

**Poder y creación artística en México.  
Un análisis del Fondo Nacional para  
la Cultura y las Artes (Fonca)  
por Tomás Ejea Mendoza**

México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2011, 344 págs.

Ahtziri Molina Roldán

Este es un libro que se hizo a caballo. Tomás Ejea Mendoza, responsable de lo que en él se dice, resulta ser el autor/dramaturgo/actor de esta dramática investigación. Su perfil como sociólogo especializado en políticas culturales lo califica para generar este texto que combina el análisis teórico-práctico de las estructuras de poder, especialmente el de la administración pública en el tema de las artes. Por otro lado, como profesional de las tablas, Ejea ha desarrollado trabajo escénico en este periodo de existencia (1998-2008) del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Su trabajo escénico lo hace también partícipe de las dinámicas kafkianas de la burocracia cultural nacional que anuncian ser democráticas, incluyentes y transparentes, afirmación que se propone comprobar, o refutar, en el libro. Así que nuestro analista/narrador tiene bastantes elementos para hablarnos del funcionamiento de las relaciones de poder en el campo cultural, lo cual lo hace mediante el puntual análisis de las prácticas del Fonca entre 1988 y 2008, los 20 años que su análisis comprende.

Esta doble formación pone a Ejea frente a los temas que conjunta: poder y escena y, si ya hemos visto una numerosa cantidad de análisis de las escenas del poder político, poco se ha escrito científicamente sobre el poder y las tablas. Así que tratar este tema era casi obligado, así como necesario para comprender mejor la administración cultural nacional en el México contemporáneo.

A pesar de su doble perfil, desde un principio el autor hace una necesaria y certera advertencia: éste es un trabajo de corte sociológico, en el que el análisis no revisará elementos estéticos o la naturaleza del arte sino bordará sobre las circunstancias sociales y políticas en las que este arte se genera.

Entonces, ¿de qué trata el libro? Del modo en el que el poder político --y, en ocasiones, también el económico (esferas gubernamentales y empresariales)--, buscan estar presentes en el campo simbólico por excelencia: las artes. El punto de observación elegido es el trabajo desarrollado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), su sonada creación en 1988 y su controvertida existencia.

Es cometido del texto de Ejea dar cuenta de la liberalización de la política cultural en México y no de la pretendida democratización que la creación de este organismo anunció en su momento. Así lo demuestra el análisis que hace el autor de las rutas tomadas por el Fonca desde su instauración, los objetivos y los modos de proceder que ha tenido (estructura organizativa, reglamento, modos de instalación del Consejo Directivo y comisiones de selección), así como los beneficiados por esta instancia en el área artística donde el autor se desempeña: el teatro.

Tanto por el tema como por el modo en que está presentado, este libro invita a leerlo como una pieza dramática (los hallazgos, no son para menos), aunque en realidad contiene dos planteamientos: el primero enumera los elementos teóricos que se incluyen, mientras que el segundo hace un detallado recorrido sobre los antecedentes históricos del Fonca, lo que permite analizar la forma como realiza su tarea fundamental: distribuir los recursos para la promoción de las artes en sus 17 programas de convocatoria pública.

Antes de llegar a esto, el autor expone sus visiones sobre el poder, la legitimidad y la creación artística. Éstos son los elementos con los que analiza cómo estos factores se conjugan en la figura del Fonca y los intereses de quien representan. Así, en esta primera sección, nos habla de los posibles modos de vincular la cultura con el poder, entre los que destacan:

- Como estrategia para obtener legitimidad.
- Como construcción o difusión de formas simbólicas con que se disputa la movilización de afectos y sentimientos.
- Como recursos con los que se construye la identidad (Nivon 2006, en Ejea 2011).

Posteriormente a esta enunciación, que realiza con base en trabajos de Luhmann, Weber, Ricoeur, Bourdieu, Berger y Luckman, Scott, o Martín Barbero, entre otros, Ejea desarrolla con amplitud las intersecciones creadas entre los conceptos de poder, legitimidad, creencia, violencia

simbólica, pureza del arte y autonomía relativa del ámbito artístico, con los cuales elabora las bases sobre las que se asienta su análisis.

La otra base teórica está colocada en conceptos que han buscado un acercamiento a la comprensión de la política pública y la política cultural: Brunner, Nivon, Roth, De la Rosa, Garretón, Gutiérrez, Bobbio, Canetti, Cordera; especialistas en el tema de Estado, políticas públicas y sistemas políticos democrático-autoritarios. La consulta de estos autores permite a Ejea llevar la discusión al punto donde quiere colocarla, y desde donde se pregunta si se cumple la promesa gubernamental de tener políticas culturales democráticas o democratizantes y participativas; las cuales, siguiendo a Latapí (2006) considera que deberían caracterizarse por tener: 1) continuidad, 2) legalidad y 3) participación ciudadana.

Es sobre estas bases que cuestionará más adelante la viabilidad de que el Fonca se erija como una instancia de carácter democrático y participativo, en un régimen “en transición” de un sistema autoritario a uno más democrático, de modo que esta pregunta servirá como hilo conductor de su investigación.

En el segundo capítulo, nuestro autor deviene en narrador y cronista, pues nos da elementos históricos nacionales e internacionales que ayudan a comprender las circunstancias en las que el país, las políticas culturales nacionales y la comunidad cultural llegan al proceso de liberalización social/económica que el Estado mexicano propondrá como medida de modernización, y sobre todo de legitimación de un gobierno (el de Salinas de Gortari), lo que habrá de cristalizar en las figuras del Conaculta y del Fonca.

Este capítulo, además, presenta varios casos internacionales, como los modos de gestión de países que han marcado rutas en el globo. Así aparece el caso de Francia, que en 1959 tuviera el primer Ministerio de Asuntos Culturales en el mundo, y también los modelos británico (con su *Office of Arts and Libraries*, 1965) y norteamericano (con el *National Endowment for the Arts*, establecido ese mismo año).

El autor revisa con mayor profundidad los dos modelos que han generado nuestra “confusión” actual: el modelo francés y el modelo norteamericano. Por muchos años, el modelo creado por André Malraux (Francia) fue la principal inspiración de la administración cultural en nuestro país, pero la creación del Conaculta y el Fonca está inspirada en el *National Endowment for the Arts* (Estados Unidos), el cual cuenta con participación social para asignación de los recursos; y entre ambos mo-

delos estamos aún atrapados, aún después de su “tropicalización” y adaptación al marco político autoritario en el cual se forjaron los caminos de la política cultural nacional.

Más cerca de casa, analiza la historia de la administración cultural en Iberoamérica. Se trata de modelos con los que idiosincrásicamente es más viable medirse, comparar resultados. Así, Chile, aunque es el país que tiene el órgano de administración cultural más joven del continente, es elegido por el autor para hacer comparaciones entre el desarrollo del Conaculta-Fonca (México) y el Consejo Nacional para la Cultura (Chile), lo cual se justifica porque el modelo chileno, nacido en 2003, tiene cierta inspiración en el mexicano; aunque este Consejo sí tiene consejeros y la distribución de los recursos tiene formas un tanto más incluyentes.

A nivel nacional, Ejea realiza una revisión historiográfica y analítica del desarrollo de las instituciones culturales mexicanas a partir de 1921, cuando se crea la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. Con ella da cuenta de las distintas instancias generadas al interior de la Secretaría de Educación, de la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Instituto Nacional de Antropología e Historia, así como de las diversas instituciones culturales que, a lo largo del siglo XX, respondían a distintos momentos históricos, e incluso gustos personales de los gobernantes.

En esta sección, el autor pone de manifiesto la gran confusión y duplicación de funciones que generó no tener una administración central, lo cual en gran medida se debe a que estos organismos fueron creados para legitimar al Estado en sus distintos momentos y no respondían a planeaciones de largo alcance. También hace una caracterización de los actores sociales implicados en la toma de decisiones de este sector: funcionarios, burócratas, intelectuales, creadores reconocidos, la comunidad artística, públicos, etcétera, a los cuales considera como los elementos centrales en la construcción de estas políticas, prácticas e inercias generadas a lo largo del siglo XX.

Señala que debido al abandono, duplicidad de funciones y falta de ordenación de los distintos organismos existentes, la llegada del Conaculta pareció promisoría para poner orden en un aparato cultural altamente discrecional que respondía a intereses de Estado y difícilmente consideraba las demandas de la comunidad artística o de la población.

Pero el momento político elegido para promover la modificación de este sector fue el inmediatamente posterior a la toma de posesión de

Carlos Salinas de Gortari como Presidente de la República, el primero de diciembre de 1988. Pues “la caída del sistema” durante las elecciones de ese verano a duras penas había evitado un completo desastre político-electoral para el PRI-gobierno. En este contexto la instalación tanto del Conaculta como del Fonca probó ser una herramienta de conciliación y acercamiento al sector intelectual que hubiera podido oponerse al régimen a lo largo del sexenio.

Llegamos así al tercer capítulo, donde el autor analiza los elementos más significativos de la estructura jurídica y administrativa del Fonca, lo que le permite argumentar cómo esa entidad que aparenta democracia, en el fondo es vertical y responde a los intereses directos del poder ejecutivo federal.

En este capítulo el autor evidencia cómo el discurso democratizante e incluyente no corresponde con las prácticas que resultan de esta orquestación de recursos. Con un detallado recorrido por los distintos instrumentos de toma de decisiones al interior del Fondo, ejemplifica lo vertical de su proceso central: la designación de las comisiones seleccionadoras, las cuales son asignadas por selección vertical por el propio Secretario Ejecutivo del Fonca.

Además, el autor echa mano de la estadística para organizar y analizar su información, y delinea la estructura general de distribución de recursos del Fonca, señalando que 17 programas de libre demanda (entre ellos el Sistema Nacional de Creadores de Artes, el Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, el programa Jóvenes Creadores, y el programa Estudios en el Extranjero) obtienen 25.3 por ciento del presupuesto disponible. Existe otro rubro, que es el de Recursos Invertidos a Subfondos (52.4 por ciento) que el Fonca sólo administra pero no asigna. Dentro de estos programas están: Desarrollo Cultural Municipal, Desarrollo Cultural Infantil, el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, y el Programa de Apoyo a la Infraestructura Cultural de los Estados. Sin embargo, también llama la atención el hecho de que la estructura permite al Secretario Ejecutivo destinar recursos para “proyectos especiales” a discreción (18.4 por ciento) Mientras que el tres por ciento restante se destina a gastos operativos.

Ejea habla también de cómo se distribuyen los recursos por perfil regional, de género, por edades, por tipo de estímulo y por concentración individual, datos que nos permiten tener una idea más clara del éxito alcanzado en materia de democratización e inclusión cultural. Los

resultados obtenidos en esta sección indican que los modelos centralistas, machistas y de concentración de apoyos se repiten. Un asunto curioso, aunque explicable, sucede en el aspecto de la edad: a diferencia de lo que se aprecia en muchos sectores del país, un alto número de beneficiarios son jóvenes. Sin embargo, mientras los artistas reconocidos pertenecientes al Sistema Nacional de Creadores de Arte concentra 43.56 por ciento del total de los recursos destinados a concurso (25.3 por ciento del total de los recursos del Fonca), a los programas de jóvenes creadores se destina solamente 6.22 por ciento.

Los datos que presenta Ejea tienden a confirmar la máxima de que “todo cambia para permanecer igual”. Se han perpetuado las formas de selección, con reglas más o menos actualizadas, pero que aún responden al centralismo, a esquemas verticales de gobierno, y a inercias sociales que se reproducen casi de modo inconsciente. Tal es el caso de la participación femenina en las convocatorias, pues aunque representan aproximadamente una tercera parte del total de las solicitudes, el total de premiadas equivale a 26 por ciento de los beneficios otorgados.

El capítulo cuarto es de especial interés para los miembros del campo teatral. Aquí, el autor analiza la cantidad de recursos que las actividades teatrales obtuvieron entre 1989 y 2008, y también nos habla de cómo funciona el Sistema Nacional de Creadores y quiénes —y, sobre todo, cómo— se han hecho acreedores a ser parte de este sistema.

Un aporte interesante es la categorización de los tipos de teatro, donde nos habla de tres circuitos: el comercial, el comunitario y el artístico, de modo que rompe con el círculo vicioso de la denominación de teatro independiente versus comercial e institucional.

Más adelante, presta atención a los evaluadores y comités de las Comisiones de Creadores Eméritos y del Sistema Nacional de Creadores. Con dinámicos diagramas, Ejea nos muestra el modo en que los evaluadores han ejercido influencia sobre aquellos a quienes transfieren el poder de elegir proyectos artísticos. A fin de cuentas, los criterios utilizados por el seleccionador no están claros, o no suficientemente explicitados.

Para muestra, un botón: desde la primera emisión del Sistema de Creadores de Artes en 1993 y hasta 2007, la presencia e influencia de Emilio Carballido fue definitiva, ya que inicialmente fungió como único miembro del Consejo Directivo durante los tres primeros años, y continuó participando en él hasta su muerte.

Ejea también habla de la situación que se dio en la primera selec-

ción de creadores eméritos del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) en 1993, cuando la junta de notables decidió discrecionalmente otorgar la distinción a ocho de sus miembros (Daniel Catán, quien no cumplía aún la edad mínima de 50 años para pertenecer a esta categoría, ingresó al sistema en la categoría de Creador Artístico).

En resumen, este análisis cubre hasta 2008 y nos deja con ganas de ver cómo avanzó el Fonca durante las gestiones de Felipe Calderón y Roxana del Consuelo Sáizar, para lo cual estamos en buena fecha, ya que la vuelta a los gobiernos priístas abre un espacio para la evaluación de las políticas culturales durante esta última parte de la “primera alternancia”.

Sin embargo, por lo pronto nos podemos sentir agradecidos porque Ejea nos ha brindado este muy recomendable ejercicio, que ya venía siendo necesario para comprender mejor ese sector lleno de misterio y de incompreensión que es el campo de las artes en México.