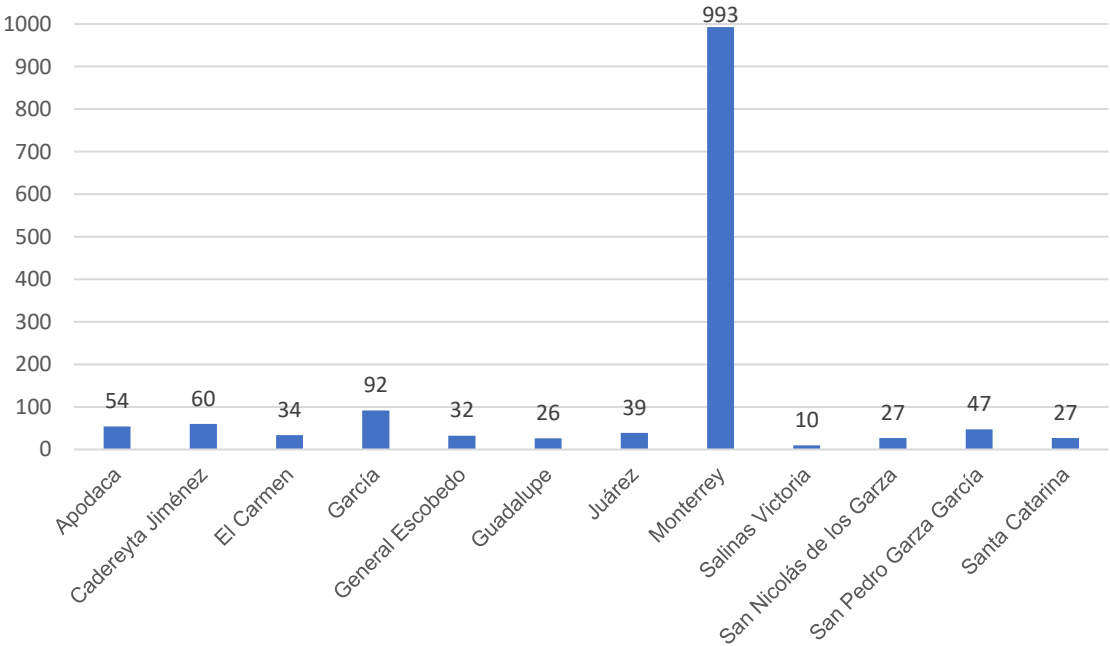
“[El proyecto de Esferas Culturales] está muy bonito y todo pero, lo sé porque yo estuve ahí, esa es la ocurrencia de una persona, UNA persona, a nadie se le preguntó ni al interior ni al exterior, fue un trabajo de escritorio totalmente, y lo dicen ahí en CONARTE, en la minuta de enero de 2016, en la primera reunión, ahí dice que es un trabajo de escritorio” (entrevista a informante #15, abril de 2019).

Igualmente, a propósito de la descentralización, se revisa el número de actividades culturales en los doce municipios que conforman la ZMM en el año de 2017, donde el municipio de Monterrey concentra la mayor cantidad de actividades con 993 y el municipio de Salinas Victoria el menor con sólo 10 actividades culturales durante ese

⁷⁶ Proyecto de intervención cultural comunitaria desarrollado por el CONARTE en conjunto con la Secretaría de Infraestructura de Nuevo León, el cual busca fortalecer e impulsar prácticas culturales comunitarias y de barrio en zonas periféricas del estado (PEC, 2016). Sin embargo, esta tesis no alcanza -ni tiene el objetivo- de analizar y/o evaluar este proyecto de manera independiente.

año (gráfica 1). Ahora, es cierto que la cantidad de eventos promovidos en cada municipio corresponde con la proporción del número de habitantes de estos, ya que de los más de 5 millones de habitantes que tiene Nuevo León actualmente, en Monterrey habita alrededor de un millón.⁷⁷ Sin embargo, en Apodaca habitan 597,207 y en Guadalupe 682,880 personas (INEGI, 2015) y aun así la diferencia de la oferta cultural, respecto a la capital del estado, es bastante amplia; lo que da a entender que la descentralización es algo que sigue en proceso.

Gráfica 1. Número de actividades culturales por municipio en la ZMM en 2017



Fuente: Elaboración propia con datos del PEC (2016, pp. 28-29).

Siguiendo con el tema de la descentralización en el CONARTE, los informantes #11 y #15 del grupo denominado *excolaboradores* señalan que en todo caso el propósito de

⁷⁷ Según los datos presentados por el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI) (2015) y las proyecciones realizadas por el Consejo Nacional de Población (CONAPO) (2019).

la institución busca descentralizar la oferta cultural, pero no en términos participativos ni en la toma de decisiones dentro del Consejo, como se puede apreciar en el siguiente fragmento de entrevista con el informante #15:

“La política cultural, aún y cuando en el discurso al día de hoy se habla que busca la descentralización, si se hace una revisión a detalle, creo que se puede mostrar que ha sido al revés y, además, la política cultural, en esto que se llama ‘cultura de la democratización’ lo que descentraliza solamente es la oferta cultural, lo que no descentraliza es la toma de decisiones, que originalmente es como la carta de presentación de un Consejo, que quienes decidan no sean ni el presidente ni la secretaria técnica, ni alguien del CONARTE, sino una figura a través de un consenso, una discusión, donde figuraran los vocales, los creadores, las creadoras, y entonces se pudiera dibujar una política cultural incluyente, pero a la hora de la hora esto no pasa” (entrevista a informante #15, abril de 2019).

A propósito de las entrevistas semiestructuradas realizadas al grupo denominado *excolaboradores*, es posible afirmar que los informantes #13 y #14, quienes fungen como expertos en el tema de las políticas culturales en la entidad, reconocen el entramado normativo y legal del CONARTE, pero al mismo tiempo dejan ver ciertas concepciones sobre lo institucional relacionadas con la cercanía y la familiaridad que les posicionan frente al Consejo y/o con miembros clave dentro de la institución (amistad, relación laboral); lo cual influye en la distancia o el acercamiento que tienen con la misma. Igualmente, la mayoría de los informantes de este grupo no parecen problematizar –por su cercanía o su posición– ciertas dinámicas que operan en el CONARTE. Esto es visible en el siguiente fragmento de entrevista con la informante #14 al preguntarle cómo se asignan las direcciones del Consejo: “Pues, es que todo

es una negociación, es como algo histórico, porque hay unos directores que fueron vocales, por ejemplo, el de cine fue vocal... Hay otros que han estado ahí toda la vida, como la de la Pinacoteca” (entrevista a informante #14, septiembre de 2019). Lo que evidencia una suerte de discrecionalidad en la elección de las direcciones. Lo mismo al preguntarle sobre la elección de las 12 vocalías que asigna el CONARTE por ley en su estructura interna:

“Pues esas, yo la verdad he preguntado, y los gobernadores no creas que tienen tanta idea... O sea, sí piden consejo al presidente, pero muchos repiten. También hay como una costumbre de darle el puesto a quien está en Extensión Cultural de la UANL, quien está en Cátedra Alfonso Reyes, quien está en la UDEM... No siempre ha sido así, pero bueno, más o menos se respeta ahí a algún mecenas, no sé. Muchos han repetido” (entrevista a informante #14, septiembre de 2019).

Otro aspecto recuperado a partir de la revisión documental y los testimonios de los informantes de este grupo es que el CONARTE carece de un mecanismo de evaluación que dé seguimiento a los objetivos planteados en cada proyecto y/o programa; tal como lo expresa el informante #13, quien es experto en el campo de la política cultural en la entidad: “CONARTE no tiene un sistema de evaluación, carece de un protocolo de evaluación. Reportan como reporta el DIF, reporta lo que le piden: ‘¿Cuántas presentaciones de teatro?, ¿cuánto de público no sé dónde?, ¿cuántas veces estuvieron presentes en Galeana?’, eso sí, hacen un reporte anual” (entrevista a informante #13, septiembre de 2019). Esta percepción también se constata con otros actores involucrados con el CONARTE, como se aprecia en este fragmento de entrevista con el informante #12, quien es excolaborador de la institución:

“Sí hay un presidente que da su informe, pero a mí me gustaría ver más como un documento basado en evidencia, o sea, ¿cuántos colectivos lograste que se hicieran asociación civil? o ¿cómo usaste la voz de los colectivos para transformar un espacio?, o simplemente, ¿cómo acercaste los museos a los barrios más populares y creaste una conciencia crítica en la población?” (entrevista a informante #12, agosto de 2019).

Estas experiencias permiten ver algunas dinámicas del CONARTE que, en contraste con la línea discursiva manejada en los planes y documentos oficiales, evidencian rasgos estructurales del Consejo y de la política cultural que se instrumenta a través de éste: dominación, manifiesta en la concentración de funciones y en la centralización del poder (y su acceso al mismo) en términos de toma de decisiones; hegemonía, expresa en el vínculo entre el sector cultural y algunas directrices empresariales que fomentan, entre otras cosas, la idea de la cultura como algo rentable; e institucionalidad, observada en mecanismos administrativos burocráticos y discrecionales.

Respecto a estos rasgos, resulta pertinente la crítica de García Canclini sobre el ejercicio de la política cultural institucional: “No basta [...] una política cultural concebida como administración rutinaria del patrimonio histórico, o como ordenamiento burocrático del aparato estatal dedicado al arte y la educación, o como cronología de las acciones de cada gobierno” (1987, p. 26). Se considera que una política cultural que se dice democrática debe tomar en cuenta otros aspectos que esbozaremos en las conclusiones de esta tesis, una vez revisados los hallazgos de la dimensión micro y el nivel agencial de las y los informantes.

4.2 Análisis de las resistencias colectivas frente al ejercicio dominante de la política cultural en Nuevo León

Como se ha mencionado, la dimensión micro de esta tesis comprende las posiciones de distintas actrices y actores en el campo de la política cultural en la entidad desde colectivos que hemos denominado resistentes. A manera de marco general –que podría explorarse en futuras investigaciones–, es importante mencionar que la mayoría de los testimonios recuperados muestran una homologación entre los conceptos de cultura y arte que, en consonancia con los planteamientos de Tirzo Gómez (2016), se perciben como equivalentes e intercambiables y, sobre todo, como un binomio que debe adquirirse a través de procesos formativos o educativos. Asimismo, se constata el efecto de asignación estatutaria que otorga la formación educativa en términos culturales; al respecto, hay que recordar que la educación y el arte funcionan como aspectos imbricados en el entendimiento que se tiene sobre la cultura, en la internalización del ejercicio del gusto y, lo que consideramos más importante, en una especie de autoridad fiscalizadora (Miller y Yúdice, 2004) para normarse a sí mismo y a las y los otros.

Para propósitos explicativos, en este apartado agrupamos la variación de la variable dependiente denominada *resistencias políticas* –que comprende los indicadores de complicidad, conformidad, asimilación, cooperación, negociación, subordinación, confrontación y escape– en tres grandes grupos: estrategias de adaptación (complicidad, conformidad y asimilación); estrategias de diálogo (cooperación, negociación y subordinación), y estrategias de oposición (confrontación y escape). Como señalamos en el capítulo uno de esta tesis, estos grupos no son tipos ideales

que se den de forma aislada o que se identifiquen con una sola actriz o actor, es decir, un colectivo no despliega un solo tipo de resistencia, sino que, en la realidad empírica, de acuerdo con las situaciones enfrentadas, la práctica de las actrices y los actores entremezcla distintos tipos en donde alguno de ellos puede ser predominante, como veremos a continuación.

4.2.1 Estrategias de adaptación: complicidad, conformidad y asimilación

De manera breve, en esta tesis las formas de resistencia que se manifiestan en prácticas de complicidad, conformidad y asimilación se caracterizan como estrategias de adaptación, las cuales implican un acercamiento terso y menos confrontacional de los grupos subordinados con las instancias que ejercen políticas culturales hegemónicas en el estado. Como resultado de las entrevistas con los integrantes de los colectivos participantes, se encuentra que ciertas prácticas de complicidad, conformidad y asimilación aparecen en función de algunos propósitos relacionados con la búsqueda de acreditación, reconocimiento y visibilización, principalmente.

En el caso de los colectivos participantes, esto se observa en los testimonios de algunas agrupaciones que aprovechan los programas públicos del CONARTE (PACMYC, 2017 y 2018; Programa Raúl Rangel Frías, 2015) para acreditarse en el escenario cultural local y adquirir credibilidad, tal como lo expresa un informante del colectivo número dos, que dedica sus actividades a la fotografía y el cine documental:

“La verdad es extraño, pero sí te autentifica como colectivo, el que la institución más importante del arte en la ciudad, que es el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, te apoye, o sea, sí te da como una credibilidad muy amplia ya en el mundo como

del arte, ¿por qué?, porque para empezar, tu misma familia te lo cree, tus mismos amigos, la misma comunidad ya te empieza a ver distinto, más allá de que tú ya venías haciendo cosas desde antes, pero tenemos esta mala formación de que, si la academia o la institución o el eje que rige, no te avala, no te autentifica, no te da un apoyo, no te palomea, pues muchas veces las personas no te creen que tú participas, o que eres una persona activa en la ciudad haciendo propuestas artísticas” (entrevista a informante #4, febrero de 2019).

Asimismo, sobre la pregunta de si el reconocimiento del CONARTE es importante para los colectivos, el informante #4 considera que el desarrollo de ciertos proyectos en el ámbito fotográfico y de cine documental implica necesariamente y en algún momento una articulación cooperativa con instancias externas para subsistir y permanecer a través del tiempo. Esto lo podemos observar en el siguiente fragmento:

“Yo creo que sí, yo crecí rechazándolo, que así fue como creció el colectivo, como negándolo, como diciendo: ‘Yo lo puedo hacer por mi cuenta’, pero como te dije, hay un momento en el que ya se hace distinto, el colectivo te empieza a pedir más y tus mismas ganas creativas te empiezan a pedir más, que ya no puedes solventarlo por ti mismo, o sea, necesitarías tener mucho dinero” (entrevista a informante #4, febrero de 2019).

Igualmente, otros colectivos aprovechan los recursos de algunos programas para validar sus actividades ante una instancia gubernamental oficial y reconocida, como lo afirma un informante del colectivo número uno dedicado a la creación de un fanzine literario: “Pues sí fue una manera como de decir: ‘Güey, si queda, si nos dan la beca y vamos a tener dinero para publicar esto más fácilmente, pues está muy chingón’. Fue

como una manera de probar que el proyecto sí funcionaba, creo un poco. Y pues sí quedó” (entrevista a informante #1, enero de 2019). Este aspecto también se manifiesta en el testimonio del informante #4 miembro del colectivo número dos, dedicado a la fotografía y el cine documental, como se puede apreciar en el siguiente fragmento:

“Ya una vez que estás dentro, te digo, tienes cierto aval, cierto reconocimiento y cierto apoyo que hace que tu trabajo sea distinto, o sea, sí siento que la experiencia es totalmente buena, al menos para nosotros en esta ocasión, porque nosotros llegamos a Tijuana y llegamos con cierto nombre, con cierta invitación y con este apoyo del CONARTE, entonces te trataban distinto: ‘Ah, este es su hotel. Tienen transporte’, te reconocen, tienes un stand. Sí es como este aval” (entrevista a informante #4, febrero de 2019).

4.2.2 Estrategias de diálogo: cooperación, negociación y subordinación

Por otro lado, en esta investigación las formas de resistencia que se manifiestan en prácticas de cooperación, negociación y subordinación se denominan estrategias de diálogo, las cuales representan una interacción a conveniencia de los grupos subordinados con las instancias que ejercen hegemonía en el ámbito cultural para lograr propósitos específicos. Como resultado de las entrevistas con miembros de colectivos participantes y no participantes, se encuentra que algunas prácticas de cooperación, negociación y subordinación se dan en función de la financiación y el uso de recursos, principalmente.

Así, algunos colectivos (como el número uno, dedicado a la creación y distribución de un fanzine literario; y el número tres, dedicado a la gráfica y la ilustración) aprovechan los canales de participación del CONARTE exclusivamente por razones económicas, para financiar las actividades que realizan y porque consideran que las estrategias de colaboración con el Estado son legítimas e incluso benéficas para ciertos grupos con los que tienen alianzas o afinidades, como lo expresa el informante #7:

“He colaborado o formo parte de dos publicaciones de CONARTE, pero no trabajé directamente, o sea, una es que escribí un texto para un libro que sacó FUNDENL [Fuerzas Unidas para Nuestros Desaparecidos en Nuevo León], y que incluso era del PACMYC, y ahí caí de rebote, me invitaron así de último minuto, creo que fui al último al que invitaron, y ya entré, y ahí no cuestioné nada, más por FUNDENL, por la relación que llevo, y que, te digo, en términos como profundos, a lo mejor no coincido con ciertas formas en las que FUNDENL se mueve, pero también las entiendo, entiendo que se tienen que mover de esa forma, si no, no se puede” (entrevista a informante #7, marzo de 2019).

Igualmente, algunos colectivos participan en programas públicos porque reconocen que, debido a las condiciones históricas y estructurales de la ciudad, es muy difícil sostener proyectos de manera independiente, y porque consideran que el uso de recursos públicos es un derecho de las y los ciudadanos contribuyentes: “Yo no soy dueño de medios de producción, no soy autónomo como ellos, estoy metido entre el capitalismo más feroz, parte de lo que yo produzco, parte de lo que me quitan todos los días, está ahí, ¿por qué no lo uso?, yo sigo creyendo que no quiero tomar ese

dinero, pero no critico ni cuestiono a los que lo deciden hacer” (entrevista a informante #7, marzo de 2019).

Otros colectivos consideran que la colaboración con el Estado tiene el propósito de fungir como discurso oculto (Scott, 2000; 2013), tal como lo señala el informante #9, miembro del colectivo número cinco dedicado a la edición, impresión y distribución de libros: “Es como dejar un precedente, como decir: ‘Oye, este libro que tú financiaste está hablando de tus propios errores y ni te diste cuenta’, porque son capaces de eso también, no se dan cuenta que estás hablando mal, y si se dan cuenta, pues bueno, ahí terminó tu colaboración [risas]” (entrevista a informante #9, septiembre de 2019).

Muchas de las motivaciones para participar en programas institucionales y aceptar recursos públicos también se relacionan con las condiciones sociales que atraviesan los colectivos. Esto se puede observar en el siguiente fragmento de entrevista con el informante #2 del colectivo número uno, dedicado a la creación y distribución de un fanzine literario: “supongo que sí ha de haber [grupos que deciden no hacer uso de recursos públicos], los más punks o los ricos que no necesitan varo para hacer lo que tienen que hacer. Nosotros utilizamos el varo para poder hacerlo, 100%” (entrevista con informante #2, enero de 2019). Esta idea también se comparte por colectivos que deciden no participar de estos programas. Como lo expresa un informante del colectivo número cinco, dedicado a la edición, impresión y distribución de libros:

“Por eso digo que es muy complicado en Monterrey, porque muchas personas que quieren estas auto-publicaciones dependen de eso [de recursos públicos], creo que sí hay formas de cómo hacerlo, pero generar colectividad también es muy complicado y

a veces como que te tardarías cinco años en poder hacer tu libro, que si alguien te facilita” (entrevista a informante #9, septiembre de 2019).

4.2.3 Estrategias de oposición: confrontación y escape

Finalmente, en este trabajo las formas de resistencia que se expresan en prácticas de confrontación y escape se consideran estrategias de oposición, las cuales no se producen bajo el control o supervisión de las instituciones culturales en la entidad, sino que surgen claramente en oposición a ésta, con un posicionamiento abiertamente anti-institucional y/o como iniciativas propias. Como resultado de las entrevistas con informantes de colectivos no participantes, se observa que algunas prácticas de confrontación y escape se dan en función de convicciones políticas específicas, principalmente.

En este sentido, algunos deciden no participar de los apoyos públicos estatales por posiciones político-ideológicas en contra del Estado, como se puede apreciar en este fragmento de entrevista referido por el informante #7, quien es miembro del colectivo número tres, dedicado a la gráfica y la ilustración:

“Lo hicimos [un festival] y lo decidimos hacer de manera autogestiva, que no iba a caer dinero de ninguna institución pública, que no lo íbamos a buscar y que, en dado caso de que llegara el dinero, no lo íbamos a aceptar, ni públicas ni privadas, porque la línea era como muy clara, anticapitalista, autogestiva, y sabemos que quienes son los enemigos, en términos políticos, es el Estado y los empresarios” (entrevista a informante #7, marzo de 2019).

Igualmente, estos posicionamientos se comparten por otros grupos que prefieren realizar sus actividades por una decisión política de llevar a cabo prácticas y actividades de subsistencia de manera autogestiva e independiente, tal como lo expresa el informante #9, quien es miembro del colectivo número cinco, dedicado a la edición, impresión y distribución de libros: “Lo autogestivo también es una postura política, de decir: ‘No dependo de CONARTE, no dependo de becas, nos organizamos y lo hacemos, ¿cómo?, con ahorros de cada uno” (entrevista a informante #9, septiembre de 2019). Estas perspectivas políticas también son evidentes en el testimonio de la informante #10, quien es integrante del colectivo número seis, dedicado a la edición y distribución de una revista barrial. Lo podemos apreciar en el siguiente fragmento:

“Siempre como que hemos sido bien claros en que no es nuestro enfoque ni nos interesan estas cuestiones del dinero, y más que nada es como una cuestión de que no queremos ser partícipes de cosas del Estado ni de instituciones [...] sentimos que ponerle cualquier sello de esto a nuestra revista, se nos hará bien feo. Y en lo individual sí hemos trabajado en otras cosas, pero nunca como [colectivo], porque sí creemos que es un proyecto que respetamos mucho esos ejes de autogestión, de no institucional” (entrevista a informante #10, agosto de 2019).

Igualmente, ante la pregunta sobre la posibilidad de participar en un programa público y obtener apoyo económico, el informante #7, quien forma parte del colectivo número tres dedicado a la gráfica y la ilustración, refiere lo siguiente:

“Por lo pronto no nos interesa, de manera personal, mi intención es no caer en buscar recursos de esas instituciones, ni un FONCA, ni un Jóvenes Creadores, ni PACMYC,

yo le he dicho, por ejemplo [a otro miembro del colectivo] que, si le interesa desarrollar un proyecto o no sé qué, pues está esa posibilidad, pero con un proyecto personal, sin meter al taller como parte de eso” (entrevista a informante #7, marzo de 2019).

A su vez, algunos colectivos deciden no participar en programas públicos institucionales por cuestiones de seguridad, al saberse como grupos vulnerables, como lo afirma el informante #8, quien es integrante del colectivo número cuatro, dedicado al fomento de la lectura en infancias y juventudes:

“Yo creo que sería como muy vulnerable acercarnos, o sea, no estamos negados a que exista, lo que queremos es que exista en condiciones similares para que pueda haber realmente un entendimiento. Eso es lo que estamos tratando de hacer este año, el propósito es articular una red o una plataforma o algo, que seamos un sujeto colectivo, y con eso decir: Ahora sí me voy a acercar” (entrevista a informante #8, abril de 2019).

Por último, otros informantes rechazan la participación y colaboración con el CONARTE porque desconfían de las instituciones gubernamentales y/o consideran que de hecho no son necesarias o útiles para la gestión y producción cultural locales, ni para mantener sus proyectos a través del tiempo. Esto se puede apreciar en el siguiente fragmento de entrevista con la informante #10, quien es integrante del colectivo número seis, dedicado a la edición y distribución de una revista barrial en Monterrey:

“[Otra] compañera [del colectivo] ha trabajado como dos veces en [otra] revista [...] que pues son unos güeyes que sí sacan varo de CONARTE, que creo que ya conoces, y abres la revista y desde la segunda página ya dice: ‘Esto fue un premio de no sé qué de CONARTE’, o sea, se nos hace bien chafa empezando desde los sellos, ponerle ahí

a tu trabajo ese sello o esta idea de: ‘Sólo se pudo haber hecho gracias al Estado’, porque pues con [nuestra revista] estamos mostrando que no. Antes todos poníamos dinero para imprimir y luego unos compas anarquistas que tienen una cooperativa de impresiones, [que] les fue tan bien en hacer cooperativos, o sea, son horizontal, nada de jerarquías, no hay líderes, no hay jefes, empezaron con este sistema que muy pocas personas manejan, y les ha ido también que ya nos imprimen gratis, o sea, ahí te das cuenta que no necesitamos que el Estado ni nadie nos dé financiamiento cuando otros mismos compas autogestivos se unen a colaborar” (entrevista a informante #10, agosto de 2019).

Esta misma perspectiva se comparte por el colectivo número cuatro, el cual dedica sus actividades a la edición, impresión y distribución de libros, tal como lo expresa uno de sus miembros:

“No necesitamos a las instituciones del Estado, no porque no las necesitemos sino porque realmente no sirven para lo que dicen servir [...], son como un cascarón un tanto vacío, que no hay que transformar esas sino más bien las propias, cómo pudieran ser; otro problema es lo que decimos: ‘Oye, es que yo soy artista y tengo que vivir de mi arte’, sí, pero vas a tener que producir para los que tienen dinero, probablemente ya no vas a poder producir lo que tú quieres, que tiene que ver con la liberación o con la libertad, qué se yo. Yo siento que es un gran reto, pero en otros lugares se ve más real, en los que no tienes el peso de una ciudad como Monterrey, en cómo de manera local podemos generar nuestras propias instituciones por así llamarle o nuestras propias herramientas *conviviales* para la gestión de proyectos artísticos que hablen de nuestras necesidades, problemática, creencias, diferencias, comedias, lo que sea” (entrevista a informante #9, septiembre de 2019).

Después de presentar algunas evidencias, tanto el análisis de documentos como el material empírico ilustran las relaciones de dominación y resistencia por parte del CONARTE y los colectivos seleccionados, donde se constata una interacción asimétrica no solo en el carácter oficial de la institución y el de los grupos resistentes, sino en las maneras en que se materializan las lógicas de poder en los mecanismos operacionales del Estado.

A manera de síntesis, el análisis de los hallazgos generales muestra que: 1) no existen canales ni mecanismos de participación de los colectivos para la planeación y elaboración de políticas culturales en el CONARTE; 2) el control cultural lo sigue teniendo el Estado, más aún que la iniciativa privada; y 3) no hay suficiente difusión de

Ahora, con el cuidado de no cometer 'errores fatales' en el análisis de nuestros referentes y en la comprensión de la política, el poder y la hegemonía como sistemas cerrados de dominación (Banerjee y Dube, 2017), hacemos hincapié, por un lado, en evitar la concepción de los procesos hegemónicos como absolutos y, por otro, la perspectiva romántica y esencialista de las resistencias y la agencia subalterna. En este sentido compartimos las premisas de Hollander y Einwohner (2004) sobre el error de dicotomizar a quienes resisten y a quienes dominan, ya que el hacerlo: "ignora el hecho de que existen múltiples sistemas de jerarquía, y que los individuos pueden ser simultáneamente poderosos y carentes de poder dentro de los diferentes sistemas" (Hollander y Einwohner, 2004, p. 550).

CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES

A continuación, se presentan las conclusiones generales de esta investigación, la cual ha tenido como objetivo mostrar las relaciones de dominación y resistencia en el campo de la política cultural en Nuevo León desde dos programas públicos institucionales y distintos colectivos inscritos en el ámbito de la cultura popular-urbana en la entidad. Primeramente, se presentan las conclusiones teórico-conceptuales del trabajo, posteriormente las conclusiones metodológicas, las conclusiones sobre los casos de estudio y las aportaciones de este trabajo al estado del arte y al campo de la política cultural.

5.1 Conclusiones teóricas

Como conclusión general, en primer lugar es importante mencionar que a lo largo de este trabajo nuestra intención no ha sido contraponer sencillamente dos ideas de cultura –en realidad, hay múltiples y diversas manifestaciones culturales que no se encasillan en categorías binarias como alta y baja, o dominante y dominada– sino evidenciar que hay un modo cultural hegemónico imperante, pero no absoluto, en el modelo cultural mexicano y neoleonés, y que, sobre todo, hay procesos resistentes al mismo. Ahora, con el objetivo de atender la sugerencia de Yúdice (2002) de trascender la “limitación ideológica y las posiciones teóricas” que contraponen a las industrias culturales y las culturas populares como una cuestión maniquea y de simple resistencia, en esta tesis hemos intentado repensar las interrelaciones de las personas que se desenvuelven en este ámbito.

A manera de síntesis, en la presente investigación revisamos la configuración de la *cultura* en el paradigma eurooccidental, así como los usos, el tratamiento y la aplicación del concepto durante la modernidad, sobre todo desde su teorización en las tradiciones académicas de la antropología y la sociología; esto con el propósito de revisar las nociones epistemológicas e ideológicas asociadas a la cultura en los modelos culturales occidentales y, sobre todo, mostrar que en este campo se manifiestan relaciones de dominación y resistencia, luchas por significados y disputas en terrenos simbólicos. Igualmente, mostramos elementos conceptuales para la configuración de la *política cultural*, su instrumentación en los modelos culturales dominantes, la lógica de los procesos hegemónicos en el campo de la cultura y, consecuentemente, las posiciones y formas de resistencia que se enfrentan a estos; todo ello para contextualizar nuestro objeto de estudio en este trabajo: las relaciones de dominación y resistencia en el campo de la política cultural en Nuevo León. Por otro lado, a modo de antecedentes, estudiamos el traslado de los presupuestos eurooccidentales de la cultura en el contexto latinoamericano de los últimos dos siglos, sus reinterpretaciones y su instrumentación en los paradigmas de la política cultural propuestos por García Canclini (1987); la construcción del modelo cultural dominante en México desde el periodo posrevolucionario hasta finales del siglo XX, enfatizando su proceso de institucionalización y el funcionamiento de ciertos mecanismos hegemónicos detrás del mismo, esto con la intención de ubicar algunos aspectos subyacentes de la política cultural operacionalizada en Nuevo León. Al respecto, y en función de nuestros casos de estudio, contrastamos las directrices institucionales de la política cultural a nivel nacional en el contexto neoleonés y la historia estructural y organizacional del CONARTE en la entidad.

Lo que esta investigación muestra es que la resistencia no es monolítica, sino que hay una variación importante en las formas de resistir, lo cual verifica de cierta manera los planteamientos de Scott (2000) y Hollander y Einwohner (2004) respecto a la plasticidad del concepto, que en esta tesis se entiende como diversos procesos, prácticas y acciones políticas rutinarias que de distintas maneras dialogan, negocian, se oponen, confrontan, se abstienen y/o escapan a un poder dominante a través de estrategias abiertas y ocultas, tales como: complicidad, conformidad, asimilación, cooperación, negociación, subordinación, confrontación y escape. Sin embargo, para enriquecer esta perspectiva, quizá hizo falta explorar otros enfoques respecto al poder y la configuración de procesos contrahegemónicos en el campo de la política cultural.

5.2 Conclusiones metodológicas

A partir de nuestra delimitación teórica y contextual, es necesario mencionar que este trabajo se enfrentó a distintas restricciones metodológicas que probablemente impidieron una explicación más profunda sobre las dinámicas relacionales entre el CONARTE y los colectivos seleccionados en el ámbito de la política cultural en Nuevo León. Igualmente, insistimos en que los resultados recuperados no pretenden formar patrones societales de una generalidad mayor. Entre otras cosas, la investigación cualitativa, en su afán de hacer observable lo inobservable, contribuye a generar replicabilidad en los referentes de la realidad y robustecer una perspectiva teórica abstracta; esto no quiere decir que no haya variaciones ni aspectos históricos que la teoría no comprende o abarca, sino que nuestra tesis constata y da elementos de solidez a algunas premisas teóricas expuestas debido a que extiende sus observables empíricos en pocos casos.

Dicho esto –y reafirmando que el análisis de resultados en esta investigación se basa en las concepciones de institucionalidad de los informantes, no de una generalidad–, la evidencia empírica muestra una constatación con la teoría respecto a la construcción hegemónica de la cultura en las lógicas operacionales y los discursos retóricos de la institución a través de los programas públicos revisados: PACMYC (2017 y 2018) y Programa Raúl Rangel Frías (2015), y otros documentos oficiales. Asimismo, el trabajo empírico con la muestra denominada *excolaboradores* evidencia que los procesos resistentes también se manifiestan en distintos niveles del CONARTE, es decir, que no son exclusivos de los colectivos seleccionados, sino de diversas instancias y agentes dentro de la institución. Este punto nos parece especialmente importante porque abona a los planteamientos de Scott (2000) respecto a las resistencias cotidianas y a la infra-política, lo cual merecería un estudio por sí mismo.

Finalmente, respecto al diseño metodológico de este trabajo, quizá hubiera sido necesario recurrir a otras técnicas de recopilación de información como la observación participante y el análisis del discurso (no meramente documental) para darle mayor solidez a los hallazgos.

5.3 Conclusiones sobre los casos de estudio

En función de las reflexiones en torno a la discusión macro: los efectos estructurales de la política cultural en Nuevo León, es necesario decir que, si bien el CONARTE nace como una excepcionalidad en el escenario nacional, y consta de múltiples esfuerzos, alianzas e iniciativas respecto a la promoción y el fomento de la cultura a nivel local, en esta investigación sostenemos que el Consejo mantiene dinámicas y

lógicas de poder que simulan una participación democrática de las actrices y actores imbricados en el ámbito cultural en la entidad, en donde existe una especie de negociación con las y los artistas (sobre todo y casi exclusivamente con este grupo), pero también vínculos estrechos con figuras prominentes de la élite regiomontana y de los gobiernos en turno, así como modos operacionales altamente institucionalizados, burocráticos, centralizados y discrecionales.

Ahora, en este sentido es importante mencionar que nuestra tesis no se centra en la evaluación del CONARTE a modo de auditoría, sino en la contextualización de los programas públicos mencionados que administra el Consejo. No obstante, las observaciones dejan ver lógicas operacionales específicas. Igualmente, esto no quiere decir que el CONARTE sea la única institución cultural en Nuevo León, ya que existe un complejo importante de instancias con múltiples niveles de injerencia en este ámbito en la entidad, entre ellas: iniciativas gubernamentales a nivel municipal, redes de museos, proyectos impulsados por la iniciativa privada y otro tipo de organismos internacionales que apoyan a la cultura local;⁷⁸ no se puede ignorar, por ejemplo, el peso que tiene el Consejo Nuevo León para la Planeación Estratégica en el aparato cultural estatal.⁷⁹ Sin embargo, en esta tesis sustentamos que el CONARTE es la que goza de mayor articulación política y centralidad en términos de infraestructura y representatividad, y por esta razón el presente trabajo sólo se ciñe a la misma.

⁷⁸ Por ejemplo, la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID, por sus siglas en inglés) que apoya distintas asociaciones civiles e iniciativas populares y comunitarias en la entidad.

⁷⁹ El Consejo Nuevo León para la Planeación Estratégica es un organismo consultivo y propositivo del Estado, compuesto por 16 miembros, un secretario técnico y asesores expertos. Se crea en 2014 bajo el sustento de la Ley de Planeación Estratégica del Estado de Nuevo León. Al respecto, queda pendiente el papel del Consejo Nuevo León en la definición y operación de la política cultural neoleonesa y su estrecha relación con el CONARTE; lo cual podría explorarse en futuros trabajos.

Respecto a los casos de estudio en la dimensión micro, hay que decir que nuestros referentes empíricos: seis colectivos y diez informantes miembros de estos, parten de un abanico sumamente diferenciado y heterogéneo. Se compone de colectivos altamente politizados, grupos anarquistas, grupos vinculados a las instituciones culturales, grupos que rechazan ideológicamente lo institucional, grupos que utilizan a las instituciones a conveniencia, grupos que confían en los esfuerzos estatales por impulsar la diversidad, entre otros. Sin embargo, todos los colectivos ocupan una posición de subordinación (abierta o no) ante lo institucional y, en este caso, ante el CONARTE.

Dicho esto, otra reflexión recuperada a partir del trabajo empírico es que el CONARTE –en el periodo observado y con base en los programas públicos señalados– es autorreferencial (se evalúa a sí mismo), donde existen informes anuales a modo de reporte, pero no una evaluación del Consejo como tal en términos operacionales en casa uno de sus diferentes ámbitos, ni en términos ideológicos en sus dinámicas ‘internas’.⁸⁰

Por otro lado, para responder cómo la hegemonía (política, empresarial y de creadores privilegiados) mantiene su dominio, hemos ensayado cuatro posibles respuestas: 1) los canales de participación en el CONARTE son limitados; 2) hay una subrepresentación en las vocalías muy sesgada hacia las disciplinas artísticas, donde no hay un gremio dedicado propiamente a la cultura popular, por ejemplo; 3) existe una burocratización especializada dentro del Consejo, donde las convocatorias de

⁸⁰ Sin embargo, hay que decir que la institución sí tiene esfuerzos para evaluarse, prueba de ello es la Evaluación Diagnóstica de las Políticas Culturales del Estado de Nuevo León 1995-2017 (2017).

algunos programas públicos van dirigidas a ciertos sectores de la sociedad, es decir, a personas que, por lo menos, saben leer y escribir en español, y conocen los lineamientos básicos para redactar un documento; y 4) la institución opera como un núcleo de poder cerrado, donde el Consejo diseña, implementa y se autoevalúa.

Todos los hallazgos mencionados a lo largo de este apartado nos llevan a pronunciarnos sobre la validación de las hipótesis de esta investigación. Al respecto, confirmamos la hipótesis H1 que señala que las políticas culturales del Estado, instrumentadas en algunos programas públicos dedicados a la financiación y promoción de las culturas populares y urbanas en Nuevo León, actualmente mantienen sesgos ideológicos y economicistas que operan bajo estructuras organizacionales de corte discrecional.

En cuanto a la hipótesis H2, validamos la afirmación de que la implementación de políticas culturales en Nuevo León ha generado procesos de resistencia estratégica colectiva frente a los programas públicos estatales; esto con el objetivo de llevar a cabo actividades a lo largo del tiempo y de reivindicar posicionamientos políticos frente al CONARTE a través de estrategias de adaptación, diálogo y oposición.

Por último, respecto al planteamiento original de la hipótesis H3, el cual sostiene que la agenda cultural institucional privilegia y busca legitimar una cultura erudita y, por lo tanto, instrumentar, folclorizar o exotizar a la cultura popular en su intento por incluirla, se considera necesario realizar ajustes. Al respecto, con base en la evidencia empírica, encontramos que la agenda cultural sí incorpora y legitima elementos de la cultura

popular, pero sobre todo en términos de contenidos, no en las lógicas de planeación ni en la toma de decisiones dentro del Consejo.

5.4 Aportaciones al estado del arte

Finalmente, con el propósito de contribuir a las discusiones sobre la dominación y la resistencia en el campo de estudio de la política cultural –y plantear este esfuerzo investigativo en un plano dialógico–, nuestra tesis abona a lo que ya han observado otras autoras y autores en América Latina durante las últimas décadas, entre ellos, Pastor Mellado y sus discusiones en torno a la política cultural en Chile, en las cuales señala que los ministerios de cultura están dirigidos a sectores vulnerables pero no para que gocen de bienes culturales, sino para controlarlos y vigilarlos: “políticas de vigilancia y control blando de poblaciones vulnerables, eso es para mí, cultura en Chile” (en Marzo y Badia, 2011); Yúdice (2002) y su estudio sobre la *funkización* de Río, en el cual sitúa la pregunta de la política cultural del funk brasileño en el terreno de las esferas públicas en conflicto e ilustra cómo los movimientos sociales se valen de la cultura dentro de campos de fuerza específicos; y Garcés Montoya (2011) y la reflexión sobre las prácticas comunicativas de resistencia en la cultura del hip hop en Medellín y la producción cultural de los jóvenes colombianos a través de la apropiación de medios de comunicación alternativos.

Asimismo, en el caso de México, nuestra tesis contribuye a las perspectivas de Bartra y sus reflexiones sobre la organización corporativa de la intelectualidad vinculada a los proyectos estatales, donde afirma que: “en México, hoy en día, la mejor política cultural es la ausencia de política cultural. El diseño de las políticas culturales desde el Estado

cae en un vicio unificador, cohesionador, institucionalizador, frente a una pluralidad muy creativa” (en Marzo y Badía, 2011). Asimismo, suma a los hallazgos de Ramírez (2009) en torno al corporativismo regiomentano y la configuración de la política cultural en Nuevo León durante el siglo XX, los cuales apuntan a que: “En Monterrey, el triunfo de la cultura ha sido siempre el triunfo del capital” (Ramírez, 2009, p. 65). Finalmente, la investigación contribuye a las observaciones hechas por estudios como los de Olvera Gudiño (2015, 2018) sobre el surgimiento del hip hop en Monterrey y sus disputas en el terreno simbólico; según Olvera Gudiño (2018), algunos proyectos de política pública dirigidos a jóvenes en las últimas décadas tienen aciertos que atienden ciertas necesidades de los grupos, pero también deficiencias tales como la carencia de la documentación de experiencias, la falta de sistematización y “la inexistente transversalidad entre los niveles de gobierno al momento de planear y efectuar políticas públicas, acentuada por la competencia entre la partidocracia y el desapego de las instancias académicas” (Olvera Gudiño, 2018, p. 247). Además de lo anterior, nuestra tesis pretende sumar evidencias sobre algo que se ha trabajado poco a nivel estatal: las experiencias de algunos colectivos frente a lo institucional y las resistencias a los modelos culturales dominantes en el campo de la política cultural en Nuevo León.

Por último, respecto a las aportaciones de este trabajo a los debates internacionales de la sustentabilidad que guardan resonancias a niveles nacional y regional, y que en principio conciben a la cultura como el *cuarto pilar del desarrollo sostenible*,⁸¹ en esta

⁸¹ Según el Bureau Ejecutivo de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU) y la UNESCO, en el Documento de Orientación Política “La cultura es el cuarto pilar del desarrollo sostenible” de la Cumbre Mundial de Líderes Locales y Regionales, 2010, la cultura forma parte de los cuatro pilares del desarrollo sustentable, en conjunto con el crecimiento económico, la inclusión social y el equilibrio medioambiental.

tesis hemos visto que, según algunas perspectivas sociológicas, el terreno de la política cultural articula diversos intereses y posiciones de poder que no pueden omitirse en favor del discurso universal de la multiculturalidad, ya que, en consonancia con los planteamientos de Doyle (2008), el riesgo que corre este tipo de discursos es que la desigualdad se absorba como diferencia, lo cual legitima un sistema de relaciones de fuerza.

Dadas estas premisas, y a modo de cierre, para desmontar esta lógica dominante y entrever alternativas encaminadas hacia el ideal democratizador de la política cultural en la entidad, consideramos necesario construir nuevas formas de configuración y gestión cultural colectivas y comunitarias con objetivos emanados directamente desde estos grupos. En consonancia con este planteamiento, se puede pensar que una política cultural democrática debe generar condiciones materiales y legales para que la cultura pueda expresarse de diversas formas; crear canales y mecanismos de participación efectiva (con mínima paridad) en toma de decisiones; y abrir espacios de diálogo vinculantes entre las instituciones culturales y la mayor cantidad de actrices y actores involucrados en este campo.

REFERENCIAS Y FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRÁFICAS

Aibar, J., Cortés, F., Martínez, L. y Zaremborg, G. (coord.). (2013). *El helicoide de la investigación: metodología en tesis de ciencias sociales*. México, D. F.: FLACSO.

Ahearne, J. (2004). *Between cultural theory and policy: The cultural policy thinking of Pierre Bourdieu, Michel de Certeau and Régis Debray*. Reino Unido: Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick.

Alonso, T. y Medina, A. (2017). "Los artistas de Monterrey. El caso de la Facultad de Artes Visuales (UANL). Un balance historiográfico". *Anuario Humanitas*, núm. 43, pp. 115-133.

Álvarez Flores, V. (2004). *La administración federal en el fomento y la difusión de la cultura y las artes: el cambio en la política cultural mexicana (Tesis de pregrado)*. El Colegio de México, México, D. F.

Banerjee, I. y Dube, S. (eds). (2017). *Culturas políticas y políticas culturales. Escenarios de Asia, África, Europa y América*. Ciudad de México: El Colegio de México.

Blee, K. y Taylor, V. (2002). "Semi-Structured Interviewing in Social Movement Research". Klandermans, B. y Staggenborg, S. (eds.). *Methods of Social Movement Research*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 92-117.

Bonfil Batalla, G. (1994). *México profundo, una civilización negada*. México: Grijalbo.

Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Grupo Santillana Editores.

- Bourdieu, P. (1999). *La miseria del mundo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (2011). *Cuestiones de sociología*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, P. (2016). "You Said Popular?". Badiou, A., Bourdieu, P., Butler, J., Didi-Huberman, G., Khiari, S. y Rancière, J. *What is a people?* Nueva York: Columbia University Press, pp. 32-48.
- Bueno Carbajal, O. (2014). *Colectivos artístico-culturales y política cultural en Ciudad Juárez, Chihuahua, 2010-2013* (Tesis de maestría). El Colegio de la Frontera Norte, Ciudad Juárez.
- Cedeño Méndez, R. (2013). *La política cultural en México. Del Estado revolucionario al liberalismo* (Tesis de pregrado). UNAM, México, D. F.
- Chapa Cantú, J. (coord.). (2017). *Análisis del sector cultura del Estado de Nuevo León*. Nuevo León: CONARTE y Consejo Nuevo León.
- Coelho Netto, T. (ed.). (2009). *Diccionario crítico de política cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Cruz, E. (2012). "Economía cultural y sector cultural: lo que pasó". Cruz, E. y Lara, C. (coord.) *1988-2012. Cultura y transición*. México: UANL.
- De Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- De Certeau, M. (1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión. 2004
- Doyle, M. (2008). "La «cultura afirmativa»: Un mecanismo de construcción de hegemonía". *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, vol. 7, núm. 13, junio-diciembre, pp. 181-196.

- Ejea, T. (2008). La política cultural en México en los últimos años. *Casa del tiempo*, I (5-6), 2-7.
- Ejea, T. (2009). La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística. *Sociológica*, año 24, número 71, pp. 17-46.
- Falcón, R. (2005). *Culturas de pobreza y resistencia. Estudios de marginados, proscritos y descontentos. México, 1804-1910*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Garcés Montoya, A. (2011). “Juventud y comunicación. Reflexiones sobre prácticas comunicativas de resistencia en la cultura hip hop de Medellín”. *Siglo y Pensamiento*, 58, Vol. XXX, pp. 108-128.
- García Canclini, N. (1987). *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1988). *Las culturas populares en el capitalismo*. México, D. F.: Editorial Patria.
- Garibay Guillén, M. (2006). *Política cultural y educativa: análisis del Proyecto Plan de Actividades Culturales de Apoyo a la Educación Primaria* (Tesis doctoral). UNAM, México, D. F.
- Giménez, G. (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. (Vol. 1). México: Intersecciones. CONACULTA, Gobierno del Estado de Coahuila, Instituto Coahuilense de Cultura.
- Giménez, G. (2017). *El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales*. México: UNAM.
- González Uresti, L. (2016). “La paradiplomacia de Nuevo León: un estudio de caso”. *Desafíos*, vol. 28, núm. 1, pp. 203-247.

- Gramsci, A. (2006). "State and Civil Society". Sharma, A. y Gupta, A. (eds.). *The Anthropology of the State*. India: Blackwell Publishing, pp. 71-85.
- Gramsci, A. (2013). *Antología*. (Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán). Madrid: Akal.
- Grimson, A. y Bidaseca, K. (coord.). (2013). *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*. Buenos Aires: CLACSO.
- Harris, M. (2011). *Antropología cultural*. Madrid: Alianza.
- Hernández Aguilar, A. (2007). *México expuesto. Exhibiciones de arte y poder de la política cultural neoliberal (1988-2004)* (Tesis de pregrado). El Colegio de México, México, D. F.
- Hollander, J. y Einwohner, R. (2004). Conceptualizing Resistance. *Sociological Forum*, 19 (4), pp. 533-554.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Israel, J. (2001). *La ilustración radical. La filosofía y la construcción de la modernidad 1650-1750*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- King, G., Keohane, R. y Verba, S. (2000). *El diseño de la investigación social. La inferencia científica en los estudios cualitativos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lévi Strauss, C. (2006). *Antropología estructural*. México: Siglo XXI.
- Mann, M. (1984). "The autonomous power of the state: its origins, mechanisms and results". *European Journal of Sociology / Archives*, Vol. 25, No. 2, pp. 185-213.
- Maqueda Garrido, R. (2015). "Reseña del libro: Legislación cultural". *Revista MEC-EDUPAZ*, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. VIII, pp. 655-674.
- Mariscal Orozco, J. (comp.). (2007). *Políticas culturales. Una revisión desde la gestión cultural*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

- Melgar Bao, R. (2005). "Entre lo sucio y lo bajo: Identidades subalternas y resistencia cultural en América Latina". Cassigoli, R. y Turner, J. (coord.). *Tradición y emancipación cultural en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Miller, T. y Yúdice, G. (2004). *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Muñoz, B. (2005). *Modelos culturales. Teoría sociopolítica de la cultura*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Nivón Bolán, E. (2006). *La política cultural, temas, problemas y oportunidades*. México: Intersecciones.
- Oliva Abarca, J. (2018). "La industria cultural de cara a la cuarta revolución industrial". *Publicación Anual 2018. Red de conocimiento*. Nuevo León: Consejo Nuevo León, pp. 55-75.
- Olvera Gudiño, J. (2015). "Transnacionalismo y frontera cultural en el surgimiento del hip hop: el caso de la ciudad de Monterrey, México". *ArtCultura*, vol. 17, núm. 31, pp. 119-136.
- Olvera Gudiño, J. (2018). *Economías del rap en el noreste de México: Emprendimientos y resistencias juveniles alrededor de la música popular*. Ciudad de México: CIESAS.
- Palacios Hernández, L. (2007). "Consolidación corporativa y crisis económica en Monterrey, 1970-1982". *Nuevo León en el siglo XX. La industrialización; del segundo auge industrial a la crisis de 1982*, tomo II, Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León.
- Peña Habib, O. (2016). *Democracia y política cultural. Análisis sobre democracia e infraestructura cultural pública en los estados de México, 1989-2006* (Tesis de pregrado). El Colegio de México, Ciudad de México.

- Peña Vera, T. y Pirela Morillo, J. (2007). "La complejidad del análisis documental". *Información, cultura y sociedad: Revista del Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas*, núm. 16, pp. 55-81.
- Plazola, E. (2014). "Neoconservadurismo: modelo de la política cultural del Estado en la Zona Metropolitana de Guadalajara". *Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad*, Vol. XXI, No. 60, pp. 103-128.
- Quattrini, D. (17 de mayo de 2019). "Las dificultades del emprendedor en el sur global", en *Seminario Internacional I y II*. Videoconferencia llevada a cabo en el Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Autónoma de Nuevo León, México.
- Ramírez, E. (2009). *El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey*. Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León.
- Restrepo, E. (2012). *Intervenciones en teoría cultural*. Colombia: Universidad del Cauca.
- Scorza, F., Di Giovambattista, M. y Quattrini, D. (2016). *El emprendedor/beneficiario, ¿Una nueva categoría? Una mirada al programa Ventanilla del Emprendedor*. Córdoba: Universidad Nacional de Villa María.
- Sautu, R. (2005). *Todo es teoría: objetivos y métodos de investigación*. Argentina: Lumiere.
- Scott, J. (1985). *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven: Yale University Press.
- Scott, J. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia*. México, D. F.: Era.
- Scott, J. (2013). *Elogio del anarquismo*. Barcelona: Crítica.

- Tilly, C. (1991). "Domination, Resistance, Compliance... Discourse". *Sociological Forum*, Vol. 6, No. 3, pp. 593-602.
- Tirzo Gómez, J. (2016). *La cultura en México: entre la antropología y la estética. Cultura, artes y políticas interculturales en México*. Ciudad de México: Colofón.
- Torres Escalante, B. (2014). *Sentimiento vallenato. Permanencia y cambios en el estilo de vida de los jóvenes colombianos en Monterrey 1990-2014* (Tesis de maestría). UANL, Monterrey, Nuevo León.
- Tortajada, M. (1995). *Danza y poder*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Valadez de la Torre, M. (1995). *Una política cultural para los grupos populares* (Tesis de pregrado). UNAM, México, D. F.
- Vela Peón, F. (2013). "Un acto metodológico básico de la investigación social: la entrevista cualitativa". Tarrés, M. *Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social*. México, D. F.: FLACSO, El Colegio de México.
- Vinthege, S. y Johansson, A. (2014). "Dimensions of everyday resistance. An analytical framework". *Critical Sociology*. pp. 1-19.
- Williams, R. (2015). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Zea, L. (1969). *La Filosofía Americana como Filosofía sin más*. México: Siglo XXI.
- Zea, L. (1990). *Discurso desde la marginación y barbarie*. México: Fondo de Cultura Económica.

Zúñiga, V. (1993). "Promover el arte en una ciudad del norte de México: los proyectos artísticos en Monterrey, 1940-1960". *Estudios Sociológicos / El Colegio de México*, XI, pp. 155–181.

Zúñiga, V. (coord.). (2017). *Evaluación diagnóstica de las políticas culturales del Gobierno del Estado de Nuevo León (1995-2017)*. Nuevo León: CONARTE y Consejo Nuevo León.

DOCUMENTALES

- Análisis del Sector Cultura del Estado de Nuevo León (2018).
- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, 1917, última reforma en 2020.
- Evaluación Diagnóstica de las Políticas Culturales del Gobierno del Estado de Nuevo León (1995-2017), 2017.
- Informe Anual CONARTE, 2015 -2018.
- Ley General de Cultura y Derechos Culturales, 2017.
- Ley que crea el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 1995, última reforma en 2018.
- Plan Estatal de Desarrollo (2016-2021), 2016.
- Plan Estratégico para el Estado de Nuevo León "Nuevo León Mañana" (2015-2030), 2016.
- Plan Nacional de Desarrollo (2013-2018), 2013.
- Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, 2003.
- Programa de Apoyo a Publicaciones Impresas Raúl Rangel Frías.

- Programa Especial de Cultura (2016-2021), 2016.
- Publicación Anual Red de Conocimiento (2018), 2018.

VIRTUALES

CONACULTA. (2004). *Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico 2001-2006. Lineamientos generales*. Recuperado el 13 de noviembre de 2019, disponible en: https://vinculacion.cultura.gob.mx/docs_2015/Lineamientos_Generales_PECD_A.pdf

CONAPO. (2019). *Proyecciones de la población de México y de las entidades federativas 2016-2050*. Recuperado el 4 de enero de 2020, disponible en: http://www.conapo.gob.mx/work/models/CONAPO/Cuadernillos/19_Nuevo_Leon/19_NLE.pdf

CONARTE. (2018a). *Muestran proyectos en el inicio del Encuentro del PACMYC NL 2018*. Recuperado el 25 de mayo de 2020, disponible en: <https://conarte.org.mx/2018/03/24/muestran-proyectos-en-inicio-del-encuentro-del-pacmyc-nl-2018/>

CONARTE. (2018b). *Acta dictaminación PACMYC 2018*. Recuperado el 15 de noviembre de 2019, disponible en: <https://conarte.org.mx/wp-content/uploads/2018/09/Acta-de-dictamen-NOTARIADA-PACMYC-2018.pdf>

CONARTE. (2019). *Acerca de CONARTE*. Recuperado el 12 de agosto de 2019, disponible en: <http://conarte.org.mx/conarte/>

Gobierno del Estado de Nuevo León. (2018). *Legislación*. Recuperado el 20 de agosto de 2019, disponible en: <http://www.nl.gob.mx/aplicaciones/legislacion>

INEGI. (2015). *Información por entidad. Número de habitantes en Nuevo León*. Recuperado el 20 de diciembre de 2019, disponible en: <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/NL/Poblacion/default.aspx?tema=ME&e=19/>

Marzo, J. y Badia, T. (coord.). (2011). “El barroco, estilo ‘manifiesto’ de lo hispano” [documental]. *El efecto barroco. Políticas de la imagen hispana*. Barcelona: CCCB. Recuperado el 15 de marzo de 2018, disponible en: <https://eldefectobarroco.wordpress.com/2011/04/15/el-barroco-estilo-manifiesto-de-lo-hispano/>

Milenio Diario. (2015). *Una vista a Conarte tras 20 años de su nacimiento*. Recuperado el 12 de agosto de 2019, disponible en: <https://www.milenio.com/cultura/una-vista-a-conarte-tras-20-anos-de-su-nacimiento>

OEI. (2002). “Legislación cultural”. *Sistemas Nacionales de Cultura, Informe México*. Consultado el 3 de marzo de 2020, disponible en: <https://www.oei.es/historico/cultura2/mexico/c4.htm>

Secretaría de Cultura. (2017). *Padrón de Beneficiarios PACMYC 2017*. Recuperado el 18 de noviembre de 2019, disponible en: https://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/pdf/2018/Padron_Beneficiarios_PACMYC2017.pdf

UNESCO. (2010). *Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. Recuperado el 4 de junio de 2018, disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919s.pdf>

UNESCO. (2016). *Hoja de Ruta: El Acercamiento de las Culturas como parte del Decenio Internacional de Acercamiento a las Culturas*. Recuperado el 25 de septiembre de 2018, disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002443/244334s.pdf>