



REVISTA DE INVESTIGACIÓN
EN GESTIÓN CULTURAL

Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural

ISSN electrónico: 2448-7694

Universidad de Guadalajara

Centro Universitario de Guadalajara

México

corima@udgvirtual.udg.mx

Año 10, número 19, julio-diciembre 2025

**Modelos de política cultural en México:
El caso de la danza**

Models of cultural policy in Mexico: the case of dance

Tomás Ejea Mendoza¹

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

Bianca Garduño Bello²

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

DOI: <https://doi.org/10.32870/cor.a10n19.7491>

[Recibido: 24/01/2025. Aceptado para su publicación: 7/04/2025]

¹ Maestro en teatro. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6597-6894> Correo-e: tomas.ejea@gmail.com

² Doctora en Ciencias Sociales. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2113-1718> Correo-e: bigarduno@gmail.com

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO

Ejea Mendoza, T. & Garduño Bello, B. (2025). Modelos de política cultural en México: El caso de la danza. *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, 10(19). DOI: <https://doi.org/10.32870/cor.a10n19.7491>

Resumen

El presente artículo analiza la política cultural en México a partir de una revisión de la conformación sociopolítica de sus instituciones culturales. Mediante el análisis del caso de la danza, sostenemos que la política cultural mexicana se ha desarrollado a partir de dos modelos: el estatista-popular y el neoliberal-competitivo. Dichos modelos presentan elementos que han permitido el desarrollo y consolidación de dicho campo artístico; sin embargo, también han representado un obstáculo para impulsar adecuadamente las posibilidades de democratizar los recursos y promover la participación de grupos cada vez más diversos. El análisis de estos modelos ofrece una mirada a la composición institucional actual y a la propuesta de un tercer modelo, el democrático-participativo, que consideramos pertinente para la transformación institucional del país.

Palabras clave

Política cultural, danza, modelo de política, creación artística.

Abstract

This paper analyzes cultural policy in Mexico by reviewing the sociopolitical makeup of its cultural institutions. Through the analysis of the field of the dance, we argue that the Mexican cultural policy has developed based on two models: the statist-popular model and the neoliberal-competitive model. These models present elements that have enabled the development and consolidation of this artistic field; however, they have also represented an obstacle to adequately drive the possibilities of democratizing resources and promoting the participation of increasingly diverse groups. The analysis of these models provides a look at the current institutional composition and the proposal for a third model, the democratic-participatory model, which we consider could be

adequate for the consolidation and continuity of the institutional transformation of the country.

Key Words

Cultural Policy, Dance, model of policy, artistic creation.

Introducción

Comprender la realidad de la política cultural en México y específicamente lo referente al fomento a la creación artística, requiere hacer un repaso histórico de la constitución de las instituciones encargadas del tema, sus limitantes y sus posibles horizontes de desarrollo. En este artículo sostenemos que la política cultural del gobierno federal mexicano se ha desarrollado a partir de dos modelos durante los últimos cien años: el estatista-popular y el neoliberal-competitivo; sin embargo, estos dos modelos han sido insuficientes para atender los problemas que tiene la creación artística e impulsar adecuadamente las posibilidades de democratizar los recursos y promover la participación de grupos cada vez más diversos.

Con este propósito, recurrimos a una estrategia metodológica de estudio de caso de la danza mexicana para el que recogemos un bosquejo histórico de la política del gobierno federal que le afecta; proponemos una periodización marcada por la disputa y negociación del poder que se manifiestan en la política cultural para la danza; y, a través del análisis del fomento a la creación artística y a las instituciones del gobierno que le organizan, construimos una propuesta de modelos explicativos de la política cultural presentes en el desarrollo y consolidación de la danza en el campo artístico mexicano.

Este trabajo está enfocado en el estudio de caso de la danza, y con mayor énfasis en la danza moderna y contemporánea; sin embargo, consideramos que la construcción de modelos teóricos a partir de lo

observado en esta disciplina consiste en una propuesta metodológica aplicable a la comprensión del desarrollo del resto de las disciplinas artísticas que han sido parte de las acciones del gobierno a través de sus instituciones en la política cultural.

El texto se divide en cuatro apartados. En el primero hacemos una breve disección de las categorías que se utilizan para el análisis. A partir de la idea de que la política cultural es una pieza del entramado de la política pública, elaboramos un recuento de las modalidades de política cultural que ha tenido México y su relación con lo que denominamos la matriz sociopolítica. De esta manera proponemos la periodización que utilizaremos a lo largo del texto. En el segundo apartado, elaboramos una revisión histórica del carácter de las instituciones de gobierno vinculadas con la cultura durante la etapa autoritaria del priismo. En el tercer apartado se revisa el proceso de desmantelamiento de las instituciones del priismo autoritario iniciado con la influencia del nuevo esquema de libre mercado bajo la tutela de priismo tecnocrático, con la finalidad de generar nuevas instituciones acordes con los planteamientos neoliberales que dominaron esa época. Finalmente, a manera de conclusiones y de forma muy esquemática proponemos los planteamientos para que el gobierno actual tenga continuidad en el establecimiento de un tercer modelo de política cultural que hemos denominado *democrático-participativo*.

Elementos teóricos y metodológicos para la discusión y propuesta de modelos de política cultural.

Un planteamiento teórico central del que partimos es que la política cultural debe analizarse como parte de su contexto político-económico nacional, pues su relativa autonomía no la hace indemne de los acontecimientos políticos y sociales, de la lógica tanto ideológica como económica que sostiene al gobierno en turno y de la noción de Estado que

se construye a partir de la política gubernamental en su conjunto. Así pues, sostenemos la idea de que “los objetivos generales de cualquier política pública son los de garantizar el cumplimiento o satisfacción de una determinada necesidad social en un marco de eficacia y legitimidad” y, por lo tanto, “es el conjunto de definiciones estatales que se ocupa de determinar fines públicos posibles de ser realizados y establecer instrumentos y opciones de acción” (Nivón, 2018, p. 18).

Por su parte, el concepto de política pública “no deja de lado los procesos de lucha, competencia, conflicto y negociación entre ellos por la distribución de poder”. En este sentido, “para el análisis de política pública se debe contemplar lo que el gobierno dice que hace, lo que tiene intención de hacer y lo que realmente hace, es decir, es necesario considerar no solo sus intenciones” (Aguilar, 2012, p.29). Además, también se requiere comprender que la política pública de un gobierno no es solamente el resultado del esfuerzo del gobierno, sino de la interacción con actores políticos y sociales diversos. A partir de estos elementos, entendemos que:

Una política pública en el campo de la cultura parte naturalmente del agente legítimo (el gobierno) capacitado para la toma de una decisión, el cual se ciñe a mecanismos establecidos legalmente para ello y acuerda acciones de carácter vinculante para los diversos agentes sociales implicados en la definición de tal política. (Nivón, 2018, p. 12).

En lo que respecta a la política cultural en México tradicionalmente se consideran tres ejes centrales de su labor: el mantenimiento y resguardo del patrimonio histórico; el fomento a la creación artística y la prestación de servicios. En este artículo nos enfocamos al de fomento a la creación artística y a las instituciones sociales que la organizan. Como veremos,

las instituciones respectivas se fueron creando en el transcurso de los años y sus características dependen de la etapa y de la matriz sociopolítica en las que se instauraron. Es por ello, que para hablar del caso de la danza³ afirmamos que cada modelo de política cultural propuesto corresponde a un periodo histórico del México contemporáneo fuertemente ligado con una matriz sociopolítica, como se observa en la Tabla 1. Entendemos por matriz sociopolítica a la caracterización de “las relaciones entre el Estado, los formatos de representación, el sistema de partidos y las bases sociales organizadas de los mismos”, es decir un conjunto complejo de actores y relaciones que representadas en una figura de interconexiones permite la observación de las dinámicas entre relaciones e interacciones entre el Estado, sus instituciones y la sociedad en general (Garretón en Alegre, 2007, p. 91).

Tabla 1. Esquema de matrices sociopolíticas y modelos de política cultural en México

Año	Matriz sociopolítica	Modelo de política cultural
1920 a 1982	Estado Social-Autoritario	Estatista-populista
1982 a 2018	Estado Neoliberal de Democracia Autoritaria.	Neoliberal-competitivo
A partir de 2018	Estado Benefactor-Democrático	Democrático-participativo

Reelaboración propia a partir de Nivón (2018); Garretón (2009); García Canclini (1987).

³ Sabemos que cada disciplina artística tiene una relativa autonomía en su desarrollo tanto histórico como en el contexto de un país o región (ver Shiner, 2005). Sin embargo, también resulta importante entender que la política cultural en un país determinado tiene la cualidad de homogeneizar el tratamiento que se le da a las distintas disciplinas.

Como se mencionó, estos modelos corresponden a tres momentos de la vida social, política y económica del país. El primer modelo, al que llamamos *estatista-populista*, corresponde a una matriz de estado social-autoritario; el segundo, llamado *neoliberal-competitivo*, corresponde a una matriz neoliberal de democracia autoritaria; y el tercero, denominado *democrático-participativo*, se trata de un planteamiento prescriptivo que se ha divulgado de manera discursiva y programática en los gobiernos de la denominada Cuarta Transformación (4T)⁴ dentro de la política en general, y de la política cultural en específico.

Así pues, en primer término, tenemos lo que se puede denominar la matriz sociopolítica del Estado social-autoritario. Con ello nos referimos al periodo que va desde los primeros años de la posrevolución en la década de los años veinte del siglo pasado y que continúa durante toda la trayectoria del priismo autoritario hasta inicios de la década de los años ochenta en que se comienzan a implementar las políticas neoliberales. Entendemos por Estado social-autoritario el planteamiento que hace De la Garza (1984) cuando afirma:

Como Estado social el Estado Mexicano se había visto obligado desde el final de la Revolución Mexicana a reconocer la existencia de las clases antagónicas, ... se reafirma tanto por su intervención en el eje económico industrial, como por su énfasis en los programas sociales. Pero este Estado social no había sido capaz de lograr el consenso únicamente por medios reivindicativos y tuvo que

⁴Cuarta Transformación (4T) es el nombre que le dio Andrés Manuel López Obrador (AMLO), elegido presidente de la República en 2018, a su programa de gobierno y que Claudia Sheinbaum, actual presidenta, ha mantenido. El nombre se deriva de que AMLO planteó que la primera transformación del México moderno fue la independencia de España en los años 1810 a 1821; la segunda transformación fue el proceso de reforma liberal en contra del conservadurismo en la segunda mitad del siglo XIX; y la tercera transformación fue la Revolución Mexicana que tuvo su curso de 1910 a 1917. Así pues, la cuarta transformación sería su programa de gobierno que inició en 2018 y que continúa en el gobierno de Claudia Sheinbaum.

recurrir, además de las concesiones, a la represión casi generalizada en los grupos que impugnaron esa dominación ... y, por tanto, la perpetuación de una forma estatal autoritaria (De la Garza, 1984, p. 26 y 27).

Dicha matriz tiene como sustento dos grandes columnas, por un lado, un sistema de corte clientelista que privilegiaba algunos sectores de trabajadores, agrupados en las organizaciones sindicales oficiales aliadas incondicionales al gobierno, clases medias organizadas alrededor de las prebendas gubernamentales y de los grandes capitales enlazados en una relación de entretejidos con la clase política en alianza de negocios y pillaje económico. Por otro lado, una estructura de poder autoritario que tenía como función la represión violenta e ilegal de cualquier tipo de disidencia o movimiento contestatario y que, entre otras cosas, permitía la reproducción constante y sin ambages de los fraudes electorales con los que el Partido Revolucionario Institucional (PRI) se mantenía al mando.

En este sentido, el modelo de política cultural estatista-populista, tal como se verá en el apartado respectivo, nos servirá como propuesta para reconstruir la política cultural de la matriz del Estado social-autoritario del autoritarismo priista.

Por su parte, la matriz sociopolítica denominada neoliberal de mercado abierto y de democracia autoritaria surge en la década de los años ochenta a partir de que se fue desmantelando al modelo económico de Estado social-autoritario debido a la necesidad de implementar formas de acumulación capitalista que permitieran que el mercado tomara la fuerza necesaria para mantener el ritmo de acumulación. Con ello, el patrón de acumulación cambió y entonces se necesitaron medidas tales como abrir el mercado, privatizar empresas, reducir el papel del Estado, tal como lo dice Aceves:

El proyecto neoliberal va privatizando todas aquellas actividades estatales que no se vinculan con la protección de la vida y la propiedad privada, alejando al Estado de su actividad en la inversión, y en la política social, arremetiendo contra los beneficios sociales de la salud, educación, las jubilaciones y los seguros de desempleo (Aceves, 2006, p. 108).

En México durante el desarrollo del Estado neoliberal de economía abierta el proceso de una verdadera apertura democrática que permitiera el juego libre de la democracia procedimental se vio fuertemente afectado por lo que Lorenzo Meyer (2013) llama la instauración de una “democracia autoritaria”. Según este autor “lo que sustituyó al arraigado autoritarismo priista no fue precisamente una democracia, sino un sistema mixto de dos conceptos contradictorios: autoritarismo y democracia” (Meyer en Reyes, 2014, p. 144). Esto es, “la democracia autoritaria mexicana consiste en un régimen híbrido, mezcla del viejo autoritarismo, con ciertos rasgos de democracia” (Reyes, 2014, p. 146). Efectivamente, dice Marisol Reyes refiriéndose a la tesis que plantea Meyer:

El sistema de partidos políticos es más plural y las elecciones son competidas. Sin embargo, el México contemporáneo se extravió en la decantación de la alternancia política hacia la derecha y en la obstaculización de la búsqueda legítima del poder de la izquierda. Los comicios presidenciales de 1988, 2006 y el 2012, dejaron claro que, desde el gobierno, las estructuras de poder fáctico (e incluso el *establishment* norteamericano), nunca existió voluntad política para permitir la llegada de un gobierno de izquierda al poder ejecutivo (Reyes, 2014, p. 146).

En la matriz sociopolítica del Estado neoliberal de democracia autoritaria se puede advertir el desarrollo del modelo de política cultural neoliberal-competitiva tal como se verá en el apartado respectivo.

Finalmente, el tercer modelo de política cultural, democrático-participativo, al que se hace referencia se plantea como un modelo al que se puede aspirar a construir a partir de una matriz sociopolítica en que se puede considerar el carácter social benefactor del Estado y con una tendencia democratizante que tenga, entre sus características centrales el atender las necesidades de los grupos más amplios de la población y no solamente, como en los modelos precedentes, que sea una forma de legitimación política sin verdaderamente atender las necesidades más apremiantes de la mayoría del sector cultural del país.

El Estado social-autoritario y la política cultural estatista-populista

En este apartado se desarrollan las principales líneas que tuvo el modelo de política cultural estatista-populista durante la vigencia de la matriz sociopolítica del Estado social-autoritario que corresponde al régimen posrevolucionario desde la década de los años veinte hasta principios de los años ochenta.

Primeramente, cabe decir que en México la política cultural del gobierno federal durante todos los años posrevolucionarios se ha dirigido hacia tres líneas principales: el cuidado y resguardo del patrimonio cultural; el estímulo a la creación artística y el brindar servicios culturales y artísticos a la población en general. A pesar de los cambios institucionales y de nuevas líneas de trabajo de corte más contemporáneo, como la cultura digital, énfasis en promover la cultura comunitaria, educación artística, protección y fomento de patrimonio intangible, inclusión del multiculturalismo, entre otros, las tres líneas mencionadas siguen siendo centrales. Para la primera línea entre otras acciones, se creó el Instituto

Nacional de Antropología e Historia en 1939; para la segunda el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA) en 1947 y ya en la década de los ochenta el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA); y para la tercera, todo un sistema de instituciones y organismos que se encargan de ello. Las tres tienen una lógica de desarrollo dinámico y representan esfuerzos varios para su desarrollo, intervienen diferentes actores sociales muchas veces con intereses contrapuestos y también, por supuesto, tienen un fuerte componente político que, entre otras cosas, han buscado establecer pretensiones de legitimidad del proyecto político nacional gobernante en el país.

Desde la creación de la Secretaría de Educación Pública en 1921 hace un siglo y la política de José Vasconcelos promoviendo a los artistas nacionales pasando por la creación de la tripleta conformada por el CONACULTA, el FONCA y el Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) en el gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), y su transformación reciente en la creación del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (2020), gran parte de los esfuerzos gubernamentales en el ámbito del estímulo a la creación artística han estado ligados a, efectivamente, promover el desarrollo creativo; pero también, indefectiblemente, a generar un quantum de legitimidad necesario para el manejo, control y viabilidad de gobernabilidad, del sector artístico en México.

Así pues, el Estado social de carácter autoritario del régimen priista, que puede considerarse desde la posrevolución hasta el inicio del llamado neoliberalismo en el gobierno de Miguel de la Madrid a inicios de la década de los ochenta, creó, mantuvo y reprodujo, contingentes de intelectuales orgánicos que legitimaron la política pública del gobierno.

Durante el periodo denominado del Estado social-autoritario, los intelectuales orgánicos estaban, salvo excepciones, claramente alineados

a las necesidades del régimen, incluso algunos de ellos participaban directamente en el gobierno. El caso de la mayoría de los intelectuales y artistas más renombrados es claro, por ejemplo Torres Bodet, Gorostiza, Paz, Fuentes quienes en las embajadas, secretarías o instituciones del Estado jugaban el doble papel de creadores y artistas, pero también de intelectuales que le permitían al régimen mantener su legitimidad en términos intelectuales, con ello proporcionaban cierto juego democrático al interior, pero sobre todo al exterior del país para ocultar o suavizar el carácter fuertemente represivo y autoritario del gobierno.

La relación de los intelectuales orgánicos y el gobierno en los tiempos del prisma social autoritario puede planearse *grosso modo* en los siguientes puntos:

1. La negociación era cerrada entre los líderes y los funcionarios del gobierno.
2. El apoyo por parte de los intelectuales al gobierno era incuestionable, incluso se pertenecía al propio gobierno. Los lazos eran muy cercanos al ser el "artista favorito" del gobernante en turno.
3. Poco era tolerado en términos de una verdadera disconformidad. La represión o el silencio eran obligados. Se permitía la crítica de manera velada o a veces poco abierta que pudiera pasar desapercibida o poco directa y efectiva. Pero sobre todo existía la autocensura de los propios artistas, creadores e intelectuales.
4. Los medios de comunicación estaban totalmente controlados y solamente se permitía una pequeña disonancia de manera limitada, de tal forma que incluso la protesta de algún intelectual se acallaba fácilmente pues dejaba de estar en los medios controlados y su repercusión era poca.

En general se trata de un periodo de poca institucionalidad⁵, es decir, de baja formalización en sus procesos, alta centralización del poder y baja complejidad de sus estructuras institucionales donde los patrocinios a los proyectos dancísticos se fundaban en acuerdos personales entre los interesados en la danza y los funcionarios en turno. La dirección y la magnitud del apoyo dependía mayoritariamente de las preferencias, la voluntad política del funcionario y su relación con el sujeto gestionando el recurso.

Esta dinámica sucedió desde el inicio de la etapa posrevolucionaria en los años veinte con la cruzada artística que organizó José Vasconcelos en el incipiente Departamento de Bellas Artes de la recién creada Secretaría de Educación Pública y se prolongó durante las transformaciones que experimentaron estas instituciones, al tiempo que se gestaron los primeros esfuerzos para la creación de las escuelas de danza.

Durante este periodo de baja regulación institucional el espacio de decisión de los funcionarios era amplio dentro de lo ajustado de su capacidad presupuestal, lo cual trajo consigo varias peculiaridades. En primera instancia, el esfuerzo y la voluntad por parte de los funcionarios de turno, aunque muy determinante, fue disímil. Como evidencia de esta situación, la travesía de la institucionalización de la enseñanza de la danza tuvo inicio con la formación artística de los llamados misioneros culturales y continuó en el establecimiento de la Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza que operó entre 1928 y 1929, pero se concretó en dos principalmente en dos proyectos: el del Estado y la construcción de la identidad nacional con la cultura como vehículo ideológico; y el de la difusión cultural como función sustantiva de la Universidad Nacional con su recién adquirida autonomía. Como lo muestra la historia actual, los dos

⁵ Con institucionalidad nos referimos a la tendencia hacia la burocratización de las estructuras organizacionales (Hall, 1996).

proyectos lograron consolidarse, pero el Estado tomó bajo su control la educación artística profesional y específicamente de la danza.

En una primera etapa de este periodo (1925- 1940), se desarrollaron acciones fuertemente comprometidas con la danza como el establecimiento de la Escuela de Danza, la propuesta de Carlos Mérida y José Gorostiza de iniciar un programa de investigación coreográfica de las expresiones dancísticas en el país (Ferreiro y Lavalle, 2002) y la creación del Ballet de la Ciudad de México de las hermanas Campobello.

Sin embargo, en una segunda etapa del periodo (1941-1959), la política cultural posterior al cardenismo desdeñó la base nacionalista y la dirección de la política estaba motivado por el interés de entrar en una fase de industrialización "desarrollista" (Guevara Niebla, 1980). En el caso del proyecto educativo, la orientación sería liberal e impulsaría la eliminación del discurso socialista en la Constitución que le había impregnado el gobierno de Cárdenas.

Así pues, la educación y la cultura responderían al liberalismo ya puesto en marcha por la administración pública, lo cual significó la reducción del presupuesto en educación y cultura, y la política cultural comenzó a cambiar su prioridad: el interés en los sectores populares seguía en el discurso, pero en los hechos la distribución de recursos dejó de favorecerlos (Tortajada, 2006).

Por otra parte, esto trajo consigo que los y las creadoras principales estuvieran en un estado de constante zozobra por conseguir los recursos gubernamentales y tener que plantear adecuadamente sus proyectos a los funcionarios, sobre todo cada sexenio con el cambio de gobierno federal.

Es por ello por lo que se puede hablar de una constante inestabilidad de los grupos y compañías del momento. Pues los persistentes esfuerzos por

llevar a cabo proyectos de calidad se veían en muchas ocasiones frustrados por los imponderables de la política gubernamental en general y por las disputas por presupuestos y espacios de poder al interior de las esferas gubernamentales dirigidas a las artes.

A pesar de todos estos avatares podemos ver que se pudieron crear y en algunos casos sostener, grandes compañías que mantuvieron su capacidad de creación y producción en niveles muy relevantes que en el transcurso del tiempo fueron llamadas comúnmente como “las compañías subsidiadas”.

La relativa y frágil estabilidad que, a toda costa tenían “las subsidiadas” les permitieron por momentos tener proyectos a mediano y largo plazo, que dieron renombre a la danza mexicana y fueron cuna de importantes creaciones artísticas en esta disciplina. Si bien siempre insuficientes, eran los espacios donde se podía construir y desarrollar elementos creativos y de vanguardia, ya fuera durante la época que predominó la danza moderna y en su momento cuando surgió la danza denominada contemporánea, así como otros tipos de danza que se desarrollaban con apoyo institucional.

Así pues, los apoyos a estas compañías permitían al gobierno en turno manejar una imagen de preocupación por esta disciplina cuando en realidad era una manera de cumplir el requisito del apoyo gubernamental a las artes dejando sin solucionar problemas muy graves. Además de la falta de estabilidad a largo plazo, se generó un ambiente de profunda precariedad incluso en las compañías subsidiadas que golpeó de manera extrema a los sectores de creadores de danza que no estaban incorporados a los grupos relativamente estables.

Por su parte, el contenido inicial de los trabajos en la época vasconcelista, en todas las ramas del arte, era de carácter fuertemente nacionalista. La idea de recuperar la cultura nacional y los rasgos populares estuvo siempre presente, sobre todo en lo que podemos denominar la danza

moderna. Así mismo, con el advenimiento de las tendencias internacionales de la danza representada en la danza contemporánea la lógica creativa siguió manteniendo un sentido nacionalista en que lo cosmopolita de las nuevas tendencias internacionales se fusionaba con el sentido de las denominadas raíces mexicanas y latinoamericanas.

Ciertamente, también se apoyaban manifestaciones que no fueran de corte nacionalista como la danza clásica o la danza española pero la magnitud de los recursos otorgados a la tendencia nacional no dejó de estar presente, aunque estuviera combinada con otras tendencias y estilos de vanguardia internacional.

Esta etapa tiene como punto final un par de procesos que se contrastan paradójicamente. Las décadas de los años sesenta y setenta del siglo pasado significaron un enorme florecer de grupos y creadores que de forma individual, pero sobre todo de forma grupal, inundaron los espacios dancísticos del país. La llamada década de los “grupos independientes”⁶ representó en la danza un movimiento muy fuerte que, impulsado por jóvenes artistas demandaban nuevos espacios de creación, fuentes de financiamiento y recursos para ensayar y presentar sus creaciones. Producto de este movimiento fue el denominado Premio INBA-UAM⁷, que se convirtió desde 1980 en el espacio por excelencia para las nuevas creaciones y nuevos experimentos escénicos.

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos de los funcionarios de gobierno comprometidos con la promoción de la danza y las artes en el país, las políticas hacendarias restrictivas de carácter neoliberal que empezaban a imperar en la lógica del gobierno de Miguel de la Madrid (1982-1988) y

⁶ Barro Rojo, *Contempodanza y Contradanza* son representantes de esta etapa.

⁷ “El Premio”, como se le denomina comúnmente en el campo de la danza en México, ha tenido diferentes nombres. Se trata de un evento anual coordinado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Universidad Autónoma Metropolitana. En las ediciones más actuales, incluyendo la más reciente en 2024, mantiene el nombre Premio Nacional de Danza Guillermo Arriaga.

posteriormente en toda su magnitud en el gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) significó que los recursos para las artes disminuyeran drásticamente. Por lo cual el impulso institucional se limitó significativamente, de tal manera que por ejemplo “El Premio” permaneció como un oasis en el desierto de los apoyos para los nuevos grupos y los impulsos de nuevos creadores. Por su parte, los apoyos a las compañías subsidiadas comenzaron a regatearse de tal manera que en el transcurso de los años posteriores llegaron incluso a desaparecer, como son los casos del Ballet Teatro del Espacio y del Ballet Independiente, que cesaron sus actividades en 2009 y 2018, respectivamente.

Este doble proceso de explosión de grupos creadores y la limitación del apoyo gubernamental que se presentó en varios campos del quehacer artístico propició que la solución gubernamental fuera la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y el también ya mencionado Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)⁸ que desde entonces han jugado un papel nodal dentro de la política cultural de los regímenes neoliberales y que han tenido un papel ambivalente en el impulso de las artes. Por un lado, al ser el FONCA un programa concursable, redujo, que no eliminó, la toma discrecional y personalizada de las decisiones en los apoyos brindados a los creadores; pero, por otro lado, obligó a los creadores a depender del financiamiento del propio FONCA y de algunos otros fondos concursables semejantes de menor magnitud y con ello trajo consigo la situación que se expone en el siguiente apartado.

⁸ Es importante mencionar que el CONACULTA se convirtió en la Secretaría de Cultura en 2015 y que el FONCA pasó a ser el Sistema de Apoyo a la Creación y Proyectos Culturales en 2021.

El Estado de economía abierta y la política cultural neoliberal-competitiva

A finales de los años setenta del siglo pasado el Estado social-autoritario cayó en una triple crisis: "fiscal, financiera y de legitimidad" (Vázquez, 2005, p. 71). La crisis fiscal a causa de la baja recaudación de impuestos a maniobras, exenciones y acuerdos ilegales de gravámenes muy bajos a las grandes ganancias de capital y a baja recaudación con una población trabajadora y popular cada vez más golpeada por la economía; la crisis financiera por el alto gasto total que ejercía el gobierno y que produjo el desequilibrio de los principales indicadores macroeconómicos como el índice de inflación, la devaluación de la moneda, la fuga de capitales, la tasa de desempleo acentuados por la falta de una inversión de capital productivo. Estos factores estaban permeados de un fuerte componente de corrupción en todos los niveles gubernamentales que impedía que el Estado tuviera un proyecto de desarrollo con visos de prosperar. Con ello, se produjo la tercera crisis, la de legitimidad, pues el modelo social clientelista que sostenía al Estado social-autoritario pierde su sentido en la medida que la corrupción acentúa los males que se venían propagando (Vázquez, 2005).

En términos políticos se considera dentro del punto de vista neoliberal que la aplicación de estas medidas solamente es posible si se instaura un gobierno en función de una verdadera democracia procedimental. De ahí que por parte de los organismos internacionales (BM, BID, FMI⁹) que aplican las medidas crediticias para países como México se comenzó a exigir la implementación de medidas que permitan dismantelar no solamente al Estado social, sino también al Estado autoritario vigente hasta principios de los años ochenta: "La influencia del pensamiento

⁹ Banco Mundial; Banco Interamericano de Desarrollo y Fondo Monetario Internacional, respectivamente.

(neoliberal) no sólo se vio reflejada en lo económico, sino que se acompañó de una exigencia cada vez mayor para montar en los Estados democracias procedimentales y desarticular al modelo corporativo” (Aceves, 2006, p. 109). Con ello se dio la posibilidad de una reestructuración de la forma de acumulación capitalista y por tanto la creación de los intelectuales orgánicos convenientes para este tipo de forma de gobierno.

Si en los tiempos corporativos del priismo los intelectuales orgánicos se veían cobijados por el gobierno siempre y cuando se atuvieran a las reglas del juego que marcaba, en la nueva lógica de negociación, a partir de una economía abierta al mercado y de la nueva forma política de democracia autoritaria, la relación del gobierno con los intelectuales se tuvo que reconfigurar.

Además de la negociación personal, que continuó en casos relevantes pero selectivos, se abrieron otros tipos de mecanismos para la conformación de los apoyos gubernamentales dependiendo del sector implicado. Para las instituciones de educación superior se implementaron programas diferenciadores tales como el Programa para el Desarrollo Profesional Docente en 1996, el Programa Integral de Fortalecimiento Institucional en 2001.¹⁰ Para los medios de comunicación se permitió la aparición de múltiples medios de información, aunque en general se siguieron beneficiando a los grandes consorcios. Para la producción científica se implementó el Sistema Nacional de Investigadores en 1984. Para el sector económico, esta transición significó el desprendimiento de la rectoría del Estado y la apertura al mandato del mercado; en la política pública para la cultura no representó la eliminación de la participación presupuestal del gobierno, sino que se mantuvo la forma subsidiaria a las

¹⁰ Estos programas, entre otros, compusieron lo que en sus inicios Rollin Kent llamó el Estado evaluador en la educación superior (Kent, 1997).

compañías estables, los financiamientos empobrecidos y a disposición del mercado de la competencia, basado en una siempre mencionada y nunca definida calidad artística. En términos económicos, este cambio colocó al sector artístico en la disputa por el mercado; en términos de política cultural, lo colocó en la disputa por la evaluación de la calidad. Así pues, la liberalización de la economía implicó la subordinación del sector artístico a las leyes de la oferta y la demanda, y la liberalización de la política cultural, lo subordinó a la competencia por la "calidad artística" y la subjetiva definición de lo que ésta significa.

La idea de poner a concurso los recursos para la creación implicaba una supuesta democratización del sector y pretendía dismantelar el clientelismo que había generado el Estado social-autoritario. Siguiendo la lógica de la modernización institucional, los implementadores de esta política cultural hacían referencia a las ventajas de la supuesta democratización en el acceso a los recursos. Por un lado, sería posible eliminar la discrecionalidad en la asignación de los recursos y la negociación directa y turbia con el gobernante o funcionario en turno, mediante el lanzamiento de convocatorias concursables abiertas y públicas donde la participación de los creadores sería fundamental tanto en todo el proceso: los mismos creadores conformarían el aparato de decisión para la distribución de los recursos a los creadores beneficiados, y los funcionarios representantes de la burocracia institucional perderían protagonismo. Con ello, aunque los funcionarios para la operación de los programas específicos mantendrían un poder poco visible pero no menos importante, el de definir al grupo de creadores para desempeñar el papel de seleccionadores, de control de los apoyos y de toma de decisiones en los espacios institucionales especializados.¹¹

¹¹ Un ejemplo de ello fue la institución del Centro de Producción de Danza Contemporánea (CEPRODAC), dependiente del gobierno federal.

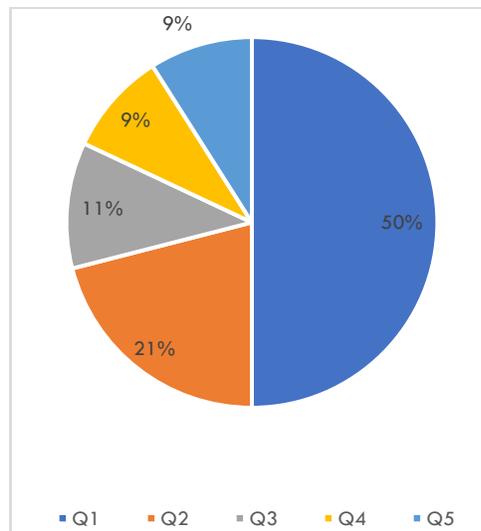
Víctor Flores Olea, primer presidente del CONACULTA, describió la decisión como una estrategia que había sido diseñada bajo el supuesto de la democratización y que abría un espacio que había sido inaccesible para los creadores, pero que también tenía como efecto calculado el deslinde de la responsabilidad del Estado en el proceso: “Para enfrentar el clientelismo se creó el FONCA, se crearían comisiones constituidas por los mismos artistas en cada disciplina para que los grupos de pares decidieran a dónde irían los recursos, y la grilla se daría entre ellos” (Flores Olea en Ejea, 2011, p.159). Por otro lado, el financiamiento de la creación artística por medio de la competencia pública de proyectos concursables ampliaría la base de beneficiados.

Si bien, el Estado dejó de financiar paulatinamente de manera estable a los proyectos y compañías que formaban parte de su estructura, abrió la posibilidad de que participaran compañías y grupos de menor tamaño. La negociación privada o la presión hacia los funcionarios dejarían de ser la vía de acceso a los presupuestos para dar paso a reglas explícitas y públicas que regularían el proceso. Además, como parte del propósito de ampliar los espacios de creación, los concursos se convirtieron en un espacio de presentación pública de los trabajos sometidos a evaluación. El premio nacional de danza, antes INBA-UAM, por ejemplo, se consolidó como una plataforma para iniciar y catapultar la presencia tanto de jóvenes y nuevos exponentes de la danza en el inicio de su trayectoria, como de creadores más experimentados y en diferentes etapas de su trayectoria.

Sin embargo, más allá de las ventajas que contemplaba la llamada modernización de la política cultural, es conveniente analizar los efectos negativos que ha tenido la lógica neoliberal predominante en los programas y las instituciones y que se manifiestan al menos en tres importantes problemas en la creación artística, y en la danza específicamente.

a) La generación de un grupo privilegiado. A pesar de la supuesta democratización de su acceso mediante concursos públicos, la distribución de los apoyos ha generado un grupo que destaca por el número de apoyos que ha recibido en comparación del resto. Ejemplo de esta situación es evidente en los estímulos entregados por el FONCA que históricamente ha asignado 1903 apoyos en el marco de los programas de danza y han beneficiado a 892 personas. Si organizamos la distribución por quintiles (20%), el primer quintil tiene 89 personas que han recibido 50% de los apoyos; el segundo quintil recibió 21%; el tercero, 11%; y los dos quintiles restantes 9% cada uno. Esta asimetría en la distribución de los estímulos es clara en la siguiente gráfica:

Gráfica 1. Distribución de estímulos por persona en la rama de danza del FONCA 1989 a 2020 por quintil



Elaboración propia. Fuente: Página electrónica del FONCA.

b) Las dinámicas de asignación de estímulos a la creación por transferencias monetarias de acceso por concurso, ha generado nuevas formas de trabajo en todas las actividades económicas dentro del modelo neoliberal. Una característica que ha tenido fuertes

implicaciones en el trabajo de creación artística y en la danza es la creciente fragmentación en la capacidad de creación colaborativa, en las trayectorias profesionales, en la estabilidad económica, en la identidad disciplinaria y en la relación con la institución (Ejea, 2011). El trabajo por proyectos concursables sustituye el trabajo colectivo que solía beneficiar la capacidad creativa, en cambio, los proyectos a destajo para su participación en convocatorias periódicas aspiran a cumplir con estándares de productividad, de tiempo y de forma (Rueda, 2017).

La composición de las agrupaciones adquiere un carácter flexible e itinerante, dado que se congregan para la elaboración y ejecución de un proyecto de creación con corta vigencia y preestablecida, cuyos participantes gestionan sus trayectorias profesionales de manera preponderantemente individualista. Para estos artistas, trabajadores del arte, cuya perspectiva de carrera se ha transformado en una búsqueda constante e interminable de medios para solventar la vida cotidiana, el compromiso creativo ya no se establece con un colectivo que no tiene la capacidad de ofrecer estabilidad económica, social ni laboral. El trabajo por proyecto, siguiendo la lógica del individualismo neoliberal, es cada vez más lejano a la seguridad social que ofrecía el Estado social-autoritario y más cercano a la construcción de una individualidad multifacética a quien se le restringe incluso la posibilidad de construirse una identidad disciplinaria o del proyecto profesional y de vida en torno a una preferencia vocacional.

En términos sociales e institucionales, se trata de una afectación que modifica las relaciones entre los mismos creadores como artistas que van acumulando fragmentos de experiencia, pero que no llegan a participar de una relación estable entre ellos mismos, con la danza o con la institución que abandonó la responsabilidad con los creadores.

Por el contrario, la identidad del creador se ha fragmentado en distintos papeles para los que predomina la ausencia de formación y agotan tiempo, energía y saberes que de otro modo serían destinados al entrenamiento, a la formación, a la creación y a la ejecución.

- c) Observamos que la precarización de gran parte de la comunidad que se dedica a esta disciplina se ha acentuado. Previamente describimos de manera breve que el neoliberalismo significó una transformación institucional de grandes magnitudes para la creación artística. La crisis económica de los años ochenta planteó un escenario para la transformación del régimen económico y social como resultado de los descontentos y la limitada funcionalidad operativa de la administración pública.

Para los y las trabajadoras, los efectos del traslado hacia las economías neoliberales se manifestaron en dos temas principales. Por un lado, las formas de empleo se alejan de la noción de formalidad y acceso a los derechos laborales, y se acercan a las dinámicas de flexibilización y heterogeneidad donde los contratos de trabajo se caracterizan por tener vigencia de tiempo determinado, ofrecer trabajo provisional y de jornada parcial; además de fomentar el desarrollo de formas de empleo producidas y gestionadas individualmente, como el autoempleo y el llamado *freelance*. Por su parte, las transformaciones en el régimen de salarios son producto de un proceso acelerado de trastorno profundo de la condición salarial.

Tanto las modificaciones en las formas de empleo como en el salario se traducen en un proceso de precarización de las condiciones laborales y de vida que nutren la vulnerabilidad social y promueven la desafiliación y el individualismo. Bajo este esquema, los y las trabajadoras, como individuos, son responsables de su salud, de su disponibilidad, de su

capacitación y quien les emplea no tiene mayores compromisos con su desarrollo ni con su bienestar (Castel, 1995).

Aunque este régimen de trabajo se presenta como producto de la modernización económica e institucional, para los y las trabajadoras de la cultura, específicamente de la danza, no es novedad; por el contrario, se trata de una disciplina que ha sobrevivido a expensas de las malas condiciones laborales por diversas razones, sea por falta de legitimidad de la disciplina como actividad profesional y laboral formal, por el lento desarrollo de condiciones institucionales para su formalización e incluso por la falta de espacios y públicos que incrementen la demanda. Históricamente, las transiciones entre modelos políticos y económicos no han beneficiado el ejercicio profesional de la danza, pero el modelo neoliberal no solo permite la continuación de esquemas de trabajo precarizado, sino que los legitima y, a la vez, profundiza las desventajas de la profesión.

La precariedad no se refiere solo a la estabilidad laboral, la precariedad afecta la posibilidad de tener acceso a vivienda, al crédito y al tiempo libre. En este sentido, para los y las profesionales de la danza hay una perspectiva muy limitada de desarrollo profesional, de construcción de carrera, de identidad ocupacional, de acceso a derechos del Estado o beneficios de la empresa para quien trabajan, todas estas cualidades que caracterizaron al proletariado industrial y que son reemplazadas por una creciente incertidumbre.

La heterogénea composición del ingreso y de la actividad profesional de los y las profesionales de la danza guarda una tendencia clara hacia la informalidad y al pago inadecuado por actividades que, además, requieren formación y actualización constante con costo extra para el artista mismo. El modelo neoliberal es, pues, el escenario ideal para consolidar un esquema laboral donde artistas de la danza son una de las profesiones más vulnerables al ser altamente intermitente, en general

mal pagada, con espacios de ejercicio profesional mayoritariamente informales, con pocos y competidos espacios institucionales para el desarrollo de una trayectoria dedicada a la danza y con limitadas posibilidades de consagración.

Por todos estos elementos, no se puede afirmar que el modelo neoliberal-competitivo fuera la solución a la problemática de la creación artística en México. Antes, al contrario, lo que en realidad se buscaba, era generar una legitimidad política que se perdió totalmente con el mayúsculo fraude que se produjo en la elección presidencial de 1988 por parte de Carlos Salinas de Gortari. Por su parte, la implementación de los programas concursables, amén de la lamentable, aunque dominante idea de que la creación artística puede ponerse a concurso y a competir, que dejamos para discutir en otra ocasión, tenían como finalidad permitirle al gobierno deshacerse de la responsabilidad de otorgar mayores recursos a los creadores artísticos, obligándoles a ellos mismos a tomar en una situación canibalesca y competitiva destructiva, las decisiones de cómo distribuir los precarios recursos otorgados.

Conclusiones

Lo que en este artículo sostenemos es que ni el modelo estatista-popular, ni el neoliberal-competitivo, que han predominado en la política cultural en México desde la creación de sus instituciones culturales, han sido adecuados para resolver los problemas que tiene la creación artística y que no han sido suficientes para impulsarla cabalmente de una manera democrática y participativa. Ambos tienen carencias muy importantes porque fundamentalmente estuvieron concebidos bajo matrices política-económica sumamente exclusivistas y clasistas. No cabe duda de que, a pesar de tener los vientos en contra, los esfuerzos y el tenaz desempeño de creadores y de artistas ha permitido generar trabajos con verdadero valor artístico y social.

Los dos modelos tienen algunos aspectos que resultan positivos para la creación artística, sin embargo, sus puntos nocivos los hacen muy limitados para el pleno desarrollo de la actividad creativa. Por ello, de ninguna manera se puede pensar que el modelo neoliberal-competitivo que sustituyó al muy arraigado modelo estatista-populista puede considerarse como algo netamente positivo. Si bien trajo la posibilidad, como ya se ha argumentado en el apartado respectivo, de permitir que compañías y grupos de pequeño y mediano tamaño accedieran a los presupuestos gubernamentales de manera más clara y abierta a través de los programas concursables, cuestión que en los tiempos priistas era prácticamente impensable, el neoliberal-competitivo, trajo consigo tres problemas muy graves que aún se están padeciendo: la creación de un grupo de creadores relativamente privilegiados; la falta de estabilidad en la relación laboral y la precarización de gran parte de la comunidad dancística.

Es por ello, que la oportunidad que tiene el gobierno actual para llevar a cabo una verdadera transformación de la política cultural tanto en la disciplina de la danza como en las otras ramas artísticas es una oportunidad inmejorable. Ya que el desmantelamiento de las instituciones neoliberales que está haciendo en muchos ámbitos de la vida económica y social del país representa la posibilidad de lograr un nuevo modelo de política cultural que tenga el carácter de ser democrática participativa. Para ello se necesitarían retomar algunos aspectos de la antigua política cultural pero también se requiere integrarlos en una nueva lógica gubernamental que permita el desarrollo de la creación artística de manera amplia, inclusiva y estable en un proyecto de continuidad institucional.

Es decir, del proyecto estatista-popular, se requiere la fortaleza del aparato institucional artístico, educativo y de desarrollo social, incluyendo el de la salud, que le ha permitido a México posicionarse como potencia y

referente cultural en la región de América Latina. Por parte del modelo neoliberal-competitivo, precisamente es la competencia y el establecimiento de dinámicas de congregación alrededor de concursos, premios y eventos especiales en los que la preparación de proyectos, la comunicación multidisciplinaria y el encuentro periódico generan dinámicas colaborativas que podrían ser más productivas si se construyeran alrededor de proyectos a largo plazo en sustitución de los proyectos fortuitos para el concurso anual; de la descentralización en sustitución de la asignación de recursos a proyectos predominantemente provenientes de la Ciudad de México; y de la diversificación en los jurados y los beneficiarios de los recursos.

De esta manera, al reconocer las ventajas de cada modelo y al identificar con claridad los efectos no calculados que han entorpecido la creación artística, es posible pensar en una transformación en las políticas culturales del país.

Referencias

- Aceves, L. (2006). "El desmantelamiento del Estado". En P. Calveiro (Ed.), *El Estado y sus otros*. Buenos Aires: Araucaria.
- Aguilar, L. (2012). "Introducción". En L. Aguilar (Ed.), *Política Pública*. México: Siglo XXI Editores.
- Alegre, P. (2007). "Matrices sociopolíticas y patrones de reforma en el Cono Sur: entre la ruta populista y autoritaria". *Revista de Ciencia Política*. Volumen 27, núm. 2. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Castel, R. (1995). *Las Metamorfosis de la Cuestión Social. Una crónica del salariado*. Buenos Aires: Paidós.
- De la Garza, E. (1984). *Acumulación de capital y movimiento obrero en México (1940-1976)*. México: Colegio de México.
- Ejea, Tomás (2011) *Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- Ferreiro, A., Lavalle, J. (2002) *Emergencia y consolidación de la enseñanza profesional de la danza en la Ciudad de México (1931-1978)*. México: Conaculta/INBA/Escenología.
- García Canclini, N., y otros. (1987). *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.

- Garretón, M. (2009). "Transformación de la matriz sociopolítica y desarrollo en Chile". *Revista Diplomacia, estrategia y política*. Número 9. Santiago de Chile.
- Guevara Niebla, G. (1980) "La educación superior en el ciclo desarrollista de México". *Revista Cuadernos Políticos*. Número 25. México: ERA.
- Hall, R. (1996). *Organizaciones, estructura y proceso*. Madrid: Prentice/Hall internacional.
- Kent, R. (1997). *Los temas críticos de la educación superior en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Meyer, L. (2013). *Nuestra tragedia persistente: La democracia autoritaria en México*. México: Random House Mondadori.
- Nivón, E. (2018). *Diversas orientaciones para comprender las políticas culturales*. México: UAM-Iztapalapa.
- Reyes, M. (2014). "Democracia Autoritaria". *Revista CONfines*. Número 19. México.
- Rueda, M. (2017). Las condiciones de creación de danza contemporánea en México (1988-2012), y su relación con la política cultural. México: UNAM.
- Shiner, L. (2005). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Vázquez, J. (2005). "Neoliberalismo y Estado Benefactor. El caso mexicano". *Revista: Aportes*. Número 30. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Tortajada, M. (2006). *Danza y Poder I y II*. México: INBA-CONACULTA.
- Tovar y de Teresa, R. (1994). *Modernización y política cultural*. México: Fondo de Cultura Económica.