



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS**

**Festivales de arte en la ciudad de Cuernavaca, Morelos: entre la teoría y
las prácticas**

Zaira Eréndira Espíritu Contreras

Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas

Director: Dr. Eduardo Vicente Nivón Bolán

Asesores: Dr. César Abilio Vergara Figueroa

Dr. José Othón Quiroz Trejo

Para Fer, Eréndira, José y Pepe

Índice

Agradecimientos, 6

INTRODUCCIÓN

Festival de arte: entre la vivencia y el objeto de estudio, 8

1. Vivir en Cuernavaca, **13**
2. Estudios antropológicos en el estado de Morelos, **19**
3. Primer contacto con los festivales, **20**
4. “Informantes”: el arte de moverse en el entramado de las redes sociales, **24**
5. Los estudios de caso, **29**
6. Métodos para registrar un objeto ¿fantasma?, **35**

CAPÍTULO 1

Festival y fiesta: mirar lo festivo desde dos lugares distintos, 42

1. La fiesta y el festival en la tradición antropológica, **42**
2. Tiempo, **48**
3. Lugar, **60**
4. Creencia, **66**
5. Los contactos sociales: de la comunidad a la red social, **71**
6. Cambio, continuidad y negociación, **80**
7. Hacia una definición del festival, **86**

CAPÍTULO 2

Festival urbano, 91

1. Modernidad, ciudad y festival, **91**
 - 1.1 ¿Dónde inicia la modernidad?, **93**
 - 1.2 Festival: entre la modernización socioeconómica y cultural, **96**
2. Modernidad, cultura y masificación, **99**
 - 2.1 Movimiento Emancipador, **101**
 - 2.2 Movimiento Expansivo, **105**
 - 2.3 Movimiento Renovador, **108**

- 2.4 Movimiento Democratizador, **111**
- 3. La noción de públicos en el contexto urbano, **115**
- 4. Espacio público, **118**
- 5. Festival urbano, las cosas en su contexto, **123**
 - 5.1 La ciudad como tema, **125**
 - 5.2 La búsqueda de la experiencia en directo, **127**
- 6. Reflexiones sobre la modernidad y la posmodernidad desde el festival urbano, **128**

CAPÍTULO 3

La cuestión del arte, 133

- 1. El arte como categoría, **133**
- 2. Arte y modernidad. El arte emancipado, **137**
 - 2.1 La obra como objeto de contemplación, **140**
 - 2.2 La institucionalidad en el arte, **143**
 - 2.3 La imagen del artista, **146**
 - 2.4 El gusto estético, **155**
 - 2.5 Justificación y legitimidad en el arte, **165**
- 3. Festival de arte, **171**
- 4. El arte en su dimensión antropológica, **177**
 - 4.1 Enfoque analítico, **185**

CAPÍTULO 4

Ciudad, identidad y arte, 187

- 1. Dimensión histórica: de la fiesta tradicional al festival de arte, **187**
 - 1.1 De 1930 a finales de la década de los cincuenta, **188**
 - 1.2 Los años sesenta y setenta, **191**
 - 1.3 La década de los ochenta hasta mediados de los noventa, **201**
 - 1.4 De 1994 hasta la primera década del siglo XXI, **208**
- 2. Arte e identidad, **211**
- 3. Arte e identidad *cuernavacense*. “Una historia que nos arraigue a esta tierra”, **218**
 - Festival de Arte Contemporáneo Emigra, **219**
 - Festival de la Memoria, **233**

- Reflexiones sobre la identidad a partir de dos festivales, **246**
4. La creación artística y sus muchos territorios. “El arte como postura de vida”, **250**
Fotografest, **251**
Festival de Danza Tierra de Encuentro, **265**
Fotografest y Festival de Danza: dos formas de acercarse a la ciudad, **274**
 5. La identidad construida, **279**
 6. Usos de la identidad y modelos de festivales artísticos, **292**

CAPÍTULO 5

Prácticas artísticas, públicos y ciudad, 301

1. Públicos y espacios, **302**
 - 1.1 Públicos de arte contemporáneo. Entre el espacio alternativo y el institucional, **303**
 - 1.2 Públicos de cine y danza. Del teatro al espacio público, **319**
2. Espacios institucionales y públicos de arte, **329**
3. Festivales de arte: entre las prácticas, los discursos y las redes sociales, **342**
 - 3.1 Tejiendo redes sociales, **351**
 - a. El caso del sobre rosa, **355**
 - b. Entre las relaciones amistosas y las institucionales, **358**
 - c. Solidaridades festivas, **363**
 - d. Redes sociales en torno a la danza, **367**
4. La ciudad de Cuernavaca después de los festivales, **376**

Conclusiones, 385

ANEXOS, 402

- A. Número de fiestas y festivales en los municipios del estado de Morelos en el año 2008, **403**
- B. Fiestas y festivales más importantes en la ciudad de Cuernavaca vigentes hasta el año 2011, **404**
- C. Festivales culturales en México por año de creación. Registrados y vigentes hasta 2009, **405**

Bibliografía, 431

Agradecimientos

No me hubiera sido posible realizar esta tesis sin el apoyo y la colaboración de todos los organizadores de los festivales y artistas dispuestos a compartir conmigo sus experiencias, su vida, su mundo: Roberto Reyes, Rodrigo Pliego, Leonardo Aranda, Larisa Escobedo, los integrantes del Colectivo Movimiento, Antonio Russek, Laura Ríos, Meinolf Koessmeier, Marcos Ariel Rossi, los miembros de Foramen M. Ballet, Tláloc, Rosy Cervantes, la compañía de danza Mostro Escénico, Evoé Sotelo, Mauricio Nava, Octavio Zeivy, Gustavo Martínez y tantos y tantos más. Gracias por su tiempo, por tener conmigo largas conversaciones, por permitirme adentrarme en sus proyectos y hacerme parte de ellos.

Agradezco enormemente el apoyo de mi director de tesis el Dr. Eduardo Nivón, quien con sus comentarios y conocimientos me ayudó a estructurar este trabajo, a expandir mi perspectiva sobre el arte y la antropología, a plantearme nuevos cuestionamientos y vivir el proceso de investigación como una grata experiencia. Sus recomendaciones sobre múltiples libros me acercaron al trabajo de diversos científicos sociales, antropólogos y filósofos quienes influyeron ampliamente en la configuración de muchas de las ideas que planteo en esta tesis. Así mismo, fue fundamental el soporte que me brindaron el Dr. Abilio Vergara y el Dr. José Othón Quiroz, quienes conocieron este proyecto desde el inicio y con sus aportaciones contribuyeron a su desarrollo, este trabajo refleja las varias e interesantes pláticas que sostuve con ellos, sus anotaciones y comentarios, sus recomendaciones bibliográficas. Gracias a los tres por acompañarme en este largo camino, hicieron que mi recorrido fuera más sencillo y una vivencia enriquecedora.

Para la elaboración de esta tesis resultaron esenciales todos los conocimientos que a lo largo del posgrado compartieron conmigo diversos

maestros, quienes ya fuera a través de sus clases o con sus observaciones contribuyeron de múltiples formas con mi investigación, profesores como Néstor García Canclini, Ricardo Falomir, María Ana Portal, Rodrigo Díaz Cruz, Luis Reygadas, Xóchitl Ramírez y Federico Besserer. Otras personas a las que agradezco sus aportaciones e interés en mi trabajo son Margarita Maass Moreno y la artista Magali Lara, gracias Magali por ayudarme a ver el arte desde otros lugares. El comunicar a varios de mis compañeros del posgrado los avances de mi investigación, así como las incertidumbres que durante el proceso fueron surgiendo, me permitió enriquecerme con sus diferentes perspectivas y tener más claridad en las ideas; gracias a Olga Picún, Gabriela Escobar, Tania Sánchez, Clara Balderrama, Giovanna Gasparello, Hugo Soto y Jorge Linares por su amistad y la forma en que en diversas charlas, viajes y reuniones retroalimentaron mi trabajo. También debo destacar el soporte que me proporcionó la Coordinación del Posgrado en Ciencias Antropológicas de la UAM Iztapalapa.

Gracias Fernando Ballesteros por tu amor, paciencia y el apoyo emocional que me diste en todo momento, ya que desde el inicio y hasta el final de este viaje por los festivales y el arte te mantuviste a mi lado. Fer, has sido un gran compañero de andanzas. También fue de suma importancia el respaldo de mis grandes amigas Paola Garza y Vianey Pineda. A mis padres Eréndira Contreras y José Espíritu les estoy inmensamente agradecida por dejarme ser libre y por llenar mi vida desde la infancia de amor, bellas historias, música y hermosos colores.

Introducción

Festival de arte: entre la vivencia y el objeto de estudio

¿Cómo se conectan las prácticas artísticas con las dinámicas, transformaciones y procesos socioculturales urbanos? Dicho cuestionamiento parte de la idea de que el arte, al no ser un mundo autocontenido, establece múltiples intercambios que trascienden las fronteras del campo artístico. En este contexto, los fenómenos sociales y culturales que hoy experimentan las ciudades se vinculan a la configuración de nuevas identidades en los actores urbanos, al establecimiento de diferentes arraigos hacia el territorio y sentidos sobre éste, y de prácticas por las que se resignifican las relaciones entre tradición y modernidad, lo local y lo global, el centro y la periferia, lo hegemónico y lo alterno. Todos estos procesos sociales que acompañan a lo urbano no son solo el contexto en el que se desenvuelven los creadores y sus obras, sino que tienen una fuerte implicación en la construcción o reconstrucción de sus nociones respecto al arte, en las maneras en que los artistas producen y hacen circular aquello que crean, y los públicos que lo consumen. Por lo anterior, en esta investigación abordo la cuestión del arte empleando un enfoque antropológico, es decir, avocándome a su dimensión colectiva, observando las relaciones sociales que tienen lugar e incluso *neocomunidades* que se forman desde y a través de él, y orientando la reflexión no hacia una valoración estética de las prácticas artísticas, sino analizando cómo el reconocimiento o autoreconocimiento de determinados sujetos como creadores y lo que hacen responde a lógicas extra-artísticas que guardan relación con diversas formas de experimentar lo urbano; por lo cual me enfoco principalmente en los creadores de la ciudad de Cuernavaca, Morelos y en los festivales artísticos que producen.

En más de una ocasión, para definir el objeto de estudio de esta investigación como *Festivales de Arte en la Ciudad de Cuernavaca, Morelos*, dirigí dos cuestionamientos principales a mis interlocutores (profesores,

artistas, colegas, servidores públicos, etcétera): el primero, ¿qué festivales existen en Cuernavaca?; y el segundo, ¿qué quieres decir con festival de arte? La primera interrogante quería entender la reducida difusión que a nivel estatal y nacional han tenido los festivales que se producen en Cuernavaca, su corta vida (la mayoría de los festivales llegan por mucho a la cuarta edición) y los efímeros efectos que a primera vista han logrado tener dentro de la ciudad. Una vez contempladas estas circunstancias, el cuestionamiento cambiaba: ¿si no han trascendido, como parecía ser una primera opinión general, para qué hacer una investigación sobre los festivales en Cuernavaca? La construcción de la respuesta a esta última pregunta se transformó no solo en la justificación del objeto de estudio, sino que además en ésta encontré los primeros indicios sobre aquello que distingue al festival: su carácter transitorio, su relación con el presente, su correspondencia con la movilidad y “fugacidad” de las ciudades, su desarticulación con una “tradición” cultural y su vínculo con sujetos urbanos “desarraigados” o que conviven con la metrópoli desde nuevas prácticas urbanas y simbólicas.

Es cierto que ningún festival de Cuernavaca (esté o no vinculado con el arte) ha gozado de gran fama nacional o internacional, quizá el más destacado fue el ya desaparecido Festival Internacional de Títeres en la década de los ochenta. Sin embargo, pese a que no puedo hablar de *los grandes festivales de* la ciudad de Cuernavaca, en ésta siempre se están produciendo festivales. Es decir que, aunque no exista un festival representativo o que modifique de manera significativa la dinámica urbana de Cuernavaca en una fecha específica, la sucesión de pequeños y efímeros festivales sí refleja la transformación de sus habitantes, de su organización sociocultural y de los fenómenos históricos, políticos, económicos y culturales que la han atravesado y atraviesan. Si bien casi ningún festival ha prosperado en Cuernavaca, consecuentemente nacen nuevos y muy distintos festivales; su importancia radica entonces en que a través no de un solo festival, sino en la continuidad entre éstos es posible estudiar parte de la estructura cultural y social de la ciudad, la posición que ocupan distintos sujetos en torno a ésta y las prácticas que generan. Esto porque mediante el festival se crean redes sociales, se significa el tiempo y espacio urbano y se reafirman, distinguen e identifican grupos.

¿Por qué tomar al festival y no otra manifestación cultural? Porque el festival en Cuernavaca ha llegado a convertirse en un espacio primordial para la reunión, interacción e intercambio colectivo entre múltiples sujetos que la habitan, esto ante las características de una localidad en la que los espacios públicos son poco aprovechados, hay escasos lugares (no privados) dedicados al esparcimiento y la reunión, y la mayor parte de la actividad social se desarrolla en sitios privados y cerrados (casas de fin de semana, quintas, bares y centros comerciales).

Por otro lado, el festival se ha configurado como un espacio festivo significativo para los jóvenes, para las personas recién llegadas a la ciudad y para aquellos que, pese a que tienen ya largo tiempo viviendo o han nacido en Cuernavaca, no guardan relaciones estrechas con grupos y comunidades con una larga tradición dentro del territorio. Sostengo entonces que por medio del festival se puede observar cómo se configuran distintas identidades en torno a un mismo espacio urbano a partir de la forma en que diferentes grupos y sujetos lo habitan. El festival es una manifestación estrechamente vinculada con la transformación urbana de la ciudad, si bien en muchos sitios de Cuernavaca se realizan fiestas tradicionales, éstas se organizan en el seno de pueblos que fueron absorbidos por la mancha urbana, dichas fiestas se han adaptado a las nuevas dinámicas de la ciudad; pero los festivales nacieron en sí marcados por los procesos de urbanización que han acompañado a Cuernavaca.

Cuando comencé a delimitar el objeto de estudio para esta investigación podía ver muy claramente, al menos en la práctica, a qué me refería. El objeto eran los festivales artísticos interdisciplinarios, es decir, aquellos que si bien se desarrollan alrededor de una expresión artística como cine, teatro, danza, música o artes visuales, siempre terminan otorgando un espacio a todas las demás expresiones, como una especie de festivales “todo incluido”. No podía decir que me enfocaría en los festivales de teatro o danza específicamente, porque en Cuernavaca no existen muchos festivales avocados a una sola disciplina o no son tan especializados, ello está dado por las mismas relaciones que se generan entre los artistas en Cuernavaca: la mayoría se conocen entre ellos; dada la escasez de espacios dedicados al arte en la ciudad, los creadores coinciden constantemente en éstos, los comparten y se los disputan;

y muchos llegaron a Cuernavaca o se han establecido en ella gracias a las redes que tienen con otros artistas. Desde mi experiencia previa a la realización de esta investigación, resultaba coherente hablar del *festival de arte* como un festival en el que convergen distintas disciplinas artísticas en las que participan sujetos con una similitud en cuanto a origen sociocultural y preparación escolar, y que comparten y coinciden en sus categorías y discursos sobre las nociones de arte, artista y obra. Así pues, el *festival de arte* expresa las prácticas de los artistas de y en Cuernavaca, las cuales se desarrollan en una realidad urbana marcada por la desigualdad social entre los habitantes, con una población fluctuante, con solo dos escuelas de arte –el Centro Morelense de las Artes (Cema) y la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (Facartes-UAEM)– y con pocos foros para los creadores. Dichas características han llevado a los artistas a establecer alianzas e intercambios para hacerse de un lugar y legitimarse dentro de la escena del arte en la ciudad. En este sentido, el festival –como espacio de encuentro colectivo en torno al arte en Cuernavaca– me permite observar qué hacen los artistas en la ciudad, cómo significan la vida urbana a partir de sus acciones artísticas, cómo conviven éstas con la cotidianidad o crean transformaciones paulatinas en la sociedad, los grupos y los sujetos que participan en éstas.

No obstante, este primer acercamiento a la noción de *festival de arte* que surge desde una experiencia vivencial y cotidiana, presenta un concepto muy abierto tanto de *festival* como de *arte*, que metodológicamente me llevarían a abarcar todas las dimensiones de cualquier práctica en la que “el arte” produzca un encuentro colectivo, lo cual implicaría ir en diversas direcciones, convirtiéndose así en una tarea infinita. Las preguntas serían entonces ¿qué distingue al festival y al arte como manifestaciones socioculturales y cómo establecen intercambios con otras prácticas? ¿Qué procesos económicos, políticos, históricos y culturales han hecho posible que ambas categorías converjan? ¿Cómo se da esta relación y qué usos les dan al *festival de arte* los creadores de y en la ciudad de Cuernavaca y qué públicos se acercan a él? Con base en estas interrogantes, tres son los objetivos principales de la investigación:

1. Elaborar una definición antropológica de la noción de festival desde la cual se pueda estructurar una metodología que me permita analizar una manifestación que se dibuja como un objeto de estudio hasta cierto punto fantasmal.
2. Abordar la cuestión del arte en su dimensión antropológica para dar un nuevo enfoque analítico a éste que no se centre en una discusión filosófica o estética, sino que me permita hacer un estudio etnográfico de las prácticas artísticas de los sujetos que intervienen en los festivales analizados.
3. Estudiar a través de la puesta en escena de diferentes *festivales de arte* cómo se expresan los procesos de configuración de la identidad, desigualdad social y diversidad cultural de distintos grupos en correspondencia con las características que distinguen a la ciudad de Cuernavaca, Morelos.

¿De qué nos habla entonces la relación entre arte y festival? Expresa no sólo las intensas renovaciones que se dan de forma constante dentro del campo del arte y las prácticas de una ciudad. Hay que mirar al *festival* y al *arte* no sólo como elementos separados que en ocasiones convergen, sino cómo manifestaciones que recíprocamente se dotan de sentido. El festival en sí mismo manifiesta la postura e idea de distintos sujetos sociales respecto a la categoría de arte y su lugar dentro de una ciudad determinada, y al hacerlo la amplían, ratifican o intentan transformarla.

Si se le puede adjudicar y le es adjudicado el atributo de *festival de arte* a expresiones tan disímiles como un festival dedicado exclusivamente a la música, la ópera, el ballet o las artes multimedia; como a los festivales que simultáneamente presentan desde videoarte hasta danzas folclóricas y conciertos de música clásica, ¿es pertinente discutir sobre el *festival de arte* cuando puede albergar tantas cosas?

Es posible hablar de algo como el *festival de arte* no apostando sólo a los contenidos que aloja, sino haciendo su lectura desde una perspectiva que permita analizar al festival y al arte no de forma fragmentada, sino mirando al

festival de arte como una manifestación que se puede explorar considerando lo siguiente: primero, su sentido no se puede comprender al margen de la modernidad y la vida urbana; y segundo, como un “nuevo” espacio de disputa sociocultural en el que sujetos diversos legitiman, consagran y renuevan sus nociones, creencias y prácticas alrededor arte.

No hay que olvidar que en esta investigación la ciudad no sólo es el escenario en el que se ubica el objeto de estudio, sino que es un actor, es decir, analizo la relación entre los sentidos que se le otorgan al arte y los festivos en relación con las lógicas de la vida urbana en Cuernavaca, exploro qué situaciones permiten que un festival artístico articule, al menos por un periodo, la vida en grupo de diferentes sujetos de y en la ciudad.

1. Vivir en Cuernavaca

Después del sueño buscaron aquella ciudad;
no la encontraron pero se encontraron entre sí;
decidieron construir una ciudad como en el sueño.
Las ciudades y el deseo
(Italo Calvino, 1999: 42)

Si se llega a la ciudad de Cuernavaca por el norte, si se viene del Distrito Federal o Toluca, lo primero que nos recibe es la glorieta Emiliano Zapata, sobre la que se erige una gran estatua del héroe revolucionario que, machete en mano y montado sobre su caballo, parece cabalgar a toda prisa como si buscara salir del territorio. El monumento a Zapata, empotrado en el suelo de Cuernavaca, parece estar siempre partiendo sin lograrlo, dibujando así una postal irónica de Cuernavaca, pues uno de los símbolos de la ciudad parece estar huyendo de aquello que representa. Este monumento recibe a los asiduos turistas capitalinos y extranjeros que llegan a Cuernavaca, con la imagen de una ciudad arbolada, agradable, llena de flores y bellas casas. No obstante, dicha glorieta también es la puerta de salida para varios habitantes

que, como el monumento a Zapata, parecen estar todo el tiempo alejándose de la ciudad sin abandonarla del todo.

Pero si arribamos por el sur, miramos una Cuernavaca diferente, vemos una ciudad en la que es más evidente la pobreza, más árida. No por nada a esta parte de Cuernavaca se le conoce como “El Polvorín”. Esta es la puerta de entrada para las personas que –desde distintos pueblos, municipios y comunidades de Morelos y Guerrero– llegan a la ciudad en busca de trabajo, a estudiar, vender sus productos y artesanías o pasar una temporada mientras llegan a su “verdadero” destino, que suele ser el D.F., alguna entidad del norte del país o los Estados Unidos. La ciudad es un espacio de contrastes, que van desde las diferencias sociales y culturales de sus diversos pobladores, hasta las discrepancias en los paisajes que ofrece.

La ciudad de Cuernavaca ha sido la capital del estado de Morelos desde la fundación de éste en 1870. El estado se localiza en el centro del país y colinda con el Distrito Federal, Guerrero, el Estado de México y Puebla. Morelos se caracterizó durante mucho tiempo por ser un estado principalmente campesino, fue la tierra de Emiliano Zapata y sufrió duramente los embates de la revolución de 1910. Si embargo, Morelos ha cambiado mucho, después de la revolución algunos de sus municipios quedaron casi despoblados, y para el año 2005, el 76% de la población vivía en localidades urbanas y el 24% en rurales. En Morelos habitan una cantidad importante de personas de otros estados, y se caracteriza por tener una población fluctuante y en constante tránsito.

De cada 100 personas en Morelos:

- **31** provienen del Distrito Federal,
- **22** del estado de México,
- **20** de Guerrero,
- **6** de Puebla y
- **4** de Veracruz de Ignacio de la Llave.

Llegan a Morelos
57 021 personas

De cada 100 personas en Morelos:

- **18** se fueron a vivir al Distrito Federal,
- **17** al estado de México,
- **11** a Guerrero,
- **9** a Puebla y
- **5** a Baja California.

Salen de Morelos
30 707 personas

FUENTE: INEGI. Sociodemográfico de Morelos. II
Censo de Población y Vivienda 2005.

Según el Censo de Población y Vivienda 2005 del INEGI, el municipio en Morelos con mayor porcentaje de habitantes es Cuernavaca con 21.6%, seguido de Jiutepec con 11.2% y de Cuautla con 9.9%. Para el 2005 la ciudad de Cuernavaca contaba con 349102 habitantes.¹ Las principales actividades económicas en Morelos y su capital están relacionadas con los servicios y el turismo.

Sector de actividad económica en Morelos	Porcentaje de aportación al PIB estatal (año 2006)
Servicios comunales, sociales y personales	26.7
Comercio, restaurantes y hoteles	18.2
Industria manufacturera Dentro de ésta, destacan los productos alimenticios, bebidas y tabaco.	17.8
Servicios financieros, seguros, actividades inmobiliarias y de alquiler	10.4
Transporte, almacenaje y comunicaciones	10.0
Agropecuaria, silvicultura y pesca	8.3
Construcción	8.2
Electricidad, gas y agua	0.5
Minería	0.2
Servicios Bancarios Imputados	-0.3
Total	100

FUENTE: INEGI. Sistema de Cuentas Nacionales de México. Producto Interno Bruto por Entidad Federativa 2001-2006.

La ciudad de Cuernavaca se ha distinguido durante muchos años en el país y el mundo principalmente por tres cosas: su rica vegetación, buen clima y sus enormes casas con alberca que se esconden tras altas paredes, incluso popularmente se la nombra “la ciudad de la eterna primavera”, estas cualidades atrajeron y atraen a muchos turistas, artistas y extranjeros. Entre las personalidades que vivieron en esta ciudad se encuentran Iván Ilich, Erich Fromm, David Alfaro Siqueiros, Elena Garro, Mohammad Reza Pahlavi (el

¹ Fuente: Censo General de Población y Vivienda 2005, en: <http://cuentame.inegi.gob.mx/monografias/informacion/Mor/Poblacion/default.aspx?tema=ME&e=17>

exiliado Shah de Irán), Diego Rivera, los jazzistas Charles Mingus y Gil Evans, entre tantos otros.

Aunque los significados que se le atribuyen a Cuernavaca como ciudad dependen de las diversas apropiaciones psicosociales [...] es un hecho que, en el panorama nacional, ésta es concebida como un sitio ensimismado, y por extensión su gente, en su gloria de edén terrenal; en donde la historia transcurre con toda tranquilidad entre la celebración prolongada, el baño en albercas de agua fresca bajo la luz del sol de mediodía, los paseos callejeros entre bugambilias al atardecer y la contemplación romántica de la noche clara y estrellada (Carlos Gallardo).²

Su buen clima, aunado a la cercanía que tiene con el Distrito Federal, a las dos ciudades las separa un viaje de 60 minutos en auto, le han valido a Cuernavaca convertirse en un destino vacacional y de descanso para cientos de capitalinos, especialmente los fines de semana.

Cuernavaca es, en resumidas cuentas, conocida como una ciudad turística, y sus actividades, tiempos e infraestructura urbana se organizan en gran parte en función de esto. El Ayuntamiento, por ejemplo, anualmente invierte una fuerte cantidad de dinero en remodelar espacios públicos en los que principalmente se recibe al turista; mientras que muchas colonias no cuentan con apoyo económico para introducir agua potable o alumbrado. Por otro lado, la oferta educativa universitaria pública es reducida y posee poca infraestructura, existen facultades en la Universidad del Estado –como la de artes y humanidades– que a 12 años de su fundación no cuentan con edificios e inmobiliario apropiado, incluso la Universidad del Estado de Morelos no posee un biblioteca central. Esta situación propicia que cada año varios jóvenes en edad universitaria migren primordialmente al Distrito Federal para continuar sus estudios, y en segunda instancia a Toluca, Puebla y Morelia.

En el estado de Morelos, considerando que la mayor oferta educativa se concentra en su capital, de cada 100 personas de 15 años y más...

- 9 No tienen ningún grado de escolaridad.
- 12 Tienen la primaria incompleta.
- 16 Concluyeron la primaria.
- 4 No tienen la secundaria concluida.
- 25 Finalizaron la secundaria.
- 6 No concluyeron la educación media superior.
- 14 Completaron la educación media superior.

² Texto publicado en el número 5 de la revista independiente *Tabique*, producida y distribuida en la ciudad de Cuernavaca.

- 4 No concluyeron la educación profesional.
- 9 Finalizaron la educación profesional.
- 1 Tiene estudios de posgrado.

FUENTE: INEGI. II Censo de Población y Vivienda 2005.

La vida para los habitantes de Cuernavaca se desarrolla principalmente de la siguiente manera: durante la semana la actividad laboral y económica se focaliza en el centro histórico de la ciudad donde se concentran la mayor parte de las oficinas del Gobierno Estatal y del Ayuntamiento, los comercios, y los recintos culturales; dicha actividad se desarrolla entre las 9 de la mañana y las 6 de la tarde, y para eso de las 8:30 de la noche la mayor parte de la gente regresa a sus hogares, ya que el transporte público deja de funcionar a las 21 horas; durante la semana, la vida de las familias se desarrolla en el ámbito escolar, doméstico y laboral. Dado que muchos jóvenes, de entre 18 y 25 años, no se encuentran en la ciudad durante la semana, pues estudian fuera de ella, pocas son las actividades que organizan centros recreativos y culturales de lunes a jueves. Los más jóvenes, de entre 12 y 17 años, tienen casi como exclusivo lugar de reunión y recreación los cines y centros comerciales. La actividad social, recreativa, cultural y artística se concentra entonces en los fines de semana, que es cuando regresan los estudiantes, llegan los visitantes y las casas de fin de semana reciben a sus habitantes transitorios.

La población de Cuernavaca se ha ido transformando a partir de varios hechos y procesos. En 1985 sufrió una transformación importante, pues con el terremoto de ese año que afectó al DF muchos hicieron de sus casas de fin de semana en Cuernavaca sus hogares permanentes; con la llegada de los Institutos de Investigación de la UNAM, a mediados de los años ochenta, arribaron una cantidad importante de científicos e investigadores sociales que comenzaron a buscar algo más que la ciudad de descanso, de vacaciones y de retiro; y con la formación de dos escuelas de arte, de la Facultad de Humanidades de la UAEM y la aparición de muchas nuevas universidades particulares a finales de la década de los noventa, si bien varios jóvenes siguen migrando, también otra considerable cantidad ha decidido quedarse a estudiar, producir y buscar oportunidades en Cuernavaca. En razón de todos los sucesos mencionados se conformaron grupos integrados por sujetos

arraigados a la ciudad que eligen e intentan permanecer en ésta, los cuales buscan y demandan una ciudad de Cuernavaca viva, propia y disfrutable durante los siete días de la semana, en la que el espacio para el intercambio colectivo no se reduzca al bar, la casa con alberca y el centro comercial. Es desde el interior de dichos grupos, conformados por sujetos que viven diariamente la ciudad y que buscan lugares y espacios para el encuentro social, donde se gestan la mayor parte de los festivales que analizo en esta investigación y que incluso determinan algunas de las características de éstos: como el hecho de estar dirigidos primordialmente a la gente que habita en Cuernavaca, ser pequeños en cuanto a la organización y dimensión de sus actividades (muchos son producidos y dirigidos por tres o cuatro personas), realizarse en espacios no tan masivos pero significativos para los que cotidianamente los utilizan, permitir una relación de cercanía entre los participantes, los organizadores y el público, y presentar actividades no solo los fines de semana.

Las características de los sujetos que organizan los festivales, sus dinámicas, los contenidos que presentan éstos y sus públicos reflejan cómo se ha modificado la relación de los habitantes con Cuernavaca y entre éstos, y cómo los pobladores estructuran algunos de los elementos de su identidad a partir de cómo viven en y la ciudad. Cada festival se vincula a un grupo de sujetos que en su forma de pertenecer a Cuernavaca expresan una serie de procesos socioculturales que los acompañan y han hecho posible que “pasen” solo de la demanda de servicios como salud, agua, seguridad, vivienda; a solicitar, requerir y exigir espacios, contenidos y una diversidad de actividades y acciones vinculadas con el arte y la cultura.

Cuernavaca es muchas *Cuernavacas* dependiendo del lugar donde uno se coloque para mirarla. La ciudad, como ya lo sugerí, está polarizada social y culturalmente. Por un lado está la urbe turística y moderna, en la que abunda la vegetación, los bellos fraccionamientos, las enormes casas de fin de semana, las nuevas plazas comerciales, las historias sobre extranjeros renombrados, las construcciones históricas y los tranquilos cafés del centro en los que se ve pasar la tarde. La segunda, es una Cuernavaca formada por colonias pobres

en las que hoy impera la violencia y ubicadas en terrenos abandonados que antes fueron minas de arena o una antigua estación del tren, entre estos asentamientos podemos mencionar a *La Estación* y *La Lagunilla*. Esta “otra” Cuernavaca también incluye a los barrios más antiguos y populares como *La Carolina* y *La Barona*; y los pueblos tradicionales – tal es el caso de Ocoatepec, Acapatzingo y Santa María Ahuacatlán– que fueron absorbidos por la ciudad.

Cuernavaca es una ciudad con muchos rostros que constantemente es reinventada por sus habitantes. En una entrevista realizada a la artista plástica Magali Lara –quien radica desde hace varios años en Cuernavaca– se le pidió describir con tres adjetivos a esta ciudad, su respuesta fue “Misteriosa, posible y joven”. El reto constante que presenta Cuernavaca es el de ser una ciudad que parece no pertenecer a nadie y por ello es escenario de prácticas, proyectos y grupos en constante transición y fragmentarios, pues los sujetos se acercan, viven y miran sólo una parte de ella.

2. Estudios antropológicos en el estado de Morelos

La ciudad de Cuernavaca, Morelos no ha destacado por ser un área de estudio recurrente para los antropólogos. En general, las investigaciones antropológicas sobre la cultura urbana en Morelos son incipientes, esto quizá derivado del hecho de que durante mucho tiempo la antropología miró a este estado como el gran referente para el análisis del campesinado. Lo anterior no es gratuito, la historia del estado de Morelos está fuertemente ligada al zapatismo, la revolución y la lucha campesina. Durante las décadas de los sesenta y setenta la antropología en México, influida con fuerza por el paradigma marxista, voltea su mirada hacia los grupos campesinos e indígenas que en el contexto nacional representaban, y aún representan, a uno de los sectores más marginados social, económica, política y culturalmente. La imagen de Morelos como la mítica tierra campesina de Emiliano Zapata atrajo durante los sesenta y setenta la atención de antropólogos mexicanos y extranjeros, que eligieron este territorio movidos por el interés que les suscitaba analizar a los grupos que fueron parte del “movimiento de insurgencia campesina más importante del S. XX: el zapatismo” (Warman, 1974: 9).

Entre los trabajos antropológicos más importantes que se han realizado en Morelos debemos citar *Tepoztlán: Village in México* de Oscar Lewis, realizado en 1960; *Tepoztlan, a Mexican Village* de Robert Redfield, de 1973; de Laura Helguera *Los campesinos de la tierra de Zapata I. Adaptación, cambio y rebelión*, de 1974; *Procesos políticos en Tlayacapan, Morelos* realizada por Roberto Varela alrededor de 1983; ...*Y venimos a contradecir. Los campesinos de Morelos y el Estado Nacional* de Arturo Warman, de 1988; y *Expansión de sistemas y relaciones de poder. Antropología política del Estado de Morelos* también de Roberto Varela (2006). Se observa que las investigaciones antropológicas sobre el estado de Morelos han estado principalmente encaminadas hacia el estudio de las comunidades campesinas o ubicadas sobre todo fuera del ámbito urbano.

La revolución marcó una gran escisión entre lo urbano y lo rural dentro de Morelos. Hasta hoy las ciudades son representadas como sitios inhóspitos para los campesinos. Las investigaciones antropológicas sobre Morelos actualmente también siguen orientándose más hacia el estudio del campesinado y las comunidades indígenas, quizá por la gran tradición que las antecede. Ello no quiere decir que no estén despuntando estudios sobre las ciudades morelenses, sin embargo, estos son recientes. No obstante, en la actualidad, tanto las ciudades como los pueblos de Morelos han cambiado significativamente. En Morelos no se puede estudiar cualquier fenómeno social o cultural desde la confrontación de lo urbano versus lo rural, sino que es necesario observar sus procesos de cambio, los intercambios y apropiaciones que se producen entre ambos y que dan paso a fenómenos y expresiones socioculturales como el festival, a través del cual se expresan nuevas formas de vivir y ejercer la identidad, los usos de la ciudad y los procesos económicos, culturales, políticos y sociales que ésta ha experimentado y experimenta.

3. Primer contacto con los festivales

En la década de los noventa la ciudad de Cuernavaca ofrecía muchas menos ofertas de actividades recreativas, sociales, culturales y artísticas que hoy en día. En esa época aún no se construían tantas plazas comerciales, las cadenas de cine no habían llegado y lo único que nos quedaba a los jóvenes nacidos a

finales de los setenta e inicios de los ochenta, de entre 14 y 18 años (especialmente de clase media) si teníamos las tardes libres, era quedarnos en casa a mirar televisión, reunirnos con los amigos de la privada o ir al centro a jugar videojuegos en las “maquinitas”, mirar ropa o ver a quién se encontraba uno. En esos años recuerdo que la mayor parte de los jóvenes describíamos a Cuernavaca como una ciudad aburrida en la que nunca pasaba nada, y nos deslumbrábamos ante la cantidad de actividades que acontecían en nuestra ciudad vecina: el Distrito Federal. Muchos pensábamos definitivamente marcharnos en algún momento a la capital de país, sin embargo, mientras eso ocurría, nos dábamos a la tarea (por lo regular los fines de semana) de buscar algo nuevo que hacer fuera de nuestros hogares.

Dicha búsqueda coincidió en mi caso y en el de algunos de mis amigos con la presencia de Mercedes Iturbe en la Dirección del Instituto de Cultura de Morelos (ICM) de 1994 a 1998. Durante ese periodo la Directora del ICM se dio a la tarea de generar muchas actividades artísticas que se concentraban en distintos recintos del centro de Cuernavaca: festivales, conciertos, exposiciones, muestras de cine, funciones de teatro, etc., a las cuales se les daba una importante difusión, eran gratuitas o de bajo costo y convocaban a muchas y muy diferentes personas. Estas actividades se nos presentaron a mis amigos y a mí como una nueva fuente de experiencias. Durante esos años tuve contacto con la noción de festival, asistí por primera vez a un festival de teatro, de títeres y de música, ello me permitió conocer a artistas locales, a personas que no guardaban ninguna relación con la escuela o la colonia, y establecer amistades que perduran hasta hoy. Estos festivales y actividades artísticas nos dieron una oportunidad diferente de reunirnos y divertirnos, y a algunos los motivaron a estudiar arte o involucrarse en alguna disciplina artística. Todo ello hizo más amable e interesante nuestra relación con Cuernavaca, de alguna manera nos arraigó más a ella, y produjo en varios jóvenes de la época el deseo de quedarse a estudiar en el Centro Morelense de las Artes o la Facultad de Artes de la UAEM.

De estas experiencias es que nace el interés de analizar, desde una perspectiva antropológica, cómo articulan hoy los festivales las dinámicas de determinados grupos y en qué medida es posible que éstos transformen la relación de los sujetos con la ciudad. Si bien yo fui una de las desertoras que

se fue a estudiar la Universidad al Distrito Federal, fin de semana tras fin de semana regresaba a Cuernavaca a reencontrarme con gente en festivales, conciertos, exposiciones y fiestas, porque algo peculiar de Cuernavaca es que suele suceder que los grupos de amigos, aunque no acuerden específicamente reunirse, terminan encontrándose en torno a actividades que les son significativas porque han compartido cierta información común a lo largo de los años sobre lo que ocurre en la ciudad.

Así pues, la relación que mantengo con varios artistas locales que han organizado o participado en los festivales que estudio en esta investigación es de cercanía y en algunos casos amistad. Incluso, previo a mi entrada al Posgrado en Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), fui parte del comité organizador del Festival de Arte Contemporáneo Emigra, el cual también se analiza como caso en esta investigación, realizado en Cuernavaca en agosto de 2005 por ex alumnos de la Facultad de Artes. Una gran razón que motivó la elaboración del presente trabajo fue dicho festival, y a su vez, el desarrollo de éste fue inspirado por una sensación que rondaba entre los jóvenes creadores en aquellos años: percibir que no estaba pasando nada nuevo en Cuernavaca, en particular en el ámbito artístico, y que ello les generaba cierto desapego con respecto a la ciudad y a otros sujetos. Algo muy representativo del Festival Emigra es que consistió en un encuentro entre artistas de dos ciudades: Tijuana y Cuernavaca, es decir, que en el fondo también era una exploración y cuestionamiento colectivo, por parte de los creadores que participaron, respecto a su identidad y quehacer en relación a un territorio. A fin de ilustrar lo antes mencionado, tomo un fragmento de la ponencia de la artista plástica Larisa Escobedo con la cual participó dentro del Festival Emigra, efectuado en el mes de agosto de 2005.

Entonces aparecimos nosotros: los nuevos cuernavacenses, hijos de chilangos emigrados que no correspondemos a las dinámicas del centro pero que tampoco hallamos una historia que nos arraigue a esta tierra. Seres con una identidad perdida.

En la primera etapa de esta investigación –bajo la hipótesis de que cada festival está vinculado a una construcción identitaria que hacen distintos grupos a partir de su relación con la ciudad y en correspondencia con el lugar que

ocupan dentro de la estructura social, y con la intención de observar cómo se relacionan distintos sujetos con Cuernavaca a través del arte y lo festivo— en principio seleccioné como objeto de estudio tres festivales (que después dejé de lado) producidos por diferentes actores: el Festival de la Ciudad de Cuernavaca (organizado por el Ayuntamiento panista de Cuernavaca), el Festival del Barrio de San Pancho (producido por el comité de colonos de este tradicional barrio de Cuernavaca), y el Festival del Salmón a Contracorriente (iniciativa independiente de diferentes artistas locales de Cuernavaca). Cuando comencé a establecer contacto con los organizadores de estos festivales, alrededor del año 2005, cada festival había realizado ya una primera edición, así que la idea era hacer el trabajo de campo la próxima vez que se llevaran a cabo. Sin embargo, de manera pronta me enteré que esto ya no ocurriría, pues ninguno de los tres festivales se volvió a realizar, ya fuera por el cambio de gobierno, la falta de presupuesto o poca coordinación, y ello representó un primer problema ¿cómo estudiar las repercusiones de algo fluctuante que puede desaparecer de repente y con gran facilidad? Decidí entonces que los objetos de estudio serían sobre todo festivales en nacimiento, a fin de analizar la relación entre su aparición y algunos cambios suscitados en la ciudad; y observar cómo se organizaban los grupos, cómo construían sus discursos, cómo se comenzaban a legitimar y la manera en que iban transformándose los festivales con el paso del tiempo y los efectos que producían durante y después de su realización. Así —aún si su destino era desaparecer— tendría un registro de cada festival para analizar cómo la sucesión entre varios y diferentes festivales artísticos en un periodo de tiempo de 3 años, de 2005 a 2008, dibujaba un panorama integral del campo del arte en Cuernavaca. Finalmente me concentré en cinco casos: El Festival de Arte Contemporáneo Emigra, Festival Cervantino Subsede Cuernavaca, Festival de la Memoria, Fotografest y Festival de Danza Tierra de Encuentro. Cabe mencionar que cada festival me llevó a la exploración de otro, ya fuera porque los organizadores de uno me hablaran de o cuestionaran a otro, o porque entre los participantes existieran alianzas.

El primer acercamiento a los nuevos estudios de caso se dio casi siempre a través de los organizadores de cada festival, de hecho, los gestores de uno me guiaban hacia los creadores de otro festival y así

subsecuentemente. ¿Por qué partir de los organizadores?, porque es sólo a través de ellos que es posible enterarse de que un festival nuevo, en particular si es “independiente”, se está gestando en la ciudad, ya que en Cuernavaca, a excepción de los festivales promovidos por el Gobierno del Estado o Ayuntamiento, el resto dedican muy poco tiempo a su difusión masiva, la mayor parte de los festivales aquí analizados se promovieron con una fuerte campaña solo tres o una semana antes de su inauguración. La forma más certera de acercarse a los festivales de manera significativa y con suficiente anticipación es establecer contacto con los organizadores y artistas participantes, y para lograrlo resulta indispensable estar involucrado consecuentemente en las actividades artísticas de la ciudad, conocer a los creadores locales e irse ganando su confianza no sólo durante el festival, sino a través del contacto recurrente y cotidiano.

4. “Informantes”: el arte de moverse en el entramado de las redes sociales

La primera estrategia que empleé para identificar festivales en construcción³ fue aproximarme a los registros y personas de programación artística del Instituto de Cultura de Morelos y del Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Cuernavaca. Sin embargo, en ambos casos encontré poca información, ya que solo contaban con los datos de aquellas actividades realizadas en los espacios que coordinan y en los que tienen alguna ingerencia; respecto a manifestaciones festivas poseían un mayor registro de fiestas tradicionales que de festivales. En cuanto a estos últimos, en el periodo en que empecé a contemplar los nuevos estudios de caso, las instancias mencionadas aún no preparaban alguna propuesta de festival, pues los poderes en el gobierno se encontraban en transición y concentrados en la reestructuración institucional.

³ En esta investigación, como ya mencioné, también se analiza al Festival Emigra desarrollado en agosto de 2005, del que obtuve información directa por ser parte del comité organizador y el cual representó el primer caso que motivó esta investigación. Así mismo, es el único caso sobre el que la mayor parte de las entrevistas a profundidad con los organizadores y artistas se realizaron después de haber concluido éste.

Alrededor del año 2004, las dos primeras generaciones de estudiantes egresados de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM) comenzaron a hacer sus primeros proyectos artísticos, que iban desde organizar exposiciones, montar galerías independientes, elaborar documentales e idear algunos pequeños festivales para difundir su obra y la de otros creadores. Debido a que estos ex estudiantes solicitaban el apoyo o tutoría de sus antiguos profesores y compañeros de carrera para dichas diligencias y requerían de algunos materiales que les prestaba la Universidad, los jardines de la UAEM que rodean los edificios donde se impartían las clases de la Facultad de Artes se convirtieron en centro de reunión de estos creadores egresados, de los aún estudiantes y de sus profesores. Con este referente, comencé a finales de 2006 mis continuas visitas por las tardes a los jardines de la UAEM a fin de involucrarme con mencionados sujetos y conocer sus proyectos, ahí encontré a algunos amigos de la adolescencia que ya habían egresado de la Licenciatura en Artes, ellos me presentaron a sus colegas y a sus profesores, por el contacto con éstos me percaté que mantenían una fuerte crítica, la mayoría de las veces condenatoria, hacia el ICM y la Dirección de Cultura del Ayuntamiento, pues varios consideraban que dichas instituciones no le daban cabida al arte joven, a propuestas innovadoras y que se enfocaban más en un “arte folclórico”. La percepción negativa sobre las instituciones por parte de estos artistas explicaba, en parte, el hecho de que el ICM y el Ayuntamiento no tuvieran mucha información sobre lo que estaban haciendo los creadores formados en la UAEM.

De entre los amigos y artistas que reencontré en mis visitas a la Universidad del Estado de Morelos, esto a finales de marzo de 2007, destaca Roberto Reyes (alias Pochas), quien hizo un registro en video del Festival Emigra en 2005 y ayudó en la organización de éste, y que se convertiría en mi primer informante de los nuevos estudios de caso. A Roberto lo conocí en 1995 por otros amigos en común, con él llegué a coincidir a finales de la década de los noventa en varias Muestras Internacionales de Cine, en conciertos de rock, exposiciones y varias movilizaciones en apoyo al Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Roberto ha vivido desde su infancia en Cuernavaca, es egresado de la Licenciatura en Artes de la UAEM y tiene la especialidad en cine, video y animación. En una ocasión en la que nos

encontramos en la UAEM le platicué sobre mi proyecto de investigación e inmediatamente él me habló sobre la planeación del Festival de la Memoria, del cual era uno de sus organizadores, cuando conversamos sobre esto, el festival estaba a escasas tres semanas de inaugurarse, así que le pregunté de inmediato si podía ir a algunas de sus reuniones y seguir el festival durante su realización, Roberto sin ningún problema accedió. De esa manera fue como me involucré con mi “nuevo” estudio de caso.

A través de Roberto me acerqué a Rodrigo Pliego, otro de los organizadores del Festival de la Memoria y también exalumno de la Facultad de Artes, Rodrigo vino a Cuernavaca específicamente para estudiar la Licenciatura en Artes en la UAEM, tiene la misma especialización que Roberto. Durante las semanas previas a la inauguración del Festival de la Memoria acudí varias tardes a casa de Roberto, la cual funcionaba como oficina del festival, había otros tres organizadores (dos de ellos profesores de artes: Alejandra Islas y Alberto Becerril) a los cuales nunca vi en esa casa porque vivían en Tepoztlán y coordinaban el festival desde allá. Dado que establecí o restablecí una relación de amistad con Roberto y Rodrigo, me sentaba junto a ellos y los miraba trabajar, en sus cortos espacios libres, además de hacerles entrevistas en relación a su vida y el proyecto, conversábamos respecto a cine, música y la escena artística de Cuernavaca. Roberto y Rodrigo me ayudaron a obtener mucha información sobre el festival, nuestra comunicación resultó fluida y, dado que además compartimos amigos en común y pertenecemos a la misma generación, no resultó incómodo hacerles cualquier tipo de preguntas sobre el Festival de la Memoria, a las que ellos respondían con mucha sinceridad y directamente. Roberto y Rodrigo incluso me recomendaban a quién entrevistar, me presentaron artistas y compartían conmigo materiales como notas periodísticas, carteles, comunicados, boletines, catálogos, etcétera.

A través del Festival de la Memoria se abrió una puerta que me permitió conocer otros festivales y otros informantes. Posteriormente, por ejemplo, Rodrigo me habló del Fotografest y me presentó a Laura Ríos, quien lo invitó a ser parte del comité organizador de este nuevo festival después de haberlo conocido durante el Festival de la Memoria. Laura, quien recientemente había llegado a Cuernavaca, era un poco más desconfiada, al principio no entendía muy bien por qué y para qué estaba interesada en el Fotografest, pero aceptó

darme entrevistas porque no fui presentada por Rodrigo como una investigadora, sino como su amiga. Laura y yo comenzamos a coincidir, antes y después del Fotografest, en otras actividades como funciones de danza, cine y exposiciones, así que de investigadora pasé a ser parte de un círculo de personas que le resultaba cercano, lo que me permitió profundizar con ella acerca del festival y de su vida como artista, de las entrevistas grabadas pasamos a largas conversaciones y hasta la fecha sigue manteniéndome al tanto de sus proyectos y actividad artística.

Laura posteriormente comenzó a preparar una pieza de danza para otro nuevo festival, el Festival de Danza Tierra de Encuentro, dado que nuestra relación se había mantenido, me informó de este naciente festival y me ayudó a contactar a Marcos Ariel Rossi su principal productor.

De pronto comenzó a ocurrir que además de que yo buscaba a los festivales, los festivales comenzaron a encontrarme a mí. Amigos me escribían o llamaban para comentarme de tal o cual proyecto y me sugerían seguirlo, me di cuenta de que esto respondía al hecho de que estaban interesados en que hubiera bastantes registros sobre ellos y también me comenzaban a percibir como una interlocutora por la que consideraban hacían públicas sus denuncias sobre la falta de apoyos institucionales, la carencia de espacios culturales, el poco interés de los medios de comunicación por difundir actividades artísticas en Cuernavaca y el desinterés de las autoridades gubernamentales para con el arte.

La forma como fui llegando a uno y otro festival muestra cómo a través de ellos se va tejiendo parte de la vida artística y cultural de la ciudad. Otro aspecto que resultó particular en cuanto a mi relación con los informantes de los festivales antes mencionados, es que en algunos momentos yo terminaba siendo la entrevistada, pues les importaba saber cómo miraba la antropología al arte, asumían una postura crítica hacia antropología, les interesaba leer lo que iba escribiendo, qué se decía de ellos y quién lo leía, pues a menudo ciencias sociales y arte se encuentran en la ciudad de Cuernavaca. Por lo anterior, tuve que sortear el hecho de ser crítica y al mismo tiempo mantener mi comunicación con los organizadores, pese a que quizá escribiera algo con lo que no coincidían. El ganarme y conservar su confianza radicó en gran parte en el hecho de presentarme constantemente en actividades artísticas fuera de

los festivales (en sí llegar a estos eventos refleja que se posee un grado de relación cercana con la escena de los artistas locales) encontrármelos ahí y establecer conversaciones cotidianas. Coincidir con los organizadores y artistas participantes de los festivales asiduamente, permitió y permite que no me vean como alguien ajeno a Cuernavaca y sus dinámicas, sino como un miembro de la “banda”, es decir, como una colega, ya que en Cuernavaca estar presente es un indicador de la pertenencia y compromiso con el entorno e inspira cierto nivel de confianza. Entre los habitantes de esta ciudad es común, como un especie de broma, decir que el que deja de venir a Cuernavaca para pasar más tiempo en el DF se está convirtiendo en un *chilango*.

Fue diferente la manera en que me relacioné con el festival orquestado por la Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Cuernavaca. En principio, me dirigí a las oficinas del Departamento de Cultura del Ayuntamiento a solicitar información sobre festivales en general y, como no había novedades, seguí asistiendo con regularidad para empezar a establecer un acercamiento con los funcionarios; iba tan seguido a entrevistarlos y obtener información sobre nuevos festivales que algunos empleados llegaron a pensar que era su nueva compañera de trabajo. De esa manera fui conociendo a la gente que trabaja para el área de cultura del Ayuntamiento, de entre las personas con las que entablé una relación más profunda del Departamento de Cultura fueron Carolina, Tláloc y Arnulfo, responsables respectivamente del Área de Prensa, de la Subdirección de Cultura y del Departamento de Recursos Técnicos. Ya cuando finalmente el Ayuntamiento empezó a preparar la segunda edición del Festival Cervantino Subsede Cuernavaca, obtener los datos sobre éste resultó mucho más fácil, me permitieron entrar gratuitamente a todas las actividades y me presentaron a algunos de los artistas participantes. Sin embargo, Carolina, Tláloc y Arnulfo no hablaban mucho sobre su historia de vida, más que estrictamente lo que resultaba de las entrevistas, y externaban muy poco su opinión respecto a los resultados del festival. Llegué a conocer a gran parte de la gente que trabajaba en 2008 en el Departamento de Cultura, lo que me facilitó moverme por donde quería en el festival y conocer datos y prácticas que no aparecen en los documentos oficiales, el cartel o programa del festival, tales como las rencillas respecto a los espacios culturales entre ICM y Ayuntamiento, a quién y por qué se le obsequian entradas para los eventos, por qué invitan a

medios de comunicación específicos para cubrirlos y cuál es su relación con ellos. Mi presencia era ya tan cotidiana en el festival y en las oficinas del Ayuntamiento que en más de una ocasión se me pidió de favor tomar fotografías de las actividades para luego pasárselas, acompañar a algún artista a un restaurante mientras los organizadores llegaban e incluso esperar al hijo del Presidente Municipal de Cuernavaca y a sus amigos para indicarles cuáles eran sus lugares “especiales” dentro del teatro. Si bien obtuve valiosa información por medio de las entrevistas, en el caso de este último festival interpreté muchas más cosas a través de la observación diaria. Empero, después del Festival Cervantino Subsede Cuernavaca, y dado que me enfoqué en otros festivales, el contacto cotidiano con Carolina, Tláloc y Arnulfo se fue perdiendo, pues nos encontramos muy poco en las actividades de los otros festivales que analicé.

5. Los estudios de caso

Los festivales a los que me acerqué fueron los siguientes:

Festival de Arte Contemporáneo Emigra (agosto, 2005)

Desarrollado los días 4, 5 y 6 de agosto de 2005 con sede en el Museo Muros de Cuernavaca, la galería independiente Casa Emergente, el Cine Morelos y la Arena de Luchas Isabel. Sus principales organizadores fueron alumnos egresados de la primera y segunda generación de artistas de la Licenciatura en Artes Visuales de la UAEM. Entre los organizadores y colaboradores se encontraban Leonardo Aranda, Dulce Villasana, Jorge Benet, Ary Ehrenberg, Tonatiuh Tapia, Roberto Reyes, Sergio Gonzáles, Alejandro Velarde, Moisés Regla y Larisa Escobedo. Los contenidos presentados en el festival se enfocaron principalmente a las artes visuales contemporáneas (instalación, videoarte, gráfica, pintura, fotografía, intervenciones espaciales), se ofrecieron también conferencias y un concierto de clausura con el colectivo de música electrónica de Tijuana *Nortec*. Las obras exhibidas fueron resultado del trabajo

en conjunto, la colaboración e intercambio entre artistas de Cuernavaca y la ciudad de Tijuana.

Los recursos económicos para su realización fueron solventados principalmente por los organizadores, pero obtuvieron el apoyo de algunas pequeñas empresas privadas y el soporte –en cuanto a infraestructura técnica,⁴ para hacer difusión del proyecto y poder emplear algunas sedes– de instituciones como el Museo Muros, el Instituto de Cultura de Morelos y la Facultad de Artes de la UAEM.

Primer Festival de la Memoria. Festival de Cine Documental (mayo, 2007)

Festival realizado del 1 al 5 de mayo de 2007 teniendo como principal sede el poblado de Tepoztlán, Morelos, y el Cine Morelos de Cuernavaca como sede secundaria en la que se presentaron los documentales ganadores.

Los organizadores de este primer festival fueron Roberto Reyes, Rodrigo Priego, César García, Alejandra Islas, Alberto Becerril y Luciana Cabarga (presidenta honoraria).

Dicho festival fue acreedor a la beca de co-inversión del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), de donde los organizadores obtuvieron la mayor parte de los recursos económicos para desarrollar el festival. También contó con el patrocinio de la Fundación Bancomer, el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), Teveunam, La Jornada Morelos, la UAEM, el Instituto de Cultura de Morelos (ICM), Plano Latino, Conaculta, Secretaría de Turismo de Morelos y Fimoteca de la UNAM.

En el festival participaron 27 documentales realizados en México por distintos creadores de diversas partes de la República. Estos 27 documentales compitieron en tres diferentes categorías: 1) Memoria y Rebeldía, 2) Identidad y Género, y 3) Ciencia y Entorno. Para cada uno de los documentales ganadores, en cada categoría, había un premio que consistió en la entrega de \$25,000 a sus realizadores y la presentación de sus documentales en el Cine Morelos de Cuernavaca, en la muestra itinerante programada por el festival y

⁴ Sistema de audio, proyectores, pantallas, computadoras, etc.

en el programa *Abrelatas* del canal 11 del Instituto Politécnico Nacional (IPN). Además de la exhibición de los documentales que estaban participando, los coordinadores organizaron conferencias y coloquios internacionales. Así mismo, en el festival se presentó una muestra de documentales seleccionados por el comité organizador del *Festival Internacional de Documentales del Sur* (Docusur), el cual se realiza en Guía de Isora (Islas Canarias) un pequeño pueblo ubicado a 60 kilómetros de la capital española; también se exhibieron varios materiales traídos por gente que colabora con el proyecto *Plano Latino*, organización con base en la ciudad de Buenos Aires, Argentina “dedicada a la promoción internacional de documentales Latinoamericanos, a la formación e intercambio entre profesionales y al desarrollo de una nueva estrategia de distribución y co-producción”.⁵

El festival en Tepoztlán tuvo tres sedes principales: el Auditorio Ilhuicalli, en donde se exhibieron los 27 materiales en competencia; el Café Tantra, en el que se pasó la muestra del Festival Docusur; y el Ex Convento de Tepoztlán, espacio en el que se proyectó la selección de documentales de *Plano Latino* y se llevaron a cabo las conferencias. Y en Cuernavaca, el Cine Morelos, donde se presentaron los documentales ganadores.

Si bien dicho festival se concentró más en Tepoztlán, gran parte de lo que en él aconteció responde a las dinámicas socioculturales de Cuernavaca e incluso los organizadores, durante un largo tiempo, orientaron sus esfuerzos para que dicho festival se realizara en esta ciudad.

El festival publicó un catálogo en el que quedaron registradas las actividades, la reseña de los documentales participantes, de sus realizadores, el curriculum de los jurados y las instituciones patrocinadoras.

Segundo Festival Internacional Cervantino Subsede Cuernavaca (octubre, 2008)

Su segunda edición tuvo lugar del 5 al 30 de octubre de 2008. Los escenarios principales del festival fueron el Teatro Ocampo, ubicado en el centro de la ciudad de Cuernavaca, y el Parque Alameda de la Solidaridad, el cual se

⁵ Así se describe a esta organización en uno de los textos que aparece en el programa de mano del Festival de la Memoria, p. 54.

encuentra en los límites entre Cuernavaca y Jiutepec muy cerca de la Ciudad Industrial del Valle de Cuernavaca (Civac). Cabe destacar que esta segunda sede, la Alameda, se contempló a último momento, ya que las actividades que se realizaron en ésta originalmente iban a ser presentadas en la Plaza de Armas del Zócalo de la capital, sin embargo, esto no fue posible porque el festival coincidió con el conflicto magisterial y dicha plaza fue tomada por maestros disidentes de los distintos municipios de Morelos.

La organización corrió a cargo de la Dirección de Cultura de la Secretaría de Turismo del Ayuntamiento de Cuernavaca. Para la utilización del Teatro Ocampo el Ayuntamiento tuvo que pagar una renta por el espacio, ya que éste es administrado por el Instituto de Cultura de Morelos (ICM). En el festival predominaron los espectáculos musicales, seguidos por los de danza y uno teatro. En el Teatro Ocampo se presentaron solo los artistas internacionales que también tuvieron participación en el Festival Cervantino de Guanajuato, a éstos se les pagó hospedaje, transportación, alimentación y honorarios. En tanto los artistas locales se concentraron en la Alameda de la Solidaridad y también se les pagaron honorarios.

Las actividades en el Teatro Ocampo tuvieron un costo de entre \$100 y \$200 por evento, mientras los espectáculos en la Alameda fueron totalmente gratuitos. El Ayuntamiento obsequió boletos para las actividades en sus instalaciones, en algunas radiodifusoras y televisoras locales, pero no hizo mucha promoción al respecto.

Fotografest. Festival de Arte Contemporáneo (octubre, 2008)

Efectuado del 17 al 25 de octubre de 2008, este festival se desarrolló en los siguientes espacios: Museo la Casona Spencer, dirigido por una Asociación Civil integrada por artistas de diferentes disciplinas; Centro Cultural Universitario, el cual depende de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM); Cine Morelos, espacio del ICM; Facultad de Artes de la UAEM; Casa de la Ciencia de la UAEM; Museo Cuauhnáhuac – Palacio de Cortés (del INAH); y la Escuela Activa de Fotografía. A excepción de la

Facultad de Artes, que se ubica en el norte de la ciudad, el resto de las sedes están concentradas en el centro de Cuernavaca.

El comité organizador de este festival estuvo compuesto por Meinolf Koessmeier (fotógrafo), Laura Ríos (bailarina) y Antonio Russek (artista sonoro y profesor de la Facultad de Artes de la UAEM). No obstante, en el equipo de trabajo que colaboró para la realización del festival destacó la participación de los estudiantes de la Facultad de Artes de la UAEM, el Colectivo Movimiento, que coordinó la proyección de cortometrajes en el Cine Morelos, y de Rodrigo Priego (también organizador del Festival de la Memoria).

En el marco del Fotografest se presentaron 5 exposiciones fotográficas, performances, arte sonoro, cortometrajes de factura morelense, conferencias con distintos creadores, videodanza y videoarte; orientadas la mayoría de las actividades hacia el arte contemporáneo. Una gran parte de los artistas participantes procedían del Distrito Federal.

Los gastos del festival fueron solventados principalmente con la beca de co-inversión que les otorgó el Fonca a sus organizadores. Sin embargo, éstos también contaron con el apoyo –sobre todo en cuanto a difusión, impresión y revelado de material y préstamo de espacios– de la UAEM, el ICM, Kronaline, FineArt y Mundo Tv.

Todas las actividades fueron gratuitas. El festival publicó un catálogo en el que aparece la propuesta ideológica de la que parte el festival, una breve descripción de las sedes, la trayectoria y reseña de la obra de los creadores que se presentaron y el currículum de los organizadores.

*Tierra de Encuentro. Festival Internacional de Danza Contemporánea
(noviembre, 2008)*

Se desarrolló entre el 9 y 16 de noviembre de 2008 en cuatro municipios de Morelos: Cuernavaca, Cuautla, Tepoztlán y Jojutla. En Cuernavaca, las funciones de danza se realizaron en el Teatro Ocampo, Museo La Casona Spencer, Jardín Borda, el Kiosco de uno de los jardines del centro y la Plazuela del Zacate.

Este proyecto fue organizado por la compañía de danza Fóramen M. Ballet, dirigida por el bailarín argentino Marcos Ariel Rossi y su esposa Beatriz Madrid. Dicha compañía originalmente se formó y trabajó durante muchos años en el Distrito Federal, pero desde inicios de 2008 se trasladó a Cuernavaca y trabaja activamente con gente de esta ciudad. La propuesta del festival fue llevada al ICM, institución que apoyó el proyecto principalmente a través de su directora la Mtra. Martha Ketchum, quien además de ocupar este cargo dentro del Instituto también dirige desde hace varios años el Ballet de Cámara del Estado de Morelos. El ICM auspició el festival con recursos económicos, difusión, el préstamo y gestión de espacios, recursos técnicos y hospedaje para los integrantes de las compañías de danza invitadas.

El tipo de danza que presentó el Festival Tierra de Encuentro fue principalmente de corte contemporáneo. Los grupos extranjeros –de Japón, Venezuela y Suiza– en Cuernavaca se presentaron en dos sedes: el Foro del Lago del Jardín Borda y el Teatro Ocampo. De otros estados de la república fueron invitados el proyecto Mostro Escénico de Morelia y algunos bailarines del Distrito Federal, la participación de compañías morelenses fue menor. Los eventos programados en los espacios públicos y la Casona Spencer fueron resultado del Diplomado en Creación Coreográfica para Espacios Alternativos que se impartió en el Centro Morelense de las Artes (en aquel momento dependiente del ICM).

Las presentaciones en el Teatro Ocampo y el Jardín Borda tuvieron un costo de \$50; en la Casona Spencer de \$30; y en el Kiosco y la Plazuela fueron gratuitas.

El equipo de producción estuvo compuesto en especial por los integrantes de Fóramen M. Ballet, pero también intervinieron otros artistas, como Laura Ríos, esta última también organizadora del Fotografest. Sus principales espacios de difusión fueron la televisora local Mundo Tv, periódicos locales, la cartelera del ICM y la radiodifusora de la UAEM y del gobierno del estado. El festival además fue agregado a la Red de Festivales de Danza del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).

6. Métodos para registrar un objeto ¿fantasma?

La investigación de los festivales de arte en Cuernavaca se concentra principalmente en dos tipos de sujetos: los organizadores y artistas participantes; aunque no por ello quedan excluidos los públicos y las instituciones culturales, es decir, los funcionarios del ICM y Departamento de Cultura del Ayuntamiento; sin embargo, en este estudio me avoco en especial al análisis de las prácticas de los dos primeros actores. Por lo anterior, con los creadores/organizadores hice entrevistas profundas y reuní datos a través de la observación participante, otra parte importante de la información la obtuve a través de conversaciones informales sucedidas antes o después de los festivales, pues durante la realización de éstos resultó complicado establecer pláticas con los sujetos, ya que organizadores y artistas no paran de moverse, dar entrevistas a los medios o socializar con los asistentes. En el caso de los públicos, en principio apliqué algunas encuestas a los espectadores, sobre todo dirigidas a saber su lugar de procedencia, forma cómo se enteraron del festival, edad y escolaridad, y me sirvieron para establecer un primer acercamiento y construir un panorama general de éstos; no obstante, las encuestas no funcionaron mucho para saber qué les había gustado o no del festival, si éste modificaba en algo su cotidianidad o cómo era su vínculo con Cuernavaca. Otro problema con las encuestas fue que, dado que la gente al salir de las actividades de los festivales estaba interesada en seguir divirtiéndose y socializar, no le prestaban mucha atención a los cuestionarios o no los contestaban completos; además, puesto que las aplicaba sola, llegaba a completar, con mucha suerte, unas 25, que no es un número significativo si consideramos que en promedio a cada actividad, en las más concurridas, asistían unas 150 personas o más. Por lo anterior, opté por hacer en cada evento de los festivales unas cuatro o cinco entrevistas de alrededor de 10 minutos a algunos de los espectadores, con el fin de conocer a mayor profundidad a una parte del público asistente. Mediante la observación identifiqué a grupos y personas que asistían recurrentemente a las actividades de un festival o de varios de ellos, con estos sujetos llevé a cabo una serie de

entrevistas más amplias para comparar su impresión sobre los diferentes festivales y sus eventos.

Fue mucho más difícil llegar a los servidores públicos, con éstos hube que programar las entrevistas con varias semanas de anticipación, en algunos casos las fechas fueron modificadas y a lo mucho pude realizar dos entrevistas profundas a cada uno.

Para observar los efectos de los festivales de arte, a veces efímeros, que acontecen en la ciudad de Cuernavaca y registrar las consecuencias que tienen en y para diversos grupos, en las dinámicas del arte y la ciudad, empleé como recurso seguir otras actividades artísticas posteriores a los festivales para indagar si había variantes en ellas y cuáles eran, estudiar las prácticas culturales en las que estaban involucrados los sujetos que se vincularon con los festivales, seguir los posteriores proyectos y trayectoria de éstos para analizar si guardaban alguna relación con su participación en los festivales y si había cambios en sus actividades dentro de la ciudad.

También busqué estudiar la relación de los festivales con la sociedad de Cuernavaca. Sociedad llega a ser un concepto muy amplio y ambiguo, sin embargo, en este caso es una referencia para observar cómo se manifiesta la diversidad cultural y polarización social de una ciudad en los festivales artísticos. Es decir, la forma en que las condiciones sociales y culturales de una urbe llegan a incidir en la proyección de los festivales, su duración, el tipo de redes sociales que movilizan los sujetos, la constitución de los públicos, la manera en que involucran o no a diversos grupos y la concepción y función que distintos sectores sociales y culturales les asignan. Para mirar cómo se expresan las condiciones y desigualdades culturales y sociales en Cuernavaca a partir de la relación entre festivales y sociedad, a manera de guía, consideré lo siguiente:

- a) Las representaciones sobre la ciudad a las que alude cada festival analizado y el alcance o choque que tienen dichas representaciones para distintos grupos culturales y sociales.
- b) Los medios por los que circuló la información del festival. Se refiere a los mecanismos que utilizaron los organizadores de cada festival para convocar al público, pero también a los artistas participantes.

Exploré qué sectores tienen mayor acceso a los canales de difusión utilizados por los festivales.

- c) Los conflictos o acuerdos que sobre la vida artística o cultural se dieron a partir de y en cada festival.
- d) La capacidad que tuvieron los festivales de modificar la actividad cotidiana de la ciudad, es decir, si cada festival permitió o provocó que los comercios cerraran más tarde, el transporte público ampliara su horario, se mejoraran las condiciones físicas de ciertos recintos, colonias o barrios, se reforzara la seguridad, o museos y foros permitieran la entrada gratuita.
- e) El lugar(es) en los que se realizó cada festival en relación con las posibilidades de acceso que tienen distintos grupos, ya sea por la distancia, los medios de transporte y los costos para trasladarse.
- f) Orientación de las redes sociales o puntos de “ensamblaje”. Se refiere a qué tipo de redes sociales movilizó cada festival artístico y a quiénes benefició la producción de dichas redes, qué actores formaron parte de ellas y cuáles quedaron fuera. También tuve que observar, después de realizados los festivales, qué redes permanecieron, para qué se emplean y a qué grupos o sectores culturales y sociales traen beneficios y de qué tipo. Pues aunque el interés de un festival artístico a primera vista sea el arte, puede ser utilizado para entablar relaciones con diversos fines y alcanzar múltiples objetivos (políticos, económicos, sociales).

Los festivales artísticos expresan una serie de formas por las que los habitantes de una ciudad se representan, se relacionan entre sí y con el “arte” y la cultura, y esas relaciones, con todos los ángulos que poseen, me permitieron adentrarme al corazón de una ciudad y de su vida sociocultural.



Cuando se tiene enfrente un festival hay muchas cosas que llaman la atención. Lo que busqué en esta investigación fue llevar la reflexión teórica a la experiencia directa de los festivales, de manera que la teoría me permitiera enfocarme en elementos específicos de cada festival y así estudiar cómo se configura la identidad de los sujetos en una ciudad determinada y cómo se refleja en sus prácticas artísticas, los sentidos del arte en Cuernavaca, qué implica la noción de festival y de arte para diferentes actores; y al mismo tiempo, enriquecer estos conceptos teóricos y proponer metodologías para abordarlos que se nutran de las prácticas, de lo vivido y observado en cada festival. Pero la relación entre teoría, metodología y las prácticas de los sujetos irá quedando más clara con la exploración teórica (capítulo uno, dos y tres) de las nociones de festival, modernidad, cultura urbana, arte e identidad, a las que acompaña una propuesta metodológica (también primeros tres capítulos) y cuyos resultados quedan reflejados en la parte etnográfica de esta investigación (capítulos cuatro y cinco).

Ahondando en los capítulos que estructuran esta tesis, en el primero de ellos construyo una definición del festival que consiste en no pensarlo una noción cerrada, sino ubicando algunos de los elementos y procesos que lo acompañan y distinguen de otras expresiones festivas, en especial pretendo ubicar ciertas particularidades del festival contraponiéndolo con la expresión festiva que considero más “opuesta” a él: la fiesta tradicional religiosa. La necesidad de configurar una reflexión sobre el festival como una expresión

festiva particular, se fundamenta en la exploración inicial que hago en este capítulo respecto a cómo ha sido abordada dicha manifestación en la tradición antropológica, pues según lo encontrado, en la antropología el estudio de lo festivo se ha orientado de manera particular hacia la fiesta religiosa y la fiesta tradicional en el contexto urbano, pero en muy pocas ocasiones hacia el festival en concreto, al cual incluso suele empleársele como sinónimo de la fiesta y no como una manifestación con características propias. La noción de festival que propongo es una herramienta que me permite estructurar una metodología para mirar y analizar los estudios de caso, para observar con atención aquello que da vida al festival y lo que pone en juego. A fin de dilucidar lo que hace “especial” al festival, analizo cómo éste se vincula o inserta en el tiempo, la relación simbólica que entabla con el espacio en el que tiene lugar, el papel que desempeña en él la creencia, y el tipo de contactos sociales que lo acompañan y propicia. En el capítulo, sin embargo, no establezco que el festival sea algo absolutamente desligado de la fiesta, sino que señalo cómo éste representa otra dimensión de lo festivo y expresa distintos y nuevos vínculos de los sujetos con el tiempo, el lugar, la creencia y lo colectivo.

En el segundo capítulo, estudio y analizo las razones históricas, sociales y culturales por las que el festival es una manifestación festiva íntimamente ligada a la modernidad y al desarrollo y dinámicas de la ciudad moderna. En principio, exploro la noción de modernidad, para luego apuntar cómo el festival es una expresión que responde y se estructura en correlación con los cuatro movimientos básicos desde los que ésta se constituyó: el movimiento emancipador, el expansivo, renovador y democratizador (García Canclini, 1990:31). Tras todo lo anterior, termino el capítulo con una reflexión acerca de cómo el festival, al estar íntimamente ligado a lo urbano y sus transformaciones, constituye una oportunidad para acercarse al estudio de los consumos culturales en las ciudades a través de los públicos del festival, los encuentros sociales en el ámbito ciudadano, los sentidos y usos del espacio público urbano y los procesos de configuración sobre las representaciones de la ciudad de distintos grupos y sujetos.

La cuestión del arte y la reflexión sobre dicha categoría se concentra en el capítulo tres. En éste muestro cómo se fue construyendo una noción imperante de arte, con una perspectiva hegemónica occidental, desde la cual

se ha tendido a analizar, valorar e integrar a manifestaciones culturales creativas muy diversas. También trato la relación entre arte y festival como producto de las ideas y discursos desde los que se configuró el arte en la modernidad. Asimismo, apunto que, a partir de la emancipación del arte en el siglo XVIII, se fue configurando una concepción preponderante sobre la obra de arte, la imagen de los artistas y el gusto estético, que se fueron legitimando a través de las modernas instituciones de arte, pero que hoy están siendo cuestionadas, ampliadas o superadas por las prácticas de aquellos que son llamados o se llaman artistas. Finalmente señalo que, si hoy las prácticas artísticas tienen a diversificarse cada día más, si el arte crea intercambios con otras esferas y respecto a la noción de arte hay más incertidumbres que certezas, una opción para acercarse al estudio de éste es mirarlo en su dimensión antropológica, es decir, analizando qué sentido tiene y adquiere para diferentes grupos socioculturales la categoría de arte y cómo la van llenando de significados a partir de las prácticas e intercambios colectivos que los actores realizan. Tras esta aseveración, propongo un estudio etnográfico de los festivales que permita dar cuenta de cómo distintos grupos y sujetos se relacionan con el arte y a través de él con la ciudad de Cuernavaca.

En el capítulo cuatro describo las transformaciones socioculturales de la ciudad de Cuernavaca, la construcción de la identidad de los sujetos que organizan y participan en los festivales estudiados, los vínculos de éstos con la ciudad y cómo ambos procesos quedan reflejados en los contenidos que decidieron presentar en los festivales, los temas que en ellos abordan, la forma en que operaron y las personas con las que establecieron contacto a través de ellos. A su vez el capítulo está dividido en tres partes, en la primera hago un recorrido histórico por los procesos de transformación de la ciudad de Cuernavaca, la presencia en ella de nuevos actores y cómo todo ello fue dando paso a la creación de festivales y de festivales de arte con determinadas características dentro de Cuernavaca. En la segunda, analizo la relación entre procesos identitarios y arte a través del estudio de algunas de las obras presentadas en los festivales y los discursos y acciones de los sujetos involucrados directamente con ellos. Y en la tercera, considerando los elementos anteriores, identifico y clasifico tres modelos de festival: el *Festival Artístico Semiperiférico-Neocomunitario*, el *Festival Artístico Estratégico-*

Innovador y el *Festival Artístico Gubernamental-Prediseñado*, en el que cada uno da cuenta de las diferentes formas en que se interconectan y ponen en escena las relaciones entre los lazos de los sujetos con la ciudad, su identidad, sus nociones de arte y sus prácticas.

Por último, en el capítulo cinco, abordo a los públicos de los festivales, analizo cómo y por quiénes estuvieron constituidos, su relación con los espacios en los que los organizadores decidieron realizar las actividades de los festivales, sus respuestas antes las obras y eventos, y las maneras en que interactuaron o no con los artistas y gestores de los festivales; así también exploro cómo la constitución de las audiencias y sus reacciones ante los productos artísticos y espectáculos estuvieron influidos por los medios de comunicación y estrategias que utilizaron los organizadores para difundir y promocionar a sus respectivos festivales. En este capítulo también hago un análisis de las redes sociales construidas por los actores en torno a los festivales, sobre quiénes las formaron, con qué objetivos fueron configuradas, y cómo y qué permitió el intercambio y la creación de alianzas entre individuos conectados a distintos festivales. Para finalizar, estudio las implicaciones y efectos que los festivales tuvieron sobre las dinámicas urbanas de Cuernavaca, sobre la escena artística de ésta y cómo algunos sujetos a través de ellos modificaron su posición simbólica y de poder dentro de la ciudad.

Capítulo 1

Festival y fiesta: mirar lo festivo desde dos lugares distintos

1. La fiesta y el festival en la tradición antropológica

El estudio de lo festivo en la tradición antropológica siempre ha ocupado un lugar destacado. El proceso festivo ha sido analizado en su relación con lo religioso, lo político, lo económico, lo cultural; y ha permitido al campo de la antropología hacer interpretaciones y acercarse al mundo de los “otros”.

Cuando decidí hacer una investigación en la que estaba implicada la noción de festival, mi primer reto fue interpretar cómo éste se relacionaba con lo festivo, pero también cómo se distinguía de la expresión más recurrente y conocida de lo festivo: la fiesta. Una primera distinción importante entre ambas manifestaciones radica en que el festival descansa sobre dinámicas socioculturales ligadas a lo moderno-urbano; mientras la fiesta tiene como punto de partida la tradición. No quiero decir que el festival sólo tenga lugar en las ciudades, sino que, incluso la presencia del festival en sitios no urbanos, es un efecto de los procesos que acompañan a lo urbano-moderno: individualismo, búsqueda del progreso, diversificación de los sujetos socioculturales, migración de sujetos de las ciudades al campo y provincia, comunicación y consumo masivo, así como un exacerbado predominio de la institucionalidad y racionalidad.

Si bien se pueden establecer significativas diferencias entre fiesta y festival, no implica que no se encuentren en algún punto, ambas manifestaciones parten de lo *festivo*, es decir, poseen la cualidad de irrumpir en el tiempo y espacio cotidiano, siendo uno de los rasgos más sobresaliente de lo festivo su capacidad transformadora. No obstante, la forma en que cada una de las manifestaciones vincula y concibe el tiempo y espacio en relación a lo festivo; y coloca el acento, jerarquiza y pone en escena lo solemne, el juego, el

ritual y lo sagrado; son algunos de los aspectos en los que, al mismo tiempo, encuentro las discrepancias entre fiesta y festival.

Una primera tarea para acercarme al festival inició en la búsqueda de trabajos antropológicos sobre dicho tema, el resultado de la exploración fue escaso. En la antropología, el festival como objeto de reflexión ha sido poco abordado. La fiesta, por el contrario, es tema de análisis constante dentro de la antropología mexicana, en torno a dicha manifestación se han generado y generan una cantidad considerable de investigaciones, las cuales se orientan principalmente hacia el estudio de la fiesta tradicional religiosa, campesina y popular.

No obstante, una de las investigaciones encontradas sobre festival fue la realizada por Néstor García Canclini, Julio Gullco, Ma. Eugenia Módena, Eduardo Nivón, Mabel Piccini, Ana María Rosas y Graciela Schmilchuk sobre el Segundo Festival de la Ciudad de México, realizada en 1991. Pese a que éste es un trabajo interdisciplinario muy completo, no explora la noción de festival, pues su aporte es el estudio profundo, antropológico y cualitativo de los públicos del festival en relación a los contenidos presentados por éste y en el contexto de ciertos procesos urbanos y mediáticos.

Ante tan escaso material bibliográfico, teórico y etnográfico sobre el festival, opté por explorar la identidad del festival a partir de lo que no es, comparándolo particularmente con la que considero la expresión festiva más opuesta a él: la fiesta tradicional religiosa. Para tal fin, primero considero oportuno hacer un pequeño recuento respecto a cómo se ha desarrollado el estudio de lo festivo en México y en la antropología mexicana.

Los primeros estudios antropológicos sobre *la fiesta*⁶ en México se realizan en el ámbito rural, de ahí se marcará una tendencia orientada a estudiar lo festivo principalmente fuera del espacio urbano. Empero, en la década de 1950 el antropólogo Oscar Lewis llevará a cabo “una de las primeras descripciones etnográficas sobre ceremonias urbanas de muerte en la ciudad de México” (Sevilla y Portal, 2005: 357), sin embargo, ésta no se centra especialmente en la fiesta, sino en las dinámicas de la vida social en la ciudad. Dos décadas más tarde, Guillermo Bonfil Batalla (en 1973) y Gilberto Giménez

⁶ A lo largo de este primer capítulo cuando hable de *fiesta* me estaré refiriendo especialmente a la fiesta tradicional religiosa.

(también en los setenta) desarrollarán investigaciones precursoras en relación al análisis de la fiesta en el contexto urbano; empero, si bien su aporte es importante, no representan la tendencia imperante dentro de la antropología mexicana de esos años. El estudio de la fiesta urbana durante la década de los setenta, más que ser un tema de investigación para la antropología, es motivo para la crónica periodística: el día de Muertos, la Semana Santa, fiestas barriales, etc. “Estos trabajos fueron pensados para la difusión amplia de la cultura nacional, mostrando el rostro “exótico” y vendible de México” (ibíd: 357). El énfasis en la dimensión mágica, misteriosa y folclórica de lo festivo mexicano se orienta hacia la construcción de un rostro atractivo de la identidad mexicana (destinado principalmente al turismo), que se contrapone a los atributos negativos que acompañan a lo urbano nacional: inseguridad, suciedad, violencia, pobreza y pérdida de identidad. Lo anterior puede explicar, en parte, el por qué hay una ausencia o poca tradición respecto al estudio de manifestaciones festivas, como el festival, vinculadas con procesos urbanos, cosmopolitas y mediáticos.

Será hasta los años noventa que el estudio antropológico de lo festivo en las ciudades tomará mayor auge y se generarán investigaciones importantes dentro de dicha disciplina, no obstante, en toda esta nueva producción de investigaciones alrededor de lo festivo-urbano, la presencia de análisis sobre el festival en sí es casi nula y el término es empleado en muchas circunstancias como un sinónimo de la fiesta.

Dado que sostengo que el festival es una expresión festiva característica de la modernidad y lo urbano, por eso tomo como línea de reflexión para acercarme a éste el indagar en las investigaciones sobre fiestas urbanas, ya que éstas (las investigaciones), me permiten comprender mejor cómo se manifiesta lo festivo en dicho contexto, qué de ello retoma el festival y también aquello que le es propio. Sin embargo, como he señalado líneas arriba, el estudio formal de la fiesta urbana en la antropología es relativamente nuevo, toma fuerza a partir de finales de los años ochenta, crece en la década de los noventa y se consolida en años recientes. En este marco, destaca el trabajo de 1987 de María de Jesús Martínez Ruvalcaba titulado *El sistema de cargos y fiesta religiosa. Tradiciones y cambio en Milpa Alta* (ibíd: 362); también hay que hacer énfasis en otros investigadores que han centrado sus análisis en la fiesta

urbana, como Ma. Rosa Palazón, María Ana Portal, Amparo Sevilla, Patricia Safa, Víctor Heredia, Felipe Hernández Bravo, Jaime Chalita, por citar algunos; de hecho, parte su trabajo se encuentra publicado en el volumen titulado *Espiral de lo imaginario. Fiestas tradicionales de Coyoacán* (2000).

Por otra parte, la prensa mexicana ha abordado al festival especialmente a través de la crónica y reseña de los eventos que éste presenta. En la exploración de material bibliográfico también encontré diversos informes, cuantitativos la mayoría, con énfasis en los alcances políticos, sociales y turísticos de festivales impulsados por gobiernos estatales y federales.

Este brevísimo recuento de algunos materiales antropológicos sobre lo festivo –con especial énfasis en su estudio dentro de la ciudad– me lleva a plantear una cuestión: ¿por qué la antropología no ha indagado a profundidad en el festival? Una primera hipótesis es que al persistir en el festival una especie de condición fantasmal, es decir que, al no estar ligado a una tradición cultural como la fiesta, y ser su nacimiento y desaparición en cierto grado incierta e impredecible, se convierte en un objeto de estudio difícil de abordar por aleatorio y efímero. No obstante, esta condición que parece una traba para iniciar su estudio, revela una de las primeras características propias del festival: que pese, o quizá gracias, a su “fugacidad” permite que se creen y mantengan un determinado tipo de relaciones⁷ entre algunos sujetos, que éstos se legitimen dentro de un grupo, y que se construyan nuevos significados respecto a espacios y personas. A diferencia de la fiesta, lo que se pueda decir en este momento de un festival determinado, sólo se puede decir hoy, porque posiblemente dentro de dos o diez años, como máximo, deje de existir o haya cambiado drásticamente. La constante transformación del festival es otra de sus cualidades, pues su mantenimiento está en su renovación.

No esperemos que un solo festival nos explique cómo un grupo o sociedad se ha transformado y la manera en que ello se refleja en las continuidades y cambios del festival, como puede ocurrir con fiestas como la del Niño en Xochimilco, sino que su carácter efímero indica que no basta con observar un festival para ver las relaciones que éste mantiene con distintos grupos y sujetos socioculturales, sino que es necesario analizar cómo se

⁷ Las características de dichas relaciones las explicaré más adelante en el texto.

sucedan varios festivales: complementándose, ignorándose o confrontándose, en un contexto social y cultural determinado; los vínculos que directa o indirectamente se tejen entre éstos y los “procesos” que dejan funcionando, coartan o transforman después de su desaparición, y entre el inicio de uno y el término de otro.

Para estudiar al festival otro inconveniente es que, por su situación “fantasmal”, no es posible localizar una comunidad detallada desde la cual iniciar su análisis. Bonfil Batalla, por ejemplo, quien mostró, a través de un estudio sobre fiestas patronales en Cholula, Puebla, la persistencia de elementos tradicionales en una sociedad local, no indígena, altamente urbanizada e industrializada (Sevilla y Portal, 2005: 358) partió del estudio de una comunidad. Si bien la aportación de Bonfil Batalla fue romper con el análisis de la comunidad aislada, su reflexión de la fiesta identificaba una comunidad que la producía, vivía y significaba. El festival, por no estar vinculado propiamente a una comunidad, sino ser una expresión más bien ligada a sociedades urbanas masificadas y diversas, ha tendido a ser observado más desde lo cuantitativo, mediático y estadístico, que en su dimensión social, cultural y antropológica.

El acercamiento a lo festivo urbano, ya sea desde la prensa o la antropología, ha estado orientado particularmente a comprender, adentrarse, interactuar e interpretar la fiesta de los “otros”, de los que viven en el tiempo de la ciudad pero lo detienen para celebrar una fiesta que “parece” ser antagónica a la dinámica urbana. Quizá porque la fiesta religiosa y popular urbana rompe dramáticamente con lo cotidiano se ha convertido en un objeto de estudio o reflexión seductor y enigmático; en oposición, el festival al coordinarse más con las dinámicas urbanas resulta más familiar, atractivo para experimentarlo, pero no por ello para analizarlo. El festival llega a ser el espacio festivo propio del antropólogo, de ahí el reto analítico, pues al estudiarlo nos podemos encontrar con que no estamos intentando comprender a los otros, sino a nosotros mismos. Cuando nos miramos en un espejo es más difícil observarnos si estamos más cerca de nuestro reflejo, quizá por ello en la antropología ha resultado menos recurrente mirar lo festivo desde el festival.

Posiblemente esta predilección por seleccionar expresiones festivas en territorios considerados como zonas “periféricas” o “rurales” de la ciudad esté relacionada con

esa mirada antropológica que privilegió los espacios campesinos e indígenas para el análisis de fenómenos religiosos, dejando de lado otros, “modernos” o “industriales”, en los cuales se asume que dichos fenómenos no representan una actividad importante para comprender las dinámicas sociales urbanas (Sevilla y Portal, 2005: 361).

En el centro de este capítulo se encuentra el estudio sobre la relación entre lo festivo y el festival. Lo festivo es parte esencial de la fiesta y del festival, pero no es un sinónimo en ninguno de los dos casos, no todo en la fiesta y el festival es festivo, pero esta cualidad es la que los diferencia de otras manifestaciones. Sin embargo, a la vez, la fiesta y el festival son distintos entre sí por las maneras en que cada uno pone en escena lo festivo en y por su relación con el tiempo, el lugar, la creencia y la noción de comunidad.

Cabe advertir que la diversidad de acontecimientos que de una u otra manera se relacionan con lo festivo, como las ferias comerciales, los festivales, los eventos deportivos, los conciertos masivos (popularmente conocidos como “toquines”), entre otros, no se contemplan en esta revisión debido a que, como se apunta en párrafos anteriores, no todo ello constituye, desde nuestra perspectiva, la fiesta (ibíd: 355).

Si se observa detenidamente, el estudio de la fiesta urbana en la antropología ha estado además centrado primordialmente en el Distrito Federal y su área conurbana. Esto probablemente debido a que la Ciudad de México es una de las ciudades, en nuestro país, a las que más llegan migrantes de zonas rurales, campesinas e indígenas, y eso la convierte en uno de los principales lugares en que se puede observar una mayor presencia de fiestas tradicionales trasladadas a un contexto urbano. Sin embargo, analizar lo festivo desde el festival, en tanto que expresión preponderadamente urbana, da la oportunidad de observar cómo se vive lo festivo en otros contextos urbanos fuera del Distrito Federal y más allá de las fiestas tradicionales (en esta investigación estudiaré particularmente el caso de la ciudad de Cuernavaca, Morelos). El estudio se ubica además en la efervescencia de una especie de *impulso festivo* que hace posible que cada día nazcan y se realicen en nuestro país más y nuevos festivales en ciudades medias, esta es otra posibilidad analítica que brinda el festival: explorar cómo se da lo festivo fuera de las grandes metrópolis.

Distinguir al festival de la fiesta tiene como objetivo final crear una definición de la noción de festival que –al dar cuenta de cómo éste se relaciona con el tiempo, el lugar, la creencia, la continuidad, el cambio y los sujetos

socioculturales– me permita construir ciertas categorías analíticas para estudiar un objeto que parece “fantasmal” y fugaz. Es decir que su definición la propongo además como una herramienta metodológica, pues me ayudará a identificar qué mirar dentro del basto mundo del festival y encontrar, por decirlo de alguna manera, los pilares en los que se sostiene el sentido del festival, su estructura festiva, para desde ahí poder interpretar el por qué de las variantes entre uno y otro *festival* determinado y la manera en que las variables están vinculadas al contexto social, cultural, económico, político e histórico que lo acompaña. Con la construcción de una definición de festival busco además edificar un modelo de análisis para sortear el reto de hacer una investigación sobre festivales que pueda ser producida por una sola persona.

2. Tiempo

¿De qué concepciones del tiempo parten la fiesta y el festival? El festival es organizado mirando al futuro, pero se desarrolla en el presente, parte y se planifica desde el mundo moderno. La fiesta, por el contrario, mantiene un fuerte lazo con el pasado. El festival tiende a ser más efímero, la fiesta hace todo lo posible por permanecer y mantenerse, por ser tradición. Respecto a la fiesta, y para comenzar a marcar distinciones con el festival, es oportuno citar la reflexión de Michel Maffesoli en relación a la Danza de los Diablos.

No es coincidencia que en toda la región se practiquen aún bailes que de manera clandestina se llevaban a cabo en la época de la conquista, pues ellos fungen en cierto sentido como anamnesis de una historia colectiva vivida, de un enraizamiento con lo arcaico que se empecina en no desaparecer (2005: 12).

Una característica de lo festivo es que organiza el tiempo, transforma el uso de los espacios comunes cotidianos y nace por lo regular enmarcado en cambios sociales, históricos, culturales o económicos.

Las fiestas tienen siempre una relación profunda con el tiempo. En la base de las fiestas hay siempre una concepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico. Además las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a periodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de las fiestas. Estos momentos (bajo las formas concretas de diferentes fiestas) crearon el clima típico de la fiesta (Bajtín, 1974: 14, en Sevilla y Portal, 2005: 343).

Ya sea una fiesta tradicional religiosa o un festival contemporáneo, estas manifestaciones festivas abren un espacio al júbilo antes o después (en el caso del festival se podría decir que durante) de cumplir con una especie de cuota de solemnidad o ritualidad. Lo festivo rompe con el tiempo ordinario para permitir su continuidad, ya que produce un equilibrio y correspondencia entre tiempo festivo y tiempo habitual.

Innumerables son, dentro de esta complejidad de la vida cotidiana, las figuras que adopta la posibilidad de esa existencia “en ruptura”. En todas ellas, sin embargo, pueden distinguirse tres esquemas diferentes, que se combinan entre sí bajo el predominio de uno de ellos; son los esquemas propios del juego, de la fiesta y del arte, respectivamente. El rasgo común de todos ellos, a partir del cual comienza su diferenciación, consiste en la persecución obsesiva de una sola experiencia cíclica, la de la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida, la de la destrucción y re-construcción de la “naturalidad” de lo humano, de la necesidad de su presencia contingente (Echeverría, 1996: 165).

La cita anterior, extraída del ensayo de Bolívar Echeverría titulado “El *éthos* barroco y la estetización de la vida cotidiana” ayuda a explicar dos cosas en torno a la relación entre fiesta y tiempo: la primera, que la fiesta es ruptura; y la segunda, que estas rupturas dadas por la fiesta son posibles gracias a que se mueve sobre la concepción de un tiempo circular. Es decir, que a un tiempo de ruptura marcado por la fiesta le sucede el tiempo ordinario, y la existencia de ambos tiempos es posible gracias a que, por oposición, uno marca claramente las características y esencia del otro y viceversa, permitiéndonos diferenciarlos, vivirlos y significarlos de distinta forma. Este tiempo cíclico al que responde la fiesta se encuentra sustentado en la tradición que la acompaña. La repetición de la fiesta, respaldada en gran parte en la creencia de que si no se realiza en el tiempo correspondiente pasará algo,⁸ regularmente malo, permite a ésta perdurar en el tiempo y afianzarse a una comunidad. La fiesta es estable en tanto que es parte de un ciclo en el tiempo, y es necesaria porque al romper con el tiempo cotidiano le da sentido, significándose al mismo tiempo a sí misma.

⁸ Por ejemplo, realizar una fiesta en México en honor a la Virgen de Guadalupe un 10 de diciembre carecerá de sentido, será un hecho aislado; pues su “día”, compartido por una gran comunidad devota, es el 12 de diciembre. Un festival, por el contrario, puede iniciar y terminar cualquier día y ello no transformará drásticamente su significado y función.

La relación de la fiesta con un tiempo circular me permite identificar una diferencia con el tiempo del festival, ya que el segundo no se mueve en un tiempo cíclico, sino en un tiempo lineal. El festival al no partir de la tradición, es decir, al no ligarse con eventos del pasado, como la fiesta, irrumpe en un tiempo lineal pero caminando de la mano de éste. Para ser más clara, el festival rompe con el tiempo cotidiano pero dicha ruptura no es cíclica, surge en un aquí y ahora quizá irreplicable. El festival es ruptura y continuidad del tiempo ordinario al mismo tiempo, por ello puedo decir que se mueve en la linealidad; a diferencia de la fiesta, ya que ésta marca y diferencia clara y eficazmente un tiempo muy distinto del cotidiano. La relación que entabla el festival con el tiempo puede semejarse, utilizando un ejemplo común, con la forma en que los sujetos se relacionan con el tiempo cuando están frente a una computadora, ésta les permite trabajar (tiempo ordinario) y en cualquier momento minimizar la página sobre la que están trabajando para comenzar una conversación amistosa por chat, consultar un video gracioso en la Web o incluso participar en un juego en línea (tiempo de ruptura), todo esto sin desconectarse totalmente del tiempo de trabajo; esa misma posibilidad es la que produce el festival en relación al tiempo.

La fiesta irrumpe en el tiempo cotidiano de toda una comunidad, mientras el festival sólo transforma el tiempo y espacio cotidiano de aquellos que deciden participar en él, producto de una decisión individual. La fiesta muestra los cambios de las comunidades, los cuales se reflejan en la transformación y persistencia de elementos en sus fiestas. No obstante, las “mutaciones” de la fiesta se dan siempre teniendo como referencia un pasado. Los rituales dancísticos, por ejemplo, sostiene Michel Maffesoli son “el motor y desgaste del proceso histórico de las identidades colectivas” (2005a: 13).

El festival no mantiene una relación con el pasado, de ahí que carezca de un soporte en el tiempo y se presente como una especie de objeto efímero y fantasmagórico. El festival se manifiesta como una vivencia colectiva del presente, al no estar ligado a un pasado cultural, las relaciones entre los sujetos que lo experimentan son hasta cierto punto menos estables o más abiertas, esto en comparación con la fuerza de los lazos comunitarios que acompañan a la fiesta. Estas características: el predominio de la vivencia del presente y las relaciones sociales más “libres” que genera, hacen del festival

una manifestación que permite romper con la rutina de las ciudades modernas de forma selectiva, en un momento determinado, libre de preocupaciones por el pasado o el futuro, justo porque no hay certeza sobre su continuidad o la duración de las relaciones que a partir de éste se produzcan. El festival otorga un momento colectivo para gozar el presente dentro de la lógica de las ciudades modernas en las que el futuro se dibuja como incierto o rutinario.

La rabia calma del presente, el deseo de vivir sin preocuparse demasiado por el futuro es ciertamente la modulación contemporánea de esa constante antropológica que es lo trágico. Eso que será hecho mañana importa poco, puesto que podemos gozar, aquí y ahora, lo que se presenta (Maffesoli, 2005b: 49).

Esa posibilidad que otorga el festival de vivir intensamente un momento presente y el ímpetu de las experiencias que genera en el momento de ser, sobrepasan en ocasiones los discursos y objetivos que le dieron su razón de ser (su base puede ser política, turística, cultural, artística,⁹ etcétera); en esto radica además la diferencia del festival con otras actividades, que si bien presentan acciones y contenidos que también se pueden encontrar en un festival –como en el caso de un festival de danza y una función danza– las últimas no ponen el acento en la reunión social a través de lo festivo a diferencia del festival. Por lo anterior, argumento que otra característica del festival consiste en su capacidad de crear momentos explosivos, diferentes, impredecibles e irrepetibles. Ser impulsivo, efímero y dejar sólo la huella de la experiencia es lo que hace atractivo al festival –tal como un fantasma cuya visión sorprende quizá más la primera vez que alguien dice verlo, y que por la fugacidad con que pasa el momento, la intensidad con la que se vive es mayor– por tal motivo, un festival que cae en la repetición limitando la sorpresa hace menos seductivas las prácticas que en torno a él se generan.

Cada nuevo festival despierta expectativas y curiosidad en algunos sujetos, representa la posibilidad de encontrar nuevas experiencias. El festival se vive tan intensamente –pero teniendo como base, la mayoría de las veces, relaciones sociales circunstanciales y fugaces– que por ello muchos proyectos se desgastan en pocos años. El establecimiento de un festival conlleva una paradoja: por un lado, se establece porque es capaz de generar nuevas

⁹ Goethe decía que lo que está en el fundamento del arte en general y de la obra artística en particular reside en un “instante resplandeciente de perfección” (Maffesoli, 2005b: 49).

experiencias, de innovar y sorprender; sin embargo, en su continuidad también puede estar su posibilidad de desaparecer, ya que parte de su esencia es, pese a que es resultado de una planeación, generar momentos fortuitos. Un caso que aquí es pertinente citar es el Festival Internacional Cervantino, este festival es uno de los más antiguos, representativos y arraigados en México (se funda en 1973 y perdura hasta la actualidad), éste es resultado de toda una planeación y logística desarrollada a lo largo de meses, no obstante, gran parte de la ruptura festiva que genera está vinculada con las experiencias que suscita, directa o indirectamente, más allá de su planeación y porque además apuesta a un mercado global. La hipótesis en torno a la permanencia de este festival sería, en la lógica del análisis del tiempo que he venido siguiendo, que éste se ha establecido porque ya constituye una pieza fundamental para el marcaje del tiempo festivo, sino de una comunidad, sí de la ciudad en que se desarrolla (Guanajuato, Gto); esto porque irrumpe profundamente en el tiempo cotidiano del lugar que lo aloja. Todo Guanajuato cambia cuando se lleva a cabo el Cervantino, y ello ha sido posible, en parte, a su capacidad de generar experiencias nuevas para el público cada año, debido en principio a que los públicos en sí mismos se renuevan y dicho festival oferta muchas más cosas además de arte. El Festival Cervantino ha entrado en el tiempo cíclico festivo de Guanajuato, pero además innova y genera experiencias diferentes cada año porque se ha diversificado al articularse con otras esferas, además de la artística, tales como la económica, turística, política, recreativa; multiplicando así su mercado y atrayendo a sujetos muy distintos entre sí.

El festival también es distinto de la fiesta porque el primero planifica, ordena y controla el tiempo en función de las dinámicas cotidianas urbanas que le acompañan, pues nació junto con ellas; mientras los tiempos de la fiesta son de orden tradicional, ritual y de creencia. Con base en este razonamiento, la hipótesis es que en la medida en que la fiesta está más incorporada a las dinámicas urbanas, es mayor el control y la planificación de los tiempos en que ésta se desarrolla. El control que el festival ejerce sobre el tiempo está dado por el hecho de que es una expresión que tiene lugar principalmente en el contexto urbano y funciona a la par o en concordancia con la forma en que se administra el tiempo en la ciudad. Sin embargo, el organizar el tiempo del

festival no sólo obedece a una cuestión de logística, sino que además permite la expresión de lo festivo bajo un orden y control.

El festival es compatible con la idea de progreso, busca innovar y no caer en la repetición, de ahí que sea una expresión que predominantemente se adapta a y transforma a partir de los cambios y tiempos de la ciudad. Incluso surge especialmente cuando hay cambios significativos dentro de las dinámicas sociales y culturales de una urbe. En contraposición, la fiesta se basa en un tiempo mítico-repetitivo, ello no quiere decir que la fiesta permanezca contenida en sí misma y no tenga transformaciones, pero los cambios siempre se construyen teniendo como referente un pasado que se evoca en el presente.

[...] el tiempo del mito *está* hecho de repetición, es el tiempo para el cual el pasado nunca está muerto, para el cual nunca es pasado. Digámoslo de nuevo, la ideología del progreso, de todas las tendencias, va a considerar como reaccionaria semejante referencia a la tradición, es decir, a lo que es dado de una vez para siempre, lo que solo podemos repetir (ibíd: 51 y 52).

El festival no mira al pasado más que para tenerlo como referencia y no repetirlo e incluso cuestionarlo o negarlo. La relación de la fiesta con el pasado y del festival con el presente, me permite apuntar entonces que la fiesta principalmente conmemora y el festival celebra.

La diferencia fundamental entre las conmemoraciones y las celebraciones es que mientras en las primeras se revive el pasado en las segundas se vive el presente (Sevilla y Portal, 2005: 346)

El festival marca un objetivo en el tiempo, se organiza para lograr un fin en un determinado lapso, y al marcar tiempos y metas se mueve en un tiempo lineal, de hecho, el festival hace una especie de cresta en el tiempo, lo altera, lo hace más intenso pero fluyendo en la lógica del tiempo cotidiano. De tal manera que, si se decide dejar de ser parte del festival, es casi inmediato el regreso al tiempo rutinario. La fiesta en cambio, más que por la innovación, se vuelve significativa por la repetición que la acompaña, porque dicha repetición la hace un acontecimiento esperado, la constituye como una tradición en la que se establecen roles específicos que deben representar los sujetos, el rito entonces será fundamental en la fiesta, pues a través del ritual los individuos

ocupan o transforman su lugar dentro de la fiesta, dentro de un orden cósmico y sagrado, y al interior de su comunidad.

[...] el rito hace pasar del pequeño sí individual al Sí comunitario, del ser privado a un Ser de instinto social (Maffesoli, 2005b: 67).

Una acción trivial en el mundo cotidiano puede adquirir un alto significado (y así “convertirse” en rito) cuando destaca en cierto ambiente por medio de una secuencia (DaMatta, 2002: 49).

Dentro del festival, más que representarse roles como en la fiesta, los sujetos ocupan puestos dentro de una red social para alcanzar metas colectivas, pero no por ello comunitarias. El fin de una fiesta va guiado por la creencia en algo, basada principalmente en mitos. Traer al presente mitos a través de la fiesta permite la reinterpretación y permanencia de ésta en el transcurrir del tiempo, esta condición de la fiesta denota, a la vez, una noción de comunidad más abierta, con límites fluctuantes que se dibujan, configuran y representan a través de elementos “tangibles” y vivenciales en los que se depositan las continuidades y cambios de la identidad. En este sentido la fiesta refleja cada vez más la estructura de comunidades que mantienen fuertes y vitales relaciones en su interior pero también con procesos externos a ella, pero que se articulan a partir de un pasado cultural compartido para no desbordarse.

El festival, al no encontrar su justificación de ser en un mito o pasado cultural como la fiesta, se construye buscando y argumentando su utilidad en el marco de un contexto histórico, social, político, económico o cultural. Su carácter de “nuevo” limita su posibilidad de generar rituales, más que rituales motiva momentos solemnes. Los momentos solemnes del festival no llegan a ser rituales porque en sí mismos no poseen la capacidad de transformar la posición de los sujetos que los experimentan dentro de una estructura sociocultural. En el festival los papeles están dados desde un principio: unos son organizadores y otros públicos (por ejemplo), y no hay un ritual que pueda modificar la posición de los sujetos, por el contrario, la solemnidad la afianza. El ritual, ligado a la fiesta,¹⁰ permite a los sujetos ocupar un lugar y al conquistarlo transformarse. En el festival las personas no ocupan un lugar con base en un

¹⁰ “El ritual forma parte de la fiesta pero no la agota” (Sevilla y Portal, 2005: 341).

tiempo o creencia mítica, sino porque son, por decirlo de una forma, útiles para cumplir con un fin o meta al estar en una u otra posición.

La repetición ritual, la rutina cotidiana, son maneras idénticas de expresar y de vivir el retorno del mito y, por lo tanto, el hecho de escapar de una temporalidad demasiado marcada por la utilidad y la linealidad (Maffesoli, 2005b: 68).

La función del festival es generar situaciones en las que las personas se pueden sentir parte de algo, esta necesidad de pertenencia toma relevancia en el contexto de culturas urbanas marcadas por el progreso, rendimiento del tiempo, exacerbado individualismo y aislamiento doméstico, que hacen cada día más difícil tener y mantener lazos comunitarios y establecer contacto con los otros. Pero además, el festival no sólo permite el acercamiento social en un contexto placentero ante la imposibilidad de tener contacto con una comunidad, sino que también llega a ser producto de un deseo manifiesto de compartir algo colectivamente pero sin que esto interfiera con el actuar individual rutinario y desprovisto de compromisos con una comunidad.

El festival se experimenta como una especie de premio ante el cumplimiento de los tiempos de producción cotidianos. Mientras la fiesta se desborda, el festival es una expresión “mesurada” y racional de lo festivo. A razón de lo anterior, la transformación del significado y puesta en escena de lo festivo se vincula con los cambios socioculturales, como lo ilustra Bolívar Echeverría en la siguiente reflexión.

Durante la Edad Media el tiempo ceremonial invadía de innumerables maneras, con diferentes intensidades y en múltiples combinaciones, el horario y el calendario de la producción, el consumo y la procreación. Lo hacía, porque su temporalidad era la de una fiesta poderosa, preparada por una comunidad vigente y dueña de un discurso mítico capaz de convencer; [...] Para el siglo XVII, en cambio, el poderío de la fiesta eclesiástica estaba en camino de desvanecerse, pues la religión había sido ya expulsada del centro de la economía; [...] La modernidad capitalista, ciega a la complementariedad contradictoria entre el valor económico, que se valoriza en el tiempo rutinario, y el valor de uso, que se cultiva en el tiempo “de ruptura”, convencida de la coincidencia plena entre sus dos “lógicas”, difundía la seguridad de que la vida cotidiana rutinaria puede y debe zafarse y purificarse de la vida “en ruptura”, que una combinación con ésta no sólo le es prescindible en su búsqueda de mayor productividad, sino incluso dañina (1996: 168).

El festival no interfiere con la productividad de la vida moderna, es una representación festiva moderna que se mueve en la lógica que mira al festejo como la compensación por la productividad, en un momento y lugar “oportunos”, es decir que no coarta drásticamente con el tiempo rutinario. Todo

festival tiene sus momentos solemnes, desde los cuales se justifica el futuro júbilo a experimentar. Son dichos momentos solemnes los que nos recuerdan que lo festivo en el festival está provisto de un orden, que es un festejo que no nace de lo caótico, sino de un fin y un objetivo. El festival representa el disfrute de lo festivo sin riesgo, sabemos que mientras nos divertimos alguien nos cuida. Tenemos control sobre cuándo, dónde y cómo ocurrirá, y su intensidad radica en poner a prueba y llegar a sorprendernos de ese momento del que ya hemos creado expectativas, al respecto Michel Maffesoli señala “El suspenso permite gozar del presente” (2005b: 101). El festival renueva y mantiene la estructura de la vida cotidiana casi simultáneamente, se mueve en una especie de “temporalidad discontinua” (ibíd: 102). Alrededor del festival se generan sensaciones intensas que se tornan en eso por ser efímeras, pues si éstas entraran en el plano de lo estable ya no serían experimentadas como excepcionales, sino como rutinarias, pero es justo la rutina la que permite que el festival se establezca como una novedad.

La fiesta es un acontecimiento social que establece una diferenciación entre la vida cotidiana y el tiempo festivo, pero éste último presenta también una normatividad (Sevilla y Portal, 2005: 353).

La vida cotidiana de los seres humanos sólo se constituye como tal en la medida en que en ella coexisten estas dos modalidades de la existencia humana, es decir, en que el cumplimiento de las disposiciones que están en el código tiene lugar, por un lado, como una aplicación ciega y, por otro, como una ejecución cuestionante de las mismas; en la medida que la práctica rutinaria coexiste con otra que la quiebra e interrumpe sistemáticamente trabajando sobre el sentido de lo que ella hace y dice (Echeverría, 1996: 163)

El presente como tal no requiere de explicaciones mientras ocurre, en todo caso, el presente se interpreta en el futuro pero no en el momento en que acontece. Por ello el tiempo de ser del festival es el presente, aunque se planea mirando al futuro. Ante las contradicciones de una vida moderna que no termina de cumplir sus promesas, el festival expresa una necesidad colectiva de celebrar, en la que en un instante todo tiene sentido, al menos, en lo emocional. Esta dimensión del festival radica en la

acción simbólica, que tiene, como la metáfora, la extraordinaria capacidad de evocar y afirmar una realidad inaccesible a la descripción directa; una realidad que sólo puede enunciarse gracias al juego de los símbolos y la transgresión de las significaciones corrientes de nuestro lenguaje y nuestro comportamiento (Ariño, 1996: 8, citado en Sevilla y Portal, 2005: 347)

El festival rompe lo rutinario proponiendo, por un corto pero significativo lapso de tiempo, un nuevo orden dentro del orden; la fiesta, por su parte, crea ruptura a través de lo extraordinario desbordado.

En la ceremonia ritual, la experiencia del trance es indispensable para la constitución de la ruptura festiva. Si no hay este traslado, si el paso de la conciencia rutinaria a la conciencia de lo extraordinario no se da mediante una sustitución de lo real por lo imaginario, no hay propiamente una experiencia festiva (Echeverría, 1996: 166).

En la fiesta el tiempo es marcado y ordenado por la creencia, un mito y su carácter cíclico; el tiempo del festival es organizado a partir de las reglas establecidas por las dinámicas y procesos urbanos del contexto que lo acoge. En este tenor cabe apuntar que la fiesta es producto de una comunión y el festival de la convocatoria.

El festival puede no llevar a un estado de trance tan profundo como la fiesta, ya que se mantiene más ligado al plano de lo "real". El júbilo que suscita un festival está delimitado por normas que no permiten trascender ciertos límites: como sobrepasar tiempos sin pedir permiso a alguien (el Ayuntamiento por ejemplo), hacer ciertas prácticas en algunos espacios, o consumir cualquier tipo de bebida y alimento, etcétera. El festival, al no ser un total y libre vehículo de explosión colectiva, puede caer fácilmente en el olvido y convertirse en un fantasma. El festival está destinado a espacios y tiempos regulados que tienen el efecto de ordenar y controlar la experiencia festiva.

Una hipótesis es que cuando un festival transforma significativamente las actividades y tiempos cotidianos del lugar en que se desarrolla o de los sujetos que lo viven, saliéndose de lo planeado y organizado por sus gestores, estamos ante un festival que ha creado fiesta, no en un sentido religioso, sino por su cualidad explosiva y por la sensación de júbilo, cercanía y complicidad que despierta entre los sujetos que la experimentan, y que puede o no estar provista de una comunidad estable que la dirija y organice. De hecho, y ésta es otra hipótesis, quizá es la posibilidad de que un festival origine, dado por sus características pero sin ser planeado, una fiesta, que llamaré "espontánea", es un aspecto que contribuye al establecimiento del primero. La lógica en esto es que la fiesta que puede acompañar a un festival atrae a nuevos y diferentes sujetos que el festival por sí mismo no cautivaría, pero donde el festival en sí es

el pretexto que produce la fiesta. Esto le permite al festival consolidarse y a su vez renovarse. El reto es observar en qué contexto y bajo qué procesos socioculturales llega a ocurrir esta especie de compaginación entre festival y fiesta.

El tiempo cíclico en el que se mueve la fiesta se refleja en nuestro país en el detallado calendario festivo que organiza los espacios y tiempos individuales y sociales; de los festivales, en cambio, más que existir un calendario hay un registro de ellos que se modifica cada año, esto porque con regularidad aparecen y desaparecen festivales en México.¹¹

Las exacerbada institucionalidad moderna y la infinidad de normas que la acompañan han obtenido como respuesta, en parte para sobrellevarlas, que en el presente parezca darse una cada vez mayor necesidad festiva, un deseo de celebrar el instante eterno (Maffesoli, 2005b), vivir el aquí y el ahora, como contraparte a un futuro incierto en el que hay normas para todos pero que son más reacias o más justas para unos que para otros, en donde las instituciones exigen pero no dan solución a problemas sociales, culturales y económicos. La fiesta y el festival expresan estas necesidades festivas de los sujetos, la primera, da sentido al ahora evocando un pasado mítico donde quizá todo fue mejor, pasado que se busca traer al presente; mientras el festival, brinda la posibilidad de vivir el presente como un momento excepcional para hacer más habitable un futuro que se construye día a día con momentos significativos, y no como un gran proyecto lejano. La fiesta parte de una nostalgia que conduce a los sujetos al júbilo y el festival de la sorpresa que produce lo nuevo.

El festival es una manifestación que, dudosa del futuro, se rebela con fuerza en el ahora. Lo festivo es un espacio para la utopía, sólo que en la fiesta dicha utopía se construye desde el pasado en comunión con un tiempo

¹¹ En México existen aproximadamente 442 festivales, éstos tienen diversos temas y están distribuidos en las 32 entidades federativas del país. Este dato lo obtuve principalmente tras consultar y clasificar la información sobre 435 “festivales culturales” –como los nombra Conaculta– que aparecían registrados en la página Web del Sistema de Información Cultural (SIC) del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) hasta el 2008 y en el libro *Festivales Culturales de México* editado también por dicha institución en 2002. Cabe aclarar que a la lista de Conaculta sumé 7 festivales más: Festival Ollin Kan Subsede Cuernavaca, Festival Internacional Cervantino Subsede Cuernavaca, Festival de la Memoria de Tepoztlán, Festival Cultural de la Feria de Tlaltenango en Cuernavaca, Fotografest, Festival de Danza Tierra de Encuentro, y el Festival Cinema Planeta. Estos festivales, quizá por su reciente creación aún no aparecen en la página de Conaculta. A lo largo de tres años de investigación esta clasificación se modificó por lo menos unas diez veces, lo que muestra la inestabilidad pero también la rapidez con la que nacen nuevos festivales en el país. Véase <http://sic.conaculta.gob.mx> y los anexos.

sagrado, y el festival se edifica desde un presente que se desborda planificadamente.

La fiesta –dice Roger Callois– es el reino mismo de lo sagrado. Es una actualización de los primeros tiempos del universo. Es el momento en que estos dos mundos se tocan sin que haya riesgo (Sevilla y Portal, 2005: 355).

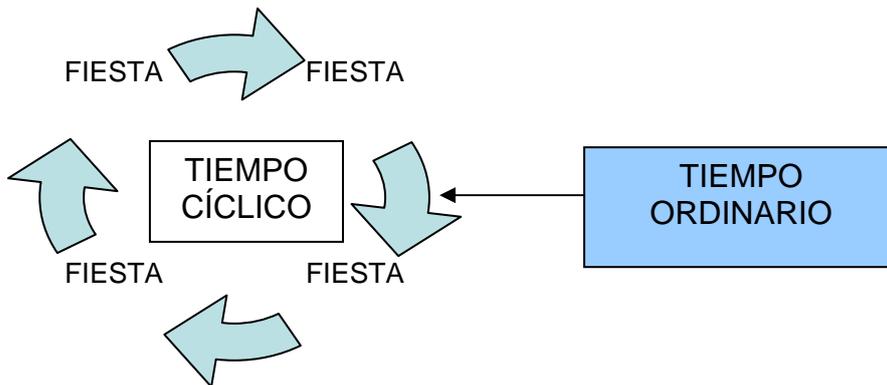
¿Qué deja metodológicamente esta reflexión en torno a la relación entre festival y tiempo? La primera propuesta es que al abordar el estudio de un festival determinado es necesario ver cómo convive éste con el tiempo cotidiano, en este marco, es fundamental cuestionar ¿qué dejan de hacer los sujetos y en qué momento para acudir al festival? Ello me indicará, a partir de los tiempos que se destinan al festival, cómo se organiza y jerarquiza el tiempo ordinario y festivo de un grupo de individuos que converge en un festival y comparte un contexto. Poner atención en este último aspecto, permite analizar las necesidades y posibilidades festivas de una ciudad y su relación con las prácticas sociales, culturales, políticas y económicas que la acompañan. Aquí podría caber la hipótesis de que ciudades con menos prácticas festivas, sean fiestas o festivales, tenderán a vivir con mayor explosión e ímpetu los pocos procesos festivos con los que cuentan, esto comparándolo con la manera en que funciona una olla de vapor: si no hay posibilidad de que poco a poco ésta libere presión, al momento de abrirla, esa sólo liberación de vapor será más explosiva que pequeñas liberaciones continuas.

Una segunda propuesta consiste en que para indagar la función que cumple el festival dentro de una ciudad, es necesario ver cómo funcionan varios festivales en su conjunto, qué discurso tejen todos ellos sobre lo urbano y lo festivo; y estudiar, viendo un panorama global de festivales, en qué radica que lo festivo en un lugar esté más orientado o sea más significativo a partir de la fiesta o del festival.

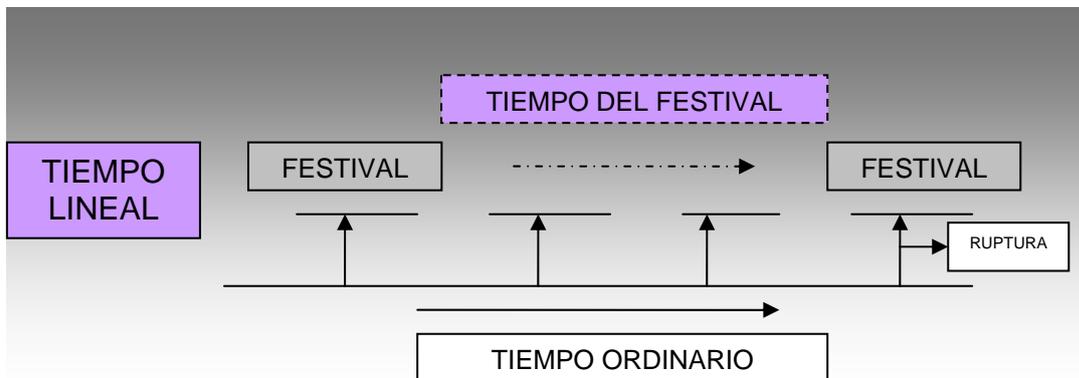
La tercera y última propuesta es que, dado que el tiempo de ser del festival es el presente, es fundamental estudiar su puesta en escena, el momento *performático* en el que el festival es acción y práctica, para posteriormente contrastar esa parte con la construcción y reconstrucción discursiva que de éste se hace antes y después de su realización. En el fondo, dicha comparación me ayudará a abordar e interpretar la función que cumple,

en un espacio y para un grupo determinado, la paradójica condición que acompaña al festival: producir un desorden festivo que requiere ser incorporado a un discurso ordenado (construido desde prácticas sociales y culturales determinadas) para poder existir, permanecer y transformarse.

TIEMPO DE LA FIESTA



TIEMPO DEL FESTIVAL



3. Lugar

Un aspecto fundamental para reflexionar sobre las características propias de la fiesta y el festival es la noción de lugar. Las relaciones que ambas manifestaciones construyen con respecto a la categoría de lugar las analizo a partir de tres ejes: uno, los conceptos de territorialización y desterritorialización;

dos, la forma en que construyen significados sobre un lugar a través de lo festivo; y tres, el espacio público.

Existe una fuerte relación entre el proyecto incompleto de la modernidad y las formas en que se concibe y vive hoy el arraigo a un lugar. Después de que el sujeto urbano moderno experimentara un exacerbado individualismo, hoy nos encontramos ante un panorama en el que es cada vez más intenso el deseo de las personas de experimentar expresiones culturales colectivas, como fiestas y festivales, que los doten de una sensación de arraigo a un lugar, un pasado, una tradición, un grupo o comunidad. El festival parte de la necesidad individual y colectiva de pertenecer a un lugar que se sienta como propio, esto ante la experiencia cotidiana, particularmente vivida en las ciudades, del uso de espacios nuevos, de los que no se posee una memoria o en los que el pasado que sobre ellos se conoce no resulta significativo.

La modernidad pertenece a la categoría que tiende a borrar todos los efectos y las contingencias del arraigamiento. A veces, por el contrario, estos retornan con fuerza. El territorio y la carga simbólica retoman sentido. Lo local y sus nostalgias, los olores y los sabores estructuran al individuo y los grupos (Maffesoli, 2005b: 56).

La fiesta, como ya mencioné en el apartado anterior, al estar ligada al pasado, la tradición y el tiempo cíclico *territorializa* el espacio, esto quiere decir que al traer el pasado al presente, dicho pasado viene acompañado de lugares simbólicos que son fundamentales para el discurso mítico y efecto ritual en el que se sostiene gran parte del sentido y función de la fiesta. Las peregrinaciones que año tras año hacen miles de personas a lugares sagrados para realizar fiestas en honor a vírgenes y santos –como la que se lleva a cabo en nombre de la Virgen de Juquila en Oaxaca, o a la Virgen de Guadalupe en la Basílica de la Ciudad de México– son ejemplos de cómo en torno a un espacio determinado se expresa y pone en escena, a través de la fiesta, las creencias e identidad de un grupo o comunidad arraigada, física y/o simbólicamente, a un territorio de origen ligado a un sistema de creencias. El sentido de la fiesta y el valor simbólico de los lugares en que se realiza o a los que hace alusión son significativos para los sujetos en función de la relación que éstos mantienen con el territorio en el que se haya originado o lleve a cabo la fiesta, esta relación puede darse por habitar en dicho territorio, pero también por los lazos y compromisos comunitarios y emocionales que conservan las

personas con la fiesta, el lugar o el grupo que la organiza, pese a que físicamente se encuentren alejados.

El festival, por su parte, es una expresión festiva hasta cierto punto *desterritorializada*, en el sentido de que no tiene como punto de partida un lugar original; el significado y experiencia que produce un festival sobre un grupo no se encuentra tan influido por el territorio o la relación que tienen con un lugar aquellos que participan en él. En este contexto, la intervención de unos u otros sujetos en un festival está más vinculada con las desigualdades sociales y diversidad cultural, que con el territorio de procedencia de los sujetos. Dicha condición da al festival la posibilidad de ser creado por diversidad de agentes que pueden no guardar ninguna relación con el lugar donde éste se realiza.

El festival, especialmente en las ciudades, está en muchas ocasiones relacionado con un proceso de desterritorialización, en el sentido de que la distancia o el poco contacto que varios sujetos mantienen con su territorio de “origen” dentro de las grandes metrópolis los inspira a buscar manifestaciones festivas colectivas urbanas en las que su “endeble” arraigo a un lugar no limite su incorporación y participación. La desterritorialización según Michael Kearney

se refiere a los procesos en que la producción, el consumo, la política, las comunidades y las identidades, se desprenden de su lugares de origen (citado en Gil Martínez, 2006: 30).

Si bien la fiesta ratifica una tradición cultural ante un proceso de desterritorialización que sufren algunos sujetos y comunidades al incorporarse a la vida urbana, cabe resaltar que las personas pueden moverse entre la fiesta y el festival. El distanciamiento con el territorio de origen puede hacer más fuerte una fiesta o irla debilitando, esto dependiendo de la cohesión de la comunidad que la realice y de la intensidad de sus relaciones cotidianas. Sin embargo, el festival no se convierte obligatoriamente en la expresión sustituta de la fiesta, más bien complementa la necesidad festiva y de pertenencia de sujetos que si bien mantienen un arraigo con un territorio y grupo, su contacto con actores más diversos –producto de las dinámicas urbanas– ha modificado y diversificado sus demandas y prácticas culturales.

El sentido que construye el festival alrededor del lugar o los lugares en que se desarrolla es configurado desde el presente, por lo tanto es circunstancial, estratégico y funcional. El festival puede adaptarse o cuestionar la organización espacial urbana, pero no se mantiene al margen de ésta, sino que la significa o resignifica. Por ello, el festival busca nuevos lugares para llenarlos de sentido, o a lugares viejos los resignifica dándoles un nuevo uso. Sea uno u otro caso, el festival es una herramienta para comprender cómo se va transformando una ciudad a través del abandono, destrucción, rescate o construcción de sus espacios y cómo se significan colectivamente estos cambios a través de la selección y empleo que hacen de éstos diferentes sujetos mediante el festival.

En la fiesta, el lugar está vinculado al pasado, de hecho su relación con éste lo hace más significativo, más que la innovación en el uso y sentido de un lugar –como lo hace el festival– la fiesta trata de mantener y demostrar el carácter antiguo de los lugares, su relación con un mito o un hecho significativo ocurrido en tiempos remotos.

La fiesta parte de un sistema simbólico en el que se significan recíprocamente lo festivo, el tiempo y espacio. En el festival hay mayor desarticulación simbólica entre dichos elementos, ya que entre éstos se construye más bien una articulación estratégica. En ese tenor, el lugar para la fiesta es un fin (ya que en éste se consume la fiesta), y para el festival es un medio. El festival construye nuevos significados alrededor de espacios que estaban desprovistos de éstos o intenta otorgarles un sentido diferente. En tanto la fiesta a través de la continuidad mantiene vigentes y renueva la creencia hacia aquellos lugares que a lo largo del tiempo han sido significativos para una comunidad.

El uso de los espacios en la fiesta responde a un precepto cultural y tradicional que, dentro de la lógica ordenadora y racional de la ciudad moderna, puede llegar a ser visto incluso como caótico, pues como lo dice Maffesoli “[...] en una cotidianidad moderna, por no decir dramática, hay una búsqueda obsesiva de prever y controlar los riesgos [...]” (2005a: 19).

En las ciudades de México es común que para la celebración de fiestas barriales y religiosas la comunidad que las organiza cierre las calles y coloque en la vía pública mesas, decoración, pista de baile, a los músicos o un sistema

de audio para llevar a cabo el festejo, sin embargo, esto llega a producir tensiones entre los recién llegados a un barrio, quienes pueden ver dichos festejos colectivos como una falta de civilidad. Y es que la manera en que se vive y significa el lugar a través de la fiesta y del festival es distinta y delimita lo que es posible hacer y no en el espacio durante su realización.

Fiesta y festival hacen principalmente uso del espacio público, no obstante, el espacio público de la primera es un espacio público comunitario; y el del segundo es primordialmente el espacio público privatizado o construido y designado por alguna institución. Sobre el uso del primero decide la comunidad que lo emplea, vive y mantiene cotidianamente; el segundo está controlado y regulado por alguna instancia (privada, gubernamental, municipal, etc.) con la que hay que negociar su uso. En este sentido, el festival emplea espacios “semi públicos”.

Aunque el festival expresa un interés reciente de las personas por rescatar lo público y pese a que distintos sectores han buscado redimir al espacio público urbano, que muchos asocian con la inseguridad y hostilidad, esto también ha sido aprovechado por una “nueva ola privatizadora” (Rojas Alcalaya, 2007). Lo anterior ha devenido en que el espacio privado comience a ser percibido como público,¹² como en el caso de las plazas comerciales o museos privados, espacios que permiten el libre tránsito de personas y que han configurado una imagen segura y controlada del espacio público, que operan bajo normas y reglas muy particulares estipuladas por y a partir de los intereses del sector privado. Este “tipo” de espacio público es en el que principalmente se desarrolla el festival. Empero, ambos espacios públicos poseen normas, las de la fiesta son predominantemente comunitarias; y las del festival se encuentran más apegadas a lo legal e institucional, pero entre ambas hay ciertos intercambios.

La fiesta ritualiza el tiempo y el espacio; el festival hace atractivo el espacio para seducir a una colectividad y suele recurrir a la

¹² “La articulación entre el complejo público-privado y el Estado-nación ha sido erosionada por la globalización de las tecnologías comunicacionales, de la organización económica y financiera de las empresas, y por la reestructuración transnacionalizada de las “comunidades” de ciudadanos y consumidores” (García Canclini, 1996: 5). A razón de lo antes citado, el Estado ahora tiene más la función de un árbitro entre diversos actores sociales que la de un dirigente absoluto, por ello una de sus tareas esenciales es evitar que “las iniciativas estratégicas se dejen en manos de actores empresariales sin regulación” (García Canclini, 2005: 15).

espectacularización, ante la falta de una tradición que lo respalde, para lograrlo. Al respecto Enrique Gil Calvo apunta

[...] conforme avanzan los procesos de modernización, las fiestas locales se diluyen en contextos cada vez más amplios, tendiendo a urbanizarse primero y a universalizarse después, hasta pasar de un origen localista y localizado a un destino final crecientemente cosmopolita, globalizado y multimediático. Y este sentido de disolución puede ser asociado con el desanclaje o desenclavamiento que propone un autor como Anthony Giddens (1993) para definir las principales consecuencias de la modernidad (en Sevilla y Portal, 2005: 350).

El festival y la fiesta expresan desde distintos lugares, como sugiere Gil Calvo, la transformación de lo festivo en la modernidad. Sin embargo, contrario a Gil Calvo, no creo que la fiesta en lo urbano se disuelva, más bien se renueva y cambia. El festival no es el resultado de la transformación de la fiesta o lo que le sigue a ésta, sino que responde a una necesidad festiva diferente, vinculada a sujetos sin una comunidad fija o que pertenecen a una comunidad abierta, con identidades móviles y que construyen sus vínculos sociales no sólo a partir de un pasado cultural, sino a través de encuentros regulados por varios procesos mediáticos y globales. El sujeto sociocultural al que apela el festival es un sujeto diversificado. El festival entonces se constituye dentro de lo que puede llamarse “lo *extraordinario construido por y para la sociedad*” (DaMatta, 2002: 57).

La capacidad que a través del festival poseen los sujetos de controlar, planificar y resignificar el uso de un lugar no la miro como un aspecto negativo, ni pretendo colocar a la fiesta como el ideal de la libertad festiva (porque tampoco es así). Esta planeación, orden y previsión que acompaña al festival, la interpreto como una de las posibilidades y expresiones que tienen y configuran principalmente los sujetos urbanos para vivir lo festivo en un contexto en el que las prácticas modernas y urbanas (antifestivas) priorizan el tiempo productivo, reducen los intercambios sociales y fomentan el miedo al otro; de ahí nace la siguiente interrogante ¿por qué, quiénes y con qué fin algunos buscan el contacto con los demás y el disfrute mediante este tipo de experiencia colectiva? El festival da la posibilidad de estudiar cómo, quiénes y para qué se apropian algunos individuos y grupos de determinados y nuevos espacios y lo que esto dice sobre sus dinámicas urbanas y formas de concebir y vivir la ciudad.

4. Creencia

La creencia expresa principalmente la certeza en algo. En un mundo caótico como el moderno –y ante el anuncio de investigadores sociales como Lyotard o Fredric Jamenson que sostienen que en esta era ya nada es certero y los grandes relatos han llegado a su fin– la creencia se manifiesta como la convicción de que aún hay algo seguro en la tierra, algo en lo que se puede confiar y a lo cual es posible entregarse (la fe en un santo, un milagro, la comunidad, la energía positiva, etcétera) En este contexto, es la creencia uno de los elementos que más distinguen a la fiesta del festival.

La creencia es una de las bases fundamentales de la fiesta religiosa, no así del festival. La razón de ser de la fiesta religiosa parte de la ferviente creencia, compartida colectivamente, de que sí ésta no se realiza habrá una repercusión real: no se cumplirá el milagro solicitado, a las personas les irá mal en su trabajo o en la salud, las cosechas no prosperarán o una situación de abundancia se perderá. La realización de la fiesta religiosa al estar ligada a lo mítico regresa el orden al cosmos, a través de ella se expían culpas, se restablecen contactos sociales, las emociones explotan y después de ello todo regresa a su aparente orden habitual. La creencia habla a través de la fiesta, ésta le permite a la primera ratificarse; al manifestarse de forma colectiva, la creencia de un sujeto alimenta la creencia de otro y así sucesivamente hasta que todo el momento festivo se inunda de una certeza emocional y espiritual respecto a algo o un hecho, en el que la duda y la incertidumbre tienen poco lugar. Sin embargo, esa efervescente creencia colectiva que acompaña singularmente a la fiesta religiosa no es un evento espontáneo, es resultado de los intercambios que habitualmente mantiene la comunidad que vive y produce la fiesta, la cual comparte una serie de procesos históricos, sociales, culturales, económicos y políticos desde los que va configurando un sistema de significación compartido de la vida.

[...] la fiesta es expresión del grupo, el vehículo por el cual un conjunto humano se comunica como colectividad, consigo mismo y con el exterior [...] el grupo expresa a través de la forma de la fiesta su carácter. Al elegir los medios de celebración, y en consecuencia de expresión, está proyectando su condición, es decir su cultura (Warman, 1972:161 y 162).

El festival no parte de una creencia como la fiesta, si el festival se realiza o no, a este hecho no lo acompaña una consecuencia de orden mítico o divino. Al festival no lo mueve una creencia colectiva, en principio, porque los sujetos que convoca no están ligados todos a una sola comunidad, sino que son sujetos diversificados cultural y territorialmente, esta situación impide que el conjunto humano al que apela coincida en torno a una sola creencia. Así mismo, ante la pérdida de creencia, es decir de certezas, en las sociedades modernas; el festival, si bien no devuelve el orden simbólico al cosmos, sí da sentido y coherencia –al menos por un corto momento– al intercambio, contacto y quehacer colectivo, al orientarse por lo regular hacia el lado placentero y no conflictivo de este tipo de interacción. Especialmente en el contexto urbano, ante el detrimento de la creencia en el otro e incluso en uno mismo, suscitada por la falta de oportunidades laborales, discursos que ya no resultan suficientes, gobiernos poco eficaces y ciudades atravesadas por la inseguridad, el desempleo, servicios ineficaces y con una pérdida del sentido de comunidad; el festival se erige como una forma diferente de comunión festiva, que si bien no resuelve los problemas planteados, sí otorga la posibilidad –principalmente a través del disfrute– de hacer más placentera la contradictoria vida moderna.

El festival, si bien no parte de la creencia colectiva y compartida en algo como la fiesta, al enmarcar cualquier manifestación y expresión cultural y artística dentro de una dimensión festiva, la aleja en el momento en que se vive, por decirlo de una manera, de apreciaciones, definiciones y críticas conceptuales y teóricas profundas sobre su razón de ser. Esta característica permite al festival ser experimentado como un acto de comunión, hasta cierto punto desinteresado, en el que el encuentro entre los sujetos que participan en él es vivido como el resultado de una sensibilidad compartida y una unión “amorosa”, desprovista –en el instante en el que se da– de explicaciones sociales, culturales, económicas e históricas. Pese a que el encuentro colectivo en un festival es resultado de una planificación, el hecho en sí es experimentado como mágico y seductor, ya que se configura como un instante en el que, en apariencia, todos confluyen sin necesidad de buscarse. En torno al festival se edifican contactos sociales más abiertos pero también más

endebles que en la fiesta, y permite acercarse a los otros sin exponer la vida privada.

La probabilidad que otorga el festival de hacer más disfrutables algunos períodos dentro de la vida cotidiana, dotándolos así de cierto sentido y coherencia, lo configuran como una “herramienta” cultural más que nos permite continuar dentro de la dinámica moderna. El festival llega a criticar el discurso de la modernidad, pero no la niega ni se contrapone a ella, sólo la hace más “amable”.¹³ Es decir, el festival ofrece un escape festivo ante las rutinas que suscitan las ciudades actuales pero en concordancia con ellas, el festival ocupa los tiempos libres de la población y los espacios destinados a la reunión social. La fiesta, por el contrario, no responde a la lógica de la organización y tiempos de la ciudad, sino a las creencias en la que se fundamenta.

J.-M. Guyau, ve en la anomia, más allá de la desestructuración del cuerpo social, un medio para reafirmarlo, entendiendo bien que este cuerpo social no es una entidad abstracta, universal, sino lo contrario, es el pequeño cuerpo particular que se crea y se vuelve a crear sin cesar a través de una duplicidad compartida (Maffesoli, 2005a: 21).

La creencia en la fiesta religiosa además está ligada a la obligación de dar, recibir y devolver (Marcel Mauss), las fiestas se dan para recibir, por ejemplo, las bendiciones o milagros de un Santo o Virgen, los cuales al ser recibidos hacen posible la continuidad de la fiesta, pues ésta se devuelve como agradecimiento por el beneficio tomado. El festival, al no basarse en una creencia, no conlleva o está condicionado a un intercambio social que trascienda el momento en el que éste se da; a su vez, nadie está obligado a devolver algo al festival pues éste no repercute sobre la totalidad de la vida de las personas, como sí suele suceder con la fiesta. Al respecto, los sujetos, en relación al festival, pueden sólo participar o vivir ciertas partes de éste; mientras que la fiesta, por lo común, se experimenta en su totalidad, ya que omitir algunas de sus partes llega a reducir (según la creencia) la eficacia simbólica y ritual de ésta, trayendo consecuencias negativas. Es la “inconstante” o libre relación que mantienen los individuos con el festival la que limita su continuidad.

¹³ “[...] el doble juego que existe entre la anomia y lo instituido encuentra formas de expresión en el marco de lo lúdico y del goce” (Maffesoli, 2005a: 26).

El sentido y lógica de los intercambios, creencias y relaciones sociales cotidianas de un grupo humano se intensifican y vuelven más significativas en el momento de la fiesta, por ello, ésta marca profundamente la memoria colectiva, porque la fiesta se trae una y otra vez al presente a través de la interacción diaria de una comunidad, ya sea por evocación de los momentos más importantes de ésta o por las relaciones que origina, deshace o permite mantener. El festival, por el contrario, produce recuerdos que tienen poca probabilidad de ser compartidos cotidianamente y sobrevivir a largo plazo (pues recordemos que la mayor parte de los sujetos que participan de y en él cuentan con reducidos lapsos y espacios para el encuentro e intercambio social de la experiencia) esta es una de las razones por las que hay una mayor memoria de la fiesta que del festival, intensificando así la condición transitoria de este último.

No obstante, pese a que todo apunte a la condición “fantasmal” del festival, pues su registro se pierde en el tiempo y en ocasiones parece un rumor del que sólo tienen constancia los que estuvieron ahí, esto no es necesariamente una cualidad negativa, sino que ahí radica una más de sus diferencias con la fiesta y su función social. El festival, al no estar ligado a un pasado cultural y partir desde un presente sin un precedente en el tiempo, permite la creación de relaciones e intercambios socioculturales más diversos y flexibles, en comparación con manifestaciones festivas de mucha tradición. Lo anterior marca una de las funciones sociales del festival –como expresión del proyecto inconcluso de la modernidad y de sus metas no alcanzadas– permite la inclusión y participación intermitente de los sujetos en proyectos colectivos y masivos como medio alterno ante la imposibilidad de participar de forma permanente y activa en decisiones educativas, políticas, económicas, sociales, etcétera que inciden sobre su vida diaria.

La moderna cultura urbana no puede apreciarse sino en estrecha conexión con el desarrollo de la sociedad de masas. [...] No es el tamaño de una población lo que la hace *de masas*, sino la *escala* de sus actividades. Una sociedad de masas es entonces, por definición, una sociedad *inclusiva*, en donde las clases populares –los sectores despojados económica y jurídicamente de cualquier género de participación en el pasado– son ahora incorporadas al sistema político aunque no al poder (Nivón, 1998: 39).

El festival es una expresión festiva que cada vez se ha perfilado más hacia lo masivo, en el sentido de que ha incorporado a nuevos sujetos sociales y culturales en los sistemas de circulación y consumo cultural, sin embargo, en la mayoría de los casos no hace posible su acceso a la producción cultural y las decisiones que sobre ella se toman. El festival, en relación con la modernidad, celebra la diversidad cultural sin resolver la desigualdad social.

La fiesta religiosa ofrece momentos intensos para los sujetos en correspondencia con el nivel de acercamiento que éstos tienen con una comunidad, en principio por dos razones: uno, porque se sostiene en un sistema de creencias más profundo, colectivo y arraigado que el festival; y dos, porque rompe de manera abrupta con el tiempo ordinario y modifica la vida cotidiana de una comunidad casi en su totalidad. Para disfrutar vivamente la fiesta es importante ser parte o conocer las dinámicas de la comunidad que la festeja. Si bien hoy muchas fiestas religiosas se abren al turista y fuereño, éste ocupa principalmente el papel de espectador y aunque tome parte en algunas actividades, no deja de mirarlas con ojo extranjero. La creencia compartida con los otros, expresada en la fiesta y sus dinámicas, es fundamental para hacer más agudo y significativo el momento festivo. El festival, al no partir de la creencia sino de la búsqueda de nuevas experiencias, abre la posibilidad para que los sujetos participen del momento independientemente del grado de relación que exista entre ellos o de su origen territorial, les permite ser parte de una expresión colectiva sin la necesidad de establecer y mantener previa o posteriormente relaciones con los otros.¹⁴ Esta forma de contacto colectivo que inspira el festival es compatible con dinámicas urbanas como el aislamiento doméstico vinculado a la inseguridad, violencia y falta de espacios públicos que se vive en muchas ciudades, y que limitan la consecuente reunión entre sujetos y la creación de vínculos sociales fuertes y duraderos.

Así como lo cotidiano y lo festivo, más que ser excluyentes, son categorías complementarias en tanto que una da sentido a la otra recíprocamente. El festival como la fiesta poseen en su interior un tiempo para el júbilo “desenfrenado” y un tiempo de “orden”, en este último se establece el

¹⁴ Maffesoli habla de “Temporalidad mesiánica” en la que es “este instante” que sólo importa en tanto permite la realización de sí a partir de una comunión que supera, justamente, el pequeño yo limitado por el tiempo y sus múltiples contingencias” (2005b: 53).

lugar simbólico de los elementos (personas, lugares, cosas, deidades, etc.) en torno a los cuales se conmemora o celebra la fiesta y el festival, y desde el cual son valorados y se pone en escena el respeto hacia ellos. El tiempo del orden en la fiesta descansa en lo sagrado, mientras el tiempo del orden en el festival está más orientado a lo solemne. Los momentos solemnes del festival responden a un contexto y un tiempo determinado pero no llegan a ser sagrados porque no se basan en una creencia colectiva, en todo caso, el orden y respeto que acompaña a algunos actos dentro del festival responde primordialmente a cánones sociales, actitudes políticamente correctas o intereses particulares de algunos sujetos, es decir a un cierto orden social moderno.

La fiesta –ligada a un sistema de creencias– está sujeta al miedo, miedo a la exclusión social, el castigo divino, la culpa moral... El festival, desprovisto de dicho sistema y en tanto generador de nuevas experiencias, está vinculado al riesgo, a la búsqueda de innovadoras vivencias, un riesgo que se corre con todas las medidas de seguridad posibles. En su debida dimensión, el festival es como un salto de *bonji*: las personas saltan hacia el vacío y lo desconocido sujetos de un seguro arnés y una cuerda.

5. Los contactos sociales: de la comunidad a la red social

A lo largo del texto he sostenido que la fiesta está ligada a lo comunitario y el festival no, tal afirmación la sustentó bajo el argumento de que la fiesta especialmente religiosa (considerando las diversas representaciones que puede tomar) expresa la forma de organización cultural, social, política y económica de una comunidad indígena, campesina o popular. ¿Qué es hoy una comunidad que me permite decir que es la fiesta, y no el festival, su principal expresión festiva? En principio, la noción de comunidad de la que parto no es la de una comunidad cerrada y autocontenida, sino que sostengo que ésta tiene límites “flexibles” que le permiten mantener intensas relaciones con el exterior, sin perder su cohesión al interior. No cualquier grupo humano que convive forma una comunidad, por ello es importante partir de una definición.

La *comunidad* la forman un grupo de sujetos que comparten un pasado histórico y cultural que les resulta significativo y por lo tanto permanece en su memoria colectiva, y un territorio en común con el que se identifican –esto no quiere decir necesariamente que vivan en el mismo espacio, sino que tienen como referencia un lugar de origen– esta relación puede ser o no física o estar dada sólo en un nivel simbólico, pero lo más importante es que su correspondencia con el pasado, el lugar, un sistema de creencias y experiencias se articulan a través de *prácticas cotidianas* que dan cohesión a, y son coherentes con: la organización de su política, economía, cultura, unidades domésticas y la formación de las familias. Esta cohesión y coherencia es la que da identidad a una comunidad y es, a su vez, el punto de referencia desde el que opera la *exclusión*, es decir, desde dónde se configuran las fronteras de la comunidad, desde dónde se mira quién pertenece y quién no.

[...] la esencia de la comunidad se encuentra en la exclusión, pues ésta obliga a establecer prácticas por medio de las cuales la comunidad implanta relaciones sumamente estrechas, mismas que trascienden el nivel local (Gil Martínez de Escobar, 2006: 48).

Un aspecto fundamental de la comunidad es que sus miembros están comunicados de forma permanente y tienen un contacto habitual, aunque no sea físico y pese a que sus miembros estén diseminados. La incomunicación voluntaria de alguno de sus miembros conlleva su exclusión, así, la fiesta es un mecanismo y práctica por la que una comunidad se significa, y por la que los sujetos anuncian en ésta, con su participación o sustracción, su posición y vínculo con ella. Los agentes de la comunidad son individuos cada uno con características muy particulares, pero que colectivamente no son tan desiguales social y culturalmente, los cuales en su conjunto regulan su convivencia, intercambios e identidad a través de un sistema de prácticas y normas compartidas, las cuales se articulan –según sea el caso– desde lo político, lo económico o lo cultural, en donde aunque alguna de estas unidades sea la que más module la vida de una comunidad, no por ello los demás ámbitos dejan de ser trascendentes (ibíd: 382 y 383). La *identidad* y *pertenencia* que dan sentido a una comunidad no son estables e inamovibles, están en constante tensión, conflicto y negociación, pues la comunidad está conformada por sujetos que a su vez se transforman por los contactos que

establecen fuera de ella. Sin embargo, pese a los cambios, la comunidad es resultado de un consenso colectivo que dice a los sujetos a quién le corresponde hacer qué y a quién no.

A partir de esta noción de comunidad puedo afirmar que el festival, como ya lo sugerí –al no mantener relación con un pasado cultural, ni con un territorio específico, y lo más importante, al ser la participación de los individuos en éste opcional y no existir ningún tipo de consecuencia o sanción social o divina para el que no tome parte en él– no es producido desde una comunidad, sobre todo en su carácter más tradicional.

La ciudad moderna va a transformar el sentido de comunidad, pues “los cambios operados en el plano de la personalidad que supone el tránsito de la vida comunitaria cooperativa a la individualista de la ciudad” (Lezama: 2005: 105) van a suscitar que se generen nuevos mecanismos para crear identificaciones socioculturales dentro de la compleja dinámica de la vida urbana. En este contexto, ante la falta de una comunidad cercana, las redes sociales se configuran como una especie de resguardo social ante la hostilidad e inmensidad de la ciudad.

El festival dentro de la ciudad posee la cualidad de comunicar y generar “sentidos culturales específicos” (ibíd) entre actores que se identifican a partir de algún aspecto social o cultural, pero cuyos intercambios y organización se ve reducida por las propias prácticas urbanas. El que la mayor parte de los festivales se desarrollen en las capitales de nuestro país no es gratuito,¹⁵ pues el festival es un ejercicio por el que los sujetos refuerzan pautas identitarias con la finalidad de combatir el anonimato y la pérdida de significación de la vida en las metrópolis.

El festival tiene la posibilidad de reunir personas más diversas que la fiesta, esto permite el encuentro entre grupos distintos que generan intercambios de diferentes ídoles. La fiesta, por su parte, suele reunir a sujetos “más iguales”, por lo que a través de ésta se equilibran e intensifican las relaciones comunitarias. En el caso del festival, la diversidad de actores que éste puede reunir, permite a los individuos ampliar sus redes sociales en

¹⁵ Véase como referencia el cuadro **C. Festivales culturales en México por año de creación. Registrados y vigentes hasta 2009**, que aparece en los anexos.

distintas direcciones, pero ello no necesariamente implica que dichas redes sean fuertes, en ocasiones sólo se utilizan para alcanzar objetivos específicos. La diversidad a la que dan cabida los festivales agiliza los intercambios entre grupos, pero también repercute en que dichos contactos tiendan a ser más fugaces y a transformarse o reorganizarse dependiendo de los cambios socioculturales que experimenten los individuos que participan, el festival o la ciudad en que se realiza.

Otra diferencia primordial entre fiesta y festival es que la primera tiende a ser más íntima, “es una forma privilegiada de conmemorar, recordar, abrir y cerrar etapas” (ibíd: 345) vinculadas con la vida de una comunidad, y digo que es íntima porque normalmente la fiesta es y está hecha para y desde una comunidad; por el contrario, el festival nace como “un manifiesto público” por el que un grupo declara aquello que piensa y ratifica sus gustos culturales (Manning, 1983: 36).

Las fiestas, en particular las religiosas, así como las comunidades que las festejan se han ido transformando y hoy muchas fiestas pueden además ser un espectáculo para el turista o el visitante, la fiesta se acopla a estas nuevas circunstancias pero no deja de existir un lazo o ser una expresión de la comunidad. El festival, a la inversa, hace desde el inicio un llamado para que todos asistan. Uno de los objetivos del festival es lograr que todos estén al tanto de su presencia pero, paradójicamente, ese llamado suele estar dirigido a actores muy específicos, se da entonces un doble juego: el festival anuncia su presencia y no pone “límites” aparentes para permitir la entrada de cualquiera, sin embargo, posee límites simbólicos y sociales dados a partir de aquello que celebra.

El hecho de que el festival actualmente se configure cada día más como una expresión festiva importante tanto en ciudades grandes, medias e incluso poblaciones no urbanas, es, por un lado, resultado de que la fiesta, no es que ya no cumpla con su función socializante, sino que ya no “satisface” todas las necesidades festivas de los sujetos contemporáneos. Las transformaciones que han experimentado las comunidades campesinas e indígenas de las que nacen muchas fiestas de nuestro país y el efervescente surgimiento de festivales guardan relación con la presencia de sujetos sociales diversificados,

pues éstos no sólo pertenecen a una comunidad, sino que son además jóvenes, obreros, artistas, etc., adaptándose a nuevos contextos (Gil Martínez de Escobar, 2006), los cuales llegan a requerir de otros procesos festivos, además de la fiesta, para crear alianzas, disfrutar y construir su identidad camaleónica.

No estoy sugiriendo que si se pertenece a una comunidad la única expresión festiva a la que tengan acceso sus miembros sea la fiesta; y que si no se pertenece de fijo a una sola comunidad la única opción sea el festival, sino que un mismo individuo puede transitar entre y disfrutar de las dos manifestaciones. El festival se expande y fortalece en tanto que expresión de la diversificación sociocultural de los sujetos en el mundo contemporáneo. El festival ha sido posible en algunos contextos, por una parte, gracias a la constante negociación y expansión de los límites de las comunidades y la flexibilidad de los sujetos que hoy las constituyen, cuyo sentido de identidad y pertenencia se configura sí desde dentro de la comunidad, pero también en su relación con procesos globales externos a ésta; y, por otra, debido a que los sujetos urbanos, tras experimentar un individualismo exacerbado, buscan hoy resguardo en las redes sociales que se configuran en torno a prácticas como el festival. El festival genera redes sociales en las que el sujeto puede entrar independientemente de si pertenece a una comunidad o no, ya que formar parte de éstas no condiciona su lugar dentro de su comunidad, como quizá podría suceder si este mismo sujeto participara en una fiesta patronal que no fuera la propia.

El festival trasciende lo territorial, permite estar en y mantener redes sociales incluso sin tener un contacto constante con el otro, con motivo de éste se pueden gestar intercambios e incluso llegar a configurar un cierto sentido de pertenencia sin estar ligado a un lugar, como una especie de pertenencia virtual. Todo ello es posible gracias a que actualmente las relaciones sociales van acompañadas de una intensa movilidad y tránsito de individuos, y de nuevos y más rápidos medios de comunicación que han permitido a las personas acortar distancias, organizarse, defender ideales, mantener relaciones, etcétera, sin que necesariamente habiten y convivan en el mismo espacio y, al mismo tiempo, sin que se alejen de su contexto inmediato.

No puedo decir que se forma una comunidad en torno a un festival, pues las relaciones que desde éste se tejen, a diferencia de las que se dan en una comunidad, son menos fuertes y no generan normas y prácticas colectivas, más bien responden a un momento, a ciertas circunstancias y a objetivos concretos.

[...] las comunidades establecen sus propios límites para distinguirse de la otredad y para mantenerse a sí mismas como grupos unidos que de una u otra manera conservan distintos vínculos identitarios (ibíd: 37).

El festival convoca a sujetos diversificados, es decir, personas que hoy coinciden en disfrutar un festival de jazz pero que quizá más allá de eso no se identificarían en otros aspectos como lo político o religioso. Las redes sociales que se configuran a partir del festival se establecen con actores diversos, pero cada red responde a un fin, por ello el individuo se mueve entre distintas redes apostando a algo diferente en cada una. Al poner en juego en dichas redes sólo una parte de lo que son y de lo que distingue e identifica a los sujetos, se hace difícil la configuración de grupos sólidos que perduren por largo tiempo, como en el caso de las comunidades. Más que distinciones identitarias o de origen, alrededor de las redes operan fronteras edificadas sobre la desigualdad sociocultural.

La fiesta y el festival implican el contacto social, “la comprensión del otro se ha dado muchas de las veces a partir de sus procesos festivos” (Sevilla y Portal, 2005: 341). No obstante, el festival posibilita un contacto entre personas sin llegar a la intensidad de los intercambios que promueve la comunidad, sino que consiente la creación de relaciones sociales en concordancia con la vida productiva moderna. El festival permite la asociación, complicidad, solidaridad colectiva, acordar compromisos en grupo o colectividad, de una manera más informal y sin interferir con los horarios de trabajo, la escuela y el consumo. La fiesta otorga un sentido de pertenencia cotidiano; mientras el festival, por su condición fantasmagórica, permite un estar-juntos momentáneo, experimentado al máximo pero que no necesariamente se lleva a la cotidianidad.

La modernidad exacerbó el individualismo, ese individualismo ha mermado la cantidad de vivencias y experiencias significativas a partir del contacto con los otros, ha producido sujetos aislados. Hay hoy un vuelco y

fervor por fortalecer la comunión o hacer nuevas comuniones, por ser parte de un encuentro colectivo. Una necesidad de adquirir vivencias que marquen renovaciones, cambios y rupturas dentro del transcurrir de la vida, en la que los momentos experimentados cobran mayor significado si son compartidos con los otros.

[...] las fiestas son sistemas simbólicos articulados entre sí, que constituyen redes sociales de intercambio y de organización, a través de las cuales la ciudad – aparentemente fragmentada, caótica y sin sentido– se articula, se comunica y genera sentidos culturales específicos (ibíd: 365).

Si las fiestas articulan una parte significativa de la vida urbana, ¿por qué entonces la necesidad cada vez más acrecentada de contar con festivales? Existen, en principio, las siguientes razones: al no apelar a una creencia es fácil participar o no en ellos y disfrutarlos sin consecuencias o retribuciones sociales; sus tiempos se acoplan más o no empatan con los tiempos laborales; y también otorgan la posibilidad de crear redes y nuevos contactos fuera de una comunidad. No es que el o los sujetos deban decidir entre fiesta y festival, como ya lo mencioné párrafos atrás, sino que el festival cobra sentido cuando la fiesta, aunque importante, no es suficiente para cubrir las necesidades de relacionarse socialmente, cuando la identidad se construye desde las relaciones que los individuos mantienen con diferentes grupos, o en caso de que la fiesta caiga en una especie de inercia y deje de ser significativa para algunos de los miembros de la comunidad que la organiza.

El festival parte de la aceptación de un mundo moderno en el que todo se planea y organiza para un fin. Sin embargo, en su tiempo de ser, invoca a la pasión y la emoción que suscita vivir el ahora. El festival es causa y efecto de la modernidad, en tanto que juega con las contradicciones de ésta: establece un organización para la presentación de algo pero sacándolo de su contexto cotidiano, de esta manera, es resultado de la lógica moderna de meter todo en un orden; pero al mismo tiempo, en su momento de ser (como acción performática) cuestiona a la modernidad porque los encuentros y emociones que suscita sobrepasan ese orden, diversificando sus sentidos. No obstante, dicha diversificación solo es entendible cuando el festival entra en escena. El festival genera una situación específica para que afloren relaciones y emociones que casi exclusivamente se pueden dar en el marco de la

interacción colectiva, la cual, principalmente en el contexto de sociedades urbanas modernas, sólo es posible a través de una planeación que convoque dicha reunión. El festival marca límites que invitan a sobrepasarlos, y esa transgresión del orden es la que vuelve su puesta en escena más excitante y significativa. Los afectos son

[...] causa y efecto del juego de las apariencias. Al mismo tiempo, están ligados a situaciones concretas, y no tienen ninguna pretensión de intemporalidad o de universalidad, este aspecto efímero los hace, a la vez intensos y excitantes (Maffesoli, 2005b: 84).

El festival puede hacer posible que gente que no se conoce se encuentre pero suprimiendo de alguna forma el elemento del temor y desconfianza hacia el contacto con “el otro”: desconocido, impredecible y ajeno; esto porque en el fondo dichos encuentros están regulados por alguien y el sujeto puede entrar y salir del festival cuando lo desee. La fiesta, por su parte, no entra en la misma lógica del festival, en ésta los que participan son más cercanos, los afectos y emociones compartidos por los miembros de una comunidad en una fiesta son más intensos y, a diferencia del festival, trascienden lo perecedero del momento.

El festival no sólo produce redes sociales, sino que éste se configura especialmente a través de redes sociales, las pone en movimiento, entre más y fuertes sean los miembros que las forman y los contactos entre éstos (es decir el poder que tengan los sujetos que las integran) es más probable su éxito. El festival nace de una planeación, suele acompañarlo una metódica y ardua ingeniería cultural de masas (Ariño, citado en Sevilla y Portal, 2005). Una prueba contundente de que el festival se produce, mueve y experimenta a través de redes sociales masivas, por la diversidad y cantidad de gente que alcanza; pero delimitadas, a partir del perfil sociocultural de los sujetos que las conforman, lo son los medios que los gestores primordialmente utilizan para su organización, difusión y seguimiento. El principal medio que emplea hoy el festival (además de radio, televisión y prensa) es Internet, en especial páginas Web de redes sociales como Hotmail, Myspace, Facebook y Twitter, a través de éstas se promueven todo tipo de festivales, te permite ver quiénes asistirán, quiénes no y comentar las actividades, también es posible tener información y conocimiento sobre festivales de todo el mundo y establecer contacto con los

organizadores. La fiesta, en cambio, a veces no requiere de toda esta infraestructura mediática, pues al ser una parte importante de los tiempos que regulan la vida de una comunidad, ésta se encuentra presente, es esperada, de la fiesta uno se entera a través de la gente, de la constante comunicación que se mantiene con un grupo. No quiere decir que la fiesta hoy no recurra a la prensa, la radio o la televisión, pues hay fiestas que son todo un fenómeno mediático, como la representación de la Pasión de Cristo en el Cerro de la Estrella en Iztapalapa, pero la fiesta emplea más a los medios de comunicación para su registro y conservación, que para atraer público. Lo anterior porque la fiesta por lo regular no requiere del “público” como concepto para su éxito y legitimación, y el festival sí.

El festival puede permitir la convivencia entre sujetos locales y externos al interior de una ciudad o territorio, no así resolver la desigualdad. La fiesta tiene la capacidad no de erradicar pero quizá sí de mediar frente a determinados conflictos de estratificación social al interior de comunidades identificadas culturalmente, ello a través del efecto transformador que tiene la fiesta sobre los sujetos que participan en ella, de la creencia compartida sobre la que se monta y de los mecanismos de convivencia, solidaridad y cierta igualdad que la comunidad hace operar y pone en función mediante la fiesta.

A través del festival se expresan las identidades urbanas: moldeables, mutables, camaleónicas, pero que a la vez otorgan al individuo un fuerte sentido de pertenencia a uno o varios grupos. Empero, esta sensación de pertenencia es posible porque, como producto de la desigualdad, si un espacio festivo (empleado por un determinado festival) permite a algunos sujetos considerarse integrados en él es porque pueden reconocer y diferenciar ese espacio de aquellos de los que se sienten excluidos.

Las relaciones de desigualdad están presentes en todos los sistemas sociales; por tanto, si los sistemas se crean y permanecen es porque a su vez mantienen relaciones desiguales, y en la medida en que las mantienen (diferencias de sexo, edad, estrato o clase), subsisten (Nivón, 1998: 31).

El festival es una manifestación por la que, si bien no se resuelven conflictos sociales y/o culturales, sí llega a ser un espacio que expresa y libera las tensiones entre los sujetos y su entorno sociocultural. “Las tensiones no son necesariamente conflictos, pero seguramente equivalen a una matriz de

cambio, de innovación, de dinámica” (ibíd). En este tenor, el festival permite a algunos individuos relacionarse con diferentes prácticas culturales sin poner en riesgo su relación con una comunidad, acceder a productos culturales nuevos y diversos, facilita el contacto con otros y la creación de alianzas con distintos fines.

El festival parte en especial de formatos que se gestan en el marco de tendencias globales. En este sentido, lo que hace diferente a cada festival es la acción y forma en la que se da el encuentro colectivo y las estrategias que emplea para suscitarlo. El encuentro es significativo porque el festival reúne personas diversas pero afines de una u otra manera al tema, causa o discurso del que parte el festival, las reúne su “gusto” por algo. El festival no marca, como tal, una diferenciación cultural entre grupos como la fiesta, pero son en sí la desigualdad y diversidad sociocultural las que inspiran la creación de muchos festivales urbanos, los delimitan y generan públicos específicos que comparten más o menos con la misma intensidad un momento en común y con sentido. El festival, en lugar de una comunidad, se apega más a lo que Roberto DaMatta denomina como colectividad diferenciada, “como grupo que puede reconocerse, único y diferente de los otros” (2002: 43), el cual se articula a través de redes sociales pese a que sus “miembros” no convivan día a día, o compartan habitualmente espacios y tiempos colectivos.

El festival encuentra su mejor terreno, es decir su valor, función y significado, en sociedades en las que el incremento de la desigualdad social y diversidad cultural conllevan un proceso de reflexión sobre la identidad, las relaciones sociales, las oportunidades y los ideales de la modernidad. La producción de momentos para el encuentro, como el festival, por parte de sujetos no vinculados a una comunidad o que se expresan más allá de ésta es fundamental, pues es el festejo colectivo una manifestación en donde la sociedad puede tener una visión alternativa de sí misma.

6. Cambio, continuidad y negociación

¿Por qué ha predominado en la antropología un particular interés por los procesos festivos? Probablemente porque en estas manifestaciones se puede

observar de manera general la forma en que una colectividad sociocultural pone en escena las dimensiones políticas, económicas y culturales que regulan sus prácticas como individuos y grupos; la experiencia festiva es la viva expresión de la cultura, entendiendo a esta última como

un sistema de símbolos y discursos que dan sentido a nuestro actuar en el mundo y, por tanto, llega a constituir parte integrante de la identidad de los sujetos y uno de los niveles de su integración. En otras palabras, la cultura brinda el significado y el valor, es decir, el sentido que tiene el hacer de los sujetos agentes (Nivón, 1998: 31).

A través de la fiesta y el festival es posible observar y reflexionar sobre los elementos culturales y sociales que han cambiado en una sociedad, ciudad, comunidad y en los individuos, pero también permiten analizar aquello que permanece. ¿Cómo y en qué sentido producen cambios y dan continuidad a ciertos procesos socioculturales la fiesta y el festival, y qué negociaciones ponen en juego ambas manifestaciones al permitir la transformación o permanencia de determinados procesos?

En principio, lo festivo está vinculado principalmente a prácticas tales como la conmemoración, la celebración, la consagración, el ritual y el juego; algunas de éstas se encuentran más orientadas a dar continuidad a la práctica festiva (la conmemoración y la consagración), y otras permiten cambios en su estructura y orden (como la celebración, el ritual y el juego). No obstante, no toda manifestación festiva contiene todas estas dimensiones, sino que en cada una de las expresiones pesa una o más de las prácticas desde las que se articula al resto. La propuesta es que por la forma en que fiesta y festival se articulan con el tiempo, el lugar, la creencia y los sujetos –dimensiones que he estado explorando a lo largo de este texto– fiesta y festival tenderán a vincularse más con unas categorías de lo festivo que con otras.

En relación al tiempo, la fiesta asegura su persistencia y la continuidad de la comunidad que la celebra al traer el pasado cultural del grupo al presente, como un constante recordatorio de los elementos simbólicos que les dan unión. Al trasladar el pasado al presente, la fiesta es un punto de negociación entre la comunidad y los procesos externos a ésta. La fiesta muestra una identidad asociada a un tiempo mítico en el que los sujetos de una comunidad se reconocen y al que regresan, y desde donde mantienen su cohesión como

grupo, pese a que como sujetos estén en constante transformación y se muevan al ritmo de tiempos productivos y recreativos externos a la comunidad. La fiesta celebra a través de la conmemoración un evento que otorga identidad a un grupo, es decir, que al revivir el pasado en el presente hace del pasado algo “real” y vívido, que a través de su constante renovación deja ver la continuidad del pasado. La fiesta marca de manera contundente el paso entre tiempo festivo y tiempo ordinario, la continuidad de la fiesta es uno de los elementos culturales que hacen posible que la comunidad que la produce experimente cambios sin disolverse. La fiesta

concreta la noción temporal vinculada a los ciclos biológico, histórico y cósmico. Es por ello que las fiestas forman sistemas, los cuales se pueden observar en los calendarios festivos (Sevilla y Portal, 2005: 345).

La sucesión sistemática de fiestas en un calendario, les otorga a éstas un significado dentro de una totalidad festiva en la que cada una cumple una función dentro de un gran discurso festivo, por ejemplo, los carnavales siempre anteceden a las fiestas de Semana Santa, dándoles a los primeros y a las segundas un lugar particular en el tiempo y con ello también un sitio simbólico. El festival, al celebrar sin conmemorar, no forma sistemas, pues nace en el presente y desarticulado de lo histórico, biológico o mítico; el sentido de cada festival responde en apariencia sólo a su lógica, cada festival se presenta como una pieza en sí misma que no forma un sistema. Sí se puede hablar de redes entre festivales, pero no propiamente de sistemas como en el caso de las fiestas.

El festival cambia el tiempo individual sin alterar del todo la continuidad del tiempo ordinario colectivo, es decir, permite que paulatinamente los sujetos entren en un tiempo diferente al ordinario, pero sin que todo un grupo de golpe lo haga al mismo tiempo. Por ejemplo, cuando se realiza una fiesta es común que toda la familia participe en ésta; pero el festival, al estar más especializado en algún aspecto, quizá llame sólo la atención de algún miembro de dicha familia. Alrededor del festival se forma una *colectividad individualizada*, esto significa que el contacto se da entre individuos que comparten un momento en común, pero entre éstos no hay necesariamente una organización social profunda y constante, y cada uno marcha a su ritmo, por lo que sus tiempos

festivos –más que estar marcados por fechas significativas y compartidas con un grupo– se dan en relación a las dinámicas diarias de los sujetos. En la ciudad el festival es una manifestación festiva que no responde a fechas establecidas en ningún calendario, que no es cíclico, ni parte de un sistema, y por todo esto abre la posibilidad de celebrar sin conmemorar (ibíd: 345). El festival negocia con los acelerados y agitados tiempos en que se mueven los sujetos urbanos, les permite celebrar cuando puedan o quieran y a veces de forma sorpresiva, tiene una especie de acuerdo con el tiempo cotidiano para no irrumpir en él de forma tan dramática y casi invariable como lo hace la fiesta, y a cambio mantiene –dentro de la repetitiva rutina de las ciudades– sus elementos de seducción: ser innovador y hasta cierto punto inesperado.

El festival, o la sucesión entre festivales, generan cambios pero a través de modificaciones sutiles que se ven a largo plazo, a diferencia de la fiesta que transforma rápidamente el entorno en el que se realiza, por ello hay que escudriñar dónde van quedando los efectos del festival. La hipótesis es que los cambios que produce un festival se ven durante y especialmente después de que se realiza, y que, dado que el festival no cuenta con la continuidad de la que goza la fiesta como para poder establecer comparaciones, los efectos que produce se deben observar a través del seguimiento y análisis de las redes sociales que se mantienen, rompen, pero sobre todo se forman a partir de éste: quiénes las crean, qué las fortalece y el poder que ejercen sobre la toma de decisiones para cambiar o mantener determinadas situaciones sociales y culturales dentro de una ciudad.

En cuanto a la noción de lugar, la fiesta mantiene el significado simbólico de los lugares en que se lleva a cabo; mientras mediante el festival se intenta configurar nuevos sentidos alrededor de los espacios que los productores eligen para su realización. Fiesta y festival permiten estudiar cómo distintos actores y grupos configuran y negocian, a través de sus expresiones festivas, el uso y significado de los espacios.

Fiesta y festival parten de la consagración, al colocar en y dar a objetos, tiempos, personas, relatos, lugares y situaciones un lugar importante y por encima de lo ordinario, muestran públicamente su importancia y trascendencia. Fiesta y festival al consagrar algo hacen que pase de lo cotidiano a lo extraordinario, es decir, transforman su condición. Así mismo, los que

participan de dicha consagración también modifican su ser ordinario, al entrar en una dinámica excepcional se elevan junto con aquello que consagran.

La fiesta consagra en relación a una creencia (se honra a un Santo porque se cree en el poder divino que posee) y ello permite efectuar rituales, prácticas por las que los sujetos y las comunidades establecen contacto con un determinado orden cósmico, simbólico o divino, por medio del cual su estado en el mundo cambia. La fiesta requiere mantener la creencia en su capacidad de transformación divina y sagrada. “En la medida en se borra de las conciencias el sentimiento de la trascendencia divina, [...] en la misma medida pierde su influencia transformante” (Leclerq, citado en Delgado, 2007).

El festival consagra sin partir de una creencia, sino que aquello que glorifica es colocado en tal posición a través de la configuración de discursos racionales y a veces institucionales que se legitiman y tienen sentido dentro de un contexto político, económico, histórico y cultural determinado. La consagración en el festival, al no estar fundamentada en una creencia, puede poner a los sujetos en una situación excepcional de forma inmediata pero no los transforma como la fiesta por no estar ligado a un sistema simbólico profundo y compartido; en cambio, sí les permite explorar nuevas sensaciones y experiencias. La fiesta es confirmación de la creencia, y el festival examina las posibilidades de generar nuevas vivencias significativas.

En la fiesta lo lúdico viene por y después de lo sagrado, en tanto que en el festival, y esta es una hipótesis, uno de los motivos que atraen a las personas a éste es principalmente su dimensión lúdica, ya que ésta les permite a los sujetos acercarse de forma más “amigable” y espontánea a aquello que en él se consagra.

El placer lúdico consiste en esto precisamente: en la experiencia de la imposibilidad de establecer si un hecho dado debe su presencia a una concatenación causal de otros hechos anteriores (la preparación de un deportista, el conocimiento de un apostador, por ejemplo) o justamente a lo contrario, a la ruptura de esa concatenación causal (la “mala suerte” del contrincante, la “voluntad de Dios”) (Echeverría, 1996: 165).

En el festival lo lúdico cumple un papel básico, porque parte de su esencia es que en el momento de su realización se vive desprovisto de explicaciones, pues a través de éste se busca escudriñar en nuevas

experiencias que cambien y den sentido a la rutina. El festival explora, la fiesta ratifica.

Por el tipo de relaciones sociales que acompañan al festival y la fiesta, sostengo la hipótesis de que las estructuras de poder al interior de la fiesta son más estables y se renuevan con menos frecuencia que en el festival, pero al estar fundadas sobre una comunidad, requieren de la aceptación y reconocimiento de ésta y son menos asimétricas que en el festival; en este último, el poder se estructura no desde el reconocimiento de una comunidad, sino a partir de las redes sociales en las que se mueven los sujetos que se hacen con el poder y en función de que aquello que controlan a partir del festival sea o se haya vuelto significativo para un grupo.

El festival así como la fiesta son espacios de tensión social, pero también de constante negociación: del tiempo, de los lugares, las prácticas, la cotidianidad y de las relaciones con los “otros” y los “propios”. Preguntar ¿qué cambios busca o negocia cada festival?, lleva también a la cuestión sobre ¿cómo y por qué se transforman los sujetos y grupos en un contexto particular y cómo se manifiesta, a través de aquello que desean cambiar, los conflictos y tensiones sociales en los y las que se mueven?

Con el desarraigo que caracteriza a la ciudad moderna, las manifestaciones festivas tienden a ser más difusas, abiertas y deslocalizadas (Gil Calvo, 1991).

Según el relato de la modernidad, la fiesta, al igual que la costumbre, el rito, la fe, estaría condenada a desaparecer bajo “las gélidas aguas del cálculo egoísta” (Marx) o a quedar petrificada en la “escarcha de la ascesis puritana” (Weber). La modernidad nació antifestiva y con ella las ciencias sociales, que contribuyeron a efectuar una crítica acerca de las conductas rituales y de la cultura popular tradicional, porque supuestamente actuarían como obstáculos en el engranaje de la máquina del progreso y la racionalidad (Ariño, 1996: 6, citado en Sevilla y Portal, 2005: 349).

Ante esta visión negativa y que condena a la fiesta en el mundo moderno, lo festivo se abre paso, especialmente en las ciudades, expresándose en nuevas formas como el festival y en renovadas fiestas tradicionales.

Frente a la homogenización cultural a la que parecen ser arrastrados los sujetos en las ciudades a través de los medios masivos de comunicación y de la poca diversificación de opciones que se ofrecen para la circulación y

consumo de productos culturales diferentes; el festival y la fiesta retornan o nacen con mayor fuerza –como expresiones socioculturales de diversos grupos– porque permiten a las personas y comunidades expresar su identidad, o una parte de ésta, y diferenciarse de otros conjuntos sociales y culturales. Fiesta y festival en el fondo revelan nuestra necesidad de ser parte de algo y combatir el anonimato, pero también de saber que es posible transformarnos y cambiar, al menos por un instante, nuestra posición en el mundo y pensar que no todo está dado de una vez y para siempre.

Aspectos que “predominan” en el Festival y la Fiesta pero que no les son exclusivos	
FESTIVAL	FIESTA
celebra	conmemora
lúdico	ritual
experiencia	creencia
Consagración-discurso	Consagración-creencia
explora	ratifica

7. Hacia una definición del festival

A partir de la exploración sobre cómo se vincula el festival con el lugar, el tiempo, la creencia, los sujetos a los que convoca y el tipo y función de las relaciones que permite construir entre éstos; y desde las diferencias que se he marcado entre éste y la fiesta –con especial énfasis en la fiesta tradicional religiosa– puedo definir al *festival* como una manifestación festiva pública planeada y organizada para un fin, que nace y está vinculada particularmente con sociedades urbanas modernas, se mueve y desarrolla en un tiempo presente sin evocar un pasado cultural o mítico, y a través de su realización significa o resignifica los espacios de los que hace uso. Es una manifestación que convoca a sujetos socialmente similares (en sexo, edad, educación, estrato o clase), con una identidad cultural camaleónica y más diversos en cuanto al lugar de origen del que proceden, el festival es una expresión de las diferencias entre grupos dentro de una sociedad desigual. No crea ni es creado por una comunidad, pero en torno a él se movilizan y forman redes sociales. Su

realización no está asociada a un ciclo festivo, su aparición es sorpresiva y su desaparición impredecible y en muchas ocasiones total (no como la fiesta que puede sufrir un desgaste poco a poco hasta eclipsarse o se seculariza), por ello el festival se configura como un objeto “fantasma”, en tanto que es una expresión festiva que tiene la posibilidad de generar experiencias fabulosas y espectaculares pero sin un fundamento permanente en el tiempo, el espacio o una creencia. De ahí que posee la cualidad de producir el efecto teatral de una fascinación local y pasajera, por la que modifica el tiempo cotidiano de los individuos pero sin romper total y cíclicamente con éste. En el festival cada uno de los elementos que lo conforman se puede experimentar de manera fragmentada teniendo cada uno en sí un sentido; al contrario de la fiesta que responde a un cimiento orgánico muy barroco “en el que cada elemento no vale más que en relación al conjunto que le permite ser, que de alguna manera lo eleva” (Maffesoli, 2005b: 105).

Desprovisto de fuertes relaciones con una tradición cultural, un lugar de origen o una creencia, el festival propicia significados, sentidos y emociones a través del efecto que produce en un aquí y ahora. Sin estar despojado de momentos solemnes, el festival se orienta y crea su sentido principalmente, aunque no de forma exclusiva, a partir de su dimensión lúdica, es decir, de su posibilidad de inspirar el disfrute de la interacción colectiva.

Desde esta noción de festival puedo argumentar que no toda expresión a la que se le denomina como tal constituye en sí un festival, más allá de la denominación, el festival es y se observa cuando se pone en acción y a través de los contactos que genera con y entre los sujetos.

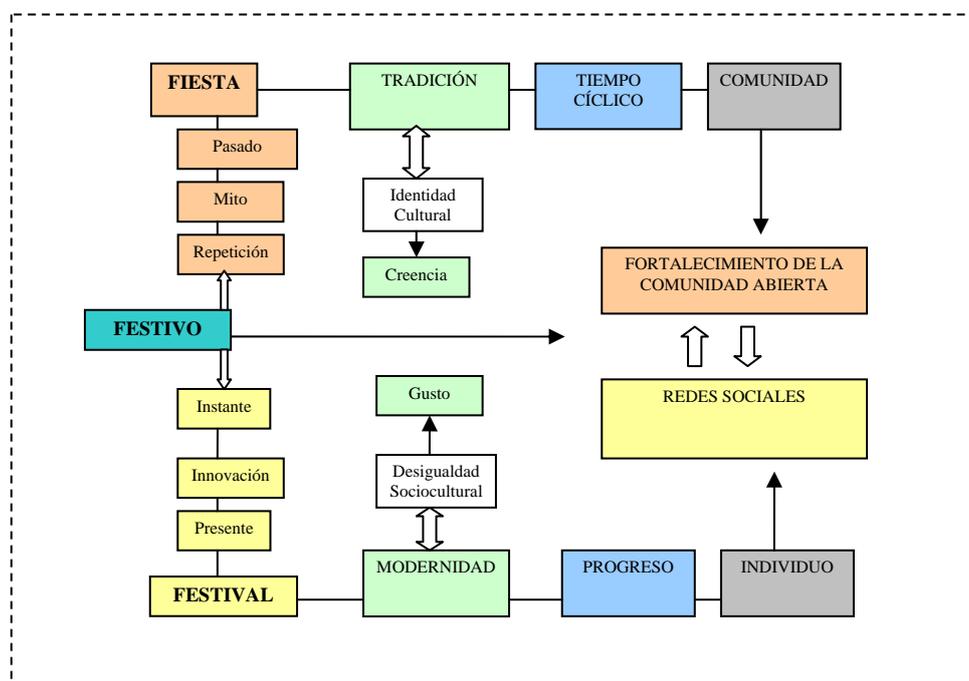
Una definición del objeto de estudio me permite trazar un mapa para poder acercarme a él y analizarlo. En este sentido, con base en la noción de festival que he construido, al abordar los festivales que decidí estudiar en esta investigación pondré especial atención en:

1. La relación que existe entre el tiempo en que se realiza cada festival y los tiempos significativos de la ciudad. ¿Hace uso de los tiempos que dejan libres las fiestas, de las vacaciones o los fines de semana; se efectúa antes, durante o después de algún evento político, económico o cultural significativo? Esto me permitirá ver la relación entre los efectos del festival y la organización y jerarquización de los

- tiempos y dinámicas dentro de una ciudad, y su vínculo con la estructura social, económica, cultural y política que acompaña a ésta.
2. Analizar cada festival a partir de su correspondencia o contraposición con otro festival, como una parte que juega un papel dentro de un discurso festivo mayor.
 3. Ante la presencia un tanto fugaz del festival, propongo seguir y estudiar las redes sociales que en torno a éste se utilizan, producen y mantienen para observar sus consecuencias y efectos a corto y largo plazo.
 4. Observar si el festival transforma el uso y significado de los lugares que utiliza, cómo lo logra y si la resignificación perdura. Este, junto con el seguimiento de las redes sociales, es otro método para mirar la dimensión tangible de este objeto “fantasma”.
 5. Además de hacer una observación general de los públicos, propongo como una acción fundamental llevar el seguimiento de un grupo definido de sujetos vinculados al festival (compuesto por organizadores, participantes y algunos espectadores) para analizar cuál es la asociación entre su participación en él y sus dinámicas socioculturales cotidianas. Ello me permitirá pasar de la magnitud masiva del festival a la interpretación y experiencia, quizá menos general pero más profunda, que el festival produce en sujetos concretos antes, durante y después de su realización.
 6. Ver qué elementos o actividades dentro del festival permiten un mayor contacto colectivo y desde dónde se están articulando (lo solemne, lo lúdico, lo político, lo económico, lo social o lo cultural).
 7. Desde el análisis de lo que presenta el festival y la gente que convoca, indagar con respecto a quién o qué se están diferenciando determinados sujetos y grupos al participar en él.

Por último, tras indagar la relación entre el festival y las dinámicas socioculturales que lo acompañan, sostengo una serie de hipótesis: a) que en contextos con mayor desigualdad social y diversidad cultural, como en el caso de la ciudad de Cuernavaca, se generan más festivales con temas diversos, como medio festivo de diferenciación entre grupos con fronteras bien definidas,

pero dichos festivales tienden a ser más efímeros porque, dada la diversidad cultural de los sujetos, no llegan a crear un factor de arraigo suficientemente fuerte y significativo para seguirlos convocando y así mantenerse; b) los festivales con mayor tradición entonces los encontramos en sociedades con menor diversidad cultural, si además esta sociedad (culturalmente similar) experimenta una fuerte desigualdad social entonces producirá diversos festivales de entre los cuales sólo algunos trascenderán, aquellos que sobre todo apuesten a una dimensión cultural; c) en lugares con menor estratificación social pero con diversidad cultural, habrá menos festivales pero con temas más diversos, con una duración no tan precaria pero que tampoco llegan a arraigarse por largos periodos; d) en contextos con una fuerte igualdad social y cultural se producirán pocos festivales pero muy significativos y arraigados, de hecho, más bien es en este contexto en el que tiene mayor peso y es más significativa la fiesta que el festival.



DIMENSIONES	FIESTA	FESTIVAL
TIEMPO	Cíclico	Lineal
RELACIÓN CON EL LUGAR	TERRITORIALIZADO Intensa/ Tradicional/ Puede ser un lugar físico o simbólico	DESTERRITORIALIZADO Reducida/ Nueva/ Circunstancial
CREENCIA	Legitimación/Miedo	Búsqueda de nuevas experiencias/Riesgo
CONTACTOS SOCIALES	Comunidad	Red Social
ROLES SOCIOCULTURALES	Definidos	Híbridos/ Circunstanciales
SUJETO	Comunitario/ Fuerte sentido de identidad	Diversificado/ Identidad camaleónica

Capítulo 2

Festival urbano

1. Modernidad, ciudad y festival

Al transitar por la autopista que va del Distrito Federal al puerto de Acapulco, la primera ciudad con la que uno se encuentra a lo largo de este recorrido es Cuernavaca. Al mirar dicha metrópoli desde la autopista estaremos ante la presencia de un lugar enmarcado por montañas, y con suerte, si es un día bien despejado, será posible observar al fondo al volcán Popocatepetl. A esta escena natural también se suma el paisaje de una ciudad que ha crecido y se ha modernizado, a lo largo del trayecto por la autopista, además de montañas, también se pueden ver centros comerciales, fraccionamientos, varios hoteles, cines de grandes cadenas comerciales, el humear de algunas fábricas, el hospital del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) y las grandes avenidas cargadas de tráfico que comunican a la Ciudad Industrial del Valle de Cuernavaca (Civac) con el centro de la ciudad y viceversa. Si dejamos la autopista para dirigirnos al centro de Cuernavaca poco a poco nos adentramos en una localidad distinta, en el zócalo, por ejemplo, la gente se reúne por las tardes junto al kiosco para oír tocar a la banda de viento, comer esquites y elotes, mirar el show de los payasos, comprar una nieve o agua fresca, bolear sus zapatos y escuchar el graznido de las urracas y demás pájaros que se preparan para dormir en las copas de los árboles. Así es Cuernavaca: una ciudad que versa entre la tradición de pasar las tardes en el kiosco o pasear por sus pequeñas calles y construcciones coloniales, y el moderno paisaje que nos ofrece si la observamos desde la autopista que la circunda.

Una tarde de octubre de 2008, en el marco del Festival de Danza Tierra de Encuentro, sobre el kiosco del zócalo de Cuernavaca la artista Durga se preparaba para presentar un performance (mezcla de danza, música y teatro), eran aproximadamente las siete de la tarde, comenzaba a anochecer, sobre el

kiosco estaba montada una gran pecera de vidrio y dentro se encontraba la bailarina en posición fetal, la gente miraba el cuadro a la expectativa. Unas grandes mantas rodeaban los barandales del kiosco en las que se podía leer la frase “soy mujer, soy libre”. Se comenzó a escuchar música, las personas que curiosas se acercaban no alejaban su vista de la pecera con la mujer, la cual comenzó a contorsionarse dentro. De repente, sonó la carcajada fuerte de un hombre, era la risa de un personaje que montado en unos zancos representaba la figura del macho (según lo expresó la artista al terminar la pieza) dicho personaje llevaba bigote, una pistola, un látigo y un falo. El hombre empezó a recorrer el zócalo y de pronto algunas personas –al percatarse de su presencia e imagen– corrieron a llamar a la policía para que detuviera la presentación, pues la consideraron algo ofensiva (en especial para los niños) porque el hombre en zancos mostraba un falo de plástico. Al concluir el performance unos lo descalificaron y otros lo aplaudieron, los policías hablaron con la artista y el actor que interpretaba al “macho”, llegó la gente del área de cultura del Ayuntamiento y al final se dejó que la pieza se interpretara una vez más pero sin la presencia del “macho”.

La situación que acabo de describir dejó un poco confundidos a todos, a los artistas, a las familias que asiduamente visitan el zócalo, a los policías (que no sabían cómo proceder), al Ayuntamiento. ¿Quién tenía la razón?, ¿cualquier expresión cultural se puede presentar en un espacio público?, ¿qué se hace cuando una manifestación artística-cultural “ofende” a parte de una población? Pero la pregunta de fondo era ¿qué procesos socioculturales han hecho posible que converjan en el mismo espacio una bailarina contemporánea, un actor en zancos, una banda de viento, las familias tradicionales, los payasos del zócalo, los boleros, turistas; dándole usos y significados tan distintos a un mismo lugar, y qué fenómenos produce en la vida cultural de una ciudad el que en ella habiten y compartan espacios grupos tan diversos?

Así mismo, la anécdota mencionada ilustra lo diversa, contradictoria y heterogénea que es Cuernavaca y quienes la habitan. Dicha ciudad puede ser parecida a tantas otras de nuestro país, lugares que hace muchos años fueron pueblos, que poco a poco se transformaron en centros urbanos con ciertas comodidades, en los que se diversificó la población, surgieron nuevas manifestaciones culturales y en los que los acelerados cambios modifican

constantemente las dinámicas urbanas y se experimenta una diversificación, y en ocasiones confrontación, de y entre creencias y significados, usos de los espacios urbanos y actividades por parte de distintos grupos socioculturales. Son ciudades que se han modernizado,¹⁶ en ellas conviven el pasado y el presente, un pasado en torno al cual algunos intentan construir una identidad, y un presente que ofrece experiencias innovadoras y seductoras. Marshal Berman ya lo señalaba

Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros, del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos (2006:1).

Cuernavaca, con todas sus paradojas o justo por ello, se puede definir como una ciudad moderna. Sin embargo, el empleo del término “moderno” es tan moderno que pocas veces nos detenemos a reflexionar lo qué implica la modernidad y ser modernos. En este apartado haré un análisis sobre cómo se ha transformado la noción misma de modernidad, su relación con la ciudad, y cómo determinados procesos modernos urbanos –que han permitido la diversificación social y cultural, la creación de políticas culturales por parte del Estado y de otros agentes, la hibridación cultural, el replanteamiento del uso de los espacios públicos, la presencia de públicos y agentes especializados en determinadas áreas de la cultura, la emancipación de diferentes disciplinas, por mencionar algunos aspectos en los que más me enfocaré en este capítulo– hicieron posible la configuración del *festival* como una manifestación festiva moderna que encuentra una expresión singular en la ciudad, ya que en él se refleja la heterogeneidad de ésta y permite indagar sobre cómo, desde dónde, quiénes y bajo qué parámetros se organiza parte de la vida cultural y social de un lugar.

1.1 ¿Dónde inicia la modernidad?

Históricamente, en cuanto a la concepción del tiempo, la palabra moderno ha tendido a expresar una diferenciación con el pasado.

¹⁶ “Modernización en tanto que proceso socioeconómico por el que se trata de ir construyendo la modernidad” (García Canclini, 1989: 19).

El término “moderno” ha realizado un largo camino, que Hans Robert Jauss investigó. La palabra, bajo su forma latina *modernus*, fue usada por primera vez a fines del siglo V, para distinguir el presente, ya oficialmente cristiano, del pasado romano pagano. Con diversos contenidos, el término “moderno” expresó una y otra vez la conciencia de una época que se mira a sí misma en relación con el pasado, considerándose resultado de una transición desde lo viejo hacia lo nuevo (Habermas, 1998: 1).

Si lo moderno implica una distinción con el pasado, a razón de ello es posible comprender porqué se suele vincular estrechamente la modernidad con la ciudad pues, especialmente en el siglo XVIII, con el paso de la población europea de los pueblos rurales a las ciudades industrializadas, impulsado por un nuevo sistema económico, se transforman drásticamente la organización familiar, la cultura y ciertas creencias que paulatinamente y a partir de su relativo “abandono” se empiezan a concebir como parte del pasado, configurando a la ciudad como el icono de lo nuevo, lo diferente y del cambio. Las ciudades –como unidades planeadas racional y geoméricamente, y organizadas a partir de lo económico y lo funcional– comienzan a consolidarse como centros importantes en los que y desde los cuales se organiza la vida económica, política y cultural de los países europeos del periodo señalado,

[...] los descubrimientos geográficos, las conquistas y la invasión de metales preciosos a Europa provocaron una inmensa alza de precios que, unida a los salarios bajos, hicieron posible una gran concentración de riquezas. Cuando en el siglo XVIII estos capitales fueron aplicados a la industria y a la producción de maquinaria, se originó el capitalismo moderno (Lezama, 2005: 95).

Será el comercio, la industria y más tarde la lógica de mercado, concentradas primordialmente en las ciudades, desde donde se constituirá la vida urbana moderna. En este contexto, las sociedades modernas tendrán la necesidad de “ampliar el mercado y el consumo de los bienes para acrecentar la tasa de ganancia” (García Canclini, 1990: 37), la modernidad privilegiará la modernización socioeconómica de las ciudades e irá dejando de lado la dimensión cultural. Es decir, se incluye a “todos” en la producción y consumo moderno porque ello genera ganancias, pero la modernización cultural sólo llega a unos cuantos sujetos. El impulso de la economía, la ciencia y la tecnología en esta primera etapa de la modernidad (que según Marshall Berman va del siglo XVI hasta finales del XVIII) sin un impulso proporcional en la cultura y las artes producirá un distanciamiento significativo entre los grupos socioculturales más marginados de las ciudades y la producción, circulación y

consumo del arte y la cultura. Dicho alejamiento se acrecentará también con la búsqueda por parte de los grupos hegemónicos por crear mecanismos de distinción “para enfrentar los efectos masificadores de la divulgación” (ibíd).

Para algunos autores como Gino Germani la modernidad además, teniendo como principal centro a la ciudad, “libera” a las personas de ciertas tradiciones y vínculos con el pasado, para él

la ciudad era el núcleo de la modernidad, donde fue posible desprenderse de las relaciones de pertenencia obligadas, primarias, de los contactos intensos de tipo familiar y barrial propios de los pequeños pueblos, y pasar al anonimato de las relaciones electivas y la diversificación de roles (citado en García Canclini, 2005: 17).

Si bien la modernidad transforma las dinámicas socioculturales, la estructura familiar, las maneras de habitar la ciudad –en relación con lo rural– y crea una distinción con el pasado, también es verdad que la propia ciudad moderna se va modificando. Hoy no es que la modernidad niegue al pasado, pues gracias a éste la modernidad tiene un referente para sostenerse y legitimar algo como moderno. La cuestión de fondo es indagar cómo se representa, significa y emplea el pasado en las ciudades modernas. Así mismo, la modernidad no implica un paso absoluto de lo rural a lo urbano, sino que ambos experimentan un proceso de hibridación. Lo rural y lo urbano, el pasado y el presente, más que opuestos, se encuentran en la modernidad sin que necesariamente se sustituyan; dándose en torno a éstos encuentros negociaciones, conflictos, intercambios. En suma, no se puede entender la modernidad y sus procesos en términos de simple oposición. En este sentido, sostengo que el festival está ligado a la ciudad moderna porque se ha ido constituyendo como una manifestación cultural en la que sus participantes, a través de éste, intentan negociar, afrontar a través del disfrute, comprender, denunciar, aprovechar o reprobando; las contradicciones, retos, promesas incumplidas, heterogeneidad temporal y sociocultural que acompañan a la modernidad. La hipótesis es que el festival es una expresión que –al apelar principalmente al disfrute, lo lúdico y lo festivo– permite que diferentes grupos culturales y sociales intenten establecer comunicación con una ciudad ambigua y contradictoria, y comprender los procesos en los que el pasado y la innovación conviven.

1.2 Festival: entre la modernización socioeconómica y cultural

Ante una modernización socioeconómica, los Estados comienzan a buscar una modernización cultural, pero no basada en derechos culturales como tolerancia, respeto a la diversidad, solidaridad, etcétera; sino a través de la exclusión de tradiciones y expresiones culturales que desde parámetros económicos y políticos no sólo no se consideraban modernas, sino que había que superarlas para constituir Estados modernos. Muchos de los primeros festivales en México, impulsados principalmente por el gobierno, intentan comunicar y reunir masivamente a la población de las ciudades a través de una nueva cultura moderna, objetivo que no llega a lograrse porque la modernidad en América Latina, al dirigirse casi exclusivamente a las élites y cerrar los ojos ante una realidad social y cultural más diversa y desigual, derivó en una

modernidad política incluyente de la ciudadanía en general, mientras que la modernización económica adquirió rasgos brutalmente excluyentes de sectores sociales y regiones enteras [...] (Emmerich, 1996: 21).

En México, por ejemplo, el “Festival de Aniversario de Fundación de la Ciudad de la Paz” nacido en 1936; la “Feria del Cobre”, de 1941; y la “Guelaguetza”, de 1953, son los tres festivales, realizados en los estados de Baja California Sur, Sonora y Oaxaca respectivamente, más antiguos del país según los datos ofrecidos por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta). Su creación se da en el marco de los gobiernos de Lázaro Cárdenas (1934-1940), Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), presidentes que se distinguieron por tratar de materializar el “ideal” del Estado moderno. Estos datos son tan sólo un pequeño indicador de que los festivales, su auge y desarrollo están ligados a los procesos de modernización, ya que nacieron enmarcados por una serie de políticas modernizadoras enfocadas en la democratización de la cultura, el predominio del capitalismo, la modernización de las ciudades y el paternalismo de Estado. Los tres festivales coinciden en pretender democratizar ciertas expresiones del arte y la cultura al llevarlas a foros públicos para así posibilitar su disfrute masivo, sin embargo, al darse en el marco de una gran desigualdad económica, estos festivales gubernamentales llegan a grupos muy específicos.

No obstante, el hecho de que los festivales que nacen en nuestro país impulsados por políticas culturales de Estado no hayan podido llegar a todos porque no “todos” se identifican con sus contenidos, permitió a la larga el surgimiento de nuevos festivales, su diversificación y la participación en ellos de distintos actores. El festival se fue convirtiendo en una expresión que otorgó a varias y diversas personas la posibilidad de reunirse y festejar aquello que les gusta y los identifica, al menos en una dimensión. De manera que cada festival festeja un ideal compartido entre varios sujetos sobre algún aspecto social, cultural, artístico o relativo a las dinámicas de una ciudad. Esta idea se refuerza con los datos que arroja el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta)¹⁷ sobre los Festivales Culturales en México (ver anexos), pues en los últimos años destaca el nacimiento de festivales más especializados y dirigidos a públicos con intereses muy particulares; festivales, por ejemplo, de arte callejero, de artes electrónicas, o como el “Festival InSITE” orientado al arte contemporáneo con especial interés en la reflexión sobre los problemas sociales que enfrenta la ciudad fronteriza de Tijuana.

En la modernidad, a la desigualdad social y económica se suma la desigualdad cultural, no obstante, esta última resulta de la valoración de diversas expresiones culturales realizada principalmente por y desde grupos sociales y culturales hegemónicos, que son los que poseen los medios económicos, políticos y sociales para impulsar la producción, circulación y consumo de determinados bienes artísticos y culturales. No pongo en tela de juicio el valor de aquellas expresiones que legitiman los grupos hegemónicos, sino el hecho de que no todos los grupos socioculturales tengan igual derecho, oportunidad y medios para defender, producir, desarrollar y difundir aquellas manifestaciones culturales que les son significativas. La modernidad gira en torno a una paradoja: por un lado busca unificar la vida y la ciudad bajo la lógica de mercado,¹⁸ pero la diferenciación sociocultural permite que un sistema “hegemónico” prevalezca, a partir del cual operan mecanismos de discriminación y se acrecienta la desigualdad entre grupos.

¹⁷ http://sic.conaculta.gob.mx/index.php?table=festival&estado_id=

¹⁸ “La ciudad del siglo XVIII al construirse únicamente con la lógica de lucro, no se ocupa demasiado ni de la estética ni de la calidad para la construcción de las viviendas. Más que tomar en cuenta a los habitantes de la ciudad, las razones financieras deciden su forma y funcionalidad” (Lezama, 2005: 103).

Hoy el festival no logra ni intenta superar las diferencias sociales y culturales entre grupos, un solo festival no puede convocar a todos y ello no lo demerita (ya no es posible observarlo en términos de expresión pública que logra o no acercar la cultura a las masas, masas sin rostro o con muchos rostros). El nacimiento de festivales en el contexto urbano se nutre de la diversidad y desigualdad social y cultural, pues cada nuevo festival –ya sea de grandes, medianas o pequeñas dimensiones– es el manifiesto, quizá efímero, de un grupo respecto a cómo mira y cómo le gustaría que fuera su entorno, es decir, se adueña por un momento de la ciudad o de una parte de ella. A este respecto Signorelli apunta

La movilidad infraurbana es el instrumento indispensable de este sistema de actividades, de contactos y de intercambios; justo porque no es “simple ir del punto A al punto B”, sino la tendencia de cada colectividad asentada a apoderarse de su medio ambiente y hacerlo real mediante el movimiento (2004:111).

El festival cuenta con la posibilidad de atenuar, al menos por unos instantes, el lado “voraz” de la modernidad, para disfrutar de su parte seductora, estética, lúdica; a través o en su vínculo con la cultura, el arte y el disfrute. Tal vez si han surgido tantos nuevos festivales en nuestro país es, en parte, porque probablemente el entretenimiento y el festejo sean algunas de las formas que más nos permiten participar y disfrutar la ciudad moderna. Empero, cuando un festival es público, si bien permite a determinadas personas “encontrar” o construir por un momento la ciudad que desean, también puede constituir un punto de confrontación con aquellos que tienen una idea diferente de la misma urbe (como en el caso de las madres de familia que se molestaron por el performance presentado en el kiosco de Cuernavaca, el cual describo en la primera parte de este texto) de esta manera, cada festival es una oportunidad para observar cómo se configura, funciona y confronta socioculturalmente una ciudad.

Mirar la celebración del festival como una forma de participación grupal que quizá llega a ser un manifiesto social y cultural diverso sobre la ciudad y sus procesos resulta alentadora y hasta demasiado optimista. Sin embargo, no hay que perder de vista que para llevar a cabo un festival se requieren recursos económicos, cierta infraestructura cultural, medios de difusión, equipo técnico, etcétera; y es en este punto en el que no todos los grupos que lo desean

pueden gestar un festival, pues en la realización de determinadas propuestas y no de otras juega un papel muy importante la promoción y apoyos que otorgan o quitan –a diferentes festivales e iniciativas– actores como el Estado (a través de sus diversas instituciones enfocadas en el arte y la cultura), las industrias culturales y el sector privado. Dichas decisiones respecto a apoyar unas manifestaciones culturales sobre otras, están enmarcadas por procesos socioculturales guiados por los movimientos que han acompañado a la modernidad y que han producido que sólo unos manejen la cultura en tanto otros sólo son espectadores, que las políticas culturales se configuren a través de objetivos y no de valores culturales, y la diversidad cultural devenga en desigualdad social.

En los siguientes apartados analizo cómo se va delineando un cierto perfil de los festivales urbanos –particularmente en México– a partir de los procesos políticos, económicos, culturales y sociales que influyeron en la formación de públicos especializados, el fortalecimiento de una cultura de masas, los usos del espacio público, la diversidad y diferenciación cultural y la desigualdad social, y la rápida transformación y resignificación de las ciudades modernas.

2. Modernidad, cultura y masificación

¿Qué lugar ocupa la cultura en la modernidad y cómo ello repercute en la aparición de expresiones como el festival? La cultura en la modernidad adquiere una importancia primordial, pero al mismo tiempo posee rasgos contradictorios: por un lado, algunos aspectos o productos culturales se masifican; y por otro, también a través de la cultura se expresa la identidad de grupos que desde ésta tratan de enfrentar la masificación. Así mismo, políticamente existe un interés –sobre todo por parte de los gobiernos modernos– por democratizar la cultura; pero al mismo tiempo, la cultura es fragmentada y dividida en campos específicos regulados por especialistas, lo cual genera una distancia entre éstos y un público más amplio. Estas particulares que acompañan a la cultura en la modernidad permiten que se gesten manifestaciones igual de paradójicas, el *festival*, que es el tema que más me ocupa, responde a los procesos que acompañan a la cultura en la

ciudades modernas: su diversificación expresa los diferentes ámbitos de especialización de la cultura; es un medio por el que se manifiesta la identidad de diferentes grupos, pero emplea canales de comunicación masiva para convocarlos; y su constante renovación lo hace seductor pero también efímero, es decir, llega a permitir la búsqueda y encuentro de sentidos significativos (aunque sea transitorios) sobre la ciudad, la identidad, el arte, etcétera, ante una vida moderna en la que todo parece a ratos estable y a momentos no.

A lo largo del siglo XX es probablemente el momento en que la modernización cultural empieza a cobrar una importancia casi igual que la modernización socioeconómica. La cultura es apreciada como uno de los medios por los que se puede impulsar el cambio social y el progreso, no obstante –especialmente en los países latinoamericanos– pese a que se incrementa la matrícula escolar y aumenta la circulación de productos culturales, éstos no dejan de ser bienes a los que no todos tienen igual acceso o equitativo control sobre ellos,

[...] es al comenzar la segunda mitad de este siglo que las élites de las ciencias sociales, el arte y la literatura encuentran signos de firme modernización socioeconómica en América Latina. Entre los años cincuenta y setenta al menos cinco clases de hechos indican cambios estructurales:

- a) despegue de un desarrollo económico más sostenido y diversificado;
- b) consolidación y expansión del crecimiento urbano iniciado en la década de los cuarenta;
- c) ampliación del mercado de bienes culturales, en parte por las mayores concentraciones urbanas, pero sobre todo por el aumento de la matrícula escolar en todos los niveles: el analfabetismo se reduce al 10 o 15 por ciento en la mayoría de los países, la población universitaria sube en la región de 250 000 estudiantes en 1950 a 5 380 000 al finalizar la década de los setenta;
- d) la introducción de nuevas tecnologías comunicacionales
- e) el avance de movimientos políticos radicales, que confían en que la modernización pueda incluir cambios profundos en las relaciones sociales y una distribución más justa de los bienes básicos. (García Canclini, 1990: 81 y 82).

La cultura se vuelve fundamental en la modernidad y también se configura como un elemento importante para marcar distinciones entre grupos, construir valoraciones desiguales entre diversas expresiones culturales y diferenciar los usos, prácticas y sentidos de y en torno a la ciudad. Pero, ¿qué procesos permitieron que la cultura llegara a ocupar un lugar preponderante en las ciudades modernas y que el acceso a ella o su expresión fuera desigual? ¿Quién orquesta la producción, control y difusión de determinados productos culturales y por qué?, y ¿cómo quedan expresados los rasgos que alcanza la

cultura en la modernidad en algunas de las formas y funciones que adquiere el festival? Las respuestas a algunas de estas interrogantes y reflexiones alrededor de la cultura y el festival las construiré a partir del análisis de los cuatro movimientos que acompañan a la modernidad; respecto a esta última sostengo que el festival se constituye como una de sus expresiones festivas más características. Los cuatro movimientos de la modernidad (emancipador, expansivo, renovador y democratizador) los tomo de la propuesta y análisis que de éstos hace el Dr. Néstor García Canclini en su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989: 31 y 32).

2.1 Movimiento Emancipador

La ciudad durante las primeras etapas de la modernidad, movida por una lógica de mercado, apostará a la división del trabajo y la especialización para producir más en menor tiempo, así mismo, al masificarse la producción verá incrementado el consumo. Esta estructura económica termina por trasladarse a toda la estructura social, en el siglo XIX

Al ser sustituido el taller artesanal por la fábrica, desaparece la figura del trabajador individual y emerge un trabajador colectivo que, mediante una división técnica del trabajo, funciona como una máquina humana paralela que se articula con la de la fábrica y produce masivamente las mercancías. La ciudad misma asume este principio al aparecer como una gran maquinaria elaboradora de productos, nuevos grupos sociales, ideas y formas de vida específica (Lezama, 2005: 104).

Las nuevas formas de producir derivan en una organización social compuesta por grupos socioeconómicos diferenciados. Pero dicha diferenciación no sólo será económica y social, sino cultural. Lo anterior como consecuencia de la emancipación de la cultura, que consiste en hacer de ésta un espacio autónomo –que en apariencia opera al margen de las reglas de mercado– y que al mismo tiempo se divide en campos específicos (arte, literatura, periodismo, música, moda...).

Por proyecto *emancipador* entendemos la secularización de los campos culturales, la producción autoexpresiva y autorregulada de las prácticas simbólicas, su desenvolvimiento en mercados autónomos. Forman parte de este movimiento emancipador la racionalización de la vida social y el individualismo creciente, sobre todo en las grandes ciudades (García Canclini, 1990: 31).

La emancipación de la cultura trae aparejada la formación de especialistas en cada uno de los campos que se comienzan a estructurar. No obstante, en el fondo esta emancipación y especialización responde a la necesidad de construir conocimientos certeros –edificados por expertos en diferentes áreas– ante un mundo distinto, fragmentado y cambiante, y que responderán a las diversas necesidades de cada uno de los nuevos grupos socioculturales configurados a lo largo de la modernidad. Max Weber caracteriza a la modernidad cultural

como la separación de la razón sustantiva expresada en la religión y la metafísica en tres esferas autónomas: ciencia, moralidad y arte, que se diferenciaron porque las visiones del mundo unificadas de la religión y la metafísica se escindieron. [...] Desde el siglo XVIII, los problemas heredados de estas viejas visiones del mundo pudieron organizarse según aspectos específicos de validez: verdad, derecho normativo, autenticidad y belleza. Pudieron entonces ser tratados como problemas de conocimiento, de justicia y moral o de gusto. A su vez pudieron institucionalizarse el discurso científico, las teorías morales, la jurisprudencia y la producción y crítica de arte (citado en Habermas, 1998: 4).

Al emanciparse la cultura en campos específicos de conocimiento se establecen categorías de valoración y legitimación de distintas expresiones culturales, las cuales son construidas por los nuevos especialistas. Pero no todos pueden ser especialistas, quedando esta función principalmente reservada para los grupos con mayor poder económico, político, simbólico y social.¹⁹ Si definimos a la cultura al modo como lo hace García Canclini, es decir, como “el conjunto de procesos sociales de significación, o, de un modo más complejo, la cultura abarca el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social” (2004: 34), comprendemos que todos a través de la cultura significamos prácticas, objetos, lugares, el mundo; desde ella constituimos parte de la identidad y nos diferenciamos de otros, es decir, la cultura reúne y distingue. Al convertirse algunas dimensiones de la cultura en campos específicos de conocimiento se configuran distancias entre conocedores y no conocedores, permitiendo que algunas prácticas y productos culturales no estén al alcance de todos, pero no

¹⁹ “Los juegos del lenguaje científico se convierten en juegos ricos, donde el más rico tiene más oportunidades de tener razón. Una ecuación se establece entre riqueza, eficiencia y verdad” (Lyotard, 1991: 37)

sólo eso, sino que por ese hecho, por ser exclusivos de unos grupos, se vuelven elementos de distinción,

la formación de campos específicos del gusto y del saber, donde ciertos bienes son valorados por su escasez y limitados a consumos exclusivos, sirve para construir y renovar la distinción de las élites (García Canclini, 1990: 36).

La configuración de la cultura como un espacio soberano, además ha influido en que la valoración, análisis e incluso la representación de las diferentes expresiones de distintos grupos sean construidas primordialmente por los “especialistas” de la cultura y no por los propios grupos que las “producen”, creando categorías que no sólo marcan distinciones, sino incluso llegan a acrecentar o se edifican desde la desigualdad. Conceptos tales como culto e inculto, o lo culto y lo popular.

El arte, por ejemplo, al irse configurando a lo largo de la modernidad como un campo autónomo y libre en apariencia de la lógica económica, y emanciparse y establecerse como un mundo aparte, comienza a funcionar bajo sus propias reglas. En el siglo XIX a través del arte se diferenciarán no sólo las clases ricas de las proletarias, sino marcará límites entre los “nuevos” burgueses de los grupos aristócratas, la categoría de arte otorgará a determinados productos culturales un sentido único distinguiéndolos de los productos masificados; permitiendo así, a través de su producción y consumo, la distinción de unas minorías sociales y culturales.

En este marco, la aparición del festival en torno a una disciplina artística o manifestación cultural es una consecuencia directa de la constitución de diferentes campos autónomos de la cultura. El festival es una consagración colectiva de la creencia²⁰ y conocimiento de un grupo en y sobre algún ámbito de la cultura, desde el que construye parte de su identidad y que al ser puesta en escena le otorga legitimidad. Un festival en parte es posible gracias a que existen especialistas en distintos ámbitos de la cultura que los orquestan

²⁰ “[...] el principio de la eficacia de los actos de consagración reside en el propio campo, y nada resultaría más vano que buscar el origen del poder “creador”, esa especie de maná o de carisma inefable, alabado sin desmayo por la tradición, fuera de este espacio de juego que ha ido instituyendo progresivamente, es decir en el sistema de relaciones objetivas que lo constituyen, en las luchas que en él se producen, en la forma específica de creencia que en él se engendra” (Bourdieu, 2005: 255).

porque creen tener o les ha sido otorgada la autoridad para planearlos, decidir contenidos, lugares y los medios para difundirlos. Así mismo, los públicos de los festivales suelen ser también “especialitas” en cierto grado, es decir, son atraídos por aquello que conocen. La hipótesis es que el festival es hoy la celebración de una búsqueda por legitimar o mantener la legitimación en un aspecto o campo de la cultura en torno al cual un grupo sociocultural construye una parte importante, aunque no exclusiva, de su identidad e intenta diferenciarse de otros; y que la realización de un festival expresa la aparición, formación o consolidación de un grupo de especialistas en alguna esfera de la cultura; desde donde es posible observar la relación entre la aparición de festivales con temáticas muy concretas, la formación de especialistas en campos determinados de la cultura y su vínculo con los procesos socioculturales de una ciudad específica que han posibilitado su ascensión.

Gracias al movimiento emancipador ha sido posible que una de las características del festival sea su diversificación y especialización, es decir, que de alguna manera éste es un manifiesto público por el que se expresa la relativa autonomía de un campo de la cultura o el proceso de construcción del mismo y de algunas de sus reglas. Pues el festival resulta de la organización de un grupo de “especialistas” en la cultura que lo gestan y ponen en acción, otros especialistas que lo evalúan y califican y con base en ello le otorgan apoyos o no, el reconocimiento de que ciertos productos, expresiones o discursos culturales responden a las reglas de determinado campo, y la configuración de públicos que son capaces de reconocer, valorar y legitimar toda esta estructura.

Con base en lo anterior, mi hipótesis respecto al surgimiento de nuevos festivales en la ciudad de Cuernavaca, enfocados principalmente en el arte contemporáneo, es que éstos emergen a partir de la consolidación de dicho campo en la ciudad a partir del establecimiento de nuevos actores como lo son los artistas con trayectoria que han decidido tener como sede de la producción y exposición de su obra a Cuernavaca, la preparación de nuevos creadores, la llegada de investigadores sociales, el arribo de élites que consumen este tipo de arte; en el contexto de una ciudad que se ha ido transformando permitiendo el asentamiento de estos grupos y su legitimación; así mismo, intervienen una serie de procesos de especialización de sujetos que conforman los públicos y

artistas que construirán parte de los contenidos de estos y otros festivales, los cuales se forman y adquieren reconocimiento principalmente, aunque no de manera exclusiva, a partir del nacimiento de dos nuevas instituciones educativas: La Facultad de Artes de la UAEM y el Centro Morelense de las Artes (Cema).

2.2 Movimiento Expansivo

El movimiento expansivo se refiere a la necesidad moderna de ampliar la posesión de bienes materiales pero también de conocimientos, ya que existe la idea de que el incremento y acumulación de ambos da acceso a un mayor poder en la estructura social. Pero también comprende la constante difusión dentro de las sociedades modernas de todos los nuevos alcances logrados (en la ciencia, la tecnología y la cultura), pues al expandir las metas alcanzadas se hace tangible, al menos en lo discursivo, el paulatino acercamiento al progreso, que en términos modernos posee una connotación de cambio y transformación. Néstor García Canclini denomina al proyecto expansivo como

la tendencia de la modernidad que busca extender el conocimiento y la posesión de la naturaleza, la producción, la circulación y el consumo de los bienes. [...] en un sentido más amplio se manifiesta en la promoción de los descubrimientos científicos y el desarrollo industrial (García Canclini, 1990: 31).

Si bien García Canclini hace hincapié en la promoción de los descubrimientos científicos y el desarrollo industrial, la difusión de la cultura también cobrará un papel esencial. Los gobiernos mexicanos, por ejemplo, durante la primera mitad del siglo XX creyeron que con sólo promover diferentes manifestaciones culturales estarían integrando a los grupos que las producían. Esto no fue así, ya que se extiende el conocimiento sobre distintos grupos culturales, pero no su acceso al poder para tomar decisiones. Este proyecto expansivo cultural en México derivó principalmente en la construcción de múltiples museos,²¹ de ferias artesanales dentro de las ciudades y de

²¹ Muchos museos que en el siglo XIX respondían a los nuevos criterios de racionalidad científica a los que se adhería la naciente Antropología, se propugnaban como la institución moderna que había sido capaz de ordenar los objetos en ellos depositados, [...] El evolucionismo, al entender la cultura como civilización, ordenará la cultura material de las sociedades "bárbaras" o "salvajes" unilinealmente, de la más "tosca" a la más "evolucionada", [...] sin prestar atención al contexto históricocultural en el que se produce dicha cultura material (Méndez, 2003: 4).

festivales, en los que se exponía pero no se integraba la diversidad creativa y cultural del país.

A razón de lo anterior, el festival puede mirarse desde dos dimensiones: una, como discurso político que deja entrever la postura e idea que han tenido y tienen sobre el desarrollo cultural las autoridades que gobiernan distintas ciudades; y dos, como expresión de diferentes sectores de la población que han comenzado a pasar de sólo la demanda de servicios básicos a la demanda de cultura y que buscan un espacio para dar voz a sus manifestaciones culturales.

En sociedades como la mexicana, en las que se dio una modernidad sin un proceso equivalente de modernización, esto es que se extendieron sobre la población algunos de los ideales de la modernidad –como el acceso a una vida más cómoda a través de la tecnología, o la mejora de las condiciones sociales a partir del desarrollo industrial y la configuración de ciudades más agradables a través de la cultura y las artes– pero que nunca llegaron a cumplirse porque, contrario a lo que prometían y aún prometen los gobiernos, la desigualdad socioeconómica se agudizó y estos ideales se convirtieron en metas frustradas para los sectores más pobres y marginados. En este contexto, la demanda de lo básico (vivienda, salud, seguridad, etc.) se volvió prioridad, colocando a la cultura en un lugar secundario, o en artículo de lujo. Sin embargo, a partir de la década de los ochenta, ante la dificultad de obtener también lo básico, la cultura en las ciudades (a través de propuestas especialmente ciudadanas y de organizaciones civiles y no gubernamentales) adquiere un papel esencial en la cohesión colectiva de algunos sectores de la población, como expresión de identidades grupales o como medio para la denuncia social. Ante la homogenización cultural promovida desde los medios de comunicación masiva y algunas políticas culturales de Estado, y la expansión de ideales que no pudieron ser alcanzados por todos o que no todos visualizaron como “lo ideal”, la cultura toma mayor importancia como elemento de diferenciación entre los grupos, para obtener algunos beneficios sociales y como una manera de hacer presencia en una sociedad que cotidianamente margina a determinados sectores de la población.

El festival abre la posibilidad de hacernos sentir diferentes dentro de ciudades en las que todo parece igual: nuestras rutinas diarias, los productos que consumimos, la música que escuchamos, el cine que vemos. Este efecto transformador del festival radica en el hecho de que hoy lo que le da el valor de “excepcional” a un producto o práctica cultural también está dado por la forma o canal por el que circulan dichos productos y prácticas. La entrada de determinados productos culturales al mercado simbólico de masas suele restarles su valor único y de distinción; pero, en este sentido, la experiencia directa y de ruptura con la cotidianidad otorga una sensación diferente e innovadora, aunque estemos consumiendo productos culturales masificados. No es lo mismo mirar un concierto del grupo de rock “Café Tacuba” a través de la televisión, que en un festival en el zócalo de la Ciudad de México, es el mismo grupo, pero la segunda experiencia probablemente resulta más significativa porque “estuvimos ahí” y lo compartimos con otros. Parece que algo al volverse masivo se transforma en objeto de lucro y ganancia, quitándole su esencia creativa, estética, seductora, pero a través del festival lo masivo puede llegar a convertirse por un instante en una experiencia “única”. El festival muestra cómo la cultura dialoga con lo masivo y al mismo tiempo encuentra expresiones diferentes e innovadoras, no dadas quizá por los contenidos o productos culturales, sino por cómo éstos se presentan. Momentos o espacios para sentirnos distintos dentro del cotidiano ritmo rutinario de la ciudad se requieren, sino para transformar, sí para afrontar la desigualdad social y el anonimato que impera en las urbes. La materia prima del festival es la fragmentación de la vida social, la emancipación de la cultura y la necesidad de hacer más lúdicas y espectacularizar sus distintas expresiones para renovarlas y darles vida.

Otra hipótesis es que el nacimiento de nuevos festivales en una ciudad está ligado al hecho de que algunos sectores de la población han sumado al reclamo de servicios “básicos”, la necesidad de cultura, y esto se da desde grupos socioculturales cuya relación con la ciudad es relativamente reciente, pero que se han arraigado lo suficiente al territorio para sentirlo propio y en torno a él construir o edificar una dimensión más de su sentido de pertenencia e identidad. El festival, en el contexto urbano, hace posible estudiar cómo se dan las relaciones entre grupos nuevos y grupos ya enraizados en una ciudad,

y cómo dichas relaciones transforman a ésta y las prácticas de los sujetos que la habitan.

El movimiento expansivo, es decir la propensión de la modernidad por difundir los desarrollos científicos, tecnológicos y culturales, pero que en América Latina no llegaron ni llegan a todos de igual forma; y la masificación de la producción, circulación y consumo cultural, es el escenario en el que experiencias efímeras pero intensas e innovadoras como el festival tienden a surgir cada día más como respuesta para romper en ciertos momentos con la cotidianidad y estandarización de las ciudades. De ahí que la cualidad fantasmal del festival sea uno de los elementos que lo vuelve seductor especialmente para los sujetos y grupos urbanos. Al mismo tiempo, a razón del movimiento expansivo, el festival adquiere otra de sus características, la de ser una expresión desde la que se construyen y manifiestan diferentes discursos y posturas sobre la idea de desarrollo cultural.

2.3 Movimiento Renovador

Ante la masificación moderna se busca la distinción, no sólo económica y social sino también simbólica. Esta búsqueda no es exclusiva de las élites socioculturales, sin embargo son éstas las que poseen mayor poder para construir y establecer signos de distinción cultural que se depositan en objetos, expresiones, actividades, etc., y a través de los cuales legitiman además de un poder socioeconómico, elementos de distinción cultural, desde los que establecen diferencias con los sectores populares, pero también con aquellos que tienen poder económico pero no acceso a bienes culturales exclusivos. Estos bienes se configuran como tales por ser escasos, y ello va ligado a la innovación, pues lo nuevo (que puede adquirir este carácter por una resignificación, secularización o integrar algo a un contexto distinto) suele tener una connotación de único, diferente y de ruptura, cuyo acceso está reservado a unas minorías; funciona como frontera con respecto a lo masificado, lo que es del conocimiento y empleo de una mayoría. De ahí la importancia del movimiento renovador en la modernidad, pues al tender lo nuevo a masificarse va perdiendo su cualidad exclusiva, pero al mismo tiempo se requiere del consumo masificado pues es el referente para construir nuevos signos de

distinción, y es a través de la masificación que se puede incluir a más grupos en el consumo de bienes culturales, y a su vez establecer diferencias simbólicas entre éstos a través de procesos de renovación.

El proyecto *renovador* abarca dos aspectos, con frecuencia complementarios: por una parte, la persecución de un mejoramiento e innovación incesantes propios de una relación con la naturaleza y la sociedad liberada de toda prescripción sagrada sobre cómo debe ser el mundo; por la otra, la necesidad de renovar los signos de distinción que el consumo masificado desgasta [...]Las sociedades modernas necesitan a la vez la *divulgación* –ampliar el mercado y el consumo de los bienes para acrecentar la tasa de ganancia– y la *distinción* –que, para enfrentar los efectos masificadores de la divulgación, recrea los signos que diferencian a los sectores hegemónicos (García Canclini, 1990: 31, 32 y 37).

La innovación cultural no es producto exclusivo de las élites, pero sí forma nuevas élites, de hecho la cultura se ha configurado como un lugar desde el que diferentes grupos y sujetos edifican signos de distinción y reconocimiento en el contexto de una marginación social o cultural. En la modernidad para innovar es necesario tener referentes de lo clásico, del pasado; es decir, un cúmulo de conocimientos y experiencias para medir o evaluar lo nuevo. Y en este proceso, quienes poseen una mayor acumulación de saberes, acceso a la información, referentes y medios para difundirlos son los que dentro de distintos grupos y sectores tendrán el control sobre determinado campo cultural. El reconocimiento de la innovación en sí implica o es un rasgo de distinción e incluso de poder.

Todavía somos hoy, de algún modo, los contemporáneos de esa modernidad estética surgida a mediados del siglo XIX. Desde entonces, la marca distintiva de lo moderno es “lo nuevo”, que es superado y condenado a la obsolescencia por la novedad del estilo que le sigue. Pero, mientras que lo que es meramente un “estilo” puede pasar de moda, lo moderno conserva un lazo secreto con lo clásico (Habermas, 1998: 1).

La distinción cultural suele despojar a la cultura de su dimensión económica, de esta forma, actos con motivos políticos, cívicos o económicos al suscitar el encuentro colectivo a través de una expresión cultural o artística convocan a sujetos distintos en una manifestación que, aunque parece incluirlos simbólicamente, al hacerlo de manera momentánea, esporádica y efímera no resuelve las desigualdades sociales y culturales cotidianas a las que se pueden llegar a enfrentar algunos sectores. En este sentido, el festival es reflejo de las distinciones entre grupos, pero al poner en escena el arte y la

cultura permite que las diferencias y encuentros entre actores específicos y la ausencia de algunos sujetos en diversos festivales, no sean vistas como una situación ligada a lo económico o social, sino asociada al gusto o la sensibilidad de las personas. Pese a que el festival no resuelve la polarización y marginación social o los conflictos asociados a las ciudades –de hecho puedo decir que hace evidentes las fronteras simbólicas entre los grupos que habitan una urbe sin la necesidad de que cada uno sea explícitamente excluyente, es decir, los “otros” no van no porque no se les permita, sino porque no quieren– el festival otorga incluso a los sujetos más marginados y con menos poder la posibilidad de acercarse a un espacio de disfrute y tener cierta participación dentro de la ciudad a través de la vivencia de una experiencia diferente, de un momento único en el que pueden identificarse con otros a través de algo que les significa colectivamente; funciona como una válvula de escape por la que se liberan pequeñas cargas de energía a intervalos para reducir cierta presión social, gracias a lo cual distintos grupos socioculturales pueden hacer frente a los constantes cambios de la urbe moderna y a la incertidumbre que genera saber lo frágil que es todo aquello a lo que creemos pertenecer o que pensamos nos pertenece.

[...] la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos a una vorágine de perpetua desintegración y renovación [...] Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, “todo lo sólido se desvanece en el aire” (Berman, 2006: 1).

El festival no se puede comprender al margen de una sociedad desigual como la moderna, la creación de categorías de diferenciación (la noción de arte y artesanía, por ejemplo, marca en sí una frontera entre objetos, personas y prácticas) se da porque las relaciones de desigualdad están presentes, por ello hay una necesidad de crear espacios para el intercambio colectivo y mantener o establecer cierta “cohesión” entre grupos creando distinciones simbólicas entre los que pertenecen y los que no.

La innovación no sólo puede ser analizada en función de la historia de los diferentes campos culturales, sino que lo que se presenta como innovador también está determinado por la historia particular del desarrollo de las dinámicas culturales en el contexto singular de una ciudad y directamente asociado a la infraestructura cultural del lugar, los servicios educativos con los

que cuenta y sus condiciones socioculturales; así como por las relaciones que la ciudad en sí mantiene a una escala global, es decir, los intercambios que posee con otras ciudades del país o del extranjero. Todas estas circunstancias en su conjunto son las que permiten que una manifestación cultural pueda o no ser aceptada como nueva o como signo de distinción de un grupo o élite. La constante renovación de los festivales, que a su vez les da su cualidad de efímeros, distingue a los grupos que los producen y participan en ellos, justo por eso, porque responden a un momento, son irrepetibles y quienes los viven son parte de ese instante distinto que se abre dentro de una persistente rutina urbana.

2.4 Movimiento Democratizador

El proyecto modernizador de los Estados contempló la democratización de la cultura como una prioridad, el objetivo era regular y masificar el acceso a ésta y las artes como una forma de acercar el progreso social a los habitantes de una nación y fomentar la participación ciudadana. Pero en países multiculturales como el nuestro, el Estado al partir de una valoración desigual sobre las diferentes expresiones culturales, más que regular la participación vio en la democratización de las bellas artes y la educación la posibilidad de elevar el desarrollo cultural de la población en general sin considerar sus diferencias.

Rousseau es el primero en utilizar la palabra *moderniste* en el sentido en que se usará en los siglos XIX y XX; y es la fuente de algunas de nuestras tradiciones modernas más vitales, desde la ensoñación nostálgica hasta la introspección psicoanalítica y la democracia participativa (Berman, 2006: 3).

Bajo la premisa de lograr que todos tuvieran acceso a los mismos bienes culturales, el movimiento democratizador se materializa en México en la creación de políticas culturales de Estado que nacen bajo el fundamento de intervenir y organizar la vida cultural del país, más que con la intención de asegurar la participación igualitaria de diferentes grupos. El proyecto democratizador al fundamentarse en la idea de que existía una población inculta a la que había que educar a partir de ciertos estándares, permite que el Estado asuma una posición paternalista desde la que, más que actuar como un gestor cultural, intentará popularizar una idea muy concreta de cultura, asociada principalmente al arte legitimado por unas élites.

Llamamos proyecto *democratizador* al movimiento de la modernidad que confía en la educación, la difusión del arte y los saberes especializados, para lograr una evolución racional y moral. Se extiende desde la ilustración hasta la UNESCO, desde el positivismo hasta los programas educativos o de popularización de la ciencia y la cultura emprendidas por gobiernos liberales, socialistas y agrupaciones alternativas e independientes (García Canclini, 1990: 32).

En el marco de la consolidación del Estado-nación mexicano, la cultura y sobre todo aquellas manifestaciones reconocidas como “arte culto” y las “tradiciones mexicanas” van a desempeñar un papel muy importante dentro del proyecto de “integración” del país. En este contexto, la diversidad cultural y social de México se presenta como un reto para todas las instituciones Estatales, pero en especial para aquellas dedicadas a la “cultura” y las artes, pues a éstas –como resultado de una política nacional iniciada en 1920 por José Vasconcelos–²² se les asigna la tarea de reforzar y rescatar la identidad nacional a partir de la unificación cultural y el rescate de las tradiciones y grupos indígenas, esto es, a través de las bellas artes y el folclor. El papel de estas instituciones también quedó definido por el concepto de *cultura* que, hasta hace algunas décadas, sólo contemplaba a la alta cultura y se refería especialmente a las artes. El rescate de las tradiciones y la democratización de la cultura se enfocaron más en la difusión de objetos y costumbres “típicas” de una región, dejando de lado su sentido histórico y sociocultural.

El proyecto de democratización cultural e integración nacional posee un trasfondo económico orientado hacia la productividad. Este modelo productivo requería de una homogenización cultural que hiciera a un lado los procesos culturales locales, a fin de “erradicar” conflictos grupales e impulsar a “todos” a producir motivados por el ideal de una nación unida que avanzaba hacia el desarrollo, el progreso y el bienestar colectivo. Con base en estos principios, el Estado-nación impulsó la creación de identidades y culturas nacionales directamente relacionadas con valoraciones étnicas etnocéntricas, dado que el Estado era el que decía quién entraba o no en el proyecto Estatal y quién se encontraba en la periferia. Bajo esta lógica, el ideal del Estado fue crear las

²² “La política cultural y educativa de esta época se centró en cinco grades rubros: escuelas, bellas artes, alfabetización, bibliotecas y educación indígena. El proyecto de Vasconcelos había ya concretado en instituciones y hechos el artículo 3° de la Constitución de 1917, con la intención de sustentar y generar la redención económica y social de las masas y la consolidación de una clase media culta y nacionalista, capaces entonces de defenderse de caudillos, oligarquías nacionales y extranjeras y que, al mismo tiempo, garantizarían la reconciliación de los antagonismos tradicionales” (Tovar y de Teresa, 1994: 39).

condiciones para que todos tuvieran acceso al mismo tipo de arte-cultura, en lugar de permitir que las diferentes manifestaciones culturales reflejaran la diversidad del país. Estas metas y objetivos que pretendía alcanzar el Estado a través de sus instituciones culturales y educativas, van a incidir profundamente en la organización y desarrollo de festivales, pues con la realización de éstos el gobierno buscó durante mucho tiempo generar nuevos públicos de arte y cambiar los gustos de la gente.

Las políticas culturales en nuestro país estuvieron orientadas durante algún tiempo a la formación de una identidad nacional,²³ de ahí que los primeros festivales en este país fueran impulsados por el Estado y a través de ellos se pretendiera instruir a las clases populares. Años después, alrededor de los setenta, con el reconocimiento de México como un país pluricultural, la política cultural imperante se enfoca en el rescate de las tradiciones autóctonas y la preservación de “las raíces mexicanas”. Estas políticas serán retomadas por los organizadores de festivales al pretender integrar, de manera esencialista, a grupos primordialmente indígenas y a determinadas manifestaciones culturales tradicionales. Se comienza entonces a incluir en los festivales danzas típicas de algunas regiones, grupos de música indígena, artesanos, etc., sin embargo y paradójicamente, resulta escasa o nula la participación y toma de decisiones de dichos grupos para con la organización de los festivales y en general en la vida cultural del país. Frente a la diversidad sociocultural del país, el proyecto democratizador, en cuanto a festivales, se traduce especialmente en el fomento a la realización de festivales con temas indígenas, pero no organizados por ni para las estas comunidades, sino por instituciones gubernamentales de cultura; festivales supeditados a los espacios ofrecidos por el Estado, no a los intereses de las comunidades indígenas. Presenciamos, en palabras de Gerardo Mosquera, que en el marco de “una tendencia amplia hacia el pluralismo, no se deja de ejercer el deseo de

²³ Como ejemplo cito una parte del libro *Modernización y política cultural* en la que se menciona “Inaugurado por el presidente Carlos Salinas de Gortari y el rey Alberto de Bélgica el 22 de septiembre de 1993, este festival (Europalia) ha sido uno de los esfuerzos más complejos y ambiciosos por llevar la cultura de México a otras latitudes” (Ibíd: 275).

En el texto *Encuentros. Los festivales internacionales de la Raza*, José Ramón Martel López refiriéndose a los festivales de la Raza dice que estas acciones han estado destinadas a “[...] fortalecer nuestra identidad nacional y a mejorar las relaciones entre aquellos que la reconocen como su raíz” (1988: 6).

controlar la diversidad” (citado en Hernández, 2002: 173). A su vez, Eduardo Nivón sostiene que

la política cultural es una política regulatoria; sin embargo, la eficiencia de una política de este tipo se basa en la capacidad de los que toman las decisiones para movilizar los recursos humanos y económicos a fin de garantizar un desarrollo equitativo de los diversos agentes institucionales, sociales y territoriales interesados en la actividad cultural (2006: 63).

México cuenta con una gran diversidad de festivales, pero la diversidad de contenidos no garantiza la diversidad de agentes que los producen, en especial en ciudades o estados en los que la exclusión social y cultural es grande. Como resultado de un proyecto democratizador del Estado mexicano, que más que incluir la diversidad sociocultural trató de homogenizar contenidos, y sumamente paternalista; hoy se configuran festivales que – aunque muchos son promovidos por grupos no gubernamentales– requieren de la valoración y apoyo de éstos para realizarse, festivales en los que el papel de las industrias culturales e iniciativa privada es escaso o nulo pues siguen apostando principalmente al subsidio Estatal, en los que se renuevan y diversifican sus contenidos y presentación pero no así los grupos que los organizan, ni la relación entre los que producen los contenidos del festival, los que los hacen circular a través de éste y los públicos; entre los que parece seguir existiendo, aunque de forma distinta y secularizada, una relación de fuerte distancia entre instruidos y especialistas (los que participan activamente) y aquellos a los que hay que instruir. Al respecto María Ana Portal apunta

[...] es necesario comprender que la participación ciudadana no puede ser pensada como un punto de partida de la acción política, sino como un punto de llegada, como una meta por alcanzar (2004: 372)

En este sentido, el movimiento democratizador ha llevado a percibir al festival como un espacio del que puede nacer la participación ciudadana, sin embargo, como ya lo he sugerido, dicha participación al ser intensa pero efímera no llega en muchos casos a constituirse como una intervención ciudadana profunda por parte de los sujetos, sino que más bien refleja, en sus dinámicas, las posibilidades de acción política, social, cultural y económica que hoy tienen distintos grupos dentro de una ciudad y cómo han llegado o no a configurar su poder para ejercer determinadas acciones.

3. La noción de públicos en el contexto urbano

Una de las primeras cosas que hay que apuntar sobre la noción de públicos es que la formación de éstos guarda relación con el proceso de emancipación de distintos campos del conocimiento en la modernidad y también con la diversidad y desigualdad sociocultural presente en las urbes modernas. Como ya señalé, la emancipación traerá como resultado la formación de especialistas en distintas áreas, dicha especialización dará poder a determinados sujetos para diferenciarse del resto de la población o de otros grupos. La especialización va ligada a la fragmentación de la vida social y así mismo influye en la configuración de sujetos modernos con identidades y funciones híbridas, que son especialistas en más de una cosa y se mueven entre varios grupos. La emancipación de la cultura y de otras esferas de la vida urbana permitió que los sujetos encontraran puntos de identificación más allá del compartir un lugar de origen o su pertenencia a una comunidad, trasladando dicha identificación al consumo cultural de ciertos productos y al manejo de conocimientos sobre áreas específicas de la cultura; de ahí se suscita el intercambio colectivo entre personas que comparten un gusto por algún aspecto específico de la cultura (aunque no tengan otros puntos en común), en el que de alguna forma son especialistas, lo que da paso a la configuración de públicos. Así mismo, si bien la formación de públicos responde a la emancipación de la cultura, la fragmentación de las dinámicas de la vida urbana y un exacerbado individualismo; también expresa la desigualdad social y cultural de las ciudades, ya que el origen social y cultural, así como el lugar que ocupan dentro de la estructura social aquellos sujetos que conforman los públicos, reflejan además la relación de diferentes sectores de la sociedad con la educación, los medios de comunicación, el arte y el acceso que tienen o no a una amplia oferta de manifestaciones y productos culturales. Los públicos manifiestan la transformación de las relaciones entre distintos actores con la cultura y de la noción de cultura en sí.

[...] los públicos no nacen, sino que se hacen, esto es, que son constantemente formados por la familia, la escuela, los medios, las ofertas culturales comerciales, entre otros agentes que influyen en las maneras en que se acercan o se alejan de las

experiencias de consumo cultural [...] (García Canclini y Rosas Mantecón, 2005: 187)

Dado que la emancipación cultural se expresa en la diversificación del festival moderno, una parte fundamental que le otorgará sentido a éste será el público, no sólo por la cantidad de personas que lo conforman, sino por quiénes lo integran. Los que forman el público son los que dan legitimidad a aquello que el festival celebra de la cultura o el arte. Lo anterior en el entendido de que el festival no construye públicos, sino que los públicos ya están formados, es decir, comparten la creencia en una serie de reglas que guían y dan sentido a un campo de la cultura, de manera que el festival sólo los convoca y al reunirlos festejan aquello en lo que creen y les produce satisfacción.

No obstante, el concepto de público se ha ido transformando en las diferentes fases de la modernidad. A lo largo del siglo XVIII se apuesta a la formación de un público moderno, que consistió en intentar acercar o hacer testigo de una época de cambio a una gran parte de la población de las ciudades de ese periodo. La apuesta era congregar a una multitud en torno a una verdad transformadora y a su vez unificadora. Berman ubica esta fase particularmente en la década de 1790, él apunta que

Con la Revolución francesa y sus repercusiones, surge abrupta y espectacularmente un gran público moderno. Este público comparte la sensación de estar viviendo una época revolucionaria (2006: 3).

El festival moderno nace heredero de esta revelación revolucionaria que representa la llegada de una nueva era. De ahí que el festival se comience a constituir como una gran explosión social, como un acto espiritual en el que se celebra el cambio, la ruptura con viejas tradiciones y la configuración de nuevas ideas y expresiones para alcanzar la verdad, la belleza, el progreso y la razón. Pese a que el “Festspielhaus” aparece hasta el siglo XIX, no deja de estar motivado por la idea de encontrar la verdad en el arte y celebrarla. El “Festspielhaus” –uno de los festivales más antiguos y conocidos del mundo moderno y creado por Richard Wagner en 1876– representa un modelo para el resto de los festivales que se crean a finales del siglo XIX y es la materialización del ideal romántico que Wagner tenía sobre el arte. El tema

central del “Festspielhaus” es la música, en especial la ópera, para Wagner este festival “era la prueba de que el arte había alcanzado su más alta cima” (Schwanitz, 2006: 477), con el *Festspielhaus* “Wagner intenta reunir a todas las artes bajo el dominio de la música” (ibíd.), es decir, buscaba la obra de arte total.

Sin embargo, la misma modernidad al expandirse tanto terminó por escindirse,

En el siglo XX, nuestra fase tercera y final, el proceso de modernización se expande para abarcar prácticamente todo el mundo y la cultura del modernismo en el mundo en desarrollo consigue triunfos espectaculares en el arte y el pensamiento. Por otra parte, a medida que el público moderno se expande, se rompe en una multitud de fragmentos, que hablan idiomas privados inconmensurables [...] (Berman, 2006: 3).

El propio proceso de modernización ha transformado las dinámicas de los festivales –la especialización de los públicos, la fragmentación de grupos urbanos que se identifican y consumen bienes culturales específicos desde los que se diferencian de otros y crean parte de su identidad– hace prácticamente imposible que un solo festival llegue a todos, sin que ello lo señale como una característica negativa, pues, como en una ocasión lo mencionó Abilio Vergara “la diversidad y la desigualdad no son sólo obstáculos” también inspiran a grupos, sectores y públicos diferentes a crear nuevos espacios, propuestas y manifestaciones culturales. Hoy el festival representa, mantiene y hace manifiesto límites sociales y culturales, pero al mismo tiempo a partir de éstos se generan alianzas, apoyos, intercambios y vínculos entre sujetos que se identifican y abren nuevos canales para expresarse y compartir entre ellos. No se hacen públicos con el festival, los públicos se están formando constantemente a partir de diferentes procesos, pero a través de los públicos se expresan las identidades camaleónicas y la diversidad de los sujetos que los conforman.²⁴ Algunos festivales son ejercicios por los que se ha intentado diversificar la oferta cultural en ciudades cuyos gobiernos suelen apostar a un solo modelo cultural.

Partiendo de la idea de que los públicos se van formando, tienen cierto conocimiento de lo que aprecian, se identifican y reconocen en lo que ven y

²⁴ “[...] las diversas identidades individuales y colectivas llegan a ser dinámicas y procesuales en lugar de fronteras estáticas” (Simonicca, 2007: 29)

consumen, puedo marcar una diferencia con respecto a los espectadores, éstos mantendrían una relación más azarosa, ocasional y lejana con determinados productos culturales que se les presentan. El arribo de público y de cierto tipo de público a un festival se configura como una especie de hecho “natural” que responde al previo reconocimiento e identificación entre el público y los contenidos. Sin embargo, si la atención y significación del festival recae sólo sobre los contenidos sin vincularse con un público, entonces más bien estará reuniendo espectadores cuya posibilidad de participación será reducida.

Marshal Berman sostiene que un hombre moderno

Necesita de la historia porque es el armario en el que guarda todos los trajes. [...] incapaz de aceptar el hecho de que un hombre moderno nunca puede verse verdaderamente bien vestido, porque no hay ningún rol social en los tiempos modernos en que pueda calzar perfectamente (2006: 9).

Siguiendo con la metáfora del Berman, cada festival equivaldría a tener la oportunidad de sacar un nuevo traje del armario del hombre moderno, pues cada festival ofrece la posibilidad de interpretar un rol diferente y poner en escena alguno de los atuendos que se guardan en dicho armario. Una hipótesis más es que si la diversidad y la diferencia trataron del ser superadas o erradicadas a través de un proyecto de modernización económica y cultural (no equitativo) para alcanzar el progreso, ello permitió que manifestaciones culturales y festivas como el festival encontraran su principal motivación e inspiración justo en la necesidad que tienen los sujetos de manifestar sus diferencias y distinguirse dentro de la arrolladora inmensidad de las ciudades.

4. Espacio público

El espacio público es el lugar de encuentro social de la modernidad. Si los espacios privados en las ciudades modernas están destinados a personas con gustos similares, igual clase social u orígenes comunes; el espacio público se constituirá como aquel en el que los sujetos, al salir de lo privado, se encontrarán con los otros. En principio, el espacio público no nace propiamente como un lugar destinado a la participación ciudadana, a su convivencia o recreación, sino como una zona pensada para facilitar el tránsito de personas y

agilizar los intercambios comerciales. “El origen de grandes avenidas en el siglo XVIII son pensadas no para beneficio de la comunidad, sino para usos particulares” (Lezama, 2005: 101).

Empero, considero que lo que otorga principalmente el carácter de público a un lugar, más que quien lo controla (aunque esto no deja de tener una importancia fundamental), está asociado a tres cosas: primero, que en él es posible el encuentro entre sujetos diferentes; segundo, que el acceso a éste es gratuito; y tercero, que en torno a él se configuran una serie de reglas públicas para normar su uso iguales para todos.

[...] en la ciudad la dimensión pública y el sistema de las reglas de convivencia se encuentran estrechamente vinculados. Se puede decir que lo público nace cuando nacen las reglas objetivadas y formalizadas, es decir, las normas públicas (Signorelli, 2004: 106).

Desde esta perspectiva, las calles y avenidas serán los espacios públicos por excelencia. Sin embargo, hay muchos otros lugares que se han configurado como públicos, tales como parques, plazas y recientemente centros comerciales, en los que aunque su control y manejo en muchos casos es privado, no dejan de ser espacios para el encuentro, las prácticas y participación de diferentes grupos. Así, podemos encontrar lugares con un origen privado a los que se les da un uso público, y espacios públicos que han sido privatizados por algunos sectores.

La distinción público-privado estaría dada entonces más por las normas de regulación de los espacios y la posibilidad que otorgan o no para la participación y uso equitativo en y de éstos por parte de diferentes sectores de la población. En este tenor, el sentido del espacio público está más fundamentado, no simplemente en posibilitar el tránsito regularizado de distintos sujetos en lo urbano, sino en su capacidad de constituirse como un lugar para la equilibrada participación ciudadana, a este respecto Jordi Borja apunta que ser ciudadano “es el derecho a sentirse protegido, pero también la libertad de vivir la aventura urbana” (2004: 156). Mientras lo privado está definido por encontrarse más vinculado al consumo, pero también por estar destinado a un público específico, en tanto las reglas sobre su uso apuestan no a regular su empleo equitativo, sino a asegurar el beneficio (principalmente económico) de quienes lo controlan.

El paso del espacio público destinado al mero tránsito, a su configuración como lugar para la participación y el disfrute de los habitantes, se da desde el siglo XVIII con la construcción de los primeros jardines públicos, “emergiendo el espacio abierto como ámbito de recreación para la comunidad” (Lezama: 2005: 101). Sin embargo, la construcción de estos lugares es iniciativa de los Estados como parte de un gran proyecto modernizador que con la edificación en los centros de las ciudades de calles, parques y plazas intentaron integrar y organizar la vida colectiva. Estos primeros espacios públicos configurados por los Estados, fueron normados bajo un ideal de la convivencia colectiva, reglas a través de las cuales se excluyeron manifestaciones y sectores de la población que constituían obstáculos para alcanzar el progreso y la unificación social (principalmente grupos marginados y aquellos percibidos como “minorías”). Pese a que puede ser considerado un paso positivo la construcción de estos lugares, el reto era y es desde dónde configurar las reglas para su uso. Dado que los procesos de modernización desigual fueron llevando a las poblaciones urbanas a una mayor polarización socioeconómica y cultural, el uso de lo público más que derivar de un consenso, que en el marco de sociedades tan asimétricas resulta complicado, su regulación fue quedado en manos de los Estados que optaron por emplearlo principalmente para legitimar identidades nacionales y festejos cívicos. De forma más reciente, los Estados han ido cediendo el control a agentes privados, quienes han optado primordialmente por hacer del espacio público un atractivo para el turismo y a través de su rehabilitación cautivar a los inversionistas.

Con las revoluciones y movimientos sociales que se dan a lo largo del siglo XX, el espacio público también adquiere un sentido importante como lugar simbólico para la manifestación del descontento social, como espacio para la reivindicación de grupos excluidos y expresión de las transformaciones sociales y culturales de una ciudad.

Los usos del espacio público son el termómetro de la convivencia social, la diversidad cultural y desigualdad social de una ciudad.²⁵ En sociedades

²⁵ “La esfera pública es de hecho el ámbito cultural de valores compartidos, de los cuales derivan normas y reglas universalmente interiorizadas y prácticas y comportamientos recíprocamente compatibles de los cuales deriva, en una palabra, la integración social” (Signorelli, 2004: 123).

altamente desiguales cultural y socialmente, lo público tiende más a ser visto como espacio de conflicto que de participación, ello como resultado de la ineficacia de los gobiernos para respetar la diversidad, crear oportunidades, garantizar derechos culturales para la población, respetar la autonomía de los grupos culturales y promover la solidaridad social. La percepción negativa de lo público además está asociada al amplio poder que se le ha otorgado a los medios de comunicación privados, quienes

exacerban el problema de la inseguridad, logrando boicotear el circuito público, para instalar una idea de peligro en espacios públicos en contraste con el confort que ofertaría lo privado (Rojas: 2007).

De esta manera, el uso del espacio público o éste en sí mismo va disminuyendo, con ello se merman las oportunidades para la convivencia, intercambio y organización colectiva. Esta reducción del espacio y la participación pública de los ciudadanos va otorgando mayor y casi exclusivo poder al Estado e iniciativa privada para organizar la vida social y cultural de una ciudad, limitando la diversificación de la oferta cultural, su producción, circulación y consumo, y la toma de decisiones de los ciudadanos respecto a las transformaciones que experimenta la ciudad.

[...] en el Estado moderno hay una dialéctica entre espacio público urbano y formación del consenso, donde el primero es lugar de producción y negociación del segundo, pero el segundo es garantía del uso civil del primero (Signorelli, 2004: 124).

El festival en México va a nacer ligado a lo público, promovido por el Estado como el medio para acercar gratuitamente las artes y la cultura a las masas. No obstante, gradualmente se va perfilando hacia lo privado o lo semipúblico, en principio, porque con la emancipación del arte y la cultura el festival al volverse cada vez más especializado también va a requerir de lugares más significativos y específicos para realizarse, ya que en sí el lugar donde se efectúa también forma parte de un discurso de legitimación. Así mismo, ante la imposibilidad del Estado para lograr que exista una mayor participación de diferentes grupos culturales, esto lo aprovechan las industrias culturales quienes, en cuanto a los festivales, los han edificado como manifestaciones espectaculares con las que atraen a grandes cantidades de

público, por las que promueven y venden los productos que ellas mismas producen, trasladándolos a espacios masivos pero privados sobre lo que tienen control y donde es reducida la entrada de expresiones culturales más diversas. Sin embargo, entre el Estado y las industrias culturales, también existen otros actores culturales (artistas, asociaciones civiles, grupos indígenas, jóvenes que se identifican con expresiones diferentes a las que promueven las industrias culturales con mayor poder, etcétera) que reubican sus prácticas a través de expresiones como el festival, que emplean espacios públicos para cuestionar justo el empleo de éstos, aunque apuestan más a los lugares semipúblicos para su realización, es decir, espacios regulados por agentes privados pero donde el acceso es público y gratuito, como galerías independientes, los llamados foros alternativos, casas prestadas, museos privados... En este contexto, el festival cabe como una expresión colectiva que plantea otras formas de emplear y habitar la ciudad, y que se contraponen a las imágenes de ciudades perfectamente planeadas y homogéneas que hacen circular los gobiernos y la iniciativa privada para atraer turistas y nuevos inversionistas.

Ante la exclusión política, simbólica, económica y social de ciertos grupos en determinados espacios públicos, éstos imaginan y ponen en práctica medidas lúdicas y recreativas para el uso de lo público, que enmarcadas por lo festivo les dan la posibilidad de intervenir en lo urbano aunque sea en una pequeña escala.

En ciudades con una sociedad desigual en varias dimensiones, en torno al espacio más que consenso habrá disputas, pues como lo indica Patricia Ramírez Kuri “Los usos, participación, apropiación y gestión de distintos lugares en un contexto manifiestan la relación armónica o no entre espacio-ciudadanía-instituciones” (2004: 388).

En el caso de la ciudad de Cuernavaca, a través de los festivales que en ella se efectúan, si bien se estuvieron gestando una serie de propuestas para darle un mayor uso al espacio público –como un manifiesto de inconformidad ante una serie de transformaciones que se realizaron en la ciudad sin contar con el consenso de la población– los festivales no dejan de estar más ligados a los espacios privados o semipúblicos, esto porque al desarrollarse en una ciudad tan desigual socialmente y diversa culturalmente, a las autoridades

gubernamentales se les complica discernir sobre si es “adecuado” o no presentar determinados contenidos en espacios públicos, limitando así su uso. Por otro lado, también vinculado a la desigualdad y diversidad de los habitantes de Cuernavaca, en general hay poco empleo del espacio público por parte de los ciudadanos, ya que éste tiene cierta connotación negativa porque permite el encuentro entre grupos muy diferentes, y lo diferente es percibido como peligroso. Además, si se estaba dando un intento por emplear más el espacio público en Cuernavaca y motivar a los habitantes a dejar sus casas de fin de semana o ir más allá de la plaza comercial, esto ha sufrido un grave retroceso a partir de la serie de actos violentos que ha experimentado la ciudad con motivo de los ajustes de cuentas entre varios grupos de narcotraficantes y la falta de control real de las autoridades para enfrentar la situación, hechos que han suscitado que los habitantes estén bajo una estricta vigilancia militar y prevalezca el temor de salir a las calles y acudir a sitios públicos.

Mientras los espacios públicos se sigan privatizando paulatinamente, y aquellos lugares de convivencia colectiva que no están vinculados con el turismo o el comercio permanezcan en el olvido, y el Estado no cree las condiciones socioeconómicas para que los habitantes estén seguros en ellos (sin la necesidad de ser acosados por una fuerte presencia militar y policial en las calles) las posibilidades de disfrutar de la ciudad seguirán siendo desiguales y reducidas.

Las instituciones de Estado en México y Latinoamérica parecen seguir aspirando a alcanzar “una” modernidad, sin embargo, alrededor del choque entre procesos sociales “antimodernos” y proyectos institucionales “modernos”, se consolida el control desproporcionado del sector privado sobre lo público y se quebranta más el sentido colectivo y de convivencia de la vida urbana.

5. Festival urbano, las cosas en su contexto

¿Por qué el festival adquiere cada vez más importancia como expresión festiva dentro de las ciudades? ¿Qué nos seduce de él o qué papel tiene en la creación o reconfiguración de la imagen de diferentes ciudades que cada día nacen nuevas propuestas? Las distintas funciones que ha cumplido y cumple el

festival dentro de una urbe están asociadas a un proyecto moderno que, al pretender renovar a la sociedad y dirigirse al progreso intentando superar toda tradición, empezó a configurar ciudades que aspiraban a ser funcionales y modernas pero donde la parte “humana” y diversa de éstas se fue excluyendo, ciudades que hoy intentan llenarse de vida y nuevos significados abriendo paso a expresiones festivas, lúdicas, diferentes, creativas y colectivas. Pero que también son aprovechadas por actores privados o gobiernos para satisfacer intereses muy particulares que no contemplan las diversas necesidades de poblaciones heterogéneas.

La modernidad intentó borrar todo rastro del pasado, pero a la larga la modernidad termina por cuestionar este hecho y empieza a encontrar en el pasado referentes simbólicos para sostenerse, para devolver o configurar un nuevo sentido alrededor de cosas, lugares, personas, sucesos, objetos que parecían haberlo perdido; referentes, que aunque se emplean de forma momentánea, dotan de significado a un mundo que parece desvinculado de todo. Esta búsqueda de sentido en las ciudades modernas adquiere particular fuerza en los años setenta del siglo XX sobre todo en el ámbito artístico, en este campo se hacen una serie de esfuerzos y propuestas para que dialoguen artistas, público y las ciudades, integrando el pasado al presente. Este ejercicio constituyó “una forma de aceptar el proceso de desintegración como marco de nuevos tipos de integración, usar los escombros como medio para construir nuevas formas [...]” (Berman, 2006: 359).

En la década de los setenta, la cultura y el arte puestos en contacto con la ciudad, constituyeron una parte importante en el proyecto, Estatal y artístico, para la renovación de las urbes. A las ciudades se agregaron nuevos elementos que modificaron el paisaje y contexto urbano, y a su vez, el contexto urbano dio un nuevo sentido a expresiones culturales y artísticas. El arte, relacionado a lo estético, genial e intelectual, jugó un papel importante en la resignificación de ciudades como Nueva York (en los años setenta), Barcelona (en los noventa), y varias zonas de la Ciudad de México (la colonia Condesa, Coyoacán y recientemente el Zócalo) a partir de su renovación a inicios del siglo XXI.

En esta nueva obra de renovación (*de la ciudad*) el arte moderno toma una parte activa. Entre las gratas calles resucitadas nos encontramos con una enorme escultura

de acero que se eleva varios pisos hacia el cielo. Sugiere la forma de dos palmeras que se inclinan de modo expresionista la una hacia la otra formando un arco de entrada. Se trata del "Sol de Puerto Rico", de Rafael Ferrer, el árbol más nuevo de la selva de los símbolos de Nueva York (Berman, 2006: 363).

La paradójica renovación del pasado en las ciudades otorga un sentido de ubicación en el tiempo que sirve de referencia para desde ahí poder mirar un presente incierto y fragmentado. Lo inestable de las dinámicas y relaciones en la ciudad moderna, la enajenación urbana, el estrés al que nos somete, nos lleva a buscar momentos significativos y experiencias auténticas, motivadas por el deseo de crear una historia en la que se acumulen vivencias para recordar, traer al presente y dar sentido a un mundo efímero y multitemporal. La producción de festivales es una respuesta, por parte de algunos sujetos, a esa aspiración por buscar y generar momentos para encontrar cierta plenitud y autenticidad dentro de la urbe y ante su constante y rutinaria movilidad.

5.1 La ciudad como tema

Cuando los festivales hacen de la ciudad su tema es quizá porque ésta sea lo único en común entre tantos grupos diversos que coinciden pero no conviven en una urbe determinada, o es el medio por el que se trata de unificar la imagen de un lugar diverso y desigual, con la finalidad de alcanzar metas y objetivos políticos y económicos determinados. Por lo anterior, cuando no nace de una propuesta ciudadana o concensuada, el principal público de los festivales cuyo tema es la ciudad estará configurado primordialmente por visitantes y turistas, quienes la consumirán y le otorgarán un sentido total, y lo pueden hacer porque no ven la fragmentación urbana y más que muchos sentidos buscan una experiencia total a partir de la vivencia de una sola expresión de la ciudad. Es decir, este tipo de festivales le dan al turista la posibilidad de hacerse de una vívida postal de un espacio.

Entre viaje, consumo y cultura, existe una imbricación continua de relaciones y correspondencias orientadas hacia la estrecha vinculación entre la fragmentación de la vida y la búsqueda de sentido (Simonicca, 2007: 29).

En sitios sumamente turísticos de México como Cuernavaca, San Miguel de Allende o Guanajuato, los festivales están enfocados en satisfacer las

expectativas de los visitantes, en tanto que los grupos que habitan las ciudades casi no participan en ellos. No es que los festivales excluyan directamente a ciertos sectores, sino que la propia organización de la ciudad ya es excluyente y queda expresada a través del festival. Los festivales son importantes en muchas ciudades no sólo porque atraen visitantes, sino porque generan momentos en los que los habitantes de un lugar pueden disfrutar y hacer uso del espacio urbano. Sin embargo, dada la polarización sociocultural que caracteriza a gran parte de las ciudades en México, varios festivales parecen estar más interesados en satisfacer los ideales de los turistas que en abrir la posibilidad a distintos sectores para relacionarse lúdica y recreativamente con la ciudad.

La desigualdad social y diversificación cultural en algunas sociedades es tal que los festivales no resuelven esos conflictos, pero dichas condiciones son aprovechadas por grupos con mayor poder para edificar una imagen de “la” ciudad que no corresponde a la realidad de todos sus habitantes. Estos actores culturales parten de la monumentalización y espectacularización de las ciudades, misma que a través de expresiones como festivales, ferias y exposiciones ponen en escena un “tipo de ornamentación fugaz, una estética que invita a disfrutar el acontecimiento olvidando los procesos de larga duración que constituyen lo urbano” (García Canclini, 2003a: 47). Pero que finalmente es una imagen que puede ser vendida y rentable para algunos sectores, especialmente cuando el Estado comienza a ceder poco a poco el poder sobre el control de los espacios urbanos y la cultura a la iniciativa privada, quienes advierten que una forma de atraer capital y apoyos a las ciudades es distinguirlas de otras, volverlas el centro de algo, espectacularizarlas, es decir, constituir ciudades modernas que se “vendan” a sí mismas y en las que toda especie de conflicto parezca no existir.²⁶

²⁶ Estamos ante una modernización de la cultura que no es pareja para todos una “Modernización con expansión restringida del mercado, democratización para minorías, renovación de las ideas pero con baja eficacia en los procesos sociales. Los desajustes entre modernismo y modernización son útiles a las clases dominantes para preservar su hegemonía, y a veces no tener que preocuparse por justificarla, para ser simplemente clases dominantes” (García Canclini, 1990: 67).

5.2 La búsqueda de la experiencia en directo

Un elemento con el que juega el festival y a través del cual nos seduce radica en su capacidad de mostrar las obras o productos culturales en su contexto o más bien de darles un contexto, aunque éste sea un montaje de la realidad. Esto no siempre fue así, pero cada día hay un mayor interés por recrear el contexto “original” de lo que se muestra, ya sea en un festival u otra manifestación, con la intención de generar un acercamiento directo a las representaciones que construimos sobre diferentes productos culturales, prácticas y lugares. No sólo nos interesa ver una danza árabe, queremos mirar cómo suda la bailarina, si es como lo “imaginamos” o cómo lo hemos visto en el cine y la televisión. Buscamos observar algo nuevo, distinto a las representaciones o aquello que no ha sido apreciado en directo, deseamos saber algo más y diferente que los demás porque estuvimos ahí.

Estamos hoy obsesionados por ver las cosas en su “estado natural”, pues ya vimos cientos de representaciones, ahora queremos la “realidad” pese a que sea una simulación.²⁷ Finalmente queremos pertenecer y ser parte de algo en un aquí y un ahora,

[...] quien organiza un rave en una plaza o un cruceo, paralizando el tránsito, no está empeñado en describir o predicar qué calles quisiera que existieran, sino que intenta hacer que las calles sean inmediatamente, aquí y ahora, como las quiere. [...] para el ejercicio de la expresividad autorrealizadora (Signorelli, 2004: 113).

Los festivales son capaces de convertirse en medios para expandir simbólicamente un territorio, es decir que éstos pueden llegar a movilizar la imagen de lo que oferta una ciudad y de la ciudad en sí. Un lugar crea expectativas sobre sí mismo, las difunde y logra atraer el interés de quienes buscan ratificar las expectativas previamente construidas. No obstante, el reto radica en crear las oportunidades dentro de las ciudades para que todos tengan la posibilidad de hacer públicas las acciones por las que manifiestan y hacer “real” la ciudad que desean vivir.

²⁷ “[...] todos saben que el lugar es falso, todos están ahí como si fuera verdadero” (Signorelli, 2004: 119).

6. Reflexiones sobre la modernidad y la posmodernidad desde el festival urbano

Llamo posmodernidad no a una nueva etapa que sucede a la era moderna, sino a una serie de fenómenos socioculturales que se han ido desarrollando como resultado de, en principio, la relación de exclusión que mantuvo la modernidad con la tradición (García Canclini, 1989); así como una modernización socioeconómica desigual que impidió un desarrollo cultural verdaderamente democrático; y, una serie de conflictos sociales, económicos y culturales irresueltos por las instituciones modernas y que dieron cabida a nuevos medios, procesos, expresiones y actores sociales, que oscilan entre lo local y lo global e híbridos, desde los cuales se construyen nuevas soluciones para los problemas que acarrió la modernidad como marginación, discriminación, poco respeto a las minorías –o a grupos que son tratados como tales– y que cuestionan la configuración de discursos “absolutos” y excluyentes sobre lo justo, lo bello y lo verdadero.

La posmodernidad o lo posmoderno lo concibo no como un periodo, sino como una forma o las formas en que distintos sujetos y grupos socioculturales se vincularon y vinculan con una modernidad multitemporal y polisémica. En este sentido, las diversas formas que fue tomando lo festivo en las ciudades modernas guardan una estrecha relación con los caminos que siguió el mundo moderno para intentar constituirse. El festival, por ejemplo, nace producto de los proyectos de la modernidad y al mismo tiempo expresa sus contradicciones.

Es importante mencionar que el festival aunque posee características muy particulares que lo diferencian de la fiesta –las cuales abordo en el capítulo uno– es también resultado de un proceso de secularización de ésta y se encuentra asociado a la dirección que tomó el proyecto moderno y al cuestionamiento del mismo. El mundo moderno quiso excluir o superar las tradiciones para poder formarse (ibíd) ello incluyó reducir la presencia de grupos y manifestaciones tradicionales en las urbes, razón por la cual la figura de la fiesta religiosa tradicional o la fiesta popular comenzó a reducirse o modernizarse. El festival apareció entonces sí como una forma festiva diferente pero que en el fondo apela a la necesidad de crear intercambios sociales, celebrar, marcar distinciones con el tiempo ordinario, consagrar objetos,

lugares y prácticas, pero ya no desde la creencia religiosa, lo mítico o el pasado, sino a través de la cultura y el arte. Lo festivo no desaparece, se seculariza por el papel que juega en el mundo simbólico de los sujetos, pues las fiestas

son sistemas simbólicos articulados ente sí, que constituyen redes sociales de intercambio y de organización, a través de las cuales la ciudad –aparentemente fragmentada, caótica y sin sentido- se articula, se comunica y genera sentidos culturales específicos (Sevilla y Portal, 2005: 365).

El festival también es una secularización de la fiesta cívica, la cual comienza a perder su credibilidad y eficacia simbólica de celebrar la identificación con una patria o nación, cuando el Estado no crea las condiciones sociales, políticas, económicas y culturales para un verdadero ejercicio de la participación ciudadana e incluso se incrementa la marginación, la pobreza y las exclusión de algunos “ciudadanos”. Ante esta pérdida de creencia en las naciones modernas, las fiestas cívicas comienzan a dar un giro hacia lo artístico, lo cultural y lo espectacular, la fiesta cívica empieza entonces a compartir o ceder espacio al festival.

Así mismo, otra contradicción de la modernidad es que intenta democratizar el consumo cultural pero no los medios para la producción cultural, ya que ésta se encuentra reservada para unos cuantos especialistas. A esto responde el hecho de que el festival durante mucho tiempo haya sido organizado principalmente por los gobiernos estatales y federales o las élites culturales. La modernidad creó especialistas en todo, pero no hizo especialistas a todos porque sólo unos cuantos tienen acceso a ciertos conocimientos, bienes y redes sociales que los legitiman como tales. Dicha especialización, sobre todo en la cultura, ha creado una escisión entre los que “saben” y los que no.

La especialización a su vez se fundamenta en la emancipación de la cultura y las artes y en la configuración de grandes relatos sobre los que se erigen las reglas de cada campo autónomo. Sin embargo, la constante resistencia que también se ha dado en la modernidad por parte de sectores y grupos que no se identifican con dichos relatos, en los que no han sido incluidos, o que han construido formas diferentes de ver y vivir la cultura y las experiencias estéticas; han imaginado y erigido diferentes manifestaciones por

las que expresan su diversidad. De las necesidades socioculturales de estos sujetos nacen expresiones culturales y festivas híbridas, en las que se mezcla lo tradicional con lo moderno y que se construyen desde las periferias²⁸ urbanas, sociales y culturales. De aquí nace un nuevo tipo de festival urbano por el que los sujetos pretenden establecer contacto con el pasado y presente de una ciudad para resignificarla, que no llega a ser masivo, ni cuenta con grandes apoyos Estatales o privados, pero apela más al deseo de un grupo por vincularse y encontrar nuevos sentidos en su ciudad, promovidos por sujetos que intentan por ésta y otras acciones encontrar un lugar en la modernidad, que no pretenden luchar contra el mundo moderno pero quizá quieren convertirse en *modernistas*, en el sentido en que Marshal Berman desarrolla este término, para él

Ser *modernista* es, de alguna manera, sentirte cómodo en la vorágine (*moderna*), hacer tuyos sus ritmos, moverte dentro de sus corrientes en busca de las formas de realidad, belleza, libertad, justicia, permitidas por su curso impetuoso y peligroso (2006: 365).

Ciudades en las que se vive un gran abismo social y cultural entre la población han llevado a los sujetos a organizarse en grupos para acercarse, construir y difundir distintas formas de la cultura sin la protección o intervención directa del Estado, urbes en las que gran parte de las propuestas de nuevos festivales están naciendo desde diferentes sectores de la población.

Otra característica posmoderna que asume el festival urbano es la de establecer una relación entre lo local y lo global más intensa. Ante el fin de los grandes relatos o su cuestionamiento, los sujetos en torno al festival configuran nuevos relatos a partir del su contexto local sin desconectarse de lo global, es decir, que los actores sociales que participan en un festival pueden pertenecer a un público global que siga un tipo de arte o música al cual le otorga un sello especial o nuevo al ponerlo en juego con algún elemento particular de la ciudad, al darle un sabor local o resignificarlo al ponerlo en escena en un espacio representativo. Hoy nacen festivales que buscan la autenticidad sin dejar fuera las dinámicas globales, es así como tenemos festivales de música

²⁸ “La circulación Centro/Periferia, categoría mental típica de la Modernidad, cesa de fluir según una dirección favorable al centro, para abrirse en cambio a nuevas formas de construcción de periferias que aspiran a constituirse como centro” (Simonicca, 2007:37).

que se realizan en zonas arqueológicas, construcciones coloniales o viejas iglesias; festivales de artes electrónicas organizados por sujetos urbanos pero que se desarrollan en pequeños pueblos tradicionales; o festivales que llevan a cabo su clausura no en un museo, sino en un coliseo de luchas populares. Dado que los discursos se han vuelto tan frágiles, en la actualidad la legitimidad de una manifestación cultural o festival también se construye en gran parte a través de las prácticas que la y lo acompañan y de la innovación que otorga poner las cosas o realizar dichas prácticas en contextos y lugares diferentes o con una carga simbólica importante, que permiten desde lo local hacerse de un lugar y reconocimiento a escala global. Al respecto Lyotard apunta

El «control del contexto», es decir, la mejora de las actuaciones realizadas contra los «compañeros» que constituyen ese último (sea éste la «naturaleza» o los hombres) podría valer como una especie de legitimación (1991:161).

Un papel importante que también juegan en la actualidad algunos festivales urbanos es la de constituirse como canales –alternos a las instituciones Estatales de cultura e industrias culturales– para permitir la difusión y distribución de bienes culturales y personas que no han podido o no han querido entrar en los medios de circulación cultural más institucionalizados. De esta manera el festival comienza a trascender los márgenes de la ciudad en la que se realiza, y emplea redes globales y medios electrónicos como Internet para difundirse, esto se ha convertido en una parte fundamental para muchos festivales, pues entre éstos se crean redes a nivel nacional e internacional, a través de dichas redes se mueven en el mundo manifestaciones y productos culturales diversos que no circulan mediante los medios de comunicación masiva o las instituciones tradicionales de cultura (museos, galerías, teatros, etc.). Incluso hay grupos y personas que han hecho del festival una forma esencial para difundir sus obras, ideas políticas, sociales o identidad, conocer ciudades y países, internacionalizarse y crear vínculos con sujetos de todo el mundo. Grupos sociales y culturales diferentes que a través de festivales encuentran desde su heterogénea identidad y lo local una forma de proyectar al mundo la diversidad que confluye en una ciudad y un país. El festival, gestado desde los ciudadanos, es una de las vías que algunos sujetos han encontrado

para intentar que en una sociedad “convivan la diversidad y la globalización” (Nivón, 2006: 133). Empero, si bien muchos probablemente han imaginado esta opción aún no todos cuentan con las mismas posibilidades para llevarlo a cabo.

A manera de hipótesis y para concluir este capítulo, puedo decir que el festival en el contexto urbano tiene una presencia y quizá importancia mayor en ciudades en las que los gobiernos han perdido su credibilidad, las expresiones tradicionales han sido marginadas y las manifestaciones culturales que en ella existen son tan diferentes que diversos grupos construyen espacios específicos para darles salida y dirigirse a públicos concretos con la intervención de nuevos agentes culturales locales y globales. Es decir, el nacimiento de múltiples festivales distintos, las características que poseen y las prácticas que los acompañan hablan de los procesos de recomposición de las culturas urbanas y las formas “posmodernas” que toman ante los retos, cambios y conflictos a los que nos enfrenta el mundo moderno, y cómo a través de estas “nuevas formas” los habitantes de una ciudad ponen en juego y van redefiniendo nociones como las de identidad, cultura y arte.

Capítulo 3

La cuestión del arte

1. El arte como categoría

¿Qué implica o comprende la noción de arte?, es la primera cuestión a resolver al realizar una investigación en torno al arte, la respuesta a tal pregunta delimita no solo el objeto de estudio sino también el enfoque, análisis y estrategia para acercarse a éste. Sin embargo, se vuelve una tarea compleja tratar de establecer las posibles fronteras del arte cuando dentro de éste caben manifestaciones tan disímiles como el retrato de la *Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci, una ópera de Mozart, una pintura de Frida Kahlo, la pieza *4'33* de John Cage, la obra *Fuente* de Duchamp, un performance de Carolee Schneemann, envolver con telas y cuerdas una franja de la costa australiana, como lo realizaron los artistas Christo y Jeanne-Claude en 1969, o la transformación de diseños de marcas y slogans populares para darles un nuevo sentido político y estético como lo hace la artista mexicana Minerva Cuevas.

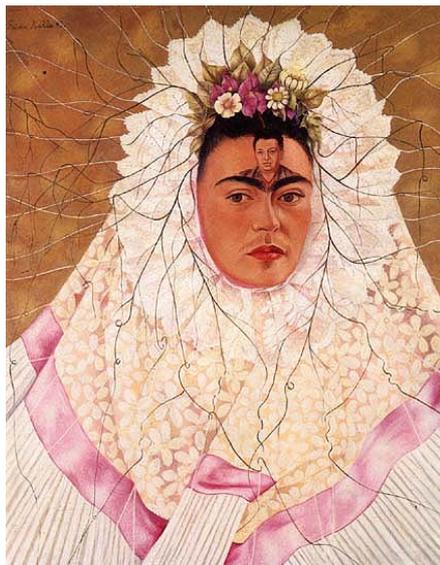


Figura 1. Frida Kahlo, *Diego en mi pensamiento*, 1943.



Figura 2. Christo y Jeanne-Claude, *Costa empaquetada*, Little Bay, Australia, envuelta en tela y 58 km de cuerda, 1969.

El problema no es encontrar una definición de arte sino que, como lo menciona el filósofo Adolfo Sánchez Vázquez, más bien andamos sobrados de éstas (2006: 101). Mientras una definición ubica el sentido o esencia del arte en un aspecto, una segunda o tercera privilegia distintas características e incluso cuestiona la perspectiva de otras definiciones. La polisemia que acompaña al arte da cuenta de la constante reestructuración de sus límites y explica por qué el arte puede comprender obras y prácticas tan diferentes entre sí. Tenemos tantas definiciones porque cada una expresa los procesos de transformación en el sistema del arte. Cada noción de arte asimila a determinadas obras y prácticas y excluye otras, las cuales, a su vez, pueden llegar a ser posteriormente incluidas al modificarse el sistema artístico y las prácticas que lo acompañan.



Figura 3. Minerva Cuevas, *Me late*, Sin fecha.

La pieza *Equivalente VIII* (1966) de Carl Andre adquirida por la Tate Gallery de Londres –que consiste en una estructura formada por ladrillos de construcción que se pueden desmontar y con la cual Andre pretendía cuestionar la importancia de la función del artista– probablemente no hubiera sido considerada una obra de arte en el siglo XIX cuando imperaba con fuerza la imagen exaltada del artista como genio, sin embargo, a mediados del siglo XX fue legitimada como tal al ser adquirida por una de las galerías de arte moderno más importantes de Inglaterra. Pese a que la propuesta de Carl Andre cuestione la concepción dominante de arte del siglo XIX, una cosa en común comparten *La libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix pintada en 1830 y *Equivalente VIII*, ambas obras al ser clasificadas como arte son diferenciadas de otros objetos modificando así su valor simbólico y expresando el reconocimiento de sus creadores como artistas. La denominación de arte para piezas tan distintas me lleva a sostener que no se puede crear una universal y cerrada definición y delimitación del arte desde la búsqueda de una especie de “esencia” entre obras artísticas producidas en contextos socioculturales diferentes, pues sostengo que el arte más que ser una cosa o manifestación en concreto es una categoría (Shiner, 2004) producida en correlación con el orden cultural y económico vigente en cada sociedad (García Canclini, 2006: 241), y es además una categoría abierta desde la cual diferentes grupos crean clasificaciones, diferencias y valoraciones de orden simbólico entre objetos, prácticas, lugares y personas.



Figura 4. Carl Andre, *Equivalente VIII*, estructura de ladrillos de construcción, Tate Gallery de Londres, 1966.

El arte como categoría establece una jerarquización dentro del mundo simbólico, que parte del establecimiento de ciertos parámetros, normas, conceptos y definiciones desde los cuales se miran y valoran cosas, sujetos y acciones. La categoría de arte, utilizando una metáfora, se revela como un cerco que separa unas cosas de otras y delimita territorios. Puede estar construido con distintos materiales, a veces de roca sólida que impide el paso de cualquier cosa que no esté ya dentro, otras puede estar formado por ramas que dejan huecos por los que ambos lados se pueden mirar y llegan a rozarse, o de un cristal endeble que a ratos parece romperse; en ocasiones tiene una altura baja que permite saltar de uno a otro lado, otras, es una elevada muralla, y a veces parece solo una cortina de humo; y también, cabe mencionar, cambia su posición, es móvil. Pero a donde sea que se desplace, ya cambie el material del que esté hecho o modifique su altura, donde quiera que se posicione sigue dividiendo y diferenciando un territorio simbólico.

La categoría de arte alberga muchas definiciones, éstas se modifican, contraponen o secundan pero retoman o cuestionan parte de los discursos y conceptos a partir de los cuales el arte, particularmente en la modernidad, se diferenció de otras actividades al constituirse como un campo hasta cierto punto autónomo. Más que definiciones acertadas o erróneas del arte, éstas manifiestan la ideología y lugar político, cultural, histórico y económico de quienes las construyen, y expresa a su vez el sistema social sobre el que descansa la producción artística en distintos lugares y épocas. De manera que una definición de arte no será el punto de partida para mi análisis, sino que la definición es en sí parte de éste, pues más que una determinación, cada noción de arte puede ser estudiada como una construcción social, cultural y colectiva, que se cimienta sobre la configuración y reconfiguración de determinados conceptos de obra y artista, que se legitiman a través del establecimiento de instituciones y prácticas determinadas alrededor de la experiencia del arte.

En este sentido, las reglas que acompañan a la idea de arte imperante en la modernidad y sociedad occidental, nacen en el momento en que se conforma un grupo de expertos, legitimados y con el poder para establecer dichas reglas, siendo tal especialización resultado de la configuración del arte como un mundo aparte en un contexto sociocultural específico. El arte como

categoría moderna de distinción nace de la emancipación del arte, pues al independizarse es que puede establecer las características que le dan sentido, especificidad y así mantener su relativa autonomía con respecto a otras manifestaciones y prácticas. La noción de arte moderna implica desde su origen (siglo XVIII) una separación entre el arte y la vida (Shiner, 2004) pues no se habrían establecido una serie de reglas en torno al arte si éste hubiera seguido de la mano y como parte de la vida práctica y cotidiana. La configuración, en palabras de Bourdieu, del arte como un campo autónomo; o la construcción de un nuevo sistema en el que el concepto de arte se reinventa, idea que desarrolla Larry Shiner a lo largo del libro *La invención del arte*, está asociada a una serie de procesos históricos y socioculturales, que ambos autores ubican en la segunda mitad del siglo XVIII, y que marcaron el desarrollo y una serie de creencias y características alrededor del arte en la modernidad. Creencias y particularidades que pese a que hoy pueden ser cuestionadas o confrontadas a través de nuevas prácticas artísticas, guiaron la construcción de una historia del arte, de los significados y funciones que se le asignaron y de la forma de hacer investigación sobre éste y los enfoques para abordarlo, y que es necesario comprender para plantear nuevos cuestionamientos y lugares para reflexionar sobre el arte y los fenómenos y procesos que lo acompañan en la actualidad.

2. Arte y modernidad. El arte emancipado

Pierre Bourdieu sostiene que la imagen del artista como creador increado y genio, la sacralidad con la que se contempla a las obras y el desarrollo de un gusto por el arte como signo de distinción social, son ideas que no siempre acompañaron al arte como cotidianamente se llega a pensar, sino que son creencias que se empiezan a configurar en el siglo XVIII y quedan institucionalizadas en el siglo XIX como resultado de la conformación del campo del arte como un espacio autónomo, que logra afianzarse como tal a partir de una serie de transformaciones económicas y sociales. Bourdieu explica que entre 1830 y 1880 –debido a la inserción en el comercio de nuevos agentes y el nacimiento de una clase burguesa en ascenso– el campo artístico se configuró en oposición a un mundo burgués que afirmaba de un modo brutal

sus valores y su deseo de emplear al arte como medio de legitimación. Este régimen social constituido por nuevos ricos sin cultura, por la falsedad, el prestigio que la corte atribuía a las obras más banales y el servilismo cortesano de algunos artistas contribuyeron a la “constitución del mundo del arte como un mundo aparte, un imperio dentro de un imperio” (2005: 95). Esta aparente libertad de crear, según las convicciones de los artistas, se pudo dar gracias a que una serie de creadores con mayor trayectoria y recursos económicos dejaron de depender de los deseos y apoyos de los cortesanos y pudieron acoger a nuevos artistas. Como muestra de rechazo a lo económico, la relación entre creadores buscará enfatizar los lazos de amistad y simpatía más que el estatus social. A estos artistas, de finales del siglo XIX, los une el amor por el arte “libre”, pero también su rechazo al “burgués”, esclavizado por las preocupaciones vulgares del negocio; y al “pueblo”, entregado al embrutecimiento de las actividades productivas” (ibíd: 94). Ante este panorama, al arte sólo se le presentó como opción mirarse a sí mismo, entrar en la lógica del autoconsumo y transformarse a partir de sus propias referencias.

Por su parte Larry Shiner también señala al siglo XVIII en Europa como el momento en que arte y vida comienzan a quedar divididos, específicamente hace hincapié en que dicha separación inicia con la división entre arte y artesanía, disociación en la que el arte empieza a crear sus propias reglas, instituciones y prácticas por las que se va legitimando como una actividad de mayor rango y estatus simbólico, colocando así al artesano, es decir al trabajo creativo con un uso práctico, hecho por encargo y siguiendo las reglas de un oficio, en un estatus menor. Explica, que si la creación, contemplación y participación en actividades en torno a las bellas artes, que después pasarán a ser denominadas solo como arte, se constituyen como prácticas elevadas simbólicamente por encima de acciones enfocadas sólo en la diversión, el entretenimiento y el trabajo manual, es porque quienes participaban de las experiencias artísticas eran quienes además sostenían el poder económico, social e intelectual de la época, y su adhesión y comprensión al y del arte legitimaba su poder y creaba nuevos parámetros simbólicos para su distinción.

Hans-Georg Gadamer así mismo ubica al siglo XVIII, y especialmente al XIX, como el periodo en el que la producción y apreciación del arte al ser separado de toda funcionalidad –al liberarse del mecenazgo y por ende de la

creación por encargo— se convierte altamente subjetiva, es decir que el artista tiene absoluta libertad para crear lo que quiera y el espectador de interpretar. Sin embargo, el artista puede hacer de todo, pero no todo es arte, pues éste posee características que lo identifican como tal. De manera que la subjetividad que acompaña al arte en la modernidad es “contenida” a través de reglas desde las cuales puede ser diferenciado de otras manifestaciones, la valoración de especialistas que se basan en dichas reglas, la creación de instituciones que legitiman determinadas propuestas y la construcción de una historia propia que se va edificando a partir de la selección y clasificación de obras y artistas.

Los tres autores coinciden en apuntar cómo a partir de mediados del siglo XVIII el arte sufre una gran transformación paulatina que lo hace pasar de un concepto que acompañaba a muchas acciones y dimensiones de la vida, a una categoría para diferenciar la vida. Shiner sugiere que la palabra arte no se emplea como categoría de diferenciación antes del siglo XVIII, y que su acepción más antigua denota como el arte no siempre fue un sistema autónomo, separado de lo práctico y lo cotidiano.

La idea de que los ideales y prácticas modernas son eternos y universales o de que, cuando menos, se remontan a la antigua Grecia o al Renacimiento es una ilusión provocada en gran medida por la ambigüedad propia de la palabra “arte”. La noción de arte deriva del latín *ars* y del griego *techné*, términos que se refieren a cualquier habilidad humana, ya sea montar a caballo, escribir versos, remendar zapatos, pintar vasijas o gobernar. Según los antiguos modos de pensar, lo opuesto al arte no es la artesanía sino la naturaleza [...] No obstante en el siglo XVIII se estableció una distinción decisiva en el concepto tradicional de arte. Tras significar durante dos mil años toda actividad humana realizada con habilidad y gracia, el concepto se descompuso en la nueva categoría de las bellas artes (poesía, pintura, arquitectura y música, en oposición a la artesanía y las artes populares (fabricar zapatos, bordar, contar cuentos, cantar canciones populares) (Shiner, 2004: 23 y 24).

La transformación del concepto tradicional de arte no se puede abordar como una mera imposición de algunos sectores con poder, sino que es resultado de un proceso, la noción de arte cambia porque paralelamente se está modificando la estructura social, la economía, la dinámica de las ciudades, la identidad y organización interna de los grupos culturales y sociales, etc. La configuración del arte como un campo autónomo, su separación de la artesanía y la exacerbación de la libertad creativa, van de la mano del desarrollo de una concepción del arte y del artista, de la formación de instituciones y del

nacimiento de nuevas prácticas que expresan una serie de cambios históricos, económicos y sociales que experimentó occidente a lo largo del siglo XVIII y XIX, desde los cuales fue posible la edificación de las características y creencias que marcan el desarrollo, transformación y sentido del arte en la modernidad. Dentro de las principales particularidades que dotaron de sentido a la noción de arte durante los siglos mencionados y la instauraron como una “nueva” categoría simbólica, las cuales voy a analizar en los subsecuentes apartados, ubico las siguientes: 1) la obra como objeto de contemplación y alejada de toda función práctica, 2) la creación de instituciones especializadas en el arte, 3) la imagen del artista como genio solitario e incomprendido, 4) la formación y desarrollo del gusto estético, y 5) la búsqueda de su esencia, sentido y justificación, como resultado de una exacerbada libertad creativa y por consecuencia su constante transformación a través de la construcción de discursos. Pese a que estas creencias o particularidades hayan sido cuestionadas por algunos movimientos artísticos, especialmente en el siglo XX, dichas creencias han definido, incluso al ser criticadas, muchos de los caminos tomados por el arte contemporáneo. Así mismo, la comprensión sobre cómo y desde dónde se estructuraron dichas ideas me ayudará a plantear algunos fenómenos que acompañan al arte actual y la forma de analizarlo.

2.1 La obra como objeto de contemplación

La obra de arte se vuelve objeto de contemplación al desligarse de toda función instrumental o práctica. Es decir, al privilegiar su forma y no tener una finalidad es que puede ser admirada. Al no ser realizada con o para un fin práctico o cotidiano deja abierto el camino para su contemplación e interpretación. Pensemos en un retrato realizado para una familia en el siglo XVI o XVII, su realización era producto del encargo de determinada familia solicitado a un pintor, su función era la de agrandar a los solicitantes y decorar su sala; una pieza musical era interpretada para acompañar un funeral y en muchos casos nunca más volvía a ser tocada; un plato hermosamente pintado tenía un uso sobre la mesa, pese a tener un aspecto agradable a los sentidos había sido creado para cumplir una función. No obstante, cuando un cuadro no es pintado por solicitud de nadie, una obra musical es creada sin estar determinado el

contexto o situación en la que se va a interpretar, y el plato ya no se usa en la mesa sino que está expuesto en una vitrina; la contemplación se convierte en la actividad por la que se intenta entrañar el sentido de dichos objetos. Si la razón de ser de las obras no está en una función determinada, nos volcamos a su contemplación como un ejercicio para tratar de entender o descubrir el mensaje que en ellas dejó el artista y que no procede más que de sí mismo pues no creó para nadie ni con un objetivo en concreto, más que, aparentemente, a partir de lo que le dictaron sus instintos, intereses e inspiración.

¿Pero cómo sucedió que la obra de arte se transformó en objeto de contemplación? En principio, Larry Shiner indica que la idea moderna de que las obras de arte creadas antes del siglo XVIII las produjeron los artistas solo a partir de su inspiración es un error, pues figuras como Da Vinci o Miguel Ángel pintaron por encargo. Sin embargo, la concepción ampliamente difundida de que el arte de todas las épocas no tuvo en principio otra intención más que la de plasmar las ideas y emociones de quien las producía nace con la descontextualización de las mismas. Dicha descontextualización se da en primer lugar cuando en Europa, principalmente por motivo de una serie de revueltas sociales entre las que destaca la Revolución Francesa iniciada en 1789, la monarquía y gente acaudalada –quienes eran los principales mecenas y consumidores de arte– se ven en la necesidad de huir y vender o abandonar cuadros y piezas que solicitaron con un objetivo específico y a las cuales les dieron un empleo concreto, todas esas creaciones al apartarse de su contexto y sentido de ser original, al ser puestas en circulación terminan por formar parte de los museos y exposiciones públicas en las que no es posible otra cosa más que la de hacer una lectura de la obra en solitario.

Otro aspecto que aleja a la obra de arte de lo funcional a lo largo del siglo XIX es el hecho de que el mecenazgo empieza a caer en desuso y al ir desapareciendo la figura del sujeto que encarga la producción de un pieza queda puesto el terreno para que el artista de rienda suelta a su creatividad. Empero, sin un mecenas, el artista se ve en la necesidad de colocar su obra en un nuevo mercado, en el que solo los sujetos que poseían la solvencia económica y tiempo libre eran los que podían avocarse al consumo y admiración del arte, sujetos que pertenecían a una clase social y económica en

ascendencia, que además de aspirar a un nuevo estatus social deseaban una legitimidad simbólica para diferenciarse de otros tantos que también estaban ascendiendo, pues el vínculo con el arte no solo se constituyó como un símbolo de distinción entre clases sociales, sino al interior de éstas. En la contemplación de la obra radica entonces uno de los aspectos fundamentales del poder de distinción que otorga ésta, dado que el desentrañamiento de su mensaje, al presentarse como un misterio y no como una expresión que responde a una situación o necesidad en concreto, requerirá de una serie de competencias intelectuales y sensibles atribuidas solo a algunos sujetos y grupos, pues su desarrollo comienza a requerir de un aprendizaje y sensibilidad particular. Kant ya sostenía a finales del siglo XVIII que la apreciación de la obra de arte exigía de una particular mezcla entre sensibilidad y entendimiento. Por lo anterior, la producción artística comienza a alejarse cada vez más de lo cotidiano, de lo que está a la vista de todos y que por común, trivial o banal no solicita una interpretación intelectual y sensible especial.

Lo que inicia en el siglo XVIII se va consolidando poco a poco a lo largo del XIX: la idea de que el sentido de la obra de arte no es más que la de ser en sí misma y ser única; y lo que la configura como única es que ella es una expresión irrepetible de las emociones y sensibilidad exclusiva de un artista, que es contemplada para tratar de encontrar dichas emociones y sensibilidad. La obra se va alejando aparentemente de toda finalidad, y se comienza a desdeñar que sea producida con un objetivo específico o por encargo, pues ello merma el misterio que entraña, trivializándola y restándole valor creativo al artista, al acto de descubrirla y a aquel que la contempla. De ahí que el arte empiece a alejarse, al menos discutivamente, de todo interés en la ganancia económica, o en agradar a un público, pues ello coarta la libertad del artista de la que nace la esencia de la obra.

Si lo que se valora dentro de la obra es la libertad, genialidad y creatividad del artista, en ésta se rechazará la repetición y la falta de innovación. Por otro lado, la obra al carecer de función cambia su valor, éste ya no estará en correspondencia con el valor de su producción, sino que se construye en relación con la trayectoria y renombre del artista que la crea. En el antiguo sistema de creación al artista/artesano se le pagaba para hacer algo, en el sistema moderno el artista primero crea la obra y luego ésta es colocada

en el mercado. Pero dado que lo que le da su valor simbólico a la obra de arte es el no tener otro logro más que el de ser, la venta de la obra no quedará revelada como un interés particular del artista y con ello aparecerán una serie de nuevos agentes (como marchantes de arte, críticos y coleccionistas) quienes se encargarán de establecer el valor económico de las obras con base en su valor simbólico, en donde gran parte de dicho valor estará dado por la reputación del artista, pues como ya mencioné, él construye el sentido de la obra. El nombre, reputación y reconocimiento del artista es una construcción social que requiere de instituciones para legitimarse, guiadas, como ya dije, por especialistas. Para hacerse de una reputación, el creador tendrá que representar una imagen acorde a un ideal de artista edificado por todo un sistema en el que intervienen el modelo económico imperante, creadores, obras, especialistas, público e instituciones. Pero será sobre todo en las instituciones que se reflejará la consolidación, y también la transformación, de los conceptos de arte, obra y artista, además es desde las instituciones que se van a poner en práctica las nociones y se hará evidente y tangible en lo cotidiano la jerarquización de los artistas y el valor de las obras.

2.2 La institucionalidad en el arte

Shiner señala al museo, la sala de conciertos y la academia de arte, arraigadas a lo largo del siglo XIX, como tres instituciones fundamentales en la consolidación del moderno sistema artístico. El museo al alejar las obras de su contexto original, presenta a la creación y contemplación del arte como un acto individual, diferente al siglo XVII en el que la creación era una acción colectiva producto del que solicitaba la obra, el o los que la hacían y quienes le daban un uso; tanto el museo como la sala de conciertos comenzaron a establecer estándares de comportamiento ante el arte postulados por grupos de élite que eran a los que principalmente se les permitía la entrada, iniciando así una fuerte escisión entre el arte y el pueblo o lo popular; en tanto las academias marcaron la profesionalización del campo y se constituyeron como centros de reflexión del arte desde el arte e iniciaron la construcción de una historia propia. En este momento histórico es en el que el artista deja en manos de “otros”, instituciones y especialistas, la tarea de mostrar, colocar y vender su obra, para

él dedicarse exclusivamente a la tarea de crear, de ahí que la creación comience a ser resultado casi exclusivo de la reflexión sobre la propia creación y el artista empiece a ver la distribución, apreciación y compra de lo que hace como un reconocimiento a su talento y no como un proceso de comunicación, con lo que se crea una distancia entre el artista y el público o el artista y una comunidad más amplia, no solo la artística. De manera que los “intermediarios” o especialistas del arte, a través de la fundación y arraigo de instituciones, construyen, reafirman y venden la reputación, y con ello la obra, de un artista al que presentan como genio ante un grupo que ve en éste a un ser especial, mágico y espiritual pues su trabajo no guarda ningún interés material; en tanto el artista crea sin pensar en un público o comunidad pues el reconocimiento de lo que hace le es dado por los especialistas (otros artistas, críticos, marchantes e intelectuales) y las instituciones de arte.

“Kant, al proclamar rotundamente la *autonomía de lo estético*, rompe cualquier posibilidad de legislación objetiva de lo bello y abre, de par en par, las puertas al subjetivismo” (Gadamer, 1991: 19). Si en cuanto a la apreciación de lo bello y el arte todo es subjetivo y en apariencia no hay límites en ello, la objetivación de éste, es decir sus relativos márgenes no se establecerán en la creación sino en las instituciones artísticas que van surgiendo y desde las cuales es posible estudiar cómo los grupos construyen y ponen en práctica conceptos, normas y creencias; categorías e ideas que además guardan una relación con procesos sociales e históricos concretos. Aunque en apariencia la creación y contemplación sea libre y subjetiva, es organizada dentro de un marco institucional que responde a un contexto sociocultural. Las primeras instituciones artísticas al generar un contacto y encuentro colectivo, establecieron apreciaciones consensuales alrededor del arte, como la idea de que si la creación era libre también la interpretación de las obras, ésta y otras creencias se compartieron y aprobaron entre sujetos a partir del constante contacto e intercambio suscitado en las modernas instituciones de cultura y arte: museos, salas de concierto, teatros, galerías, academias, etc., que ordenaron, valoraron y mostraron públicamente a obras y artistas hasta convertir los parámetros en normas y verdades que poco a poco fueron tomadas como cotidianas, por lo que no requerían de explicación. Así el

encuentro entre creador, arte y público terminó por apreciarse como un acto de comunión o mágico más que como un fenómeno social.

En materia de magia, no se trata tanto de saber cuáles son las propiedades específicas del mago, o de los instrumentos, de las operaciones y de las representaciones mágicas, sino de determinar los fundamentos de la creencia colectiva o, mejor aún, del *desconocimiento colectivo*, colectivamente producido y mantenido, que es la base del poder del que el mago se apropia: si, como señala Mauss, resulta "imposible comprender al mago sin el grupo mágico", es porque el poder del mago es una *impostura legítima*, colectivamente desconocida, por lo tanto reconocida. El artista que, al escribir su nombre en un *ready-made*, le confiere un precio de mercado sin proporción con su coste de fabricación, debe su eficacia mágica a toda la lógica del campo que le reconoce y le autoriza; su acto no sería más que un gesto insensato o insignificante sin el universo de los oficiantes y de los creyentes que están dispuestos a producirlo como dotado de sentido y de valor, por referencia a toda la producción cuyo producto son sus categorías de percepción y de valoración (Bourdieu, 2005: 255 y 256).

Las instituciones son resultado de un reconocimiento colectivo de conceptos, definiciones, reglas y acuerdos construidos en torno al arte sobre una base social, económica, política y cultural, que reflejan primordialmente los parámetros y creencias de los grupos con mayor poder dentro del sistema artístico o campo, pues son quienes construyen las reglas y tienen el poder para mantenerlas, pero también las instituciones dan cuenta de la lucha y resistencia de aquellos que aspiran a tener el poder. Así mismo, hablar del arte y sus instituciones es hablar de las relaciones de poder dentro de una sociedad. Cuando nuevos sujetos o grupos sociales y culturales obtienen poder las instituciones cambian o aparecen nuevas, pero éstas siguen siendo fundamentales en la delimitación y justificación del arte, manteniéndolo así como una categoría, manifestación y práctica que al diferenciarse de otras cosas se configura como un referente desde el que se expresa y edifica parte esencial de la identidad y manifiesta el empoderamiento social y simbólico de diferentes grupos.

El estudio de los procesos de institucionalización del arte y de las prácticas realizadas por aquellos que se nombran y han sido nombrados como artistas me permite acercarme a éste desde una perspectiva antropológica. Es decir, es posible analizar al arte como una expresión sociocultural y colectiva si, en lugar de estudiar obras y creadores de forma aislada o solo desde un enfoque estético, se opta por examinar las interacciones, acuerdos y luchas entre distintos actores y dimensiones socioculturales desde las que múltiples

grupos van configurando, legitimando o transformando diversas instituciones y prácticas artísticas. Para mi estudio antropológico resulta limitante concebir al arte sólo como una manifestación particular de un artista o un determinado grupo de creadores, ya que dicha perspectiva me impediría ver cómo y desde dónde otros –aquellos que no encajan en una categoría de arte dominante– construyen sus nociones de arte, obra y artista, desde las que clasifican el mundo simbólico y social, y dotan de significado y valor a las acciones que realizan en torno a la experiencia del arte.

2.3 La imagen del artista

Una parte fundamental en la constitución del moderno sistema del arte es la creación de una nueva imagen del artista. En el sistema de mecenazgo y del arte por encargo lo más importante no era tanto el creador, lo era más que la obra respondiera a la función para la que había sido pensada o requerida. En la antigua forma de creación, de hecho, las piezas eran realizadas colectivamente y no pertenecían al artista, sino a quien o quienes las solicitaban. Dado que al creador no le era otorgada una amplia libertad creativa, su trabajo era reconocido por estar bien o mal hecho, es decir, porque demostraba el buen dominio de una técnica, de determinados materiales, y, en el caso de las artes visuales, por su talento para imitar la naturaleza. De manera que si los artistas no se preocupaban por qué crear, pues esto les era dado, su interés estaba puesto más en perfeccionar su habilidad para manejar diversas herramientas y materiales para realizar mejor su trabajo. El artista, antes del siglo XVIII, realizaba tareas que quizá hoy son atribuidas al artesano, es decir imitaba las obras y técnicas de maestros del pasado, también pintaba rótulos para diferentes tiendas y negocios, y todo esto, así como pintar un cuadro para una familia cortés, era presentado como una muestra del dominio de su oficio. Este artista/artesano recibía un pago por lo que hacía acorde al costo de los materiales que empleaba y no con base en su prestigio, si una de sus piezas, como un mueble era del gusto de otros lo podía volver a realizar tantas veces con se lo solicitaran, y en muchas ocasiones lo creado, al ser resultado del trabajo de varios, no contaba con una firma especial.

Pero cuando cambia el modelo social y económico y el artesano/artista produce sin tener claro a quién vender, nace un mercado muy competido en el que si varios creadores dominan la técnica y el oficio, lo que hace que destaque uno de otro es la innovación, temas y originalidad expresada en sus obras. Aspectos que denotan el nivel de libertad creativa del artista, y como ya mencioné, dicha libertad separa a las obras cada vez más de una función para ser dignas de contemplación. Las élites sociales e intelectuales empezarán a crear una división entre la producción meramente técnica, los oficios, y la creación libre, bellas artes; otorgándole un valor superior a las segundas por ser su apreciación y consumo una práctica que daba cuenta de su estatus intelectual, social y cultural, ya que requería de una sensibilidad y comprensión particular relacionada con una preparación que solo se podía desarrollar al tener el tiempo libre para hacerlo, por ende las bellas artes comenzarán a acercarse a aquellos que las pueden contemplar y valorar, e irán quedando excluidos los pobres y el pueblo quienes, según las élites del siglo XVIII, no podían desarrollar un gusto por el arte por estar atados al trabajo, los vicios y las diversiones triviales. “Schiller estaba convencido de que solamente una clase liberada del trabajo podía tener “facultades estéticas de juicio” y “conservar” la bella totalidad de la naturaleza humana que inevitablemente queda destruida por una vida de trabajo” (Hohendahl, 1982: 56, en Shiner, 2004: 212).

Se empezará entonces a valorar más simbólicamente y económicamente a la pieza de arte que a la pieza artesanal, cambian las cosas y el artista se vuelve tan importante como su obra y al ganar renombre incluso más. Lo que hace a una práctica u objeto artístico es que lo crea un artista, pero ¿qué hace a un sujeto artista?, o ¿cómo se diferenció, por poner un ejemplo, al artista pintor del pintor de muebles si ambos manejaban los mismos materiales y técnicas?

Para ofrecer una obra digna de admirarse el artista tenía que sorprender, crear algo no visto. Por lo tanto el artista será, en principio, alguien libre, pues solo la libertad le da la posibilidad de expresar sin límites lo que siente y piensa, y que es único pues procede de su espíritu y sorprende porque presenta un mundo o idea propia que no ven otros por carecer de esta libertad. Si una de las características más importantes del artista es su libertad, la imagen que imperará del artista a lo largo del siglo XIX será la del sujeto que

no sigue reglas, por lo tanto, si no parte de ningún fundamento para crear será considerado como un genio pues produce con base en su inspiración y sensibilidad y no en el cálculo y el mundo exterior que se presenta a todos; su destreza será guiada por su espontaneidad y no sólo por su habilidad; se distinguirá del artesano por crear a partir de su imaginación y no de la imitación, por lo tanto sus obras siempre tendrán que ser originales (Shiner, 2004: 169); también lo definirá el crear por placer y no para recibir un pago, “Allí donde existe el dinero, no puede haber arte, declaraba William Blake” (ibíd: 186).

Si un aspecto fundamental que distingue al artista del artesano y de otros sujetos es la libertad, su creación quedará poco a poco emancipada de las exigencias de un público; es más, no creará para nadie sino para el arte. Dado que se guía por su imaginación y no por la imitación tendrá que innovarse incluso a sí mismo, de ahí que cada una de las obras que produzca tenga que ser irrepetible, lo que eleva su valor por ser escasa. La firma del artista sella el carácter especial de la obra de arte y de su creador, pues instituye el reconocimiento del artista y marca a la pieza como única, diferenciándola de la artesanía producida en serie y por un sujeto o sujetos sin reconocimiento social y reputación. El artista en su deseo de mantener la libertad que lo legitima como tal se aísla, se ensimisma, no quiere que algo o alguien determine su obra. “El artista del siglo XIX no está en una comunidad, sino que se crea su propia comunidad” (Gadamer, 1991: 37), dicha comunidad la forma con otros artistas tan libres como él, cuya libertad les permite percibir y expresar realidades a las que otros no tienen acceso por estar atados al trabajo y el dinero. De ahí que el artista empiece a ser apreciado como un visionario, separado del resto de la sociedad, e incluso irreverente, y se le adjudique un carácter mesiánico pues revela verdades que otros no ven.

No se puede negar que el arte de entonces [*siglos XVI y XVII*], que se justificaba en una unión última con todo el mundo de su entorno, realizaba una integración evidente de la comunidad, la Iglesia y la sociedad, por un lado, y con la autocomprensión del artista creador, por otro. Pero nuestro problema es precisamente que esa integración ha dejado de ser evidente y, con ello, la autocomprensión colectiva del artista ya no existe (y no existe ya en el siglo XIX). Esto es lo que se expresa en la tesis de Hegel. Ya entonces comenzaron los grandes artistas a sentirse más o menos desarraigados en una sociedad que se estaba industrializando y comercializando, con lo que el artista encontró confirmada en su propio destino bohemio la vieja reputación de vagabundos de los antiguos juglares. En el siglo XIX, todo artista vivía en la conciencia

de que la comunicación entre él y los hombres para los que creaba había dejado de ser algo evidente (ibíd).

La imagen predominante del artista moderno será entonces la del genio solitario e incomprendido, cuyas creaciones son resultado de un proceso individual, espiritual e intelectual libre. Así mismo, con la expansión del mercado del arte se exige a los artistas una mayor especialización, que implicó la reflexión sobre el propio sentido del arte, el conocimiento de su historia y la exploración creativa. En este contexto surgen las academias como instituciones que expresan la conformación de comunidades artísticas, con reglas y ordenamientos de lo que debe ser un artista. La academia, al igual que el museo, va a establecer un control sobre el subjetivismo de la actividad artística, al aceptar solo el ingreso de algunos sujetos, para formarlos y posteriormente reconocerlos como artistas. La academia reconoce la libertad del creador pero no reconoce a todos los que crean libremente como artistas, pues además de la libertad se empieza a exigir de los artistas una formación social, intelectual e histórica. Alejado de la sociedad e incluso de su público, el artista encontrará en esta comunidad de expertos que lo comprende, el reconocimiento y crítica a un trabajo, su trabajo, el cual parece no encontrar lugar para su contemplación dentro de una sociedad apremiada por la pobreza, la industrialización y el caos de las nacientes urbes.

Emancipada la obra de arte, el artista y la comunidad de la que toma parte, creará el arte moderno también una historia emancipada, formada por artistas solitarios y obras únicas, despojando así al arte de su dimensión social y antropológica. El conocimiento de esta historia ha ido determinando nuestra experiencia con respecto al arte, el cual se configura como una sucesión de obras maestras concebidas por genios, que cuestionan y manifiestan una postura ante su entorno social pero paradójicamente distantes a él. La historia del arte muestra la relativa autonomía desde la que se fue formando el sistema artístico. Una historia de artistas y obras estructurada solo desde el mundo del arte reafirma la imagen del artista libre cuyo único interés es el arte mismo, sin dar cuenta de cómo la asimilación de cada artista/obra en dicha historia guarda relación con una serie de procesos socioculturales, de cambios en la estructura social y cultural en un contexto particular. Incluso los actos de resistencia dentro del arte que cuestionan algunas ideas en torno a éste –tratando por

ejemplo de reencontrar al arte con la vida y sacarlo de su ensimismamiento, como lo intentaron los situacionistas franceses o John Cage— basan su resistencia en el reconocimiento de lo instituido por la historia del arte y al ser asimilados por ésta se vuelve a mostrar su independencia, es decir, su distanciamiento de la vida (Shiner, 2004), separación que varios movimientos artísticos y creadores del siglo XX y XXI han intentado superar produciendo obras innovadoras en su forma, discurso y relación con el público; pero cuya legitimidad y reconocimiento sigue viniendo en muchos casos de las instituciones y comunidad artística y no del público al que intentan dirigirse. Respecto a la historicidad en el arte Bourdieu apunta

La reacción contra el pasado, que crea la historia, es también lo que crea la historicidad del presente, que se define negativamente por lo que niega. [...] el rechazo que está en el principio del cambio supone y plantea, y con esto trae al presente, al oponerse a él, aquello a lo cual se opone [...] el arte nace del arte, es decir, por lo general del arte al que se opone. Y la autonomía del artista encuentra su fundamento no en el milagro de su genio creado, sino en el producto social de la historia social de un campo relativamente autónomo, de métodos, técnicas, lenguajes, etcétera (1990: 234 y 235).

La autonomía del arte y del artista, que la tradición hagiográfica acepta como algo obvio, en nombre de la ideología de la obra de arte como “creación” y del artista como creador increado, no es más que la autonomía (relativa) de ese espacio de juego que yo llamo *campo*, una autonomía que se va instituyendo poco a poco y bajo ciertas condiciones, en el transcurso de la historia (ibíd: 227).

Pese a que la idea del artista difundida en el siglo XVIII y XIX sea cuestionada por varios artistas de los siglos XX y XXI, persiste la creencia en el arte como una actividad libre, por lo que el cuestionamiento a lo que ha construido el arte desde el arte, legitima aún como imperante la noción del artista como un ser que no sigue reglas, no imita y no crea para complacer a alguien, ya que la resistencia hacia un sistema imperante en el arte es muestra del ejercicio de libertad de los artistas. Sin embargo, aunque el reconocimiento del artista siga procediendo de una comunidad reducida de especialistas, de lo institucional y en los últimos cuarenta años de agentes externos al arte (medios de comunicación masiva, mercado, empresas privadas no dedicadas al arte), que del público y de los diferentes grupos sociales y culturales de una sociedad; pese a que muchos artistas se sientan marginados e incomprendidos, y persista la separación y una valoración desigual entre el artesano y el artista; hoy el origen social y cultural de los artistas y el público es

más diverso y queda expresado en el nacimiento de nuevos lugares, instituciones, estrategias y acciones para su disfrute y legitimación. De ahí que el análisis del arte no solo revela cómo se configuran diferencias y distinciones entre grupos culturales y sociales, sino también al interior de éstos, modificando sus relaciones, la construcción de su identidad y sus vínculos con el arte en su producción, circulación y consumo. Estudiar los fenómenos sociales y culturales que han hecho posible la entrada de nuevos y diferentes sujetos al sistema artístico me permite observar cómo esto modifica o no las nociones de arte, artista y obra, las prácticas de los artistas y públicos, las obras; y cómo la inserción de grupos que inicial e históricamente fueron excluidos del moderno sistema del arte (mujeres, culturas no occidentales, clases populares) al irse incorporando a éste replantean o no las relaciones entre arte y sociedad y requieren de nuevas propuestas teóricas y metodológicas para su estudio.

La imagen del artista como un genio visionario llevó a la concepción de éste como un sujeto diferente a los demás y con una sensibilidad especial hacia la vida que le es dada, hasta cierto punto, naturalmente. Tendemos a dar por sentado que todos los artistas que hoy e históricamente reconocemos siempre lo fueron y lo seguirán siendo. Partimos de la idea heredada de los siglos XVIII y XIX de que el artista, socialmente, no se construye sino que se descubre, y olvidamos que la configuración y reconocimiento del artista es colectiva, es decir que requiere no sólo que el artista exprese su mundo sino que además una colectividad se reconozca simbólicamente en él. Pues el mundo que expresa el artista no es sólo su mundo, sino que es una expresión de una realidad construida con otros y que por ello puede ser legitimada, ya que la legitimación de un artista es al mismo tiempo la legitimación de los valores, creencias, ideología y verdades compartidas por el grupo que lo reconoce y se reconoce en su obra. Los espectadores ante una obra que les seduce o sorprende

Quizá sienten que sus opiniones se refuerzan cuando se dan cuenta de que no son los únicos que piensan lo que piensan. Nos gusta cuando damos con algo que nos ayuda a articular nuestras ideas vagas y les da una forma más clara. Entonces, predicar ante un converso, como se dice, no es para nada una pérdida de tiempo (Haacke, 1994, citado en García Canclini, 2010: 37).

Sin embargo, para la configuración del artista no basta el reconocimiento e identificación de un grupo hacia él, sino que además es necesario que el grupo que respalda al artista posea o se haga de un poder político, económico, social, intelectual o cultural que le permita incidir sobre el sistema artístico. El artista urbano británico Banksy (que en realidad es su seudónimo), por mencionar un ejemplo, quien ha pintado sus obras en diferentes edificios y paredes de ciudades de todo el mundo, no siempre fue considerado un artista. En los inicios de su carrera, la década de los noventa, mucho de lo que hizo Banksy fue calificado de vandalismo y borrado. Sin embargo, su reconocimiento como artista se va dando, en principio, a la par del empoderamiento de toda una generación de jóvenes ingleses, pertenecientes a las clases medias y populares, que a través del graffiti, el movimiento de música punk y otras manifestaciones urbanas tomaron los espacios públicos de las ciudades hasta hacerse escuchar y poco a poco obtener cierto poder, y aunque fueron cuestionados por otros grupos,²⁹ esto puso en escena a Banksy pero no lo catapultó a la fama de inmediato.

La consolidación de Banksy como artista “profesional” fue resultado, por un lado, del misterio que lo enmarca –nadie sabe exactamente quién es, pues siempre que se le ha captado lleva una máscara y ningún medio ha podido obtener una entrevista con él– y por otro, lo ayudó el haber realizado una muestra de sus obras en los Ángeles, California, en un edificio abandonado que él y su equipo adaptaron como galería y la cual tuvo gran cobertura mediática porque a ella concurrieron miles de personas, asistieron estrellas famosas de Hollywood (Brad Pitt y Angelina Jolie, por ejemplo) y Banksy causó revuelo al pintar un elefante vivo y exponerlo como obra. El suceso anterior, aunado a sus polémicas obras colocadas en diversos muros de todo el mundo y a la imagen que han construido los medios y otros creadores de Banksy como una especie de Robin Hood del arte, le ayudó a obtener reconocimiento como creador legítimo dentro del sistema del arte. Tal aceptación elevó considerablemente el valor de sus obras en el mercado, algunas de las cuales

²⁹ Diane Shakespeare, oficial de la organización *Keep Britain tidy*, manifestó: "Nos preocupa que Banksy glorifica el arte de la calle, lo que es esencialmente vandalismo". Véase: <http://www.keepbritaintidy.org>

han sido adquiridas en subastas por varios miles de dólares y hoy forman parte de colecciones privadas, situación que trajo muchas críticas al artista, pues él mismo ha cuestionado la legitimidad y valor de las obras que se exponen en galerías, museos y colecciones al colgar clandestinamente sus piezas en lugares como el Museum of Modern Art (MOMA) y la Galería Tate Modern de Londres, cuando ahora es él el que de pronto ha sido legitimado por el mercado artístico. El reposicionamiento de Banksy también expresa una transformación en y la presencia de nuevos grupos y actores en las instituciones y el sistema artístico, los cuales tienen el poder de reconocer y difundir la obra de Banksy como auténtica. Pero el ascenso de este artista suele ser presentado (por los medios, el mercado y algunos creadores) de manera descontextualizada, es mostrado como un sujeto creativo y enigmático que logró resaltar dentro de su contexto social de clase media popular –e incluso aunque su condición social es sólo una especulación, ésta es parte importante de la imagen que sobre él se ha construido– pero no se destaca su relación con un entorno o comunidad. No estoy sugiriendo que la obra de Banksy esté absolutamente determinada por su “procedencia” social, apunto que su obra resonó y tuvo un sentido importante primero dentro de un grupo de sujetos, que quizá no tenían nada que ver con el arte pero que se identificaron con su propuesta antes de que especialistas, el mercado e instituciones de arte lo reconocieran como artista.

Con base en lo anterior, puedo señalar que si bien en la práctica, en lo cotidiano, la legitimación del artista ya no sólo viene dada por un campo cerrado y autónomo, el discurso de instituciones como museos y galerías, el mercado artístico y la narración de la historia del arte siguen apelando a la imagen del artista solitario cuya relación con una sociedad o comunidad se presenta como un mero escenario para su obra, sin dar cuenta de cómo se tejen vínculos más profundos entre algunos grupos, las obras y los artistas. Esto mismo ha ocurrido con el estudio social del arte que ha tendido a ser fragmentario y no un ejercicio por mirar dichas relaciones, ya que por lo regular se ha optado por analizar solo las obras, a los artistas o a los públicos.



Figura 5. Banksy, Sin título, obra realizada con stencil y pintura en aerosol en una calle de Londres, sin fecha.

La historia del arte no deja ver la dimensión social y colectiva del artista, y al resaltar el proceso individual del creador por encima de sus vínculos con lo colectivo, la imagen del creador como diferente a la gente “común” queda exaltada –donde la palabra común es empleada cotidianamente para referirse a todos aquellos miembros de la sociedad que no son libres como el artista, es decir, que siguen las reglas sin cuestionarlas y se ajustan a una ideología dominante– recalcando así un cierto divorcio entre arte y sociedad. No obstante, cabe aquí la cuestión sobre ¿hasta qué punto desde la práctica artística se está buscando superar dicho divorcio, y qué papel juegan dentro de estas acciones el que quizá no se esté dando la misma transformación en el registro de la historia del arte y en la forma de abordar su estudio social?, ¿será que si hoy nos cuesta tanto trabajo analizar al arte es porque el quehacer de los artistas, las instituciones de arte y las reflexiones teóricas e históricas sobre éste se están moviendo a velocidades distintas y lo que necesitamos es plantear nuevas formas para acercarnos este mundo?

La separación entre arte/artista y sociedad ha intentado ser superada por los artistas contemporáneos con la creación de obras colectivas que incluyan a la comunidad del lugar en la que éstas se realizan, presentando obras sin firma a fin de que se considere una producción de todos y ninguno, o con el arte callejero. Estos ejercicios, expresiones y prácticas artísticas denotan

una reflexión del arte sobre sus relaciones con la sociedad y la vida, que viene dada en parte por la inserción de nuevos sujetos en el sistema del arte. Cambian las obras, los artistas y sus discursos, sin embargo siguen siendo en alguna medida las instituciones artísticas las que los legitiman y no tanto los públicos. Empero, con la entrada de más y diferentes sujetos sociales en la producción artística, debido en parte a la conformación de nuevas instituciones de formación y legitimación para el creador contemporáneo como la universidad pública, y de nuevos medios digitales para crear, difundir y conocer las obras, se generan muchas más manifestaciones artísticas, todas muy diferentes entre sí, de las que las instituciones modernas del arte, acostumbradas a una comunidad reducida y hasta cierto grado heterogénea, pueden incluir y difundir. Si no todos los artistas que se están formando pueden acceder o quieren ser reconocidos por una institución de arte “tradicional” que los legitime, esto representa una oportunidad para analizar cómo los artistas hoy están replanteando su relación con el público, con su entorno social y con una comunidad artística, y cómo reflexionan sobre el desarrollo de su libertad creadora a través de nuevas y diferentes obras e ideas que sobrepasan lo artístico.

2.4 El gusto estético

Para gozar cualquier actividad, y ello incluye al arte, se requiere tener cierto dominio sobre ella. Es tan sencillo como el hecho de que no disfrutamos de un partido de fútbol si no sabemos y dominamos las reglas para jugarlo, ya ni decir de lo angustioso que resultaría estar dentro de una alberca sin saber cómo utilizar nuestro cuerpo para poder flotar y controlar la respiración. Pero podremos disfrutar del partido y de la alberca, si conocemos sus reglas y aprendemos a nadar. En este sentido, el arte como una actividad que se configuró como una práctica relativamente autónoma a partir del siglo XVIII, comenzó a instaurar reglas para su contemplación y gozo, una serie de principios para acceder al descubrimiento de su mensaje. Reglas, que no hay que olvidar, fueron establecidas en principio por y desde la visión de una clase burguesa europea. Entendimiento y puesta en práctica de dichas reglas que

puedo denominar como el desarrollo del gusto estético. La estética, nos dice Gadamer,

es una invención muy tardía, y, aproximadamente, coincide —lo que ya es bastante significativo— con la aparición del sentido eminente de arte separado del contexto de la práctica productiva, y con su liberación para esa función cuasi-religiosa que tiene para nosotros el concepto de arte y todo lo referido a él. Como disciplina filosófica, la estética no surgió hasta el siglo XVIII; es decir, la época del Racionalismo (1991: 54).

La estética como el establecimiento de preceptos para acercarse a lo bello en el arte, va a distinguir la mirada ingenua de los objetos de la mirada culta, esa mirada que se forma a través de la comprensión de la historia del arte, del entendimiento de sus técnicas y del conocimiento de los discursos artísticos. La apreciación estética del arte apelaré no solo a lo sensible, sino a lo racional e intelectual. Diferenciaré el gusto como una mera preferencia, del gusto fino como expresión del conocimiento y estatus intelectual por el que se aprecia y siente algo con respecto a un objeto que otros no pueden ver y experimentar. El gusto estético como un acto comunicativo³⁰ por el que un grupo de sujetos comparten una experiencia de lo bello se irá constituyendo, a partir del siglo XVIII, como un signo de distinción entre las clases burguesas y las clases bajas, pero también entre una burguesía culta y una burguesía frívola.³¹

Si las clases altas del siglo XVIII creían tener buen gusto o un gusto educado era porque disponían del tiempo y los medios económicos para cultivarlo. Sin embargo, la configuración del buen gusto estético tiende a carecer de explicaciones socioculturales y es más apreciado como una virtud en una persona o un grupo. Así como la obra y el artista se emancipan, también se instaura la creencia en la autonomía de lo estético, es decir, que la regla que guiará la relación entre el espectador y la obra de arte será la “satisfacción desinteresada”.

³⁰ “El gusto es comunicativo, representa lo que, en mayor o menor grado, nos marca a todos. Un gusto que fuese sólo subjetivo-individual resultaría absurdo en el ámbito de la estética” (Gadamer, 1991: 62).

³¹ “La categoría de arte y su criterio de placer refinado y juicio fundado no era una construcción puramente intelectual, como tampoco la simple expresión de una división social existente, sino que era parte de un esfuerzo dirigido a instituir una nueva distinción que era al mismo tiempo social y cultural. En este elevado nivel cultural, nobles y burgueses podían compartir el mismo contexto como público de las bellas artes, y al mismo tiempo rechazar las frívolas diversiones de los ricos o de los individuos de alta alcurnia así como los vulgares pasatiempos del populacho” (Shiner, 2004: 146).

Kant fue el primero en defender la autonomía de lo estético respecto de los fines prácticos y el concepto teórico. Lo hizo con la célebre fórmula de la «satisfacción desinteresada» que es el goce de lo bello. Evidentemente, «satisfacción desinteresada» quiere decir aquí: no tener ningún interés práctico en lo que se manifiesta o en lo «representado». «Desinteresado» significa aquí tan sólo lo que caracteriza al comportamiento estético, por lo cual nadie haría con sentido la pregunta por el para qué, por la utilidad: « ¿Para qué sirve sentir goce en aquello en lo que se siente goce?» (Gadamer, 1991: 61).

Pese a que detrás del gusto estético hay una formación social, histórica e intelectual, el acercamiento a la obra de arte tiende a verse como natural o espiritual. El arte irá configurando su referente de lo bello a partir de las obras que le resultan satisfactorias a un sector de la clase burguesa, que llevará a las clases altas a tener “el monopolio del buen gusto” (García Canclini, 2006: 251). Al estar la satisfacción estética exenta de explicaciones, quedan veladas las condiciones sociales sobre las que se produce el encuentro entre el arte y determinados espectadores, con lo que el distanciamiento entre las clases menos adineradas y pobres con respecto al arte, más que encontrar una explicación en las carencias económicas y educativas a las que están sujetos estos grupos, serán expuestas como una falta de interés y sensibilidad. El ocultamiento de la estética como una forma particular de mirar y disfrutar del arte configurada por y desde la clase burguesa europea, aunado a la idea de la satisfacción desinteresada, montará la creencia de que el disfrute, interpretación y apreciación del arte y su belleza no depende de lo histórico, social, ni de lo cultural, y que las obras de arte de todas las épocas siempre podrán ser gozadas por cualquier persona. Bajo el supuesto de que si una obra de arte logró conmover a los hombres de una época puede conmover a todos; la falta de comprensión, emoción e interés de uno o varios sujetos hacia una determinada manifestación artística destacada –dentro de la historia del arte– será adjudicada a la ausencia de sensibilidad del espectador a fin de no cuestionar el valor sagrado de ésta.

Las clases populares, no instruidas y culturalmente diferentes a la sociedad occidental europea fueron quedando excluidas de la experiencia artística, producto de la configuración de un círculo de autopreservación cultural de las clases altas, quienes fijaron estándares estéticos que solo podían ser desarrollados desde su condición social, pero que al establecerlos como universales produjeron la exclusión y autoexclusión de otros grupos, que

identificaron su poca comprensión del arte no como la expresión de una estructura social desigual, sino como producto de una ignorancia que no era propiciada más que por ellos mismos. El gusto estético está vinculado a la desigualdad social, pero esta dimensión suele encubrirse por el carácter espiritual adjudicado al arte tras su emancipación de lo funcional, material y cotidiano.

La modernidad como etapa histórica se configura por y desde una serie de procesos de ordenamiento y control respecto del mundo social, natural y simbólico, dicho orden y control se funda sobre las bases de un exacerbado racionalismo. Como ejercicio de su orden y control, el hombre moderno configura criterios sobre la verdad, la moral y la belleza para establecer certidumbres donde ya no existen, y así poder hacerse de cierta seguridad en un mundo que se revela como caótico, fugaz y ambiguo. El orden y control del mundo a través de la razón guía la idea del progreso como perfeccionamiento del hombre y de la sociedad. En el marco del siglo XVIII, el hombre moderno que se dirige hacia su perfeccionamiento deberá controlar también su propia naturaleza y ordenar sus emociones. La estética, en este sentido, se configurará como un manifiesto del dominio de las emociones a través de la razón, por lo que todo lo que sea meramente una expresión de los sentidos y de una sensibilidad desbordada será altamente criticada y considerada como una manifestación de ignorancia y mal gusto. Quedando, en este contexto histórico, alejados de la posibilidad de desarrollar un gusto estético los grupos considerados menos racionales (mujeres, razas negras, clases populares, niños) que en realidad constituían los grupos más sometidos, explotados, con menor o nulo acceso a la educación y a una calidad de vida digna. Las ideas de Diderot, Shafresbury y Kant, ilustran la visión racional y excluyente asociada a la estética y el buen gusto de finales del siglo XVIII.

Las ilustraciones y los textos del almanaque *Goettingen Pocker Calendar* de 1780 condenan los estallidos sentimentales y, en cambio, aprueban los sentimientos más calmados y reflexivos como los descritos por Diderot: "Aquella delicada emoción en la que el sentimiento no afecta a la comparación" (Shiner, 2004: 202).

La exclusión de las mujeres del grupo de personas capaces de "gusto refinado" no es tan sorprendente como la exclusión de las razas de piel oscura o de las clases trabajadoras. [...] Shafresbury y Kant, por ejemplo, creían que a las mujeres les faltaba el poder intelectual requerido para controlar su sensibilidad (ibíd: 198).

El buen gusto vinculado a lo estético se establece como una forma especial de conocimiento desinteresado donde sentimiento y razón intervienen de consuno. La apreciación estética del arte quedará instituida colectivamente a través de una serie de reglas implementadas por museos, salas de concierto y teatros que orientan y legitiman prácticas rituales, respetuosas, sacralizadas y ordenadas hacia las artes, y encaminadas a mantener una actitud pasiva por parte de los espectadores. En relación a los museos y el público Shiner destaca

El público también tuvo que ser entrenado para comportarse de acuerdo con la conducta correcta cuando acudía a los nuevos museos de arte. Cuando parte del Palacio del Louvre se convirtió en un museo público durante la Revolución, hubo que colocar letreros pidiendo a los asistentes que no cantaran no hicieran bromas o jugaran en las galerías y que las respetaran como un “santuario de silencio y meditación” (Mantion, 1988, 113). (ibíd: 123).

Toda esta actitud sagrada y ritual hacia las artes y la apreciación de las obras y de los artistas como objetos y personas de culto, se configuró al atribuirle a las bellas artes

[...] un papel espiritual trascendente en tanto que reveladoras de una verdad más elevada o en cuanto que auténticas medicinas para el alma. Hasta entonces, la idea de la contemplación desinteresada se aplicaba a Dios; de ahí en adelante, el arte para muchos miembros de las élites cultas se convertiría en un nuevo escenario para la vida espiritual (ibíd: 25).

La comprensión estética del arte, en el sentido del siglo XVIII, desarrollada esencialmente por una clase intelectual burguesa, como ya lo dije, va a monopolizar a las artes y va dejando las expresiones de la cultura popular en manos las clases bajas. Nos obstante, como lo sugiere Larry Shiner, la cultura alta y baja seguirán teniendo contactos, “pero las nuevas ideas e instituciones de las bellas artes hacían que las diferencias entre estas culturas fueran palpables” (2004: 143) sobre todo a través del reconocimiento del buen o mal comportamiento de cada sector con respecto a ellas. Muchos artistas a lo largo del siglo pasado y lo que va de éste han hecho esfuerzos titánicos e importantes para romper con la idea del contacto con el arte como una expresión de buen o mal gusto, han cuestionado que la experiencia artística sea una mera contemplación pasiva del espectador, también han criticado la

sacralidad de la obra de arte haciendo piezas efímeras, *ready-mades*³² o apostando a que el propio público sea parte de la pieza o la pieza en sí. Así mismo, las artes se han hibridizado sobre todo en los contenidos y discursos de las obras, el arte retoma manifestaciones de la cultura popular y ciertas expresiones del arte se popularizan. Sin embargo, no olvidemos que el arte es un sistema en el que los replanteamientos estéticos de los creadores contemporáneos no bastan para romper del todo con la estructura elitista sobre la que se formó el arte en la modernidad. En este sentido, las principales instituciones de arte modernas (museos, galerías, salas de concierto, teatros) aún tienen un peso importante para indicar no solo lo que se debe ver en el arte, sino también cómo debe verse; muchas, con sus salvadas excepciones, operan bajo la antigua creencia de la obra de arte como objeto de contemplación y sagrado, en tanto orientan a los espectadores a asumir una actitud solemne y distante, aunque las piezas busquen todo lo contrario. Estas instituciones aún se constituyen como espacios físicos y simbólicos por los que se siguen haciendo evidentes las diferencias de clase, género y culturales dentro de una sociedad y las distancias entre ésta y un tipo de arte. Nada mejor para ejemplificar lo anterior que la experiencia que compartieron conmigo un grupo de alumnos del primer año de la Licenciatura en Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM) cuando una de sus profesoras los llevó de visita al Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Ellos refirieron que en su recorrido por el recinto se toparon con una pieza particular, una especie de silla “extraña” con un gran respaldo, junto a ella –en la cédula de información– se leía que el artista había concebido esa pieza para ser empleada por el público, para que jugaran con ella y le dieran el uso que desearan, apelando con ello al discurso de que la obra escapa a su autor y que el espectador también puede ser un creador; sin embargo, justo al extremo contrario de la cédula se encontraba un gran letrero con la leyenda: NO TOCAR, mientras un custodio del museo los observaba con atención, los estudiantes entonces no supieron qué hacer y se alejaron de ahí confundidos.

³² “**Ready-made**. Término acuñado originalmente por Duchamp para designar un **objeto encontrado** seleccionado por el artista y colocado por sí mismo en un contexto artístico. El ejemplo más famoso es el urinario de Duchamp. Duchamp insinuaba que no era el objeto propiamente dicho el portador de contenido artístico, sino el contexto en el que el objeto se exhibía” (*El ABC del arte del siglo XX*, 1999: 507).

La situación se torna más complicada al advertir que hoy las instituciones artísticas ya no se guían por parámetros exclusivamente artísticos, sino que han establecidos fuertes vínculos con el sector privado, con los medios de comunicación, e incluso muchos museos, galerías o salas de concierto no son dirigidas por gente que haya estudiado o se dedique a las artes o la gestión cultural, sino por empresarios y personas que proceden de disciplinas muy distintas.

Algunas de las principales preocupaciones de los artistas en la actualidad en torno al arte, guardan una estrecha relación con el contexto de desigualdad social y la perspectiva elitista desde la que se formó la estética como disciplina para acercarse al éste. Una de las grandes inquietudes es la de intentar comprender el por qué del aparente desinterés de la sociedad hacia el arte y su falta de aproximación al mismo. Pese a que cambien sus discursos, obras, técnicas y el origen de los artistas, los creadores e investigadores sociales se siguen preguntando ¿por qué la gente parece no ver al arte como una prioridad y por qué éste no llega a un amplio número de sujetos? Frente a estos cuestionamientos, se tiende a localizar el problema en los públicos, a la vez que se lanzan propuestas para resolver los problemas considerando solo a los espectadores, en lugar de explorar lo qué está ocurriendo con el proceso comunicativo entre artista, obra y sociedad. Al respecto, se suele partir de la idea, un tanto centralista, de que la obra de arte tiene un mensaje muy importante que dar o expone una verdad que todos deberían conocer, cuando en realidad lo que a un sector del arte le resulta fundamental quizá no tiene un significado equivalente para otros y simplemente por ello no se acercan, porque no se reconocen en las obras. Sin darnos cuenta seguimos apostando a la idea de que lo fundamental es cambiar la actitud de la gente hacia el arte, acercarla, pero no nos arriesgamos a tocar o cuestionar la producción artística. Creemos, en alguna medida, que basta con que se encuentre la sociedad con el arte para que se de “naturalmente” una experiencia sensible, espiritual y conmovedora entre ambos. No consideramos, o cuesta trabajo aceptar que, aunque mucho han cambiado las cosas en el mundo del arte, su práctica sigue operando desde una estructura un tanto elitista, en el sentido de que muchos artistas aún no develan sus procesos de creación, se rehúsan a dar explicaciones de su obra, o rechazan tajantemente un vínculo con los medios masivos de

comunicación y espacios populares por temor a que sus creaciones se banalicen, comercialicen, pierdan misticismo, una actitud de rebeldía o esencia; cuando el replantear este tipo de creencias ayudarían a que los sectores culturales y sociales que se encuentran “alejados” del arte pudieran empezar a familiarizarse con las obras, para así comprender más e ir aproximándose poco a poco a nuevas y diferentes experiencias artísticas. Sin embargo, muchos actores son reacios a pensar que el acercamiento entre público y obra deba ser tan dirigido y explicativo, lo anterior debido a que gran parte del arte en el siglo XX y XXI ha buscado ser una gran expresión de la libertad creativa de la obra y de su interpretación, e idealmente ha aspirado a que la gente se acerque espontánea y lúdicamente a las obras. Si se está reflexionando, desde las propias artes y las ciencias sociales, sobre cómo se podría crear un vínculo mayor entre los sectores populares y medios de la sociedad y el arte, debe hacerse también un análisis profundo de la producción, pues es posible que el corto circuito entre arte y sociedad se esté generando porque se ha intentado acercar a diversos y diferentes grupos a un arte que probablemente sigue siendo producido por unos pocos sujetos no muy diversificados que representan sus intereses, intereses en los que los “otros” no se identifican. Hoy es necesario contemplar que “Solo si cambian las condiciones sociales de la práctica artística puede existir una verdadera modificación entre artistas y sociedad” (García Canclini, 2006: 253).

La historia del arte muestra cómo cada vez el acercamiento a éste exige más competencias, conocimientos y preparación por parte de los espectadores, esto a razón de que, con el ejercicio de la libertad creativa que acompaña al artista, las obras tendieron –especialmente desde el siglo XX– cada vez menos a la imitación de la naturaleza y a la emulación de artistas del pasado, y ello ocurrió en todas las expresiones artísticas. Los artistas se vuelcan cada día más a la experimentación y exploración de nuevos discursos artísticos y hacia la creación de piezas provocadoras. Obras que adquieren un sentido especial y significativo –ya no solo por entender en ellas el sentimiento que deseaba transmitir un artista– sino en relación con el conocimiento de la historia que nos permite identificar aquello que las obras cuestionan o retoman de un arte pasado o de los procesos sociales y simbólicos sobre los que reflexionan, y que permite que nuestro contacto con ellas nos produzca emoción, admiración,

rechazo, sorpresa, etc. Es decir que la apreciación y valoración de una obra ya no solo depende de lo que representa en sí, sino también de lo que significa dentro de la historia del arte. Un cuadro de Jean-Michel Basquiat, sin conocer el contexto en el que se inscribe dentro de la historia del arte, podría parecer incluso una pintura mal hecha o descuidada, pero su sentido cambia al saber que con su obra intentaba rebatir estereotipos sobre los artistas negros y que fue uno de los primeros creadores afroamericanos, que además a muy corta edad, logró obtener gran fama dentro de la escena artística norteamericana de los años setenta.



Figura 6. Jean-Michel Basquiat, *Zydeco*, ceras, acrílicos y óleo sobre lienzo, 219 x 518 cm. Colección particular, 1984.

El arte se va peleando cada día más con la belleza para volverse más discursivo. O dicho desde otra perspectiva, el arte dejará de percibir lo bello como una buena imitación de la naturaleza y empezará a abordar lo bello, más que como algo universal que se expresa en formas y objetos, como un discurso construido libremente por el artista, sobre el que éste reflexiona y crea. La exploración del arte iniciada desde el arte y la amplia libertad que le es otorgada irá gestando obras cada vez más distintas entre sí, trasgresoras (como 4'33 de John Cage)³³ e incluso en las que el objeto artístico es efímero.

³³ Quizá la pieza más revolucionaria del opus compuesto por Cage es 4'33 (que se pronuncia "cuatro minutos y treinta tres segundos"), en la cual el muy conocido pianista David Tudor se sienta en silencio frente al piano (lo único que hace es mover silenciosamente las manos, tres veces) durante cuatro

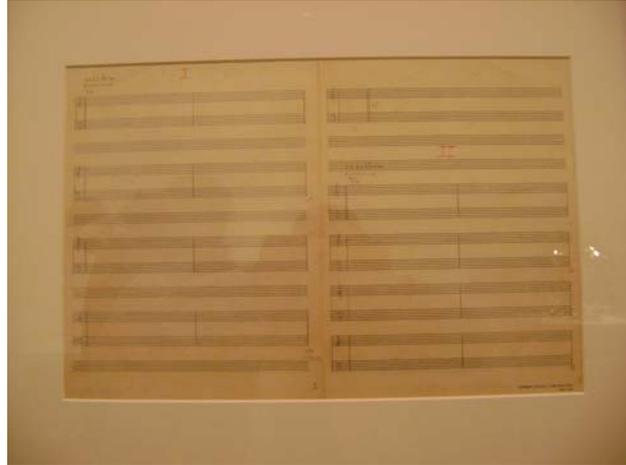


Figura 7. John Cage, *Partitura de la obra 4'33''*, 1952. Pieza de la exposición temporal "La anarquía del silencio" montada en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba) en 2009.

La innovación artística ampliará sus límites a tal punto que su justificación solo parecerá posible desde lo discursivo, desde el sentido significativo que adquieren las prácticas de los artistas en un contexto dado y desde lo institucional, lo que distancia cada vez más al arte de los que no dominan o están inmersos cotidianamente en esas tres dimensiones, es decir los que no construyen e inciden en y sobre las experiencias artísticas. Los límites del arte se amplían pero no a la par de las condiciones sociales y económicas por las que los sujetos de diferentes grupos podrían aprender y desarrollar conocimientos para acercarse a éste. Que se generen dichas condiciones es fundamental para que se puedan replantear las relaciones entre arte y sociedad, pero también lo es que los artistas e instituciones no olviden que la forma en que se acerca la gente al arte es aprendida, que no es solo resultado del ser sensible o no, sino que se puede enseñar, recordemos que no se puede disfrutar plenamente aquello que se desconoce o no se domina. Lo anterior implica también un cambio en el enfoque de las investigaciones que se

minutos y treinta tres segundos exactos. En la superficie esto, por supuesto, no es música; pero precisamente porque la presencia de David Tudor y el público de concierto hacen esperar que se trate de una situación en la que ha de escucharse música, la única deducción que cabe hacer es que la "música" consiste en todos los sonidos que hay en el salón durante el tiempo que dura la "pieza". Como algunos, si no todos los sonidos accidentales que se producen durante la "ejecución" de esta obra, provienen del público, éste debe contarse entre los músicos ejecutantes; y como "silencio" significa la ausencia de sonidos intencionales. Cage ha bautizado este tipo de composición como "música no-intencional" (Kostelanetz, 1972).

realizan en torno al arte, pues dado que hoy existe un fuerte intercambio entre artes y ciencias sociales, es imperante que las investigaciones no solo sitúen los cuestionamientos en la distribución y consumo de éste, y con ello se siga preservando para la obra de arte y el artista un espacio aparte, sagrado y un tanto privilegiado, otorgando a los consumidores un aspecto inferior, “incluso reprimido (sobre todo en su dimensión económica) de la vida intelectual y artística. [...] Sólo se puede comprender el aspecto más específico de la producción en sí, es decir, la producción de valor (y de creencia) si se toma en cuenta simultáneamente el espacio de los productores y el de los consumidores” (Bourdieu, 1990: 225 y 226).

2.5 Justificación y legitimidad en el arte

Un aspecto fundamental del arte en la modernidad será la búsqueda y creación de justificaciones para éste. Deslindado de una función específica o con una función muy diferente y en ocasiones no tan clara con respecto a otras actividades socioculturales, autónomo e inmerso en un amplio subjetivismo, el arte constantemente tendrá que estar buscando explicaciones para defender su razón de ser, esto mediante la reflexión sobre sí mismo y la configuración, a partir de estas reflexiones, de discursos e ideas para legitimarse. Dada la libertad creadora y autonomía con la que nace el moderno sistema del arte, la innovación y en especial la provocación serán ejes centrales de la creación artística, sobre ello Gadamer apunta

La provocación moderna se preparaba ya en la segunda mitad del siglo XIX, al quebrarse uno de los presupuestos fundamentales por los que las artes plásticas de los siglos anteriores se comprendían a sí mismas: la validez de la perspectiva central (1991: 38).

Sin una perspectiva central los artistas obtuvieron la posibilidad de diversificar sus obras y prácticas otorgándole al arte múltiples sentidos y significados que requirieron que tanto creadores como otros agentes vinculados al arte estructuraran en diferentes momentos una serie de discursos para justificar su quehacer. Cuando el arte se descontextualiza, lo cual explica Shiner, el arte crea sus propios discursos, justificación y textualidad, es decir su verdad desde el arte mismo, desde un mundo aparte. En principio, sobre todo

en la primera mitad del siglo XX, dichas justificaciones se configurarían casi exclusivamente mirando a la propia historia del arte, serán discursos que apelan al sentido del arte dentro del arte e institucionalizados, aceptados o cuestionados principalmente por especialistas formados y vinculados directamente con el campo del arte. No es falso que a finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX el arte buscó constituirse como un mundo aparte y separarse de condicionamientos externos, en este contexto la subjetividad de las prácticas artísticas pretendía ser delimitada por quienes dentro del mundo o campo del arte tenían el poder para decidir y decir qué era y qué no lo era. Sin embargo, dentro de esta relativa autonomía desde la cual el arte suele pensarse como aquel que se mira así mismo para crear sus discursos, no se ha reflexionado a profundidad sobre cómo desde el inicio el arte ha mantenido intercambios con otras disciplinas no propiamente artísticas para su justificación y acción, lo anterior quizás debido a que en las primeras décadas del siglo XX ello no era tan evidente ni intenso en comparación con el mundo actual en el que los medios de comunicación masiva, la tecnología y procesos sociales globales hacen cada vez más difícil pensar en el arte como algo aislado de otras disciplinas y esferas. Las investigaciones filosóficas y sociales han influido directa o indirectamente en la configuración de obras, discursos y prácticas artísticas y viceversa. Como ejemplo tenemos la obra de Bourdieu, una de las más influyentes en la reflexión sobre arte desde las ciencias sociales,

Tanto en las ciencias como en las artes el concepto de campo acabó con la noción romántica e individualista del genio que descubre conocimientos imprevistos o crea obras excepcionales. Ello sin caer, tampoco, en el determinismo social. (*Y nos ayudó a comprender cómo*) [...] Las obras y las prácticas de los artistas están condicionadas, pero no por el todo social sino por ese conjunto de relaciones en las que interactúan agentes e instituciones especializados en producir arte, exhibirlo, venderlo, valorarlo y apropiárselo (García Canclini, 2010: 32).

No puedo negar los aportes que introdujo la noción de *campo* de Bourdieu tanto en las ciencias sociales como en las artes, su concepto de campo permitió abordar los diferentes proyectos artísticos no solo como el resultado de un trabajo exclusivamente determinado por el o los artistas, sino en relación con las tensiones que éstos mantienen con instituciones, otros agentes además del artista y los públicos. Sin embargo, algo que no contempló

Bourdieu es que, si bien el reconocimiento de los artistas y su quehacer se legitima y está condicionado desde una serie de interacciones entre distintos actores, es que con el devenir de los años las instituciones y agentes que otorgan reconocimiento a los creadores y sus obras proceden cada vez más o se encuentran con “mundos” y disciplinas externas al arte. La justificación del arte cada día está menos en manos de los especialistas del arte; los discursos e ideas con las que trabajan los artistas no proceden exclusivamente del arte, sí sigue existiendo una intensa reflexión en las obras de los creadores sobre el arte mismo, pero no solo apelando a los discursos artísticos, sino pensando en el arte desde sus relaciones y encuentros con lo mediático, con otras disciplinas, con lo popular, la tecnología, el mercado y con diferentes fenómenos globales. La autonomía del campo del arte de la que habla Bourdieu también parece desvanecerse cuando cada vez son más los sujetos que hoy se reconocen y son reconocidos como artistas los cuales no estudiaron propiamente arte y ello no les ha impedido ser legitimados como creadores. Damien Hirst, por ejemplo, fue rechazado dos veces de escuelas de arte y hoy es uno de los artistas más ricos de Europa; también podemos resaltar al artista mexicano multimedia Rafael Lozano-Hemmer quién estudió física y emplea la tecnología para establecer nuevos vínculos entre los espectadores y sus obras.



Figura 8. Rafael Lozano-Hemmer, 'Under Scan',
Arquitectura relacional 11
Lincoln, Londres.

Instalación interactiva de vídeo, noviembre de 2008.

La pieza contó con dos proyectores de gran escala que abarcaron un área de más de 2,000 m² con más de 110,000 lúmenes de luz. La obra consistía en proyectar imágenes sobre las largas sombras de cualquier persona que caminaba por el espacio. Cuando los visitantes entraban en 'Under Scan' eran detectados por una cámara sofisticada y el sistema de censor de seguimiento activaba animados retratos en vídeo.

Las imágenes que se proyectaban sobre las sobras de los espectadores en 'Under Scan' comprendían más de 1,000 retratos en vídeo de diferentes individuos del Reino Unido, a los cuales se les dio tres minutos para elaborar un retrato de sí mismos haciendo lo que sentían mejor los representaba.

Los discursos e instituciones siguen justificando las acciones de los artistas y sus propuestas, pero dado que hoy el arte mira más allá de él y quienes los legitiman proceden de diferentes espacios, encontramos múltiples miradas y expresiones que, mientras por algunos agentes e instituciones son reconocidas como arte, otros y otras los descartan, es decir que en torno al arte no hay consenso. Como lo destaca García Canclini en su libro *La sociedad sin relato* el arte en la actualidad está lleno de incertidumbres. Un artista ya no es solo el que estudia arte, un artista ya no es solo el que se presenta en una galería, museo, sala de conciertos o teatro, y un artista no es solo el que se apega a los discursos del arte. García Canclini también sugiere que el arte es lo que hacen los artistas pero ¿qué hace a alguien un artista?, en este proceso me parece que sigue jugando un papel esencial el reconocimiento institucional, pero considerando que muchas de las instituciones que en la actualidad legitiman a los artistas son, por decirlo de alguna manera, extra-artísticas, el artista también se configura y es configurado a través de discursos pero que ya no son construidos solo desde el arte, sino que beben de la sociología, la antropología y otras disciplinas; y, de una forma importante, el artista también se construye a través de sus prácticas, mediante las cuales interactúa con las instituciones y los espectadores y pone en escena, con leguajes diferentes, discursos e ideas provenientes de otros órdenes. Las instituciones varían sus parámetros y dado que el arte carece de una perspectiva central, los discursos alrededor de éste se modifican constantemente, son cuestionados y replanteados. En este contexto donde ningún concepto o teoría parece abarcar o poder explicar todo lo que en la actualidad acontece en el arte, el acercarme a las prácticas de los artistas me permitirá observar directamente la interacción entre el arte y los espectadores, las instituciones y los discursos; cómo quedan justificadas las prácticas y cómo a través de éstas se legitiman o no los creadores. Tampoco hay que olvidar, que dado que no existen certidumbres en el arte, la justificación y legitimación de lo que hacen y dicen que hacen los artistas es contextual, es decir que hay que construir un análisis del arte no sólo a partir de obras, sino tomando la experiencia artística en su conjunto y en relación con el contexto en el que se produce, circula y consume, que no se refiere exclusivamente al lugar o territorio en el que acontece. En este sentido

incluso la obra deja de ser el fin del quehacer del artista para convertirse en un medio, en una parte del proceso.

El distanciamiento entre arte y sociedad y arte y vida ha intentado superarse por diversas acciones que apuntan a sacar al arte de su ensimismamiento. Empero, las propuestas artísticas más innovadoras, provocadoras y arriesgadas, y correspondientes a una “etapa postautónoma” (García Canclini, 2010: 51), en lo cotidiano conviven aún con ideas sobre el arte vinculado a la mera contemplación, sin función práctica, creado por un artista genio y que valora el dominio de técnicas, esto da cuenta no solo de la multiplicidad de sentidos del arte, sino que en torno a éstos se dan disputas ya no tanto para tener el control del campo sino para acceder a apoyos económicos y a espacios para la difusión. En las grandes urbes quizá haya financiamientos y espacios para las diferentes expresiones artísticas, pero en ciudades pequeñas o medias, como Cuernavaca, donde los incentivos y foros son escasos, la defensa y justificación de las distintas prácticas artísticas no solo es una postura ante el arte, es además desde donde se disputan los apoyos y espacios. Sin embargo, dichas disputas han motivado a que el replanteamiento e innovación en las propuestas artísticas, pase también a una reflexión más profunda sobre el arte y sus relaciones con los públicos y las estrategias y medios que éste emplea para generar recursos económicos.

La innovación en el arte contemporáneo que abre y cuestiona la noción de un campo cerrado y autónomo es, paradójicamente, una respuesta a lo que el propio arte construyó en los inicios de la modernidad. Los intentos por reencontrar el arte con la vida representan una búsqueda por generar acciones que incidan sobre lo cotidiano y sobre nuevos grupos sociales y culturales, sin que respondan necesariamente a las normas de grupos particulares donde las propuestas de tantos y diferentes artistas no tienen lugar o no caben dentro de ciertos discursos. Por otro lado, dicho reencuentro también busca, quizá no tanto generar, sino hacer evidente cómo la dimensión estética y creativa tiene sentido y puede y es empleada cotidianamente por la sociedad. Así mismo, el artista al formarse y transitar entre distintos campos y disciplinas rompe con la idea del genio creador marginado, ya que hoy además de artista se constituye como un profesional, lo que le permite reclamar, como otros, el acceso a una paga y beneficios laborales. Pero algo que está mostrando el arte en la

actualidad es que no sólo tiene como sentido su contemplación, sino que “[...] vemos que el arte hace, tiene una función, aunque de otro orden que en los actos sociales ordinarios. Es un modo de hacer que deja algo irresuelto” (García Canclini, 2010: 62) y que por lo tanto requiere de un acto creativo y de construcción de los espectadores. Algunos artistas están cuestionando las reglas elitistas y autónomas sobre las que se erigió el arte y le pierden el miedo a lo “impuro”, los creadores están buscando añadir “una nueva dimensión a este mundo demasiado seguro de sí haciendo vibrar allí la contingencia” (Merleau-Ponty, 1960: 58 y 63, *ibíd*).

La configuración moderna del arte y los estudios sociales sobre éste, también modernos, se centraron principalmente en las obras y su legitimación, en cómo se justificaban las obras, pero hoy hay que enfocarse en el análisis de toda la experiencia artística. No sólo se requiere una innovación en los artistas y sus propuestas, sino en las instituciones y también en la forma de dar cuenta de los procesos artísticos y de estudiarlos, planteando investigaciones que más que establecer leyes exploren no solo lo que el arte delimita, sino también lo que tiene la posibilidad de abrir, de cuestionar y lo que nos ayuda a indagar sobre la sociedad, sus prácticas, la dinámica de las ciudades, la forma de relacionarse entre sujetos y que en ocasiones no explican del todo los conceptos.

La justificación y legitimidad del arte en la actualidad, más que estar dada desde un campo autónomo, es resultado de un sistema en donde, si bien instituciones “propiamente” artísticas como museos, galerías, teatros, salas de concierto, academias y escuelas y los actores que en ellas participan tienen una lógica interna relacionada de forma íntima con la historia y procesos que podemos denominar particularmente artísticos, éstas actúan y se modifican en interrelación y a través de un diálogo intenso con la tecnología, con diferentes industrias culturales, con agentes vinculados con la publicidad, el comercio, la política, etcétera. Este sistema del arte transdisciplinario además manifiesta los encuentros y desencuentros entre discursos y prácticas que apelan a una visión moderna del arte y aquellas, que incluso a veces al mismo tiempo, se mueven en la exploración de la incertidumbre. Hoy, como lo señaló Eduardo Nivón en la presentación del libro *La sociedad sin relato* “El arte intenta narrar, traducir indecisiones y enigmas, hacer visible la tensión entre arraigos y viajes”.

Al respecto, y considerando que teorías y conceptos no alcanzan a dar cuenta de todo lo que comprende el arte, parece necesario recurrir a análisis que pongan más atención en las prácticas en torno a éste.

3 Festival de arte

La noción de festival de arte no se puede comprender al margen de las ideas y discursos desde los que se configuró el arte en la modernidad. Pese a que hayan existido múltiples festividades vinculadas con la música, la danza y el teatro desde la época clásica, éstas se relacionaban o tenían como motivo principal otros aspectos de la vida: políticos, religiosos, ceremoniales; y no exclusivamente al arte. Estas festividades no podían denominarse propiamente como artísticas, ya que el arte más que una clase de distinción estaba inmerso en la vida. El festival de arte nace cuando la categoría de arte se estructura para diferenciarse de otras actividades, el festival se constituirá entonces como un festejo en el que se reconoce lo que es arte de lo que no lo es y motivará el encuentro entre quienes comparten esa visión y comprenden lo que presenta, legitimará no solo artistas y obras, sino la forma de acercarse a éstas. Las bellas artes, con las particularidades que le fueron atribuidas especialmente a lo largo del siglo XIX, empiezan a vincularse con el festival a fin de darle una orientación a las emociones suscitadas en torno a éste y contener el desbordamiento de los sentimientos entre quienes lo experimentaban. Sin embargo, la relación entre arte y festival se ha ido modificando a lo largo del tiempo.

En principio, una cualidad que distinguía a los primeros festivales era su espontaneidad –a diferencia de la fiesta que responde a ciclos, calendarios y tiempos específicos en los que se la celebra y espera– el festival emerge como un festejo colectivo improvisado, motivado por una situación o suceso pero posterior a éste. En Francia, por ejemplo,

los antecedentes más inmediatos de los festivales fueron las “federaciones provinciales” en el invierno de 1790 donde las milicias de vecinos de los pueblos se ofrecían cooperación mutua marchando a una misa al aire libre, se bendecía la bandera, se hacían juramentos en su nombre y se realizaba la lectura de pactos federativos que concluían con bailes y hogueras (Ozouf, 1998, en Shiner, 2004: 239).

Poco a poco los festivales dejaron de ser tan espontáneos para ser más organizados, aunque no necesariamente respondían a una periodicidad establecida. En Francia a través de muchos festivales se buscó incitar la explosión de sentimientos patrióticos, vinculados con la identidad y que motivaran a la interacción, gozo y cooperación colectiva. Empero, este tipo de festivales conllevaba un riesgo: el que las emociones se salieran de control y nadie pudiera ordenar a un gran grupo de personas eufóricas, es en este punto en el que las bellas artes se comienzan a integrar a los festivales en el mundo europeo, a fin de guiar dichas emociones. Con la incorporación de las bellas artes en los festivales se pretendía dar un mensaje a la sociedad y trascender el festejo por el mero festejo desbordado, ello asumiendo la concepción imperante de que el arte estaba hecho para la contemplación, reflexión y para provocar sentimientos orientados por la razón. Pero, como lo ilustrará la siguiente nota, los festivales europeos con una orientación ligada a ideales de la revolución, políticos y nacionalistas que dieron a las bellas artes un papel importante, no lograron trascender las diferencias de clase y la visión burguesa sobre las que éstas nacieron, en tanto coartaban la libertad creativa y autonomía defendida cada vez con mayor fuerza por los creadores.

El problema más difícil al que se enfrentaban los organizadores de los festivales era el de encontrar imágenes y música capaces de animar sentimientos intensos que, sin embargo, no instigasen al mismo tiempo a los excesos violentos. La solución fue recurrir a la alegoría clásica. Pero las estatuas neoclásicas, los frisos, las columnas, las coronas y los atavíos abrumaban y desconcertaban a los menos cultivados, de modo que era preciso sustituirlos por banderas, letreros, y por una oratoria empalagosa. De ahí que la propuesta de David de una estatua colosal de Hércules (que representa al pueblo francés) anunciase las palabras "luz" en su frente, "naturaleza" y "verdad" en su pecho, "fuerza" en sus brazos, y "trabajo" en sus manos (Schlanger, 1977; Hunt, 1984; ibíd: 242).

Los festivales revolucionarios europeos, principalmente los ligados a la Revolución Francesa, además de utilizar al arte como propaganda nacionalista, buscaron reencontrar al arte con la vida y llevar a éste al espacio público. Sin embargo las bellas artes, que cada vez buscaban más su autonomía y distanciarse de cualquier determinación externa a ellas, tras sentirse atadas a y puestas al servicio de la revolución durante mucho tiempo, con el final de ésta los artistas, críticos, museos, salas de conciertos y teatros recuperaron fuerzas, se concentraron más que nunca exclusivamente en lo artístico y las prácticas

festivas artísticas quedaron destinadas a aquellos con mayor solvencia económica, con buen gusto, y continuaron marcando diferencias entre grupos culturales y sociales.

“el lujo surgió de las ruinas humeantes más atronador que nunca. La cultura de las bellas artes ha recuperado todo su lustre” (Johnson, 1995: 155). Los teatros volvieron a llenarse y cambiaron su peaje patriótico por las óperas tradicionales, los conciertos instrumentales y los entretenimientos ligeros. Las celebraciones comerciales, en las que la participación dependía del poder adquisitivo, sustituyeron a los festivales públicos (ibíd: 248).

La decadencia de los festivales revolucionarios artísticos deviene, durante un largo periodo, en la separación del arte con respecto a lo público, político y social. El arte se entrega al arte y el festival ligado a éste tendrá como principio, parámetro y fin al arte mismo. El festival de arte se constituye como un espacio de intercambios sociales que refuerzan determinadas categorías de arte, artista y obra. Los primeros festivales de arte en la modernidad festejan al arte y en torno a éste, el arte no es el acompañamiento de una celebración, es el centro de ésta y estrecha los lazos entre una comunidad que se identifica en las prácticas que genera.

El festival de arte en el contexto de la modernidad resulta una paradoja ya que parece despojar al primero de su dimensión espontánea y pública, pues pese a que promueve una interacción festiva con el arte, ésta se encuentra delimitada hasta cierto punto por parámetros para acercarse, leerlo y contemplarlo que apuntan más hacia lo solemne y ritual que a lo lúdico. Festival y arte se encuentran, en inicio, por la necesidad del primero de dar sentido y orientar las emociones festivas; mientras que para el segundo el festival se configurará como una práctica de interacción alrededor del arte que dotará de un significado vivencial, más que conceptual, a muchos de los discursos e ideas que lo acompañan. La subjetividad que empezará a aflorar en el mundo artístico y también en su apreciación, colocará al festival de arte como una práctica en la que el arte va más allá de discursos y obras, al otorgar una experiencia colectiva compartida por la que el arte obtiene un sentido diferente escapa, por un momento, a las reglas para apreciarlo y a sus múltiples interpretaciones en favor de las interacciones y sentimientos que

despiertan no solo las obras sino los contactos entre sujetos teniendo a éstas como motivo.

El festival de arte expresa la ambigüedad propia de la modernidad, entre lo cerrado y lo abierto, entre certezas e incertidumbres, entre conceptos, categorías y reglas, y prácticas que las superan o no encajan del todo en ellas. A través del festival se ordena y selecciona, desde justificaciones y discursos, los contenidos artísticos, se decide dónde y cómo presentarlos y los tiempos para hacerlo, se pueden incluso planear estrategias para atraer a más público o a cierto tipo de espectadores; pero en su momento de ser no se controla del todo lo que sucederá, los contactos entre sujetos pueden desatar respuestas no esperadas, transformar las obras y rebasar o cuestionar discursos, esta parte espontánea del festival es en la que se hacen evidentes las tensiones entre lo que se dice y piensa del arte y las acciones que genera. Es por lo anterior que para esta investigación decidí tomar al festival de arte como objeto de estudio, porque me permite acercarme y dar cuenta del arte a partir de lo que dicen que hacen los artistas, lo que realmente hacen y las prácticas que generan con lo que hacen, y cómo todo esto adquiere sentidos y significados diferentes cuando se presenta en un contexto determinado en el que se dan múltiples interacciones sociales y en el que intervienen factores y agentes extra artísticos.

Queda una gran cuestión pendiente ¿qué hace a un festival artístico?, y puedo nuevamente regresar al círculo interminable si afirmo que es aquel en cuyo centro está el arte, volvería entonces a la cuestión de qué es el arte, pero dado que el arte es algo mutable y maleable no podría definir al festival artístico sólo a través de aquello que presenta, pues el arte no está contenido en objetos determinados. Precisamente, así como el arte es un movimiento en el que están implicados muchos actores, de la misma forma el festival de arte es resultado de o externaliza un proceso colectivo, pero en el cual el artista es siempre un personaje central que interviene directamente en él, es decir que los creadores son los principales constructores o actores de aquello que presenta el festival o son quienes lo conciben. El festival artístico no solo es un escenario y un medio de difusión para los productores, sino que se ha ido configurando como una práctica artística en sí. Lo que hace a un festival de arte es que en él participan principalmente o lo gestan aquellos que se

reconocen y son reconocidos como artistas, este tipo de festival manifiesta o parte de una postura y discurso frente al arte que se hace público a través de las acciones que en él generan múltiples sujetos.

La noción de festival de arte cobra aún mayor sentido en el contexto actual en el que son cada vez más los creadores quienes principalmente los piensan, organizan, dirigen y ejecutan, ello otorga a esta manifestación no solo la categoría de foro o escenario para las artes, sino que expresa además la transformación de los artistas, sus exploraciones en relación al arte y al papel de los espectadores. El asumir a un festival artístico como tal implica el reconocimiento de aquellos que intervienen directamente en él como artistas, esto requiere abrir el espectro de análisis para observar los procesos por los que los creadores se reconocen y son legitimados como tales, y que no comprende sólo los parámetros de instituciones artísticas y especialistas en arte, sino también los mecanismos por los que otros actores identifican a ciertos sujetos como artistas y cuya legitimidad se efectúa principalmente a través de acciones, como el festival, que propician la interacción e intercambio directo entre dichos artistas, sus públicos y otros creadores.

Si bien diferentes expresiones creativas han acompañado a diversos festivales a lo largo de la historia, el festival de arte en específico adquiere un sentido especial para el arte en la posmodernidad. Es decir para un arte que ha luchado por superar preceptos modernos pero que aún no logra desprenderse del todo de ellos. Varios de los sujetos que en la actualidad intervienen en un festival artístico intentan alejarse de la idea del artista solitario y apuestan a la colectivización del arte, buscan vincular al arte con la vida y crear experiencias más lúdicas e interdisciplinarias. Así mismo, ese ferviente deseo de reencontrar el arte con lo festivo viene dado por la atmósfera solemne en la que se fue sumiendo el arte a partir del siglo XVIII y que hoy busca ser superada por muchos. Sin embargo, a partir de lo que observé y de las conversaciones que sostuve con varios de los organizadores (la mayoría artistas) de festivales en Cuernavaca, me percaté de que muchos de sus parámetros para categorizar a una manifestación festiva como *festival de arte* parten aún de discursos artísticos modernos, uno de estos discursos gira en torno a la negación e incluso rechazo a obtener un beneficio económico del festival, siendo su principal razón generar acciones para el desarrollo del arte; por otro lado,

aunque llegan a utilizar espacios públicos como sedes, les sigue pareciendo fundamental ubicar sus actividades en espacios tradicionalmente artísticos como museos, teatros y galerías; recintos a los que regularmente no se acercan algunos sectores de la población. El festival artístico es una práctica que ha buscado provocar nuevos encuentros entre artistas, obras y espectadores, pero, aunque muchos son gratuitos, no han logrado superar la fragmentación social, y quizá esa no es su función ni finalidad, pero a través de éstos se puede ver dicha segmentación y analizar cómo se relaciona una sociedad con diferentes experiencias estéticas. Shiner respecto a los primeros festivales “de arte” en Francia, impulsados con motivo de la Revolución Francesa, apunta que si bien éstos incitaban la interacción colectiva no por ello lograron superar las desigualdades.

Los festivales, concebidos como una ocasión para la celebración colectiva de la libertad, la igualdad y la fraternidad, se convertirían la mayoría de las veces en un recordatorio de la fragmentación social, o en desfiles rivales compitiendo entre sí [...] Desgraciadamente, al mismo tiempo que los revolucionarios intentaban integrar las artes en celebraciones espontáneas, alentaban una economía de mercado que precipitaba la destrucción del viejo sistema en el que, sin duda, el arte tenía un propósito determinado. [...] Doscientos años más tarde es más fácil ver la propia Revolución Francesa como un momento dramático en la consolidación de las sociedades plurales para las cuales una integración natural de las artes en rituales colectivos sólo es posible entre pequeñas comunidades de creencias compartidas (ibíd: 240 y 242).

Sin embargo, no puedo dirigir el análisis del festival de arte a la mera cuestión sobre por qué no convoca a todos, porque probablemente ni siquiera es su intención, sino que me pregunto qué función y significado tiene para aquellos que participan en él. Propongo abordarlo como una manifestación que vinculada a lo estético –no de una forma mejor ni peor, sino diferente a otro tipo de festivales y fiestas– busca a través de lo festivo organizar y plantear de una manera distinta y creativa, mediante el arte, discursos provenientes de diversas esferas de la vida para abrir preguntas y replantear sentidos que requieren de una participación también creativa por parte de los públicos.

El festival de arte revela algunas transformaciones en la forma de producir de los artistas: de lo individual a lo colectivo y de la creación en el momento; así como cambios en la noción de obra, pues no solo de la obra en sí depende la experiencia artística sino que ésta se construye a través de sus

formas de exhibición y del entorno que la acompaña. La obra de arte ya no es un simple objeto autónomo que se contempla, es decir que ya no vale sólo por ser y estar, pues sus significados se construyen en relación con el contexto en el que se presenta, las relaciones que teje con lo cotidiano y las experiencias que produce no sólo cuando los sujetos se relacionan con la obra sino también desde las interacciones que se producen entre éstos en un lugar y tiempo determinado. Bolívar Echeverría señala que el arte para la experiencia

[...] se encuentra recién formándose y que corresponde a una figura futura de la obra, apenas sugerida en el presente. El status de la obra de arte emancipada sería así transitorio; estaría entre el status arcaico de sometida a la obra de culto y el status futuro de integrada en la obra de disfrute cotidiano (2003).

En este sentido, el festival artístico es una expresión que da cuenta de este proceso de transición en el arte del que habla Echeverría, que como toda transición se mueve entre el pasado, el presente y retos futuros, como práctica permite observar de una forma más directa e inmediata cómo se construyen, experimentan y acontecen dichos procesos de cambio en diferentes contextos y lugares. Pero también muestra que dicha metamorfosis no es producto solo del quehacer localizado de algunos artistas, sino que es un proceso colectivo e interactivo. La mutabilidad e incertidumbre que acompaña al arte actual requiere de estrategias de análisis también versátiles, en las que lo teórico y conceptual establezcan un diálogo creativo con la realidad y puedan dar cuenta de la dimensión colectiva y antropológica del arte.

4 El arte en su dimensión antropológica

El recorrido realizado por los discursos y nociones desde las que se formó el moderno sistema del arte occidental devela los procesos socioculturales por los que se fundó la imagen del artista como genio, de la obra como única e irreplicable y para la contemplación, del desarrollo del gusto estético y la idea del arte como una aparente actividad desprovista de función práctica. Todo ello permite vislumbrar por qué las bellas artes fueron quedando separadas de una sociedad más amplia y de la vida cotidiana. Así mismo, los preceptos desde los que se estableció el arte moderno contribuyeron a que se haya dado una cierta

resistencia dentro de las ciencias sociales para estudiarlo, pues el arte al construirse como algo sumamente subjetivo, que apela a los sentidos y mueve emociones –y también los sentimientos de los propios científicos sociales– se configura como un objeto de estudio ante el que se tiene el temor de que al analizarlo y describir los procesos históricos, culturales y sociales que lo acompañan se le despoje de esa cierta dimensión mágica, seductora y reflexiva que se le asigna y le robe sentido a las experiencias irrepetibles que suelen producirnos algunas piezas y propuestas. En principio, al menos este es mi caso, uno se plantea una investigación sobre arte porque gusta y disfruta de éste, no obstante, a medida que se avanza en el análisis se hace evidente que la comprensión de los procesos por los que son legitimadas determinadas obras, artistas y conceptos de arte, no demerita la experiencia artística sino que le agrega otras dimensiones. Como ya lo señala Sartre, citado por García Canclini, en *Crítica a la razón dialéctica* “el marxismo puede explicar por qué Valéry era un escritor pequeño burgués, pero no por qué no todos los intelectuales pequeño burgueses son Valéry” (2010: 55); o como lo resalta directamente García Canclini, “podemos conocer cómo Frida Kahlo construyó socialmente su lugar como artista pero queda la pregunta de por qué fue Frida la que pintó *Mi nana y yo*, *La venadita*, o *Raíces*” (ibíd: 57); incluso revelar los mecanismos por los que Banksy pasó de “graffitero” a ser reconocido como artista en museos y galerías, no impide que sus propuestas despierten en algunos una experiencia urbana especial al toparse con sus obras en las calles de Londres o París; también podemos entender por qué la obra de Joseph Kosuth expuesta en determinado museo atrae a cierto público y ello no coarta lo que la obra produce en cada uno de los sujetos que lo forman.

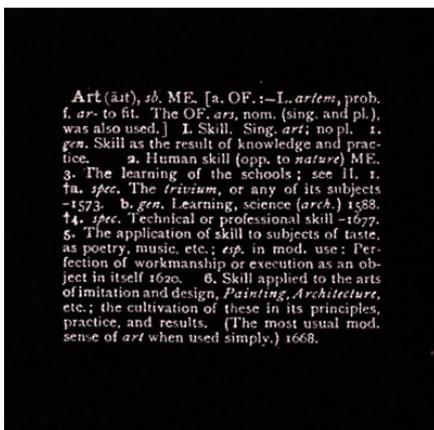


Figura 9. Joseph Kosuth, (*el arte como idea como idea*), (detalle), 1967. Fotografía en blanco y negro, 122 x 122 cm. Colección particular, cedido al Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.

Eso “enigmático” que nos sigue despertando el encuentro con aquello que diferentes actores desde distintos contextos llaman arte es un aspecto fundamental que continua despertando nuestro interés en él y por su dimensión social y antropológica, pues las sensaciones, cuestionamientos, ideas, emociones que suscita el arte se construyen y adquieren sentidos no solo por las propuestas en sí, sino por y desde de la interacción colectiva e intercambios que las acompañan. Estudiar, describir y explicar desde las ciencias sociales, y desde los propios artistas, los procesos de producción y todas aquellas dimensiones institucionales, económicas y culturales con las que interactúa la creación pueden hacerla más comprensible para un mayor y diverso número de espectadores. Cuando hablo de “eso enigmático” que acompaña al arte no debe malentenderse, no estoy planteando que sea sólo resultado de lo que genialmente los artistas logran representar y transmitir con sus obras, sino que en la configuración de aquello que éstas suscitan interviene la creatividad de los artistas, de los públicos y las configuraciones sociales, culturales e identitarias (no cerradas) por las que los sujetos identifican algo en ellas que les resulta significativo.

El reconocimiento de los artistas no es un acto de descubrimiento es una construcción colectiva, incluso el que un sujeto se llame a sí mismo artista resulta de sus interacciones con diferentes actores, de las acciones que realiza en relación a los otros y del sentido que éstas tienen para un grupo a escala local y global y moviéndose entre ambas dimensiones. Si el arte es lo que realizan los artistas y los artistas se nombran o son nombrados como tales a partir de sus relaciones con diferentes sujetos y de las prácticas que llevan a cabo y los distinguen respecto al quehacer de otros, entonces el arte posee una dimensión antropológica en tanto que expresa cómo a través de la interacción entre personas y grupos se le asigna al arte una función como práctica sociocultural, se construye una idea y reconocimiento de determinados sujetos como artistas y una valoración y significación respecto a lo que hacen. Desde esta perspectiva del arte, su análisis e investigación se amplía más allá de los fenómenos del arte que comprenden sólo aquello legitimado por las clásicas y occidentales instituciones artísticas modernas o lo aceptado por el *mainstream* y el mercado, que si bien es una parte importante del arte no se agota ahí. A partir de este enfoque uno se pregunta no solo qué es arte, o

cómo un determinado tipo de arte se vincula con la sociedad, sino cómo la sociedad y diversos grupos “hacen” arte. Se extiende entonces el análisis a aquellos creadores y acciones artísticas que no entran en los parámetros occidentales del arte moderno pero que son reconocidos y se reconocen colectivamente desde otras prácticas, discursos y culturas, considerando el hecho de que el no entrar en ciertas instituciones e historia del arte no los hace menos artistas o creadores de menor rango. Dicha postura requiere de un enfoque no valorativo del arte sino etnográfico.

La antropología, como lo dice García Canclini, no se pregunta qué es arte, pues dicha cuestión corresponde a las estéticas filosóficas; tampoco, qué dice el arte, ello es parte del estudio de la semiótica; la antropología estudiará qué hacen los que se llaman artistas (ibíd: 40). Esta perspectiva antropológica permite realizar estudios alrededor del arte más allá de lo que cabe en sus definiciones, y analizar e interpretar manifestaciones que las sobrepasan o no encajan, e implica voltear a ver prácticas artísticas más diversas. Si hoy parece que muchos de los conceptos y enfoques no bastan para comprender los fenómenos del arte que en la actualidad se presentan, es porque las mismas ciencias sociales se inclinaron a tomar principalmente como sus objetos de estudio lo ya legitimado como arte desde una visión moderna y occidental del mismo. De ahí que algunas reflexiones sociales alrededor del arte (como las que aparecen en el libro *Democracia cultural* de Sabina Berman y Lucina Jiménez, por poner un ejemplo) suelen explorar, manifestar una preocupación y cuestión sobre por qué el arte (danza, teatro, literatura, música clásica, artes visuales) no llega a los muchos o el por qué de la desvinculación entre éste y la sociedad. Es decir, la reflexión en ciencias sociales en cuanto al arte ha estado más dirigida a intentar comprender el aparente divorcio entre vida y arte o “un tipo de arte”, con lo cual obviamente no estoy demeritando sus aportes, pero que fue dejando de lado la observación sobre cómo distintos grupos socioculturales hacen y viven el arte a través de formas que escapan no sólo a los parámetros del arte moderno occidental, sino a las nociones de análisis que se crearon pensando casi exclusivamente en éste.

Sin embargo, la diversificación de los artistas y la de sus acciones, que cada vez intentan y logran vincular e insertar más al arte en la cotidianidad, ha requerido que las ciencias sociales modifiquen sus enfoques, pasando de

intentar comprender los diferentes fenómenos del arte a través de conceptos cerrados, a observar qué sentido tiene y de qué reglas parte el arte para diferentes grupos y cómo lo ponen en práctica en sus discursos, instituciones que establecen y obras que generan los artistas y reconocen los públicos.³⁴ En este tenor avanzan muchos de los estudios sociales contemporáneos sobre arte, apuntan la importancia de dar cuenta de la dimensión colectiva de éste, de sus cambios y de sus diversos sentidos expresados en múltiples prácticas de las que somos testigos. Larry Shiner, por ejemplo, pese a que sostiene que conceptual e institucionalmente el sistema del arte es un invento occidental moderno desde el que se han creado fuertes divisiones y valoraciones entre objetos, sujetos y prácticas, y que se ha impuesto como una noción a partir de la cual se tiende a medir, integrar o rechazar diferentes expresiones creativas, que pese a sus actos de resistencia terminan por ser asimiladas en un sistema dualista (arte versus artesanía) donde siempre se le otorga un valor mayor al arte. Al final de su libro *La invención del arte* termina por destacar, además del análisis de los conceptos e instituciones desde los y las que se fundó la idea de arte en la modernidad, la importancia de las prácticas al señalar que

Igual que otros dualismos que han plagado nuestra cultura, las divisiones del sistema del arte sólo pueden trascenderse mediante un esfuerzo sostenido. Creo que, desde siempre, las trascendemos efectivamente en la práctica: lo difícil es nombrar y articular nuestras prácticas (2004:413).

Por otro lado, Hans-Georg Gadamer apunta hacia la dimensión colectiva del arte.

Sea que la configuración de la obra de arte se sostiene en una visión del mundo común y evidente que la prepare, sea que únicamente enfrentados a la conformación tengamos que aprender a deletrear el alfabeto y la lengua del que nos está diciendo algo a través de ella, queda en todo caso convenido que se trata de un logro colectivo, del logro de una comunidad potencial (1991:100).

Mientras Néstor García Canclini apelando a la obra de autores como Anthony Downey, James Clifford y Hal Foster destaca que

³⁴ Hoy “No tenemos marcos para observar el arte, de ahí que tengamos que hacer etnografía, última salvación de los científicos sociales para comprender los fenómenos que estudiamos cuando los conceptos no existen o son insuficientes” (Fragmento del texto leído por Eduardo Nivón en la presentación del libro *La sociedad sin relato* de Néstor García Canclini).

Se produce un “giro etnográfico” en el estudio del arte y en la misma práctica de los artistas: ante la dificultad de arribar a respuestas universalizables, observamos qué hacen los que dicen hacer arte, cómo se organizan, con qué operaciones lo valoran y lo diferencian de otras actividades. Esto implica simplificar en alguna medida la cuestión, en tanto se la traslada de la ontología al análisis de lo que hacen, con reglas y objetos propios, quienes en distintas culturas se llaman artistas (2010: 40).

Dicho “giro etnográfico” también ayuda a superar dos perspectivas muy arraigadas en cuanto al estudio del arte se refiere y que no bastan para explicar la complejidad de los fenómenos actuales: la primera, que la producción del arte en su dimensión espiritual no se puede analizar y que el estudio queda reservado para los públicos; la segunda, que la innovación, transformación y reconocimiento de lo que es arte es sólo producto de un sistema de relaciones de poder en el que se imponen las visiones de quienes están mejor posicionados. En este sentido, un enfoque antropológico para el estudio del arte permite analizar tanto a los creadores como a los públicos, pues los primeros se pueden nombrar y los segundos los nombran a partir de la interacción colectiva. También permite ver las relaciones de poder entre artistas, pero lleva el análisis más allá de cómo unos se imponen sobre otros, sino que abre además el espectro de estudio hacia la observación sobre desde dónde se está construyendo la legitimidad de los creadores a partir de diferentes grupos socioculturales, lo cual implica trascender lo aceptado solo por museos, galerías, teatros, instituciones gubernamentales de cultura, etc., para mirar otros procesos de empoderamiento, de configuración del artista y de creación y experimentación en el arte. Si bien quienes son reconocidos por dichos espacios e instituciones como artistas han logrado obtener cierto poder, ello adquiere sentido para determinados sujetos, pero no implica que fuera de estos lugares e instituciones no se estén desarrollando otras maneras de hacer e innovar en el arte que adquieren un significado especial dentro de la vida de una comunidad o grupo. Así mismo, un acercamiento etnográfico a las prácticas de los creadores y sus relaciones, explica cómo socialmente determinados artistas adquieren una posición de poder respecto a otros y en un contexto determinado, pero no meramente como un acto cínico y maquiavélico, sino como un fenómeno de reconocimiento e interacción entre sujetos producido a través de una determinada práctica artística e idea compartida del arte, y en relación a las circunstancias sociales, económicas, políticas y culturales en las que se desarrolla.

Si bien en el mundo occidental predominó una categoría de arte construida principalmente desde los parámetros y discursos de una clase burguesa europea del siglo XVIII, ello no quiere decir que paralelamente no hayan existido y existan otras concepciones, medidas y formas de concebir y hacer arte, sino que más bien no se dio o da cuenta de ellas, pues más que analizar su sentido y función para un grupo, se las catalogó como algo distinto al ser leídas o tratar de interpretarlas desde una visión etnocéntrica del arte. De ahí también que muchos estudios sociales suelen apuntar al divorcio entre arte y sociedad, pues la observación de este distanciamiento es de esperarse cuando se intenta estudiar cómo una sociedad diversa se relaciona con una categoría de arte construida desde la realidad compartida por “un” grupo con la que no todos se llegan a identificar.

Cuando se habla de la separación entre arte y sociedad se tiende a pensar en museos y salas de concierto vacías y se tratan de comprender estas ausencias, mientras miramos a discreción todas aquellas acciones cotidianas en las que la sociedad utiliza su creatividad para decir algo con una voz diferente a través, por ejemplo, de graffitis, la elaboración colectiva de mojjangas o actos preformativos y teatrales públicos (como la representación de “Las Viudas”³⁵ en Morelos) para acompañar fiestas, marchas o demandas sociales, y menciono que las observamos a discreción porque no sabemos bien dónde meterlas o cómo nombrarlas pues nos sigue causando una cierta angustia la cuestión ontológica del arte, además de que no nos terminamos de desprender de las nociones bajo las que se formó la idea de arte en la modernidad. Pero la aparente escisión entre arte y sociedad es quizá una cuestión de enfoque, es decir que probablemente tenemos que pasar de la pregunta de ¿por qué la sociedad parece estar alejada del “arte”?, a ¿cómo construyen diferentes culturas sus nociones de arte y qué uso y sentido le dan a éste dentro de la vida cotidiana?, pues el arte al ser una categoría de diferenciación también está asociado a una especie de creencia secular de que nuestro acercamiento a él puede cambiar o cambia algo en nosotros con respecto a otros, ¿qué cambia y cómo cambia? es lo que corresponde al

³⁵ La representación de “Las Viudas” consiste en que los hombres se vistan de mujer y hagan un recorrido por los alrededores de los zócalos de diferentes poblados de los municipios de Morelos, principalmente en Jiutepec y Yautepec.

análisis etnográfico del arte. Abordar al arte como una categoría abierta y mutable de diferenciación entre sujetos, lugares, objetos y prácticas, y no como algo que es propio o “está” sólo en determinadas acciones, personas y cosas, permite trascender la cuestión sobre ¿qué es arte? a la pregunta sobre ¿cómo distintos grupos socioculturales llenan de sentido a la categoría para distinguir su mundo social y simbólico?

La dimensión antropológica del arte la abordaré en dos sentidos: por un lado, como análisis de los procesos de dominación, resistencia y relaciones de poder entre grupos culturales y sociales; y por otro, como un proceso de construcción colectivo desde una realidad compartida por diferentes grupos.

A pesar de todos los cambios en el arte y asimilación de nuevas y diferentes expresiones estéticas, se siguen conservando algunas notas generales del sistema moderno del arte sobre todo en los discursos alrededor de éste. El artista como genio y la obra como emancipada de toda determinación externa al creador son ideas que aún circulan, pero que a su vez son puestas en tela de juicio en la práctica. Aquellos que nos abocamos al estudio del arte nos situamos ante una realidad en la que las tradicionales instituciones modernas del arte aún juegan un papel importante en la legitimación de los artistas y de las concepciones de arte, junto a las cuales se desarrollan otros mecanismos de reconocimiento y significación del mismo. Los científicos sociales estamos aprendiendo y explorando nuevos métodos y enfoques para movernos entre lo que los discursos, conceptos y teorías sostienen sobre el arte y desde los y las cuales nos hemos hecho de un lente para mirarlo; y el cuestionamiento y reconfiguración del arte que expresan las prácticas más contemporáneas o que no entran en las dimensiones teóricas. Estamos en transición, tanto en el arte como en la forma de acercarnos a él, nos encontramos en un momento en el que el arte ha adquirido un papel y función diferente a la que imperó o que se difundió con mayor fuerza en la modernidad, pero aun estamos aprendiendo cómo o desde dónde hacer un registro y análisis de ello. Ante un panorama en el que el arte es polisémico, mutable, interdisciplinario y multicultural, se requiere que también las ciencias sociales dejen de intentar encontrar certidumbres donde ya no las hay, para en

lugar de buscar respuestas a preguntas vinculadas con una particular concepción o postura frente al arte, construir nuevas interrogantes que permitan dar cuenta de sus cambios, transiciones e interacciones.

4.1 Enfoque analítico

El enfoque que contemplo para acercarme al estudio del arte ha ido quedando manifiesto a lo largo de este capítulo, en particular en el apartado anterior. La propuesta radica en hacer un análisis de las prácticas de los artistas en la ciudad de Cuernavaca a través de un estudio etnográfico, para ello me aproximo a cinco diferentes festivales organizados por quienes se llaman creadores e instituciones denominadas como artísticas o culturales.

Para elaborar una investigación sobre cómo se configuran distintos sentidos sobre el arte, la obra y los artistas desde diversos grupos en la ciudad de Cuernavaca, estudiaré las interacciones entre los discursos que construyen los creadores, las instituciones por las que los legitiman y se legitiman y cómo todo ello se pone en práctica a través de las relaciones, intercambios, acciones paralelas y respuestas que se suscitan en el momento en que se desarrollan las actividades de cada festival y con respecto a las obras expuestas en ellos. Abordo al festival de arte como una práctica a través de la cual intentaré observar, describir y comprender los procesos desde los que los artistas edifican, legitiman y emplean colectivamente al arte a partir de lo que hacen y dicen.

La investigación etnográfica la dirijo a tres aspectos, en primer lugar, los *conceptos*, cómo y desde dónde los sujetos configuran las categorías de arte, artista y obra que quedan expresadas en sus discursos, los contenidos y tipo de obras que presentaron en cada festival, los lugares que emplearon para realizar las actividades y los creadores que seleccionaron o invitaron, observaré también cómo dichos discursos se construyen a su vez desde la interacción con otras prácticas. Otro aspecto son las *instituciones*, me refiero a qué instituciones se utilizan para justificar el festival y desde qué instituciones se están legitimando como artistas quienes participan en ellos. Y por último, las *prácticas*, es decir cómo los conceptos e instituciones adquieren sentido en el

momento de ser del festival y las experiencias y contactos sociales que genera la realización del mismo, a fin de mirar continuidades y discrepancias entre discursos y prácticas y cómo operan. Presto además especial atención a cómo y qué tipo de correspondencias guarda y qué sentido adquiere lo que dicen y hacen los artistas a partir y en relación a las dinámicas socioculturales que caracterizan a la ciudad de Cuernavaca y los procesos globales que la atraviesan.

Estudiaré al festival como un festejo colectivo entre un grupo o grupos con creencias compartidas que ponen en práctica, a través de éste, valoraciones, conceptos, instituciones, discursos y reglas en torno al arte y cómo las redes sociales que forman o “neocomunidades” de las que parten están insertas en la sociedad de la ciudad de Cuernavaca.

Capítulo 4

Ciudad, identidad y arte

El objetivo del presente capítulo es explorar los vínculos entre las dinámicas socioculturales de la ciudad de Cuernavaca y los lugares simbólicos, identitarios y sociales desde donde diferentes actores, involucrados en el desarrollo de festivales, elaboran la construcción-reconstrucción y significación-resignificación de las nociones y categorías de arte, las cuales quedan expresadas en los discursos, obras y prácticas artísticas que éstos producen. Para ello realizo un análisis en tres niveles: primero, elaboro un recuento histórico de la transformación de la ciudad, de los sujetos que la habitan y de las manifestaciones festivas; después analizo la relación entre identidad, ciudad, actores y prácticas artísticas a partir del origen, formación artística, los discursos e historia de los organizadores, de manera individual y colectiva, de los cinco festivales de arte sobre los que hice trabajo de campo; y por último, identifico en los festivales diferentes modelos de interacción entre la construcción de la identidad de los sujetos, el arte y la ciudad.

1. Dimensión histórica: de la fiesta tradicional al festival de arte

¿Cómo se va modificando la vida festiva de la ciudad de Cuernavaca? La respuesta a esa interrogante se encuentra en las transformaciones sociales y culturales de dicha urbe, de sus habitantes y de las relaciones entre éstos. Cada manifestación festiva –ya sea la fiesta tradicional, el festival o el festival de arte– expresa diferentes formas de construir la identidad y de relacionarse con un territorio. Los cambios en y la aparición de nuevas formas festivas en la ciudad de Cuernavaca fueron marcadas por transformaciones históricas y socioculturales que agrupo en cuatro periodos: 1) de 1930 a finales de la década de los cincuenta, 2) los años sesenta y setenta, 3) la década de los ochenta hasta mediados de los noventa, y 4) aproximadamente de 1994 hasta la primera década del siglo XXI.

Dado que no hay suficientes fuentes escritas sobre las fiestas y festivales desarrollados en la ciudad de Cuernavaca, recurrí a la historia oral como principal método para configurar un panorama histórico de ambas manifestaciones festivas. Para ello realicé una serie de entrevistas con gestores culturales y artistas que participaron o intervinieron en algunos de los festivales más antiguos de la ciudad, también conversé con varios pobladores que a lo largo del tiempo han sido testigos y asistieron a diversas fiestas y festivales realizados en Cuernavaca o que poseen referencias de éstas y éstos a través de terceras personas como familiares y amigos. En este sentido, muchos de los pobladores a los que me acerqué son personas que nacieron o llevan viviendo bastantes años en la ciudad y habitan en colonias, barrios o pueblos antiguos y con una amplia tradición dentro de la ciudad, como la colonia Carolina, el barrio de Tepetates ubicado en el centro histórico, la colonia Tlaltenango (antes pueblo de Tlaltenango), el barrio de San Antón, entre otros sitios. Con el fin de obtener mayor información, además de echar mano de la historia oral, también efectué una investigación hemerográfica que me permitió extraer datos históricos de notas y crónicas periodísticas, otra fuente de información sobre fiestas y festivales la encontré en viejas guías turísticas en las que aparecen reseñas sobre dichas manifestaciones.

1.1 De 1930 a finales de la década de los cincuenta

Antes de 1930 Cuernavaca no constituía un lugar privilegiado para la realización de fiestas tradicionales, ya que éstas se desarrollaron con mayor fuerza en los pueblos campesinos de Morelos, en los cuales se celebraban para asegurar buenas cosechas, con un carácter religioso y ligadas íntimamente a la organización comunitaria y las creencias colectivas. Ante el movimiento revolucionario de 1910 los pueblos campesinos resistieron varios embates de los federales gracias a sus fuertes lazos, en este contexto las fiestas –antes, durante y después de la revolución– se constituyeron como manifestaciones colectivas importantes por las que se reafirmaba la

reciprocidad entre campesinos y su unidad como grupo comunitario.³⁶ La participación de los pobladores en dichas fiestas marcaba su separación con respecto a los extraños, los de fuera, éstas daban un sentido de pertenencia a los campesinos y su realización expresaba la resistencia y permanencia del grupo. Por ello, las fiestas en el estado de Morelos se arraigaron más al ámbito rural, pues la ciudad de Cuernavaca representaba un espacio ajeno y peligroso para los campesinos.³⁷ La fuerza del movimiento revolucionario en Morelos, argumenta Warman, radicaba en la fuerte organización que persistía en los pueblos del estado, su forma de proceder y defenderse guardaba una estrecha relación con los hábitos y actividades que practicaban cotidianamente como comunidad, en este sentido Warman destaca “Eran buenos jinetes los zapatistas, entrenados en el juego de los toros, el más popular en las fiestas del estado de Morelos” (1998: 139).

Tras la revolución, la población del estado de Morelos quedó devastada y a partir de 1930 la inmigración constituyó un proceso importante en la repoblación de los municipios y de su capital, Cuernavaca. Muchos migrantes de diversas regiones del país llegaron a Cuernavaca y pueblos conurbanos en busca de trabajo y tierras, también se asentaron en la ciudad algunos de los pobladores morelenses que sobrevivieron a la revolución y que buscaban nuevas oportunidades. Un gran porcentaje de estos habitantes recién llegados a Cuernavaca se emplearon como albañiles y peones, y se fueron estableciendo –buscando por lo regular estar cerca de las personas con las que compartían el mismo lugar de origen– en colonias y poblados dentro o cercanos a la ciudad Cuernavaca. El arribo de nuevos ciudadanos coincide con la aparición e incremento de fiestas religiosas y populares en la ciudad de Cuernavaca³⁸ a lo largo de las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta; dichas manifestaciones festivas constituyeron una forma de estrechar los lazos de identidad entre los migrantes recién llegados y al mismo tiempo, a través de

³⁶ “El zapatismo se debía a los pueblos, de ahí tomaba su fuerza. “Los ataques de Juvencio Robles no iban dirigidos contra las tropas zapatistas, sino contra el conjunto de su población y sus recursos” (Warman, 1988: 141).

³⁷ “En las ciudades el zapatismo no tenía aliados, ni siquiera simpatizantes” (ibíd: 137).

³⁸ Al respecto, la Fiesta de Tlaltenango es una excepción, pues esta fiesta religiosa-popular desde su fundación en 1720 contó con gran fama y siempre atrajo y aún atrae a artesanos, visitantes y fieles de la Virgen de Tlaltenango de muchos lugares durante el mes de septiembre. Lo que destaca es que en los años posteriores a la revolución, además del incremento de las fiestas, comenzaron a aparecer festividades en nuevos espacios de la ciudad.

éstas, fueron estableciendo vínculos con los pobladores “nativos”. Durante este periodo los pobladores inmigrantes buscaron arraigarse a la ciudad y las fiestas se configuraron como una de las prácticas por las que éstos fueron haciendo manifiesta con su participación su pertenencia a diferentes comunidades dentro de la ciudad, lo cual fue posible gracias a que –pese a que procedían de estados, regiones o comunidades distintas– eran sujetos semejantes en cuanto a origen social y cultural (la mayoría campesinos que se habían quedado sin tierras o sectores populares en busca de nuevas oportunidades) para los que las fiestas resultaron un punto de convivencia y reunión ligado primordialmente a sus creencias religiosas. Abundaron en estas tres décadas las fiestas de carácter religioso, muchas de las cuales se mantienen hasta nuestros días, como la fiesta en honor de la Virgen de Guadalupe que se realiza en la Iglesia del Calvario.

Al ser Cuernavaca una ciudad pequeña en territorio y población en aquellos años, dio a los habitantes la posibilidad de convivir intensa y cotidianamente y de participar activamente en prácticas comunitarias. Las fiestas en estas décadas afianzaron los lazos entre habitantes, constituyeron parte de un proceso por el que los nuevos y “viejos” pobladores significaron y resignificaron espacios rituales y comunitarios desde y en torno a los cuales configuraron un sentido de pertenencia respecto a las colonias y pueblos más tradicionales de la ciudad y en las y los que aún se llevan a cabo las fiestas tradicionales más populares y con mayor afluencia. Entre dichas colonias están la Carolina, la Barona, Salto de San Antón, Chipitlán; y en cuanto a los pueblos podemos nombrar *Acapantzingo*, Santa María Ahuacatlán, Chamilpa, Ocotepec y Tlaltenango.

No obstante, el que Cuernavaca fuera entre los años treinta y cincuenta una ciudad que presentaba nuevas oportunidades de trabajo, en desarrollo y con una creciente fama sobre las virtudes de su buen clima y abundante naturaleza, fue atrayendo a nuevos y diferentes sujetos que transformaron la población, las dinámicas urbanas y las manifestaciones festivas.

1.2 Los años sesenta y setenta

Los años sesenta constituyeron una etapa de transición para la ciudad de Cuernavaca en cuanto a sus actividades productivas, la configuración de su población y la consolidación de su imagen como centro turístico y de descanso. Todo ello preparó el escenario para que durante los setentas las fiestas se transformaran, incorporaran expresiones artísticas y nacieran los primeros festivales musicales y con una orientación social y política.

Entre los hechos que marcaron la transformación de la ciudad durante la década de los sesenta podemos ubicar como los más influyentes: el arzobispado de Sergio Méndez Arceo, quién llega a Cuernavaca en 1952 y en los años sesenta impulsa la formación de las denominadas Comunidades Eclesiales de Base; el nacimiento del Centro Intercultural de Documentación (Cidoc) fundado en 1961 por Iván Illich y Gregorio Lemecier; una nueva ola migratoria de obreros que llegaron con el establecimiento de fábricas e industrias en los márgenes de la ciudad, a la par de la construcción de la Ciudad Industrial del Valle de Cuernavaca (Civac) en 1966; y el arribo de extranjeros y personas con una gran solvencia económica (los directores y dueños de las fábricas, estrellas del cine nacional e internacional, artistas, diplomáticos y familias ricas de la capital del país) que atraídos por el buen clima de la ciudad, su naturaleza y tranquilidad de provincia construyeron casas y grandes quintas para pasar ahí los fines de semana y sus vacaciones.

Los sucesos que antes mencioné diversificaron la población de Cuernavaca tanto social como culturalmente, ésta pasó de ser una ciudad habitada principalmente por campesinos y sectores populares, a tener entre sus pobladores habituales a personas de la clase obrera, intelectuales, artistas, extranjeros y familias burguesas. Ante el nuevo panorama, muchos de los ciudadanos más antiguos de Cuernavaca comenzaron a emplearse como trabajadores en las grandes casas y quintas, en tanto los sectores obreros se ubicaron en los márgenes de la ciudad alejados tanto de las comunidades tradicionales como de las zonas residenciales, pues su vida transitaba principalmente entre la fábrica y el ambiente doméstico.

El Arzobispo Sergio Méndez Arceo testigo y consciente de la polarización social y cultural presentes en Cuernavaca y de que ésta no solo

era la ciudad de las quintas,³⁹ sino también un lugar con una gran pobreza, logró reunir durante los años sesenta a los sectores campesinos y obreros a través de un discurso religioso incluyente y apoyando las luchas y demandas de los campesinos y trabajadores de las fábricas. El evangelio social de Méndez Arceo, que le valió el mote de “El Obispo Rojo”, no sólo le permitió ser escuchado por los más pobres sino, por su posición liberal ante la iglesia católica, también logró entablar relaciones con intelectuales, políticos y artistas destacados que comenzaron a mirar a Cuernavaca no sólo como centro turístico, sino como una ciudad de encuentro y discusión sobre arte, ciencias sociales y filosofía, lo cual derivó en la formación del Cidoc y la llegada de exiliados políticos latinoamericanos que se sintieron bienvenidos en la ciudad. En una entrevista que en 1982 Gabriela Videla le realizó a don Sergio, ésta le preguntó “¿Qué hechos le llevan a ser un obispo no sólo liberal, sino revolucionario?”, a lo que él respondió

Por ejemplo, voy a Cuba, aún antes de ir a Chile. Voy por mis amigos y también por interés en ver como era esa experiencia. Me invitan. Pero, ¿por qué a mí? Por mi relación con gente de cultura. Aquí en México, los hombres cultos están poco interesados en lo religioso, de manera que por eso yo era una persona rara, un obispo relacionado con todos [...] Francisco Juliao, el abogado, político brasileño exiliado, vivía en Cuernavaca. Él me dijo que yo lo había hecho ir a misa por primera vez. Siqueiros se puso a discutir conmigo. Él a favor de conservar los santos en el templo. Imagínatelo a él, ir a catedral a discutir si se conservaban los santos o no... te insisto que yo no soy liberal, sino libre (1982: 49 y 50).

La ciudad a la que llegó Sergio Méndez Arceo ya era una Cuernavaca dividida por las prácticas de los diferentes habitantes y sus relaciones con el lugar. Por un lado la que Méndez Arceo llamaba la ciudad de los pobres (campesinos y obreros); la ciudad turística (territorio de descanso para muchos americanos); y la naciente ciudad de los artistas e intelectuales.

Cuando llegué Morelos era un estado evidentemente más rural que ahora. Sólo había una fábrica grande. Ya tenía la característica actual (1982): era estado turístico, un lugar para venir a descansar. A mí no me gustaba. Había venido tres o cuatro veces de

³⁹ “Recuerdo mis conversaciones con Mons. Piani, el delegado apostólico que murió aquí. El médico le recomendó Cuernavaca. Conviví con él los últimos días de su vida. Cuando ya no hacía tanto calor por las tardes, lo sacaba a pasear en coche. Iba muy despacio por las calles y la gente se admiraba de eso. Yo le decía: “mire, Monseñor, lo voy a llevar para que conozca Cuernavaca, que no es nada más la ciudad de las quintas, para que conozca la Cuernavaca de los pobres”. Lo metía hasta donde era posible en las colonias pobres. Conoció algo de las barrancas y también de los pueblos”. Fragmento de la entrevista realizada por Gabriela Videla a Sergio Méndez Arceo en 1982.

paseo, acompañando a los seminaristas y no me gustaba el calor. Fue lo primero que se me vino a la mente cuando Piani, el delegado apostólico, me dijo el 21 de enero de 1952, que el Santo Padre quería que yo fuera obispo de Cuernavaca. [...] Cuernavaca tenía la variante del turismo, la política y la cultura. Entonces eran más notorios los americanos. Ya había muchos. El embajador americano Morrow fue el que la descubrió como la ciudad de descanso, el que primero le hizo propaganda (Sergio Méndez Arceo, *ibíd*: 46).

La presencia de pobladores diversos, la acentuación de la desigualdad y diversidad sociocultural –de las que da cuenta Méndez Arceo– los cambios económicos, culturales y políticos en la ciudad de Cuernavaca fueron transformando las fiestas tradicionales y permitieron el surgimiento de dos nuevas manifestaciones: el carnaval y el festival.

El carnaval de Cuernavaca nació en 1965 y se realizaba durante el mes de mayo, con el desarrollo de éste se buscó impulsar el auge turístico de la ciudad, atraer a más visitantes y generar una derrama económica al convocar a gente de todos los sectores de la ciudad a través de actividades culturales diversas. Algunas personas con las que conversé destacaron que era un carnaval muy concurrido apoyado por el gobierno municipal y empresas privadas pero con una gran participación de los ciudadanos, éste tenía como sede principal el centro histórico de la ciudad y había bailes populares, corridas de toros, se elegía a una reina y los habitantes de barrios, pueblos, colonias y los trabajadores de algunas empresas se organizaban para construir moji-gangas que desfilaban por las calles. No hay registros exactos de cuánto duró este carnaval, pero los entrevistados refirieron que fue alrededor de cinco años y que se dejó de hacer porque gobiernos posteriores ya no apoyaron su financiamiento. Dicho carnaval fue una expresión festiva de la diversidad de la población en la ciudad y se pudo efectuar aprovechando el desarrollo de una nueva infraestructura urbana moderna, ya que, por ejemplo, los organizadores decidieron presentar varias actividades en espacios públicos, lo cual fue posible gracias a que se mejoró el alumbrado y los comerciantes que estaban en las calles del centro habían sido reubicados al recién inaugurado mercado Adolfo López Mateos. El carnaval también dejó ver los crecientes vínculos entre lo popular y la cultura masiva producto, por un lado, de la influencia de la radio, el cine y en menor escala de la televisión en los gustos y prácticas culturales de los habitantes de Cuernavaca –en muchas de las actividades se presentaron orquestas, cantantes, espectáculos y artistas difundidos por los

medios de comunicación—; y por otro, mostró la transformación de manifestaciones tradicionales producto de los intercambios que los ciudadanos establecieron con sujetos que llegaban de otros lugares o que transitaban a través del territorio. En el carnaval de Cuernavaca convivieron las tradicionales bandas de viento, integradas por miembros de diferentes comunidades de Cuernavaca y Morelos, con músicos que habían hecho su fama a través de los medios de comunicación, de manera que esta manifestación festiva daba cuenta de los encuentros entre lo tradicional y lo moderno en una ciudad en transición.⁴⁰

Hago en este apartado una mención especial sobre la presencia del carnaval en la ciudad de Cuernavaca porque éste constituye la frontera entre la fiesta tradicional religiosa y el festival. El carnaval mantiene rasgos de la fiesta al contar para su desarrollo con la participación y colaboración de varias comunidades y presentar elementos tradicionalmente empleados en ésta: como bailes típicos de la región muchos ligados a celebraciones religiosas, música de banda para acompañar algunas actividades, presencia de objetos

⁴⁰ “Cuernavaca lucía alegre y bullanguera, era una fiesta de convivencia familiar. Los cuernavacenses, disfrazados o simplemente portando alguna máscara, bailaban y cantaban en las calles con singular alegría, pretendiendo divertirse por todos los medios. Los hoteles estaban a reventar, no daban abasto, era tanta la afluencia de visitantes que el departamento de Turismo tuvo que alojarlos en casas particulares.

La fugaz reina del carnaval era elegida por votación y su coronación se realizaba en el hotel Casino de la Selva. El baile en honor a su graciosa majestad llegó a ser amenizado por importantes orquestas de esa época, como la de Clemente Ojeda o la del maestro Morquecho. Asimismo, se llegaron a presentar artistas como Enrique Guzmán, Los Crazy Birds, Los Belmonts o las Chicas a Gogó, y como maestros de ceremonias estuvieron Manuel “El Loco” Valdés y Luis “Vivi” Hernández. No podía faltar “El Rey Feo”, mantenedor de la risa y la alegría, personificado por el querido Moy (Moisés Mendoza), quien había sido luchador y a quien recuerdo especialmente en la entrada del cine Morelos, acompañado por su pequeño french poodle, siempre dispuesto a conseguirte un boleto (a cambio de su respectiva comisión) a fin de ahorrarte la larga fila. En los desfiles había coloridos carros alegóricos, como el que presentó Miel Carlota en forma de abeja. Recuerdo especialmente un carruaje que llevaba un enorme barril, jalado por hermosos e imponentes caballos percherones, patrocinado por una importante compañía cervecera.

Había comparsas bailando el tradicional brinco del chinelo, que venían de diferentes pueblos del estado. Se premiaba con dinero en efectivo a la mejor presentada y al mejor chinelo. No faltaron las mojíngangas, las bandas de charleston, los carros antiguos, así como hombres vestidos de mujeres y mujeres vestidas de hombres. Por las noches se realizaba el desfile tlahuica, en el que participaban 500 elementos con un espectacular vestuario. Portando antorchas que utilizaban en el Festival de la Luna Llena, en la pirámide de Teopanzolco. También se presentaron en ese lugar los voladores de Papantla y un espectacular juego de pelota mixteca entre los equipos de Cuernavaca y Oaxaca.

Multitudinarios bailes populares se realizaron en Tepetates y en el Melchor Ocampo, en donde importantes orquestas llegaron a tocar, como la de Carlos Campos. También se realizaron bailes y concursos de disfraces en diferentes salones de fiestas. En el lienzo charro hubo grandes corridas de toros, en donde se presentaron famosos toreros, como Juan Silvetti, Manolo Espinosa “Armillita” y Carlos Cruz Portugal. En el Jardín de los Héroes y el Jardín Pacheco se llegó a organizar la Gran Carrera Nacional de Go-Karts. Otras actividades que se realizaron fueron concurso de mariachis y huapangos, carreras de costales y burros, concurso de clavados chuscos, se presentaron grupos de teatro y juegos pirotécnicos amenizados por la tradicional estudiantina Minerva”.

López G. Aranda, Valentín, “El Carnaval de Cuernavaca”, en Diario de Morelos. 6 de febrero de 2010: http://www.diariodemorelos.com/index.php?option=com_content&task=view&id=57630&Itemid=68

como mojjigangas, máscaras y trajes típicos elaborados por artesanos. Sin embargo el carnaval, como frontera, da cuenta del proceso de transformación sociocultural y de modernización de una ciudad, ya que a diferencia de la fiesta éste no se acopla al calendario religioso sino a las demandas y necesidades del turismo y de una población diversa; no se organiza a partir de las creencias de una comunidad, sino que se adapta a intereses económicos e incluso políticos. El carnaval se configura como un espacio festivo liminal entre la fiesta y el festival porque –aunque el carnaval no responde a creencias o fechas religiosas– a diferencia del festival aún conserva aspectos representativos de las tradiciones locales, en tanto el festival pretende ir más allá de éstas al cuestionarlas o replantearlas. Incluso en algunos casos a través del festival los sujetos intentan superar la tradición apelando a nuevas dinámicas sociales, proponiendo usos diferentes de los espacios y gestando prácticas culturales ligadas a procesos modernos como la globalización cultural y de mercado, incorporando referentes simbólicos de los medios de comunicación masiva, redefiniendo las identidades grupales y expresando su hibridación cultural.



Elección de la reina del Carnaval de Cuernavaca en 1965. Centro de la ciudad.

En los años setenta surgen los primeros festivales en Cuernavaca impulsados principalmente por dos tipos de actores: por un lado, activistas políticos apoyados por artistas (especialmente músicos y teatreros) o activistas que al mismo tiempo desarrollaban alguna disciplina artística; y por otro,

jóvenes de familias campesinas y obreras que mantuvieron un fuerte contacto con jóvenes extranjeros y con la escena cultural y musical del Distrito Federal. Durante este periodo prevalecieron en la ciudad de Cuernavaca dos modelos de festivales: uno, los festivales en solidaridad con alguna lucha social en los que los artistas participaron de forma importante; y dos, los festivales de rock. Los primeros emergieron como actividades un tanto espontáneas en apoyo a diferentes luchas obreras, campesinas o en solidaridad con algún movimiento social latinoamericano y se organizaban a través de redes sociales entre artistas y líderes sociales que compartían una ideología política. Entre estos festivales encontramos los que se llevaron a cabo como acciones paralelas a las actividades de la Fiesta de Tlaltenango, los organizadores aprovechaban la convocatoria que ésta tenía para hacer llegar al pueblo mensajes sociales y políticos a través de espectáculos artísticos y culturales. Dichos festivales pudieron realizarse gracias a que el obispo de Cuernavaca Sergio Méndez Arceo, por sus vínculos con los artistas y diferentes líderes sociales y su solidaridad con muchos movimientos de izquierda, intervino ante la comunidad de Tlaltenango y con el apoyo de Baltasar López, sacerdote de la iglesia de ese poblado, obtuvo el consentimiento de los habitantes del pueblo para que en el contexto de la fiesta religiosa se efectuaran este tipo festivales. Así mismo, para la realización de otros festivales dentro de la ciudad con carácter social y político resultó fundamental el soporte y la postura ideológica de Méndez Arceo. Raúl Silva, periodista, editor de revistas y colaborador en distintos festivales realizados en Cuernavaca, evocó de la siguiente manera el recuerdo que tenía sobre los primeros festivales realizados en la ciudad.

Los primeros recuerdos de festivales que tengo son los que se organizaban en Tlaltenango durante la fiesta, eso habrá sido a finales de los setenta y principios de los ochenta, en la época que estuvo como sacerdote en Tlaltenango Baltasar López, él tenía una conexión muy grande con la parte social. Fue la misma época en que se realizaron festivales muy importantes, yo creo que de los festivales insólitos que se dieron en Cuernavaca varios sucedieron acá enfrente en la catedral (*señala la catedral de Cuernavaca*). No recuerdo si fue en el año 78 o en el 79, se hizo uno de los grandes festivales en solidaridad con Nicaragua, con el Frente Sandinista, y ese festival, en realidad fueron varios festivales, creo que tres, era en la época en que Méndez Arceo estaba como obispo, y eso marcaba una diferencia. Porque ahora, a pesar de que ya pasaron tantos años, a nadie se le ocurriría pensar que el actual obispo permitiera que se realizara un gran festival en solidaridad con Irak, por ejemplo. Y los festivales se realizaban adentro de catedral, en donde es la misa, las bancas eran para que la gente se sentara. Las actividades que se presentaban eran políticas, tocó Pablo Milanés, tocaron Los Folkloristas, Gabino Palomares... En la organización había varia gente que

ha participado durante muchos años en cuestiones sociales, por ejemplo estaban el grupo de teatro “Cero”, también estaban los “Mascarones”. En todo esto hay una conexión muy grande con el exilio latinoamericano, hubo una época aquí en Cuernavaca donde llegó mucha gente de América Latina: de Chile, de Uruguay, Argentina... y se organizaron festivales, a veces un tanto privados, pero en otras ocasiones abiertos.⁴¹

En dichos festivales participaron diversos artistas nacionales, pero destacaba la presencia de creadores recién establecidos en la ciudad procedentes principalmente del Distrito Federal y de países latinoamericanos que atravesaban fuertes conflictos sociales, artistas que arribaron a Cuernavaca en busca de un refugio o “espacio de trabajo más tranquilo y libre sin estar tan alejados del Distrito Federal”, como lo manifestó el grupo de teatro “Mascarones” cuando en 1973 decidieron cambiar su residencia de Coyoacán en el DF a Cuernavaca, Morelos. Especialmente músicos y actores, y en menor escala cineastas y pintores, participaron activamente en los festivales, a los que fueron convocados desde las redes sociales que habían tejido a través de su intervención en diferentes movimientos de “izquierda”. Pero la colaboración de estos sujetos en dichos festivales también estaba ligada a una idea compartida de que el festival –como un acto público que sacaba al arte del teatro, la sala de conciertos y el museo– tenía el poder de hacer del arte una expresión más liberadora, democrática y con la facultad de cambiar conciencias sociopolíticas.

La relación entre festival, arte y política a lo largo de los años setenta en Cuernavaca no sólo se debió a que Méndez Arceo incluyera a los artistas en muchas de las acciones culturales que generó y movilizaciones sociales a las que apoyó, sino que el interés por vincular el quehacer artístico a las luchas sociales a través de los festivales manifestaba la postura de un grupo de artistas frente al arte en relación a lo social, postura basada en el rechazo a su elitización y la búsqueda de estrategias para su democratización. El vínculo entre los festivales con una causa sociopolítica y el arte en los setenta no es exclusivo de la ciudad de Cuernavaca, pero en ésta fueron bien recibidas y apoyadas este tipo de manifestaciones debido a que en aquel momento llegaron a la ciudad decenas de exiliados políticos latinoamericanos y se venían desarrollando importantes movilizaciones obreras y campesinas en

⁴¹ Entrevista realizada el 6 de mayo de 2007.

varios lugares Morelos. La participación de los artistas en estos primeros festivales en Cuernavaca no estaba sujeta primordialmente a una necesidad de integrarse a la ciudad, de difundir su trabajo frente a un público diferente o crear nuevas relaciones artísticas y sociales, sino que su intervención en los festivales era motivada por un discurso sociopolítico desde el que muchos creadores de la época asignaron al arte la función y el poder de transformar a la sociedad o de estar al servicio de dicha transformación, discurso a su vez ligado al cuestionamiento

a las instituciones culturales, la crítica a la economía capitalista y el autoritarismo político, lo que llevó a dirigir la mirada a los receptores del arte y a la potencialidad estética de los movimientos sociales. Mayo del 68 en París, Berlín, Berkeley, México y otras ciudades, los movimientos urbanos, de jóvenes, étnicos, feministas y antidictatoriales en la Argentina, Brasil, Chile, Uruguay y otros países, desplazaron en esos años las iniciativas culturales de los museos y salas de teatro a la interlocución con nuevos destinatarios. [...] los artistas se aliaban con sindicatos y grupos políticos de izquierda para rediseñar la escena del arte y comunicarse en espacios abiertos a todos (García Canclini, 2010: 216).

El enfoque político-social de los artistas inmersos en los festivales y su postura crítica en relación a las tradicionales instituciones culturales, se manifestaron a través de las temáticas y títulos de las actividades que presentaban en estos primeros festivales en Cuernavaca. Gabino Palomares y Pablo Milanés entonaron canciones de protesta social, Los Folkloristas empleaban instrumentos tradicionales mexicanos y en muchas de sus letras destacaban el valor de las raíces indígenas. Así mismo, las obras que montaron grupos de teatro como “Mascarones”, quienes definían su quehacer como “teatro campesino”, retomaban temas como el indigenismo, la desigualdad social y la lucha de clases, algunos de los títulos de las obras de teatro que presentaron en los festivales ilustran su postura social como artistas, entre éstas se encuentran *La huida de Quetzálcoatl*, *Máquinas y burgueses*, *Como México no hay dos*, *Los corridos* y *La Virgen del Tepeyac*. Al respecto, Mariano Leyva, líder de “Mascarones”, señalaba en los años setenta en varias entrevistas lo siguiente:

Hoy nos corresponde a nosotros descubrir en primer lugar estas raíces despreciadas durante tantos siglos para presentárselas al pueblo como un motivo de orgullo y no de vergüenza. [...] El primer compromiso del artista es hacer un buen teatro y desde ese momento está comprometido con su realidad. Un teatro que se compromete además de divertir está educando, enseña una realidad y está haciendo concientización de ella y

ahí es donde surge el compromiso del hombre de teatro [...] Sin embargo, el teatro no puede suplir las cosas que los obreros o los campesinos pueden hacer. Nosotros no podemos suplir una huelga, el teatro no puede hacer una revolución, porque tiene sus limitaciones.⁴²

La principal noción de arte que guiaba la participación de los artistas en los festivales de carácter político en este periodo histórico es que éste podía ayudar a la movilización de la conciencia social y a la acción revolucionaria, ideas fundamentadas en gran parte en la doctrina marxista, según la cual muchos creadores consideraban que el arte debía acompañar las luchas del pueblo y en casos llevados al extremo estar subordinado a la propaganda política. En estos festivales los artistas no eran los protagonistas principales, sino que reforzaban el discurso de diferentes movimientos de izquierda y posturas ideológicas. Por lo anterior, a estos festivales no se les puede llamar propiamente artísticos porque no se centraban en prácticas artísticas y su principal razón de ser no era la reflexión en torno al arte, sino una cuestión social o política. Sin embargo, estos festivales fueron lugar de encuentro e interacción para diversos creadores, a partir de ellos se suscitaron intercambios que devinieron en la configuración y desarrollo de grupos artísticos locales, talleres y pequeños centros de educación artística que se fueron afianzando en la ciudad gracias a que ésta constituía un campo fértil para toda manifestación artística y a la atmósfera de tranquilidad que reinaba en Cuernavaca y que muchos creadores –como el caso de los actores de Mascarones, Grupo Cero, Teatro Gente, escritores y pintores– refieren como “un ambiente propicio para desarrollar procesos creativos”. Todos estos creadores y grupos iniciaron la formación de nuevas generaciones de artistas quienes, con el término de muchos movimientos sociales de los setentas y de los actos públicos que los acompañaban y en los que su participación resultaba importante, posteriormente se enfrentaron al reto de difundir su quehacer en una ciudad, ya en los años ochenta, con poca infraestructura cultural y con escasas escuelas y opciones para continuar o renovar su preparación artística.

Paralelamente, también en los setenta, nace en Cuernavaca un segundo tipo de festival: los festivales de rock generados por jóvenes, quienes en su contacto con jóvenes extranjeros que llegaron a la ciudad a estudiar español en

⁴² Véase: <http://www.slideshare.net/lcontacto/los-mascarones>

las muchas escuelas que sea abrieron en esos años⁴³ empezaron a tener conocimiento de este género musical y a cambiar sus gustos, consumos y prácticas culturales. Estos sujetos, muchos hijos de obreros, configuraron su identidad no solo desde su origen social, sino que se identificaron y reconocieron además como jóvenes, como parte de una generación. A dicha identidad juvenil le dieron voz y la manifestaron a través de la música y de prácticas asociadas a ella desde las que construyeron un espacio de convivencia distinto del ámbito familiar y comunitario. Ante una ciudad que les ofrecía pocas ofertas culturales y de entretenimiento, el festival de rock fue impulsado como una acción colectiva que permitía el encuentro entre jóvenes y promovía un nuevo uso de los espacios urbanos; en los años setenta se realizaron varios de estos festivales en lugares como El Ex Casino de la Selva (hoy tienda Costco), el Jardín Melchor Ocampo, casas privadas y algunos balnearios ejidales. Pero no solo el contacto con otros jóvenes impulsó la realización de estos festivales en Cuernavaca, su desarrollo también estuvo relacionado a la efervescencia de los movimientos juveniles de finales de los sesenta y a lo largo de la década de los setenta, a lo que se sumó la realización en 1971 del mítico Festival de Avándaro, en el Estado de México, el cual marcó a cientos de estos jóvenes y los impulsó a organizar más manifestaciones de esta índole.

Como ya señalé, a los festivales nacidos en este periodo no se les puede llamar propiamente artísticos, pues si bien en ellos participan artistas, en éstos los personajes centrales no son los creadores, ni nacen y no tienen como uno de sus objetivos primordiales un cuestionamiento sobre el sentido de la producción artística. La continuidad de muchos de los festivales nacidos en los setenta se vio interrumpida en la década siguiente, así mismo, fue limitado el nacimiento de nuevos festivales en la ciudad. También en los ochenta las fiestas tradicionales experimentaron cambios, todos estos fenómenos

⁴³ Antonio Ortega, profesor de español para extranjeros, destaca en uno de sus textos: "Todo empezó en los años sesenta cuando Iván Illich fundó aquí el Centro Interamericano de Documentación (Cidoc). El Cidoc se constituyó como una especie de escuela religiosa en la que se preparaban a misioneros anglosajones para brindar ayuda humanitaria en América Latina, y fue decisiva en el pensamiento moderno de la Iglesia Católica. Después de algunos años, en este centro de formación se dieron cuenta de que su labor sería más efectiva si los misioneros aprendían, además de las cuestiones sobre la realidad latinoamericana, el idioma. Así empezaron los cursos de verano de español en Cuernavaca [...] Cuernavaca es actualmente la segunda ciudad en enseñanza del español en el mundo, después de Salamanca, España" (Revista *Tabique*, No. 11).

estuvieron relacionados principalmente a los procesos de modernización y cambios económicos que experimentó la ciudad y que exploro en el siguiente apartado.

1.3 La década de los ochenta hasta mediados de los noventa

En la década de los ochenta la oferta artística y cultural en Cuernavaca era limitada, así como la presencia de festivales en los que intervinieran artistas, también la realización de festivales de rock se reduce. Dichas situaciones encuentran explicación en diferentes acontecimientos socioculturales, por un lado, Méndez Arceo deja de ser obispo de la ciudad en 1982 y con ello pierde gran parte de su poder de convocatoria para reunir a diversos grupos en actividades como los Festivales Culturales. Pero aunado a esto, una situación decisiva que influyó en la disminución de actividades artísticas y festivales fue la profunda crisis económica nacional que alcanzó sus niveles más altos en 1982, en gran parte resultado de la política económica impulsada por el presidente José López Portillo durante su gobierno de 1976 a 1982, la cual se orientó a la construcción de infraestructura petrolera desatendiendo así a otros sectores. Dicha crisis produjo durante el mandato de Miguel de la Madrid (1982-1988) el estancamiento de la economía mexicana, la disminución de los ingresos de la población, el aumento en los precios de artículos básicos, la disminución de los apoyos al campo, desempleo y bajos salarios, todos ellos factores que repercutieron en la migración de miles de mexicanos hacia el vecino país del norte. En relación al arte y la cultura la crisis provocó que se redujeran los apoyos económicos para el desarrollo de infraestructura y la realización de actividades.

En el poco desarrollo de festivales y eventos artísticos en Cuernavaca durante los ochenta también intervinieron los siguientes factores: la escasez de proyectos resultado de la poca cohesión entre artistas para desplegar acciones colectivas; la falta de espacios culturales y artísticos en los que los creadores pudieran generar intercambios y organizar proyectos comunes; la carencia de recursos estatales y municipales para apoyar y llevar a cabo iniciativas artísticas; la insuficiente inversión que el Estado hizo en arte y cultura en esos años, en tanto los pocos recursos se centralizaron en las grandes ciudades, lo

cual limitó la creación de museos, teatros, cines, salas de conciertos y escuelas de arte en ciudades medias como Cuernavaca. Sin espacios para la presentación y difusión de eventos artísticos en Cuernavaca y frente a la ausencia de escuelas de arte, los creadores en los años ochenta, al ya no contar con los festivales para mostrar sus producciones y al carecer de opciones educativas dentro de la ciudad para continuar con la formación artística que muchos habían iniciado dentro de los talleres y grupos que se asentaron en Cuernavaca en los setentas, terminaron por migrar o regresar al Distrito Federal, y trasladarse a ciudades como Jalapa y Guadalajara en las que existía una mayor infraestructura artística para desarrollarse.

Así mismo, como resultado de la crisis económica de 1982, muchos de los jóvenes que promovían y participaban en los festivales de rock terminaron por incorporarse al sector laboral o migrar a los Estados Unidos, junto con ellos también migraron muchos otros habitantes de colonias y pueblos tradicionales, con lo que la realización de muchas fiestas fue más austera y de menor duración pues dejaron de tener el apoyo de algunos miembros de las comunidades y contaban con un capital más reducido.

Otros dos procesos también modificaron las manifestaciones festivas en Cuernavaca a lo largo de estos años: la llegada de una nueva ola inmigratoria de capitalinos tras el terremoto que afectó al DF en 1985, y un nuevo impulso turístico que el gobierno del estado intentó dar a la ciudad para atraer visitantes y generar empleos a través del sector servicios. Con el terremoto muchos capitalinos decidieron hacer de su casa de fin de semana su hogar permanente u optaron por establecerse en Cuernavaca y viajar diariamente al DF para trabajar o estudiar. Con el aumento de la población la ciudad creció, se incrementó el tráfico y también llegaron nuevos centros comerciales, industrias, productos culturales y la vida en general en Cuernavaca aceleró su ritmo y se diversificaron las prácticas de sus habitantes, ello influyó en la reducción del tiempo y espacio para el desarrollo de varias fiestas tradicionales. Un ejemplo lo constituye la feria-fiesta de Tlaltenango, pues según me contaron algunos vecinos del lugar anteriormente ésta permanecía casi un mes y poco a poco fue disminuyendo su duración debido a que empezó a representar un problema de vialidad, ya que esta feria-fiesta se ubica en una de las avenidas principales de Cuernavaca, también al expandirse la ciudad para dar cabida a más

ciudadanos se incrementaron las distancias y algunos habitantes comenzaron a apreciar la feria como un obstáculo para moverse dentro de Cuernavaca y realizar ágilmente sus actividades cotidianas. Por razones similares, si antes de los ochenta las fiestas abarcaban varias calles de una colonia, paulatinamente fueron ocupando menor espacio para no entorpecer el tránsito y flujo de los pobladores y visitantes en una ciudad en crecimiento. Estos nuevos habitantes buscaron refugio en Cuernavaca, muchos de ellos *commuters*⁴⁴ que siguieron trasladándose diariamente al Distrito Federal, los cuales no tomaron una participación activa en las fiestas u otras actividades comunitarias y establecieron como su lugar de encuentro y esparcimiento las plazas comerciales, tiendas departamentales, bares, restaurantes y discotecas, espacios que empezaron a ser cada vez más abundantes para cubrir una demanda de entretenimiento acorde al acelerado ritmo de vida de una nueva y transformada población.

A mediados de los ochenta el gobierno del estado buscó dar un nuevo impulso turístico a la ciudad y en general al estado de Morelos para atraer a más turistas y generar así nuevos empleos. Explotando la fama del buen clima cuernavacense se apostó por una imagen turística de entretenimiento, sol y alberca, por estas razones en esos años las propuestas artísticas de los pocos museos también estuvieron dirigidas especialmente a los turistas y se avocaron a presentar piezas históricas del periodo prehispánico y colonial de la ciudad (museo Cuahunahuac), exposiciones pictóricas de paisajes de Morelos y sus tradiciones (Jardín Borda) y fotografías de la ciudad en épocas antiguas (Museo Fotográfico del Castillito) para dar algo que ver a los turistas y reafirmar las “expectativas” creadas sobre la ciudad en una visita rápida como parte del paseo dominical. Durante este periodo no se desarrolló una oferta propuesta propiamente desde una escena artística en y de la ciudad, los artistas que vivieron en Cuernavaca en estos años veían a ésta primordialmente como un refugio, por lo que producían en sus talleres pero exponían en otras ciudades.

Con el arribo de nuevos habitantes y el ir y venir de los migrantes que traían consigo nuevas modas y experiencias, llegaron también diferentes

⁴⁴ “Commuter es una persona que regularmente va y viene de un punto a otro. El término se usa casi exclusivamente para señalar a los viajeros suburbanos que se desplazan diariamente a las ciudades centrales” (Nivón, 2003: 17).

productos culturales: música, cine, tecnología. Se construyen salas cinematográficas, nuevas discotecas, auditorios para diversas actividades, uno que otro teatro privado, se establecieron algunos restaurantes de comida rápida, la gran tienda de música Mix Up, etc. Dadas las relaciones más intensas entre Cuernavaca y el DF se agilizó el transporte y las comunicaciones entre ambas urbes, los pobladores desarrollaron gustos por nuevos y diferentes productos culturales y empezaron a buscar y solicitar nuevas prácticas y ofertas culturales. En cuanto al arte, un sector de los habitantes recién venidos de la capital transmitió y amplió la información sobre lo que estaba sucediendo en la escena artística y cultural en el Distrito Federal.

Los habitantes que experimentaron la ciudad en este periodo, y en especial los niños y jóvenes que vivieron en los años ochenta en Cuernavaca, se desarrollaron en una ciudad con la que se identificaban por haber nacido o crecido en ella, porque en ésta hicieron amigos entrañables, construyeron recuerdos ligados a Cuernavaca y aprendieron a sentirse cómodos dentro de ésta y a moverse por sus enredadas calles; pero culturalmente se formaron tomando referentes de muchas partes, tuvieron siempre como principal influencia sociocultural a la cosmopolita capital del país, por lo que sus gustos y consumos culturales se fueron desarticulando de la oferta artístico-cultural de la ciudad, la cual no se desarrollaba al mismo ritmo de las transformaciones identitarias y socioculturales que experimentaban dichos sujetos.

Si bien Cuernavaca en aquellos años no contaba con una amplia oferta artística y cultural, su proceso de modernización, crecimiento y diversificación de la población devendrá en el establecimiento de habitantes que se arraigarán a la ciudad pero definirán parte de su identidad más desde un autorreconocimiento en prácticas culturales diversas y no desde una noción cerrada de la identidad vinculada exclusivamente al o un territorio, pues la relación que establecen con éste aunque íntima es constantemente resignificada. Parte de estos sujetos que tejen una relación ambigua con Cuernavaca, de arraigo emocional hacia la ciudad y desarraigo cultural producto de su diversificación, son actores que a finales de los ochenta y durante los noventa comenzaron a demandar más y diferentes manifestaciones artísticas y culturales en la ciudad, se constituyeron como los espectadores de nuevas propuestas artísticas y posteriormente muchos de ellos se convirtieron

en productores de diferentes expresiones artísticas, proyectos culturales y de festivales. Así, de estos procesos urbanos surgieron nuevos públicos de arte y creadores más interculturales, que aunque poseían un vínculo o conocimiento con y de las manifestaciones tradicionales de la ciudad, empezaron a solicitar y configurar nuevas expresiones artísticas y culturales pues sus prácticas y consumos se ampliaban más allá de los referentes simbólicos locales.

La transformación en las relaciones entre los habitantes de Cuernavaca con respecto al territorio y la cultura y la exigencia de algunos sectores de una oferta artística más amplia y diversa en la ciudad configuraron el escenario propicio para que en 1988 naciera y comenzara sus funciones en el estado de Morelos, con sede principal en Cuernavaca, el Instituto de Cultura de Morelos (ICM); cabe destacar que antes del ICM existieron otros organismos de promoción, difusión y soporte a la creación pero que no contaron con el apoyo económico, alcance e infraestructura del ICM, entre estos organismos se encuentran el Instituto Regional de Bellas Artes (IRBAC) nacido en 1957 y que permanece hasta la actualidad, y en 1972 un grupo nutrido de artistas, encabezado por el pintor Jorge Cázares Campos, creó el Salón de la Plástica Morelense con sede en el Palacio de Cortés. Paralela y significativamente en el mismo año en que se creó el ICM también surgió el Festival Internacional de Títeres, uno de los festivales que tuvo más eco a nivel nacional e internacional a finales los años ochenta, dicha propuesta la impulsó el grupo "Gente", Teatro de Títeres y Actores S.C., el cual era dirigido por Cecilia Andrés, exiliada argentina que llegó a Cuernavaca junto con otros compañeros artistas. Este festival convocó actores, músicos y bailarines radicados en Cuernavaca como resultado de las relaciones que éstos fueron construyendo dentro de la ciudad motivadas por coincidencias que los unían colectivamente como el compartir un mismo lugar de origen, experimentar el exilio (en el caso de los creadores extranjeros), desarrollar gran parte su labor artística en espacios públicos y compartir una ideología política de izquierda. En el despunte de dicho festival jugó un papel muy importante el ICM, pues éste otorgó apoyo económico a los organizadores y les permitió desarrollar las actividades del festival en varios espacios que estaban a su cargo. Sin embargo, el soporte que dio el ICM al Festival de Títeres tuvo como antecedente la tarea que durante varios años, previos al festival, el Grupo Gente venía realizando dentro de la ciudad. El

mencionado grupo formó actores y titiriteros y poseía un estrecho contacto con artistas extranjeros, locales y con los habitantes de las colonias y poblados en los que impartían talleres. Por lo anterior, cuando el ICM se creó, éste decidió apoyar la propuesta del festival ya que el Grupo Gente tenía mucha influencia sobre otros creadores y una gran presencia en las colonias y pueblos de la ciudad, de manera que entre el grupo y el ICM se creó una especie de intercambio, mientras los organizadores empleaban el apoyo económico del ICM para realizar libremente el festival; el ICM, a través de éste, consiguió darle a la institución cierta legitimidad frente a los creadores y colocar a Cuernavaca en el mapa cultural nacional e internacional. El Festival de Títeres tuvo mucha presencia dentro de la ciudad por varios años, esto lo atribuyeron los organizadores a que “las decisiones eran tomadas por un grupo de amigos y disfrutábamos lo que hacíamos” como me lo comentó Pancho, miembro del comité organizador del festival y del Grupo Gente.

En 1988 también nace el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), cuya principal misión es la de subsidiar el arte a través de la asignación de becas a los creadores y el apoyo a la realización de eventos artísticos. A lo largo de los años noventa esta naciente institución permitió a muchos y nuevos artistas desarrollar su labor con el apoyo de las becas, lo cual les dio la oportunidad de dedicarle más tiempo a su tarea de crear y menos a la de andar buscando compradores para sus obras a través de diferentes medios. En este sentido, si el Distrito Federal era en aquellos años el principal lugar donde se concentraban las galerías, teatros, foros y compradores de arte, si un creador deseaba seguir produciendo debía colocar y vender su obra y para ello le era necesario “estar” en la Ciudad de México, pero al incrementarse el subsidio a la creación y a las actividades artísticas con la formación de Conaculta, a través de las becas los artistas obtuvieron mayor libertad para moverse hacia otros territorios, ya que el subsidio les abrió la posibilidad de seguir creando sin necesariamente estar ligados todo el tiempo al Distrito Federal. Este es uno de los factores que influyó en el arribo a la ciudad de Cuernavaca, a inicios de los noventa, de una oleada de artistas que buscaban una mejor calidad de vida y que –gracias a que formaron una trayectoria que fue siendo reconocida y apoyada por instituciones como Conaculta– pudieron crear desde otros lugares y al mismo tiempo mantenerse en la escena artística

del DF sin necesariamente radicar ahí. No obstante, Cuernavaca fue elegida por muchos creadores como su nuevo lugar de residencia por poseer la tranquilidad de provincia y ser una ciudad cercana al Distrito Federal que finalmente era y sigue siendo el gran foco artístico del centro del país. La artista plástica Magali Lara, por ejemplo, expresó en una entrevista que entre las cosas que la trajeron a Cuernavaca se encontraba la búsqueda de un tipo de vida diferente al acelerado y competitivo ritmo urbano del Distrito Federal.

Había una situación personal que me hizo pensar: ya sé como va a ser mi vida dentro de cuarenta años, no me gustó y opté por considerar la propuesta que me hacían unos amigos que se acababan de ir a vivir a Cuernavaca. [...] Hay un deseo de mejorar la calidad de vida sin perder el contacto con el centro que sabemos es indispensable. En mi caso influyó que me gustaban las plantas y quería hacer algo con eso, aparte de alejarme un poco de la “grilla” del mundo del arte de México. [...] Cuernavaca tiene su lado misterioso y a veces la gente viene para aislarse.⁴⁵

Entre 1988 y 1994 se formaron y desarrollaron en Cuernavaca nuevos espacios y actividades artísticas en los y las que participaron artistas con una cierta trayectoria, la mayoría procedentes del DF, y que por diversas circunstancias decidieron vivir y producir su obras en la ciudad. Ya con una mayor infraestructura cultural y más apoyos económicos otorgados por el ICM, Conaculta, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) para el desarrollo de nuevos eventos artísticos dentro de Cuernavaca, los creadores recién instalados en la ciudad lograron convocar a través de sus redes sociales a otros artistas, no radicados en Cuernavaca, para que participaran en diferentes proyectos locales. Estos artistas organizaron uno que otro festival, pero en especial generaron en la segunda mitad de los años noventa actividades para difundir su obra en la ciudad y producir una mayor oferta artística para satisfacer sus propias demandas de consumo, actividades que realizaron en estrecho vínculo y con el apoyo del ICM y el área de cultura del Ayuntamiento de la ciudad.

⁴⁵ Fragmento de una entrevista realizada a la artista en 2004 por el artista plástico Ricardo Alonso y publicada en la revista *Tabique*, No. 5.

1.4 De 1994 hasta la primera década del siglo XXI

En 1994 Mercedes Iturbe asumió la dirección del Instituto de Cultura de Morelos, su presencia en dicha institución suscitó en Cuernavaca un ambiente artístico más dinámico y diverso. Sin embargo, los artistas que participaban en las diferentes actividades gestadas por el Instituto –algunos ya establecidos en Cuernavaca y otros que la visitaban ocasionalmente– se concretaban en presentarse en los eventos, pero pocas veces eran ellos los que creaban propuestas. Lo anterior debido a que la mayor parte de estos artistas, reconocidos en la ciudad y con una trayectoria hasta cierto punto ya consolidada en la escena artística nacional, tenían ya bien identificados los medios y circuitos de difusión de su obra, dentro de los que se movían primordialmente de manera individual, por lo que no vieron como una prioridad generar propuestas colectivas nuevas desde o para la ciudad, sino que más bien buscaban mantenerse dentro de determinado campo artístico, en los proyectos de ciertas instituciones o sólo querían tener una vida tranquila en la ciudad, entre los artistas establecidos en Cuernavaca en estos años se encuentran Rafael Cauduro, Yolanda Quijano, Lucy Cabarga, Vlady, Pablo Puente, Elena Garro. Gran parte de los creadores que participaron en la vida artística de la ciudad durante la segunda mitad de la década de los noventa no mantenían un fuerte vínculo identitario o de arraigo con la ciudad. Las actividades en las que colaboraban constituyeron sobre todo un medio de difusión para sus obras en el contexto local, y no tanto acciones que respondían a un planteamiento sobre su quehacer creativo dentro del entorno urbano. La relación de los artistas con la ciudad y entre ellos influyó en el hecho de que a lo largo de los años noventa no se desarrollaran muchos festivales organizados por artistas ni proyectos grupales en general, el constante tránsito de los creadores entre Cuernavaca y el Distrito Federal y su reducido arraigo respecto a la ciudad los llevó a construir relaciones frágiles dentro de ésta que nos les permitieron crear proyectos en común y colectivos.

En los años noventa sólo destacó la presencia del Festival Internacional de Guitarra cuya primera edición data de 1994, pese a que este festival fue muy importante también su final representó una muestra de los débiles lazos entre los artistas de estos años dentro de la ciudad y en relación a ésta. Dicho

festival fue propuesto principalmente por el guitarrista Manuel Rubio y su esposa, Rubio logró traer a músicos de distintas latitudes gracias a las redes sociales que poseía dentro del mundo del arte y de las que formaba parte antes de llegar a Cuernavaca. El festival tuvo gran éxito, pero en el momento en el que Rubio decidió irse de la ciudad las conexiones que poseía se perdieron y el festival al institucionalizarse, es decir depender exclusivamente del ICM, terminó por desaparecer. Si bien los festivales artísticos generan contactos entre diversos actores y la reunión entre sujetos, cuando éstos son sólo dirigidos por las instituciones gubernamentales las relaciones que tienden a generarse son más frágiles al no estar basadas en lazos de confianza, amistad, identidad y reciprocidad, sino en conexiones sumamente burocráticas y verticales. En relación a las actividades asumidas enteramente por instituciones culturales gubernamentales en Cuernavaca, Magali Lara hace la siguiente reflexión sobre los proyectos en los que no hay una participación activa desde los creadores.

Cuernavaca no tiene lugares de reunión, el Jardín Borda no convoca a nadie, eso que hizo Mercedes Iturbe de que todos los sectores coincidieran en un proyecto cultural se acabó. Nos dejó ver que eso era posible pero endeble si era construido desde "arriba".⁴⁶

Hasta 1998, año en que Mercedes Iturbe dejó el ICM, ésta buscó realizar un proyecto artístico integral en Cuernavaca dándole gran peso a la difusión del arte, configurando acciones diversas en los diferentes espacios del Instituto y promoviendo la educación artística entre jóvenes y niños. Durante su gestión algunos de los proyectos más importantes que impulsó fueron la creación del Centro Cultural Infantil "La Vecindad" y el Centro Morelense de las Artes (Cema) y la edificación del proyecto del Cine Morelos como la sala de cine de arte más importante después de varias de la ciudad de México. En esta etapa se transformó la vida cultural de Cuernavaca, a través de las múltiples actividades que gestó Mercedes Iturbe los habitantes, especialmente los más jóvenes, tuvieron la posibilidad de acercarse al cine de arte, conciertos de distintos géneros musicales, obras de teatro y danza, exposiciones de arte contemporáneo y una parte de ellos pudieron comenzar a formarse como

⁴⁶ *Ibíd.*

creadores en los talleres de arte impartidos en el Cema. Dichos jóvenes son los que en la primera década del siglo XXI impulsaron algunos de los festivales que analizo en este estudio, tal es el caso del Festival Emigra y el Festival de la Memoria. Sobre estos sujetos, como ya lo sugerí en la introducción del trabajo, no sólo causó una gran influencia el ambiente artístico generado en los noventa, sino que además son generaciones marcadas por acelerados cambios tecnológicos y que tuvieron y tienen un intenso contacto con los medios electrónicos de comunicación masiva que les permitieron acceder a referentes artísticos amplios y globales, son actores a los que el panorama artístico local se les presentaba más prometedor y por ello decidieron profesionalizarse. La formación artística de estos sujetos dentro de Cuernavaca pudo consolidarse con la fundación en 1996 de la Licenciatura en Artes en el Cema y la Facultad de Artes de la UAEM en 1999. La mayor parte de los festivales artísticos que nacen en los primeros años del siglo XXI son propuestos, organizados y en ellos participan primordialmente jóvenes artistas de clase media formados en o vinculados con las dos escuelas de arte mencionadas. Estos actores no experimentan la misma situación que los artistas con trayectoria que llegaron a Cuernavaca y que ya poseían un lugar y un mercado dentro del campo del arte, sino que tienen que luchar y competir por un sitio dentro de la escena artística.

Con la creación de las escuelas de arte aumentó el número de artistas locales, pero no sólo eso, sino que creadores jóvenes del D.F. y de otras ciudades también llegaron y siguen llegando para estudiar en ellas. Al incrementarse la comunidad de artistas jóvenes en busca de un campo de trabajo; los puestos, apoyos, becas y espacios para la difusión y exposición del arte se volvieron escasos frente a la creciente demanda, por ello, el establecimiento, construcción y movilización de redes sociales y prácticas colectivas como los festivales se volvieron fundamentales para tener acceso a beneficios, espacios, apoyos y a la configuración de nuevos lugares simbólicos de legitimación.

Del año 2000 a la fecha surgieron y desaparecieron varios festivales vinculados a distintas artes como las letras, la música, el cine, la danza y las artes plásticas contemporáneas. En todos ellos, implícita o explícitamente, se hace referencia a la importancia de desarrollar o fortalecer una “escena”

artística local que distinga a Cuernavaca y a sus artistas de otros territorios y en especial del DF. Sin embargo, respecto a este discurso se da una paradoja, pues la mayor parte de estos jóvenes han obtenido sus conocimientos sobre arte a través de maestros o del contacto con artistas insertos en lenguajes y prácticas artísticas globales. Dado que muchos de estos jóvenes creadores son hijos de inmigrantes de distintos orígenes, los vínculos culturales que mantienen con Cuernavaca son ambiguos y diversos, y especialmente se han constituido como grupos que colectivamente se identifican a través de un tipo o sentido del arte –que se comunica con múltiples referentes socioculturales– desde el que configuran dinámicas sociales, prácticas artísticas y estilos de vida por los que significan sus relaciones con la ciudad. Son artistas que aspiran, por un lado, a diferenciarse o encontrar algo que los caracterice con respecto a otras ciudades; y por otro, desean estar a la vanguardia en cuanto a los lenguajes artísticos que utilizan y mostrar que no son artistas “provincianos” término que suele tener una connotación negativa, pues en el imaginario nacional la provincia suele estar asociada a la pasividad y carencia de propuestas innovadoras. Las acciones que estos agentes configuran son una oportunidad para ver la relación entre arte, identidad y ciudad, pues como lo señaló Sergio Gonzáles, coordinador del Festival Emigra, “ante lo que un grupo de artistas experimentamos como una pérdida de identidad, nace la búsqueda de una nueva que va de la mano con un cuestionamiento, desde el arte, sobre el lugar que nos rodea”.

2. Arte e identidad

El acercamiento a y la reflexión sobre la noción de identidad permite comprender mejor las prácticas de y las interacciones sociales entre actores. Lo anterior porque la identidad no es “algo” simplemente dado, adquirido y absoluto, sino que implica un proceso de construcción y exploración de los sujetos en el que se da un diálogo entre continuidad y cambio, que además tiene sentido sólo a partir de la relación con los otros, pues a través de dicha interacción es que los actores se pueden auto-reconocer como parte de una colectividad, ser aceptados por ésta o asociados a ella. A este respecto, Gilberto Giménez concibe la identidad

como elemento de una teoría de la cultura distintivamente internalizada como “habitus” (Bourdieu, 1979, 3-6) o como “representaciones sociales” (Abric, 1994, 16) por los actores sociales, sean éstos individuales o colectivos. De este modo, la identidad no sería más que el lado subjetivo de la cultura considerada bajo el ángulo de su función distintiva. [...] La identidad no es una esencia, un atributo o una propiedad intrínseca del sujeto, sino que tiene un carácter intersubjetivo y relacional. Es la autopercepción de un sujeto en relación con los otros; a lo que corresponde, a su vez, el reconocimiento y la “aprobación” de los otros sujetos. En suma, la identidad de un actor social emerge y se afirma sólo en la confrontación con otras identidades en el proceso de interacción social, la cual frecuentemente implica relación desigual y, por ende, luchas y contradicciones (1997).

Para Giménez no basta con que una persona se defina o sienta diferente, sino que estas diferencias deben ser percibidas y reconocidas por una colectividad social y puestas en escena mediante prácticas e interacciones. Asimismo, identidad y cultura guardan un vínculo muy estrecho, pues la identidad conlleva hacer una selección y apropiación, por parte de los sujetos sociales, de algunos aspectos, elementos o rasgos culturales de entre amplios y diversos repertorios culturales.

[...] los conceptos de cultura e identidad son conceptos estrechamente interrelacionados e indisolubles en sociología y antropología. En efecto, nuestra identidad sólo puede consistir en la apropiación distintiva de ciertos repertorios culturales que se encuentran en nuestro entorno social, en nuestro grupo o en nuestra sociedad. Lo cual resulta más claro todavía si se considera que la primera función de la identidad es marcar fronteras entre un nosotros y los “otros”, y no se ve de qué otra manera podríamos diferenciarnos de los demás si no es a través de una constelación de rasgos culturales distintivos. Por eso suelo repetir siempre que la identidad no es más que el lado subjetivo (o, mejor, intersubjetivo) de la cultura, la cultura interiorizada en forma específica, distintiva y contrastiva por los actores sociales en relación con otros actores (Giménez, 2005).

Sin embargo, dado que la cultura no es algo cerrado, sino que se expande, adapta a los cambios y se va transformando de acuerdo a nuevas necesidades y procesos sociales, y puesto que ésta se encuentra ligada a la identidad, entonces ambas, identidad y cultura, son configuradas y llenadas de sentido por los individuos a través de la pluralidad de contactos y grupos sociales que éstos tienen y a los que pertenecen a lo largo de su vida; pero al mismo tiempo la identidad, como internalización de la cultura, dota de sentido a lo que los hombres piensan, sienten y ven, pues éstos conciben “las cosas desde el punto de vista de su grupo de pertenencia o de referencia” (ibíd,1997).

En relación a lo anterior, en los siguientes apartados intentaré analizar cómo la identificación entre determinados artistas dentro de Cuernavaca guarda relación o está influida por su contacto o sentido de pertenencia hacia otros grupos sociales, pero también cómo el colectivo artístico en el que se reconocen tiene o no ingerencia en las acciones que los sujetos llevan a cabo, los discursos que transmiten y lo que piensan sobre el arte.

La identidad distingue⁴⁷ a los individuos pero también les da un sentido de pertenencia social, dicha pertenencia implica la inserción de la persona en una colectividad respecto a la cual siente lealtad.

¿Pero qué significa la pertenencia social? [...] Esta inclusión se realiza generalmente mediante la asunción de algún rol dentro de la colectividad considerada pero sobre todo mediante la apropiación e interiorización al menos parcial del complejo simbólico-cultural que funge como emblema de la colectividad en cuestión (v.g., el credo y los símbolos centrales de una iglesia cristiana) (Pollini, 1990, 186). De donde se sigue que el status de pertenencia tiene que ver fundamentalmente con la dimensión simbólico-cultural de las relaciones e interacciones sociales (ibíd, 1997).

La pertenencia social de los artistas y organizadores implicados en los festivales que estudio, la analizo a través de las obras pues intento mirar cómo éstas expresan una apropiación, sentido y uso por parte de los sujetos de ciertos símbolos, conocimientos y temas que son compartidos con otros y comprensibles para una colectividad; también observo su pertenencia a determinados grupos y redes por su alusión y reconocimiento hacia algunos artistas y por cómo dominan y emplean un cúmulo de conceptos que les son significativos; asimismo pongo atención en la presencia de creencias y hasta un tipo de lenguaje que comparten en torno al arte para nombrar sus prácticas, conectarse con algunos individuos y diferenciarse de otros. No obstante, la pertenencia colectiva de los sujetos a determinados grupos, colectividades o redes sociales mantiene una relación con la configuración de su identidad

⁴⁷ “Ahora bien, la idea misma de “distinguibilidad” supone la presencia de elementos, marcas, características o rasgos distintivos que definan de algún modo la especificidad, la unicidad o la no sustituibilidad de la unidad considerada. ¿Cuáles son esos elementos diferenciadores o diacríticos en el caso de la identidad de las personas?

Las investigaciones realizadas hasta ahora destacan tres series de elementos:

- 1) la pertenencia a una pluralidad de colectivos (categorías, grupos, redes y grandes colectividades),
 - 2) la presencia de un conjunto de atributos idiosincráticos o relacionales;
 - 3) una narrativa biográfica que recoge la historia de vida y la trayectoria social de la persona considerada.
- Por lo tanto, el individuo se ve a sí mismo - y es reconocido - como “perteneciendo” a una serie de colectivos; como “siendo” una serie de atributos; y como “cargando” un pasado biográfico incanjeable e irrenunciable” (Giménez, 1997).

individual estructurada desde su interrelación con otros sujetos a través de la familia, la escuela, su trabajo, su oficio, su participación en un club, religión, etc. Respecto a las identidades colectivas, que ocupan un lugar importante en esta investigación, el que un sujeto se identifique con un colectivo no implica una despersonalización absoluta de éste, sino que aunque los sujetos se sientan parte de un colectivo ello no les impide ser críticos o cuestionar algunos de sus aspectos. Sobre lo antes mencionado, nuevamente Giménez aclara varios puntos sobre las identidades colectivas.

No está demás, finalmente, enumerar algunas proposiciones axiomáticas en torno a las identidades colectivas, con el objeto de prevenir malentendidos.

- 1) Sus condiciones sociales de posibilidad son las mismas que las que condicionan la formación de todo grupo social: la proximidad de los agentes individuales en el espacio social.
- 2) La formación de las identidades colectivas no implica en absoluto que éstas se hallen vinculadas a la existencia de un grupo organizado.
- 3) Existe una “distinción inadecuada” entre agentes colectivos e identidades colectivas, en la medida en que éstas sólo constituyen la dimensión subjetiva de los primeros, y no su expresión exhaustiva. Por lo tanto la identidad colectiva no es sinónimo de actor social.
- 4) No todos los actores de una acción colectiva comparten unívocamente y en el mismo grado las representaciones sociales que definen subjetivamente la identidad colectiva de su grupo de pertenencia.
- 5) Frecuentemente las identidades colectivas constituyen uno de los prerequisites de la acción colectiva. Pero de aquí no se infiere que toda identidad colectiva genere siempre una acción colectiva, ni que ésta tenga siempre por fuente obligada una identidad colectiva.
- 6) Las identidades colectivas no tienen necesariamente por efecto la despersonalización y la uniformización de los comportamientos individuales (salvo en el caso de las llamadas “instituciones totales”, como un monasterio o una institución carcelaria) (ibíd).

Una de las cosas que me parece importante destacar de las proposiciones hechas por Giménez, es que la pertenencia de los actores a “un” grupo, colectivo, comunidad o red social no determina “toda” su realidad e identidad, sino que esta última puede congregarse diversos mundos de sentido a veces no solo diferentes, sino paradójicos; por lo que a su vez la identidad individual hoy –en contraposición a la perspectiva más tradicional y vieja según la cual ésta se encontraba “fijada” solo por el origen territorial, familiar o la clase social del sujeto– ya no se concibe como fundamento exclusivo o destino, por ello en la actualidad la identidad individual, que va de la mano de las identidades colectivas, más que una determinación es una construcción de los sujetos. Por eso “la dinámica de la identidad moderna es cada vez más abierta,

proclive a la conversión, exasperadamente reflexiva, múltiple y diferenciada” (Sciolla, 1983: 48, citado en Giménez, 1997).

En este marco, y además dada la exacerbada movilidad de los sujetos en especial en las urbes modernas, los contactos que éstos establecen con otros actores a través de las nuevas relaciones e intercambios globales, por las conexiones que una región mantiene con múltiples territorios, la inmigración y migración, la abundante circulación de información y productos culturales a nivel mundial; todo ello ha contribuido a que en la actualidad la identidad se estructure desde diversos territorios simbólicos y físicos, y contenga múltiples referentes. Por lo antes dicho, Giménez también sostiene que las redes sociales⁴⁸ tienen particular relevancia en el contexto urbano ya que comprenden intercambios mucho más flexibles, en contraste con un grupo o comunidad, y están “definidas como relaciones de interacción coyunturalmente actualizadas por los individuos que las constituyen” (ibíd).

Hasta aquí pareciera que la identidad, al ser una construcción producto de la inserción de los actores en diversos “mundos” y que transitan entre diferentes grupos, colectivos, neocomunidades y redes, nos presentara a individuos un poco a la deriva, es decir que torna nebuloso el ejercicio de ver cómo estas identidades abiertas, mutantes, flexivas y múltiples adquieren sentido en prácticas concretas, en la vida real. A razón de lo antes mencionado, Giménez a sus reflexiones sobre la identidad añade de inmediato

[...] que la organización endógena de los mundos compartidos con base en las interacciones prácticas de las gentes en su vida ordinaria se halla recubierta, sobre todo en las sociedades modernas, por una organización exógena que confía a instituciones especializadas (derecho, ciencia, **arte**,⁴⁹ política, media, etc.) la producción y el mantenimiento de contextos de interacción estables. Es decir, la sociedad es también sistema, estructura o espacio social constituido por “campos” diferenciados, en el sentido de Bourdieu (1987, 147 ss.). Y precisamente son tales “campos” los que constituyen el contexto social exógeno y mediato de las identidades sociales.

En efecto, las interacciones sociales no se producen en el vacío - lo que sería una especie de abstracción psicológica -, sino que se hallan “empacadas”, por así decirlo, en la estructura de relaciones objetivas entre posiciones en los diferentes campos sociales (ibíd).

⁴⁸ “Las “redes” suelen concebirse como relaciones de interacción entre individuos, de composición y sentido variables, que no existen a priori ni requieren de la contigüidad espacial [...], sino son creadas y actualizadas cada vez por los individuos” (Hecht, 1993: 42, citado en Giménez, 1997).

⁴⁹ Las negritas son mías.

Es decir que las identidades encuentran salida o se materializan, por decirlo de una forma, en las prácticas de los sujetos, pero también en determinadas reglas, en la operación y la inserción o participación de ciertos sujetos en instituciones ligadas o en torno, por ejemplo, al arte. De ahí que, para observar cómo y desde dónde distintos sujetos configuran su identidad incluyendo al arte como un elemento fundamental de ésta, opté por analizar a los festivales de arte, ya que éstos son expresiones concretas desarrolladas en un tiempo y lugar específico, en las que quedan objetivadas identidades individuales y colectivas, empleadas por los actores con distintos fines y puestas en escena a través de diferentes acciones y recursos simbólicos.

La identidad, en relación con lo antes dicho, también otorga a los sujetos –ya sea personal o colectivamente– la capacidad de sentirse parte de algo en un tiempo y espacio determinado, hace posible que aunque las cosas cambien, su cultura experimente adaptaciones e incluso se alejen de un territorio; se perciban como semejantes a otros y como parte de continuos cambios en los que algo permanece, dura o se mantiene. La identidad es un proceso nunca definitivo ni acabado. “Por lo tanto, pueden transformarse con el tiempo las características culturales de un grupo sin que se altere su identidad” (ibíd), esto en el caso de los artistas, por ejemplo, implica que las características culturales de éstos pueden cambiar, pero identificarse o ser reconocidos como tales o como parte de un grupo de artistas los diferenciará de otros y les otorgará o les permitirá asumirse, y se les dará o se adjudicarán un lugar y un valor social y simbólico dentro de un entramado sociocultural en un espacio y tiempo particular.

En relación a la identidad el territorio también juega un papel importante, pues pese a que ya no se le considera el principal referente de la identidad en éste se expresan diversas identidades, es decir se objetivan, es objeto de representaciones y de apegos afectivos, y además los sujetos lo interiorizan y lo integran a su sistema cultural e identitario. Es verdad que ya no es válida la tradicionalista idea, según la cual “tener una *identidad* sería, ante todo, tener un país, una ciudad o un barrio, una *entidad* donde todo lo compartido por los que habitan ese lugar se vuelve idéntico o intercambiable” (García Canclini, 1990: 177), pero tampoco es cierto que el territorio haya llegado a su fin, es decir que éste haya dejado de tener importancia a razón de una serie de procesos

sociales, económicos y culturales mundiales. Más bien los territorios se han transformado, pero la relación o relaciones que los individuos mantienen con ellos aún influye, aunque no determina, en sus tipos de intercambios e interrelaciones sociales, en la configuración de la identidad y en sus prácticas.

En conclusión, los territorios interiores considerados en diferentes escalas (v. gr. lo local, lo regional, lo nacional, etcétera) siguen en plena vigencia, con sus lógicas diferenciadas y específicas, bajo el manto de la globalización, aunque debe reconocerse que se encuentran sobredeterminados por ésta y, consecuentemente, han sido profundamente transformados en la modernidad. Hay dos lecciones que, pese a todo, debemos aprender de los teóricos neoliberales de la globalización:

- a) no todo es territorio y éste no constituye la única expresión de las sociedades; y
- b) los territorios se transforman y evolucionan incesantemente en razón de la mundialización geopolítica y geoeconómica. Pero esto no significa su extinción. Los territorios siguen siendo actores económicos y políticos importantes y siguen funcionando como espacios estratégicos, como soportes privilegiados de la actividad simbólica y como lugares de inscripción de las "excepciones culturales", pese a la presión homologante de la globalización (Giménez, s/f b).

Asimismo, no todos los que habitan o se relacionan con un determinado territorio se identifican o sienten pertenecer de la misma forma con respecto a él. En ocasiones solo existe una *localización territorial* que se refiere a la mera presencia de los individuos en un territorio sin que por ello exista entre los mismos una relación de solidaridad o de compromiso y lealtad entre ellos y hacia el territorio, pero también se puede dar la *pertenencia socioterritorial*, que a diferencia de la mera "localización", "implica la solidaridad y el compromiso recíproco entre los individuos pertenecientes a la colectividad considerada. Pero la lealtad de los individuos con respecto a ésta no anula la posibilidad de la oposición y del disenso" (ibíd, s/f a). Al respecto, y considerando todas las ideas que sobre la identidad tomo de Gilberto Giménez, el festival como manifestación colectiva deja ver desde dónde los grupos de creadores/organizadores de festivales artísticos en Cuernavaca construyen su identidad y sentidos de pertenencia y el papel que juegan en ello el territorio, su tipo de formación artística, los lugares físicos y simbólicos que tienen como referentes, y los grupos y redes en los que se insertan y han insertado los creadores a lo largo de su historia. Desde esta aproximación y a través del trabajo de campo que realicé en cinco festivales: Emigra Festival de Arte Contemporáneo, Festival de la Memoria, Fotografest, Festival de Danza Tierra de Encuentro y Festival Cervantino Subsede Cuernavaca, identifiqué diferentes formas de configuración y concepción de la identidad –que voy explorando y

explicando en los apartados subsecuentes– y que se ponen en escena a través de los festivales, los cuales expresan las distintas relaciones que tienen y construyen sobre todo con respecto a la ciudad y el arte diversos sujetos: por un lado, los creadores que poseen un fuerte vínculo con Cuernavaca y se formaron como artistas en ésta; por otro, los artistas cuya relación con la ciudad es reciente; y por último, los organizadores que trabajan para instituciones gubernamentales donde identidad, arte y territorio forman parte de un discurso y proyecto político.

3. Arte e identidad *cuernavacense*. “Una historia que nos arraigue a esta tierra”

Ser de Cuernavaca es un asunto complicado porque los habitantes entran y salen constantemente del territorio, proceden de diferentes lugares y poseen contextos culturales y sociales diversos. La continua circulación de los ciudadanos se debe en parte a la situación geográfica de la ciudad, pues ésta se encuentra rodeada por tres ciudades significativas: el Distrito Federal, Toluca y Puebla, centros económicos y culturales importantes a los que viajan constante y cotidianamente los pobladores de Cuernavaca y en los que se llegan a establecer por largos periodos para estudiar y trabajar principalmente. Por otro lado, Cuernavaca constituye a su vez un centro urbano relevante y atractivo para personas de otros municipios de Morelos y de algunos lugares del estado de Guerrero relativamente cercanos como Buenavista de Cuellar, Iguala y, en menor medida, Chilpancingo, así como para cientos de capitalinos a quienes les resulta conveniente establecerse en Cuernavaca por estar cerca de su lugar de origen y ser una ciudad que cuenta con suficientes servicios sin tener, en apariencia, el acelerado movimiento, magnitud y riesgo que acompaña a una gran urbe como el Distrito Federal.

La población de Cuernavaca se conformó y creció principalmente con la llegada de migrantes que en su búsqueda de una mejor calidad de vida y gracias al aumento de servicios, oportunidades de trabajo y el desarrollo de una mayor oferta académica en la ciudad empezaron a establecerse de manera más formal y definitiva en Cuernavaca desde hace tres décadas. Los hijos de estos pobladores que arribaron a la ciudad a finales de los setenta e

inicios de los ochenta, aunque muchos de ellos no hayan nacido propiamente en Cuernavaca, establecieron fuertes vínculos y experiencias con la ciudad por llegar al territorio a una corta edad o durante la adolescencia y vivir permanentemente en ella. Los sujetos que pertenecen a estas generaciones experimentan una especie de identidad fragmentada, pues están estrechamente relacionados con la ciudad y sus dinámicas pero muchos de sus referentes culturales, costumbres y consumos culturales vienen dados por sus familias, las cuales proceden de distintos sitios y marcaron algunos de los aspectos de su identidad al transmitirles prácticas, anécdotas, historias, recuerdos, tradiciones y rituales vinculados al lugar de origen familiar. En este contexto, ser de Cuernavaca no implica exclusivamente el haber nacido ahí, sino que está ligado a una situación de permanencia que permite tejer fuertes relaciones sociales a través de las cuales se configura la pertenencia a un grupo que se identifica con el territorio más por las experiencias compartidas colectivamente dentro de éste y no por reconocerse en un discurso e historia identitaria y cultural que atravesase, sea significativa y unifique a todos o una gran parte de los cuernavacenses.

Festival de Arte Contemporáneo Emigra

A los organizadores y principales participantes del Festival de Arte Contemporáneo Emigra especialmente los une a Cuernavaca la experiencia de haberse formado como artistas en dicha ciudad, sitio reconocido como centro turístico importante pero no como un referente nacional destacado de producción, difusión y consumo artístico. Los organizadores/artistas que participaron asiduamente en el Festival Emigra: Leonardo Aranda, Dulce Villasana, Jorge Benet, Ary Ehrenberg, Tonatiuh Tapia, Sergio Gonzáles, Alejandro Velarde, Moisés Regla y Larisa Escobedo formaron parte de las primeras tres generaciones de egresados de la Licenciatura en Artes de la UAEM. Todos ellos poseían ya, por diferentes razones, un interés por el arte antes de entrar a la Universidad, eso los motivó a explorar los pocos espacios artísticos que existían en la ciudad en los noventa, pero al no serles suficientes empezaron a trasladarse al Distrito Federal para ver más arte y dicha ciudad se configuró como su principal referente en cuanto a la producción, consumo y

difusión del arte. Su ingreso a la Facultad de Artes les permitió encontrarse y comenzar a generar intercambios, su paso de consumidores a productores de arte los llevó a reflexionar sobre su situación como artistas de y en Cuernavaca, así, el Festival Emigra, gestado por estos creadores que hoy tienen entre 25 y 35 años, nació impulsado por un cuestionamiento sobre el papel que desempeña el territorio en la creación artística. Sin embargo, los organizadores y artistas no pretendieron encontrar a través del festival un rasgo local colectivo que los identificara y marcara sus obras, sino que el festival expresaba la interrogante sobre cómo y desde dónde los artistas “de provincia”, ante un imperante centralismo artístico, podrían construir estrategias de producción y difusión del arte incorporando su contexto urbano.

Los gestores del Festival Emigra partieron principalmente de una pregunta colectiva sobre la identidad de los creadores de la ciudad de Cuernavaca. La propuesta e idea original de hacer este festival fue planteada por el artista Leonardo Aranda, quien empezó a concebir el proyecto a partir de un viaje que realizó a la ciudad de Tijuana en 2004. Durante ese viaje conoció a muchos artistas jóvenes de la ciudad de Tijuana⁵⁰ que estaban logrando tener presencia en festivales y ferias importantes como ARCO de España, creadores, que como los de Cuernavaca, venían de lugares distintos y con una identidad fragmentada o múltiple. A partir de esta vivencia, a Leonardo se le ocurrió que un festival que incentivara el intercambio entre los creadores de esas dos ciudades permitiría a los artistas de Cuernavaca aprender de las experiencias de los creadores de Tijuana y al mismo tiempo atraería las miradas de diversos actores del mundo del arte hacia lo que los artistas estaban produciendo en la capital morelense.

La relación entre identidad, territorio y arte se configuró como un tema esencial para los artistas de Cuernavaca que organizaron el Festival Emigra, como lo develó la artista plástica Larisa Escobedo en una de las mesas redondas del Festival.

Y es que actualmente estamos en un continuo cuestionamiento acerca de la forma en que se puede dar lugar a una identidad propia generacional. Si los artistas morelenses

⁵⁰ En dicho viaje Leonardo mantuvo contacto con distintos colectivos formados por artistas como Yonkeart, Bulbo y Nortec, con creadores y escritores como Raudiel, Tania Candiani, Itzel Martínez, Rafa Saavedra y Frank Ilich.

somos de alguna manera inmigrantes defeños, cuya única referencia histórica y cultural viene del D.F., ¿cómo producir una obra que sea interesante en el ámbito global pero que contenga localismos que la hagan diferente, y en todo caso si esto es algo que se quiere?

Estas reflexiones guardan relación con el panorama que enfrentaron las primeras generaciones de egresados de la Facultad de Artes. Al no contar aún con la trayectoria necesaria para figurar en la escena del arte del Distrito Federal, no estar inmersos en las dinámicas artísticas de dicha ciudad y tener mayor conocimiento y control sobre los espacios e instituciones de arte de Cuernavaca, crearon y difundieron sus obras en la ciudad ante un público constituido principalmente por sus maestros y otros artistas también formados en Cuernavaca; pero, en contraste, los temas, lenguajes y discursos artísticos en sus obras iban más allá de localismos, pues “tampoco hallamos una historia que nos arraigue a esta tierra” como lo mencionó la artista Larisa. Las creaciones de estos artistas influidas por discusiones teóricas contemporáneas guiadas por sus maestros, el conocimiento y contacto que poseían sobre y con creadores del Distrito Federal y su amplia información sobre múltiples manifestaciones y lenguajes artísticos obtenida a través de los medios digitales, los colocaron en el cruce entre lo local y lo global en el arte, intersección en la que la identidad saltaba como una noción a explorar.

El formarse como artistas y comenzar a producir en Cuernavaca permitió a los creadores/organizadores del Festival Emigra identificarse como diferentes a otros artistas que viven en Cuernavaca pero que llegaron a ésta recientemente y no estudiaron en la universidad del estado. En las conversaciones y entrevistas que sostuve con ellos expresaron que algunos de los rasgos que sienten los identifican vienen dados por desarrollar su quehacer en una ciudad que está a la sombra del Distrito Federal, que más que artística se considera turística, con poca infraestructura cultural, con habitantes muy diversos y con una identidad fragmentada. Manifestaron que algunas de las cosas que consideran los distinguen de otros grupos de artistas en Cuernavaca es que entre ellos existe un fuerte sentido de comunidad porque para que sus acciones tuvieran mayor notoriedad se vieron en la necesidad de reunirse y organizarse para realizar proyectos colectivos y así darles más fuerza, por lo que también se reconocen como artistas interdisciplinarios, otro aspecto que

consideran los diferencia es que entre ellos hay una comunicación continua y un conocimiento de lo que cada uno está realizando, sostienen además que – dado que su formación educativa no sólo se avocó a la creación sino también a la investigación y reflexión teórica– poseen muchos referentes sobre artistas y discusiones contemporáneas y en sus obras tratan de vincular o enfrentar las discusiones teóricas en torno al arte con sus experiencias inmediatas. Una idea compartida entre los organizadores del Festival Emigra es que una situación que los definió como grupo generacional y cultural es que entre ellos edificaron fuertes lazos sociales y emocionales como artistas dentro de la ciudad al compartir experiencias y problemáticas comunes que afrontaron y afrontan colectivamente. Sin embargo, la unión y constante contacto entre esta generación de artistas de Cuernavaca también produjo una escena artística ensimismada, es decir que llegó un momento en el que público y creadores pertenecían al mismo círculo (maestros, artistas y estudiantes de la Facultad de Artes y el Cema) con influencias y referencias similares. Sin embargo, este ambiente de cercanía y familiaridad permitió a algunos crear una cierta trayectoria y reconocimiento en la ciudad pero que no lograba trascender los límites del territorio. El Festival Emigra fue concebido por sus realizadores como una estrategia para trascender las fronteras locales del arte producido en Cuernavaca y abrir la comunicación con otros creadores.

Era claro que la escena en Cuernavaca era completamente endogámica, y antes de salir de la universidad ya habíamos expuesto en la mayoría de los espacios disponibles ahí. Lo siguiente era enterar al mundo de nuestra existencia y tratar de establecer contacto hacia afuera, un poco para ponernos a prueba y medirnos con los de afuera, otro poco para tratar de suscitar entusiasmo para salir de esa endogamia (Leonardo Aranda, coordinador del Festival Emigra).

Los organizadores al egresar de la licenciatura y enfrentarse al mundo real del arte vieron que estar a la vanguardia en los lenguajes artísticos contemporáneos no era suficiente para destacar dentro de la escena artística nacional, por lo que comenzaron a explorar si desde la identidad y el territorio podían dar a sus obras, prácticas y proyectos un sentido diferente que los distinguiera de otros artistas y abrir así un camino propio que les permitiera dejar de estar a la sombra del Distrito Federal. El Festival Emigra se constituyó como el vehículo colectivo para llevar a cabo dicha exploración, pero también

manifestaba una postura de resistencia y cuestionamiento a la centralización del arte por parte de los sujetos que lo organizaron y participaron en él. Uno de los objetivos del festival fue hacer público que había artistas que estaban haciendo cosas innovadoras fuera del Distrito Federal. La intención en principio, como lo resaltaron los organizadores de Emigra, no era atraer las miradas a través del festival para legitimarse dentro de una escena artística contemporánea centralizada en el DF, sino que hubiera un reconocimiento de lo que un grupo de creadores estaban haciendo desde su contexto. Los artistas y organizadores que intervinieron en el festival, al no reconocerse del todo en una historia tradicional y cultural de la ciudad que los arraigara a ésta, fueron creando un relato propio y nuevo configurado desde la resignificación colectiva del territorio a través de la creación de prácticas artísticas por las que poco a poco se fueron reconociendo como parte de la ciudad y distintos de los creadores de otros lugares. En la página Web que se creó para difundir el festival a través de Internet, el texto introductorio destacaba la intención de los organizadores de generar mediante el festival espacios y acciones por las que el arte que no se desarrollaba en los grandes centros culturales y económicos tuviera también un espacio desde donde pudiera expresar sus diálogos con lo local y lo global, el centro y la periferia, el arte y lo social, es decir constituir un lugar en el que los creadores pudieran hacer una exploración, replantear y reflexionar sobre el espacio, la identidad y la producción simbólica.

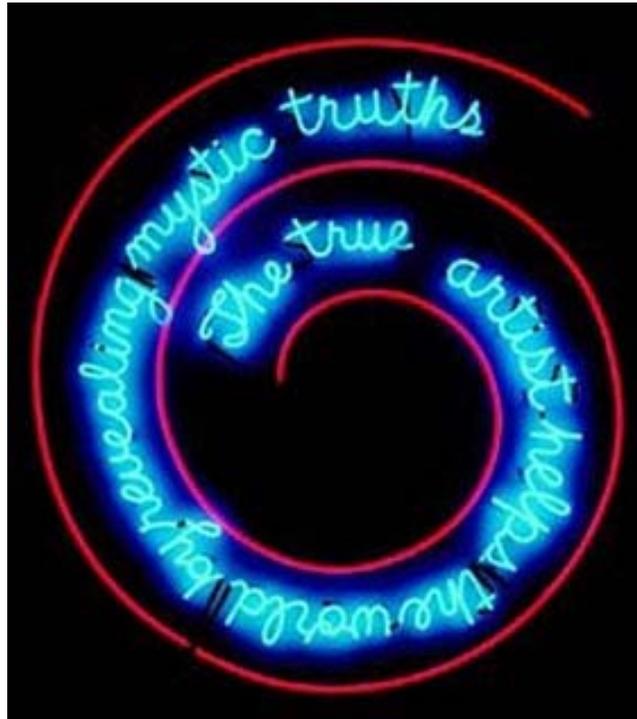
Pensando en Tijuana y Cuernavaca como dos ciudades cuya población está conformada por movimientos migratorios importantes: en busca de empleo y de una puerta al primer mundo en caso de la primera y en busca de un paraíso de descanso en caso de la segunda. Ambas ciudades se establecen como puntos de convergencia de muy distintas y variadas influencias. A la vez estas ciudades se encuentran bajo el cobijo de puntos importantes al mundo del arte, tales como el Distrito Federal y San Diego.

En este sentido, "Emigra" busca dibujar un espacio, que sin ignorar el impacto que todas estas influencias tienen sobre los creadores, permita crear un escenario en el que predomine la búsqueda de un espacio de identidad propia. Un espacio donde las fronteras y definiciones se edifiquen a partir de la convivencia entre el interior y el exterior y viceversa (Fragmento del texto de introducción del Proyecto "Emigra").

Un rasgo coincidente entre los artistas que organizaron el Festival Emigra es que disfrutaban vivir y crear en Cuernavaca porque a través de sus prácticas han configurado a esta ciudad como un lugar simbólico y significativo

con el que se identifican. No obstante, muchos de ellos tuvieron que migrar al Distrito Federal, pero explican esta situación más como producto de la necesidad que del deseo. Leonardo Aranda, quien nació en el DF y llegó a Cuernavaca para estudiar la secundaria y desde hace dos años vive de nuevo en el DF, cuando le pregunté si se consideraba cuernavacense respondió “sí, yo soy de Cuernavaca”. Larisa Escobedo, a quien sus padres trajeron a Cuernavaca en la adolescencia y que desde hace varios años radica en el DF, nunca se ha alejado realmente de Cuernavaca, viene a la ciudad varios días a la semana para dar clases en la Facultad de Artes de la UAEM, constantemente expone su obra en espacios de la ciudad y siempre me habla sobre su deseo de regresar y tener una casa en Cuernavaca. La familia, los amigos, es decir los lazos emocionales y las experiencias compartidas es lo que une a estos actores a Cuernavaca. Al respecto Leonardo Aranda señaló que si bien el festival no tenía quizá un discurso concreto frente al arte, sí había en él cierto espíritu de comunidad, también me dijo que el formarse como creador en una universidad pública en una ciudad de provincia influyó de cierta manera en los intereses que hoy tiene sobre el arte, en especial le importa cómo los artistas pueden proponer cosas nuevas desde la periferia y la relación que éstos entablan con su entorno social, de ahí que manifieste una valoración especial por el trabajo de determinados creadores.

Admiro a artistas como Kendell Geers, Nauman, Godard, artistas que a pesar de su renombre se encuentran un poco en la periferia del mundo artístico y sin embargo inciden en él fuertemente. En el ámbito nacional, por ejemplo, pienso en Salomón o personas como Gilberto Esparza. A parte supongo que lo que busco un poco en los artistas que me gustan es que tengan un cierto interés por temas sociales, pero a su vez una cierta ética en su trabajo. Formarme como artista en Cuernavaca claro que influyó en mi visión del arte, no sé si específicamente por ser provincia y poder tener esa perspectiva de la periferia o por la misma formación universitaria que también tiene cierto efecto distinto con respecto a la formación que recibes en otros lugares. En cierto sentido, la universidad tiene una mayor formalización de los estudios, que pueden o podrían abocarse más a la investigación, en otras palabras, prepara profesionistas del arte, mientras que otras escuelas, como La Esmeralda, por lo menos lo que me ha tocado conocer en los últimos tres años, prepara artistas y esto, créeme, no lo digo en el sentido positivo sino todo lo contrario (Leonardo Aranda, coordinador del Festival Emigra).



51

Figura 10. Bruce Nauman, *Ventana o anuncio mural*, 1967. Tubo de neón azul y melocotón, 139,5 x 150 x 5 cm. Galería Leo Castelli, Nueva York.

La formación académica de los sujetos, las relaciones que mantienen con el territorio y el ser parte de una generación de artistas –que reconocidos como tales por una institución educativa– se enfrentaron a una ciudad de inicios del siglo XXI a la que casi nadie venía a ver arte y en la que, como muchos de los organizadores lo mencionaron “imperaba una visión conservadora y tradicional del arte por parte de los espacios artísticos gubernamentales que daban poco espacio y difusión al arte joven y contemporáneo”, influyó en la selección de las obras que los gestores decidieron presentar en el Festival Emigra y en los temas que plantearon para las mesas de discusión y conferencias. En estas últimas se abordaron temas como “Propuestas artísticas colectivas independientes en Cuernavaca y Tijuana” y “La función del arte contemporáneo en las provincias”.

En cuanto a las obras que se exhibieron a lo largo del festival, unas fueron creaciones individuales de artistas de Cuernavaca (Larisa Escobedo, Antonio Russek, Luis Felipe Hernández Alanis, entre otros) y de Tijuana (Raudiel, Adriana Trujillo, Itzel Martínez); y otras, las que constituyeron la parte

⁵¹ El texto que aparece en esta obra de Bruce Nauman puede traducirse como “El verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas”.

central de la exposición que se montó dentro del festival, fueron resultado del trabajo de colaboración entre artistas de Tijuana y Cuernavaca, quienes discutieron los temas y técnicas con las que trabajarían comunicándose durante dos meses a través de Internet. Sobre estos últimos, los proyectos que se seleccionaron y presentaron exploraban las relaciones y experiencias cotidianas de los artistas con sus respectivas ciudades. Así, por ejemplo, el proyecto de Cecilia Jácome (Cuernavaca) y Tania Candiani (Tijuana) jugó con la imagen de Cuernavaca como un lugar en el que, para los de “afuera”, parece que lo más significativo de la ciudad son sus balnearios y albercas. La pieza se dividía en dos partes, la primera estaba en la entrada de la galería independiente en la que se expusieron las obras, ahí las artistas montaron una especie de pequeño balneario con una alberca inflable para niños, un poco de tierra y algunas sombrillas; la segunda, ubicada en otra sala, consistía en unas repisas sobre las que colocaron frascos de vidrio que contenían en su interior el agua que tomaron de distintas albercas de Cuernavaca y de algunos balnearios de Morelos y etiquetados con nombres como “Esencia chapoteaderos papagayo”, junto a las repisas sobre las que reposaban las “esencias” se proyectaba un video en el que aparecían imágenes de los sitios donde habían tomado el agua.



Figura 11. Instalación y video de Tania Candiani y Cecilia Jácome. Festival Emigra 2005.

Uno de los comentarios que Cecilia Jácome hizo sobre la obra fue que, parafraseando, para ella Cuernavaca representaba algo más que albercas y que la única forma en que pudo darle a éstas un sentido más significativo fue creando a partir de ellas una crítica a una imagen limitada de la ciudad que no daba cuenta de sus muchas “esencias”. Tania, por su parte, dijo que se había

sentido identificada con el proyecto porque también sobre Tijuana hay demasiados clichés y la ciudad va más allá de ellos.

Otro de los proyectos fue el realizado por Ingrid Hernández (Tijuana) y Fernando Ballesteros (Cuernavaca), ellos montaron una serie de fotografías sobre los equipajes de los viajeros que constantemente transitan por sus respectivas ciudades y cómo lo que llevan consigo denota el sentido de su viaje. Sus fotografías mostraban desde el equipaje de personas que llegan a Tijuana y esperan el momento de cruzar la línea junto a su maleta, así como el de los visitantes que arriban a Cuernavaca procedentes de los pueblos de Morelos y que con una mochila llena de herramientas aguardan en el parque Cri Cri a la espera de que alguien llegue a solicitar sus servicios como plomeros, albañiles, carpinteros o jardineros. Los creadores me dijeron que intentaban reflexionar respecto a cómo se expresa la identidad de los sujetos a través de los objetos que cargan como equipaje al moverse entre diferentes territorios.



Figura 12. Serie de fotografías de Ingrid Hernández y Fernando Ballesteros. Festival Emigra 2005.

Otra de las piezas, creada por Alejandro Velarde, Jorge Condado (Cuernavaca) y Machaca (Tijuana), consistía en un video que mostraba a varios personajes singulares y habituales de Cuernavaca y Tijuana, el cual era activado cuando el público se colocaba una gorra. Su objetivo, señalaron, era que los visitantes interactuaran con la pieza y al mismo tiempo, aunque

virtualmente, con algunos de los protagonistas que forman parte de la cotidianidad de esas dos ciudades.



Figura 13. Video-instalación de Alejandro Velarde, Jorge Condado y Machaca. Festival Emigra 2005.

Los coordinadores del Festival Emigra también presentaron una muestra de videoarte en la que los materiales fueron producidos por artistas de las dos ciudades y, en el caso de Cuernavaca, algunas piezas habían sido realizadas por los organizadores. En los videos un tema recurrente fue el espacio y el tiempo, es decir cómo transcurre el tiempo en distintos espacios y cómo se puede resignificar el espacio al intervenir en éste con prácticas diferentes, como en el caso del videoarte realizado por el artista Jimi Juárez en el que se observa cómo éste coloca una red de tenis en el zócalo de Cuernavaca para después comenzar a jugar con su hermano durante horas, en tanto van quedando registradas en el video las reacciones de la gente que pasa por ahí.

Larisa Escobedo, además de participar en las conferencias, expuso una serie de fotografías que registran sus intervenciones en teléfonos públicos de Cuernavaca y el Distrito Federal sobre los que colocó stickers con fragmentos de conversaciones ficticias sobre lo que se podrían decir a través de estos teléfonos personas de las dos ciudades. Así mismo, los organizadores argumentaron que invitaron a Larisa a participar en el festival porque, además de haber sido su compañera en la universidad, su obra en general iba muy acorde a la reflexión sobre arte y territorio que se planteaba el festival. Otras de las piezas de Larisa, aunque no se presentaron en el festival, cuestionan los

límites físicos y simbólicos del territorio y la configuración de imaginarios sobre la ciudad; como aquella en la que la artista al encontrar unas grietas que dividían una calle, como las líneas que distinguen los estados y países en un mapa, colocó en cada uno de los fragmentos que separaban las grietas puntos rojos que simulaban indicar posibles capitales ficticias y a cada pedazo le asignó un nombre: ciudad centro, ciudad periferia, ciudad nada y ciudad camaleón.



Figura 14. "Llamadas incómodas", registro fotográfico de la intervención en teléfonos públicos de Larisa Escobedo. Festival Emigra 2005.



Figura 15. Imagen la serie de intervenciones titulada "Mapas" de Larisa Escobedo.

En una gran parte de las obras que se presentaron en el Festival Emigra existen distintas preguntas sobre el territorio, la identidad y el sentido de la ciudad como nociones. Para los artistas y organizadores que participaron en el

festival lo que los arraigó y arraiga a Cuernavaca fue el vivir en ella y tejer fuertes relaciones emocionales con otros habitantes, pero también de manera especial en este proceso de identificación con la ciudad jugó un papel esencial el haberse formado como creadores dentro de ésta y la necesidad de agruparse como comunidad para hacer proyectos por los que intentaron o dieron a conocer su trabajo artístico al interior y fuera de la ciudad. Sin embargo, sus relaciones con Cuernavaca no parten de una especie de orgullo local, sino que mantienen con ella una relación simbólica ambigua y abierta que les ha permitido estar vinculados a la ciudad y a sus procesos socioculturales, identificarse respecto a ésta pero siendo al mismo tiempo artistas jóvenes globales.

El que los sujetos que intervinieron en el festival coincidieran en concebir a Cuernavaca como una ciudad con una identidad híbrida, incierta o múltiple, los ha llevado constantemente a pensar y reflexionar sobre su vínculo con el territorio o el sentido de éste y a cuestionar una noción de identidad asociada a un tipo de tradición local que no incorpora las transformaciones urbanas y de los actores. Su perspectiva ante la relación identidad-territorio los ha movido a explorar múltiples temas, medios y lenguajes estéticos pensando en estrategias para expresar, dotar de sentido y crear desde su localización incierta (García Canclini, 2010: 181) dentro del arte y la ciudad, sin estar apegados a o crear un discurso artístico localista. Son creadores con una localización incierta porque en tanto abren canales de comunicación hacia artistas de otras ciudades y países, se informan sobre lo que sucede en el mundo del arte en diferentes latitudes a través de Internet, difunden su obra y emplean como herramienta para la creación de sus propuestas a los medios digitales; al mismo tiempo conversan y están influidos por referentes locales pero “sin la obligación de asumir literalmente sus tradiciones culturales” (ibíd: 151). Emigran, como el nombre del festival lo sugiere, entre los lenguajes del arte y los de los medios de comunicación masiva, entre el centro y la periferia, entre Cuernavaca y otras ciudades, entre sus distintos empleos y su quehacer artístico, entre lo local y lo global, entre el campo del arte y un mundo laboral más amplio. Poseen una localización incierta que requiere de diferentes tácticas y medios acordes a su movilidad y multilocalidad física, simbólica y artística. En este contexto, el festival y los medios digitales se han ido configurando como dos de las

principales estrategias que los jóvenes artistas hoy están empleando para darse a conocer, esto porque tanto el festival como los medios electrónicos les permiten comunicarse desde su contexto con distintos actores y ser reconocidos dentro de circuitos artísticos que no están ligados directamente a las tradicionales instituciones artísticas, sino que apuntan a prácticas y formas de circulación del arte más abiertas y diversas.

Las actividades y contenidos presentados en el Festival Emigra, aunque hayan sido evaluados y valorados por artistas legitimados dentro de diferentes disciplinas a quienes los organizadores pidieron apoyo para seleccionar algunos de los proyectos, constituyeron en el fondo una expresión de las prácticas, temáticas y discursos que les resultaban significativos a una comunidad artística y que no respondían solo a parámetros institucionales o de un determinado campo del arte, sino a los procesos de un quehacer artístico colectivo, quizá incipiente, pero que se replanteaba ciertas valoraciones sobre el arte, sus límites y las formas y los lugares para producirlo, y desde donde estos sujetos intentaron crear un espacio artístico-festivo que hiciera más accesible y facilitara a artistas con poca trayectoria y de contextos socioculturales diferentes la difusión de sus obras.



Imágenes del concierto de clausura del Festival Emigra realizado en la Arena Isabel.

El interés de los organizadores por realizar proyectos colectivamente piensan fue despertado por su formación académica y el panorama que del mundo del arte en México se les presentó al egresar de la universidad. En cuanto al mundo del arte nacional, al estos sujetos concebirlo como un medio muy competitivo y cerrado al que casi exclusivamente se puede entrar si se

tienen contactos influyentes y con poder, descartaron la idea de quedarse a esperar que alguien los descubriera como artistas y colocara su obra en un determinado circuito y optaron por generar sus propios mecanismos de difusión. De estas reflexiones emanó su interés por organizarse como grupo para crear prácticas, foros y espacios de intercambio que involucraran a instituciones culturales y no culturales locales y globales, al espacio público y a los medios de comunicación, es decir estrategias que fueran más allá del campo del arte. El interés por trabajar como comunidad también fue motivado por un deseo colectivo de aumentar su capital artístico (información histórica, teórica, sobre exposiciones, concursos, becas, conocimientos sobre viejos y nuevos creadores) tarea que les resultó más sencilla al ejecutarla grupalmente. Realizar esta labor, se manifestaron los organizadores del Festival Emigra, les era esencial para no sentirse en desventaja frente a los artistas del DF, por lo que entre ellos se hizo común la práctica de buscar información por diferentes medios –la cual fue incentivada por muchos de sus profesores de la universidad– y generar situaciones y encuentros para compartirla y así estar actualizados en múltiples temas, dinámicas y discusiones en torno arte.

Los organizadores/artistas del festival comparten la noción de que la producción artística se enriquece cuando hay intercambios y comunicación entre creadores con intereses afines, esta idea guarda una estrecha relación con la manera en que dichos sujetos configuraron una gran parte de su sistema de información artística constituido a través del tomar clases en conjunto, sostener pláticas informales, convivir en los mismos espacios, compartir libros, películas, catálogos de exposiciones e investigar y explorar en grupo para desarrollar trabajos escolares en equipo. Todo lo anterior poco a poco los llevó a pensar en piezas y planes colectivos o a solicitar el apoyo de otros para realizar proyectos. También adjudicaron su necesidad y deseo de trabajar comunitariamente al hecho de que la mayor parte de ellos ingresaron a la universidad no solo con la intención de formarse como artistas, sino de obtener un título universitario que les permitiera conseguir un empleo vinculado en alguna medida al arte; este interés orientado no sólo a producir como artistas, sino a ingresar a un campo laboral no necesariamente como creadores, resulta acorde a acciones como el festival y el trabajo en grupo que implica, pues éste les permite proyectarse como artistas y también crear relaciones y contactos

que a futuro les pueden facilitar conseguir un empleo y desarrollar experiencia para insertarse en un mundo laboral externo al campo del arte.

Los sujetos implicados en el Festival Emigra, tras permanecer largo tiempo en la ciudad de Cuernavaca y ser artistas en ésta, expresaron sentirse cómodos habitándola pues en ella están sus amigos, colegas y familia. Conocen y disfrutan de los lugares “secretos” a los que no van los turistas, en tanto se complacen con su tranquilidad y vida poco acelerada. Sienten pertenecer a un grupo o especie de comunidad artística con la que tienen múltiples intercambios y dentro de la cual no son sujetos anónimos. Por todos estos vínculos que mantienen con Cuernavaca, señalaron que el deseo de hacer un festival también tenía como objetivo contribuir a la transformación cultural de la ciudad, pues consideran que el desarrollo de una vida cultural y artística más amplia, diversa y dinámica en esta urbe incrementaría sus posibilidades de permanecer en ella desarrollando su trabajo artístico y reduciría la necesidad de emigrar a territorios que les son ajenos.

Festival de la Memoria

En principio es pertinente aclarar porque decidí considerar al Festival de la Memoria, orientado primordialmente al cine documental, como festival artístico. La necesidad de explicar esta decisión surge tras la inquietud que algunos de los interlocutores (principalmente ciertos artistas plásticos y personas que laboran en instituciones de arte y cultura) manifestaron cuando les mencionaba que uno de los estudios de caso sobre festivales de arte era el Festival de la Memoria, pues éstos consideraban que el Festival de la Memoria era sólo un festival de cine y no propiamente de arte, algunos de sus argumentos para sostener dicha idea iban, por un lado, ligados a la concepción, un tanto clásica, de asumir como arte casi exclusivamente a la plástica; y por otro, apelaban a una noción del arte que privilegia un proceso de creación individual e innovador. Con base en estos elementos, al ser los realizadores de documentales sujetos que retratan la realidad y no tanto “creadores” y ser sus trabajos producto de un quehacer colectivo, en especial los artistas más tradicionales y varios de los funcionarios de instituciones culturales gubernamentales con los que conversé asumían que lo que presentaba el

Festival de la Memoria eran materiales cinematográficos valiosos pero no así arte. Sin embargo, tomo a este festival como un caso a incluir en el trabajo de investigación por las concepciones de arte y artista que los actores que organizaron y participaron en el Primer Festival de la Memoria expresaron en las entrevistas, en las que manifestaron y coincidieron en ver en el documental una forma de expresión ligada al arte. La mayoría de los sujetos involucrados en el festival dijeron que si bien sabían que para muchas personas el documental podía no ser considerado arte por no orientarse a una exploración o innovación estética o no partir de una reflexión sobre los lenguajes y discursos artísticos, sino estar ligado a una cuestión sobre todo social; organizadores y realizadores sí sostuvieron que para ellos en el documental hay una dimensión artística dada por la forma de producción y circulación de los documentales presentados en el festival, y por los motivos y objetivos que suscitaron su creación. Si bien la mayor parte de los que presentaron sus documentales no se llaman a sí mismos artistas, sino realizadores; los organizadores del festival y varios de los espectadores, además de considerarlos realizadores, también les dieron el atributo de artistas, esto porque lo que presentaban era resultado de un proceso de creación libre, cuyo principal objetivo no consistía en buscar el éxito comercial o lucrativo. Su intención, destacaron espectadores y organizadores, no era hacerse de una fama a través de sus propuestas, sino mostrar una realidad e intentar hacer reflexionar al público sobre distintos temas.

La cuestión aquí no es discutir la validez de los argumentos de quienes asumen que el Festival de la Memoria no es un festival de arte y los que sí, sino dar cuenta de “otros” mecanismos de configuración y legitimación de lo artístico y el uso que le dan diferentes sujetos a éstos, mecanismos que no se sitúan específicamente en quién y cómo lo hizo (la firma del artista) o en la innovación del objeto artístico reconocida solo por los especialistas del campo (la obra de arte única); sino que están asociados a lógicas extra-artísticas, a los objetivos que dicen buscar los creadores con sus trabajos, la forma cómo éstos circulan, su relación con los públicos. Prácticas en las que se siguen destacando ciertas características asignadas al arte en la modernidad –como la libertad y desinterés comercial– reconocidas por una colectividad, y que muestran los procesos por los que actores distintos intentan hacer que nuevas

disciplinas se asimilen como arte pero que continúan apelando a instituciones artísticas y creencias asociadas a la configuración de un sistema del arte moderno como la libertad creadora, la ausencia de un interés económico en la realización artística y la función del arte como agente transformador de la sociedad. En ese sentido, lo que le dio una dimensión artística al Festival de la Memoria no radicó en los contenidos de los documentales o el origen y renombre de los realizadores, sino en la postura que respecto al arte mantienen los organizadores y creadores de los documentales que participaron en el festival, los cuales comparten una concepción de lo artístico como un acto de creación desinteresado cuya finalidad principal por sobre otras cosas es la libre expresión. Los entrevistados destacaron que los materiales cinematográficos que circulan por festivales independientes tienen la posibilidad de llevar al público a una reflexión más profunda sobre diversas temáticas, pues a través de los festivales las personas se sienten más cercanas a los realizadores y se trata de evitar la censura. Entrevistas y conversaciones informales me dejaron ver que varios de los participantes del festival conciben al documental no sólo como un ejercicio por el que retratan ciertos aspectos de la realidad, sino también como un reto creativo y artístico, tal como en una entrevista lo hizo constar Juan, organizador del festival español de documentales Docusur, quién colaboró con en el Primer Festival de la Memoria.

Necesitamos festivales porque la gente necesita ver buen cine y si no fuera por los festivales mucho cine no se vería [...] Me gusta el cine en general, me parece mucho más interesante, en esta etapa de mi vida y de muchos años para acá, el documental que la ficción, como reto artístico de creación (Juan, coordinador del Festival Docusur).

El Primer Festival de la Memoria nació en 2007 impulsado por personas ligadas a la Facultad de Artes, dos egresados de la primera generación de la carrera en Artes Visuales: Rodrigo Pliego y Roberto Reyes (alias Pochas); y dos profesores/documentalistas que imparten clases en dicha licenciatura: Alejandra Islas y Alberto Becerril. Rodrigo y Roberto mencionaron que desde hacía algún tiempo tenían el interés por hacer un festival de cine, que primero pensaron en realizarlo en Cuernavaca. Rodrigo y Roberto compartieron con Alejandra y Alberto su idea porque éstos últimos tenían más experiencia y

contactos que consideraron los ayudarían a llevar a cabo el proyecto. La intención de hacer este festival de documental se encontraba ligada en parte, como lo señalaron Rodrigo y Roberto –al igual que el Festival Emigra– a la necesidad de mostrarle al mundo que en Cuernavaca y Morelos en general había un grupo de artistas organizados que podían y estaban creando proyectos tan significativos como los que se realizaban en el Distrito Federal, pero que además proponían contenidos y perspectivas distintas. El hacer un festival, apuntaron Roberto y Rodrigo, fue una idea que surgió como resultado de su formación artística en una ciudad con muy pocos foros para el arte, pero que ya contaba con una población importante de artistas emergentes buscando difundir su obra. El dedicar el festival específicamente a los documentales, según los organizadores, lo consideraron propicio y necesario porque en principio todos ellos son documentalistas, pero así también dentro de la Facultad de Artes muchos estudiantes de su generación y generaciones más jóvenes habían tomado gran interés por incursionar y desarrollarse en el cine documental. Rodrigo y Roberto atribuyeron el despertar de su interés por el documental al hecho de que éste les permitió vincular su quehacer artístico con una reflexión sobre la realidad social de la ciudad y el estado en el que viven y del que se consideran parte; en el caso de Roberto porque llegó a Cuernavaca desde muy pequeño y se siente integrado a la ciudad porque su familia vive en Cuernavaca y a sus mejores amigos los formó ahí; en cuanto a Rodrigo, pese a que él llegó a Cuernavaca específicamente para estudiar en la Facultad de Artes, señaló tiene un gran cariño por la ciudad, pues estudiar en la facultad le ayudó a vincularse fuertemente con Cuernavaca y sus habitantes, creó grandes relaciones con artistas de la ciudad que lo llevaron a sentirse parte de una comunidad, cosa que apuntó es muy difícil de lograr en el DF porque ahí es más difícil reunirse y encontrarse, las relaciones son más distantes y más que solidaridad suele haber mucha competencia entre artistas “si bien también en Cuernavaca hay competencia, también los lazos de amistad son más profundos”.

El documental, retomando lo que me dijo alguna vez Roberto, le dio la oportunidad tanto a él como a otros artistas de hablar de su cotidianidad, de temas y situaciones que les resultan significativas por el lugar donde crecieron y se formaron. Así, por ejemplo, uno de los documentales que hizo Roberto

aborda el tema de la producción de pulque en Morelos, su realizador destaca que ese tema le interesó porque considera al pulque una bebida, no exclusiva, pero sí muy representativa de Morelos y porque el ir a tomar pulque con sus amigos y compañeros de la Facultad de Artes era una actividad muy habitual y significativa, ya que no sólo implicaba organizarse para ir a los pulques de Huitzilac, sino que en esas convivencias compartían experiencias y proyectos. Julio César García, quien colaboró de cerca con el Festival de la Memoria y también es egresado de la Licenciatura en Artes Visuales de la UAEM, ha dirigido varios documentales cuya temática siempre gira en torno a personajes y lugares de Cuernavaca que le resultan simbólicos, en éstos retoma situaciones relacionadas con aspectos de la ciudad que ha experimentado y vivido de cerca. Uno de sus documentales: *En la Arena*, retrata cómo es el ambiente de las luchas amateur que se realizan en uno de los mercados más grandes de Cuernavaca y la vida de los personajes que por el día cargan bultos o son comerciantes y que en la tarde se ponen una máscara para transformarse en héroes de ficción; otro de sus trabajos *La última y nos vamos* aborda la vida de algunos alcohólicos que transitan por las calles y cantinas de la ciudad; también dirigió *Trampa vagabundo*, donde registra el oficio de los payasos que se presentan todas las tardes en el Zócalo de Cuernavaca. César García suele mencionar que de no haber sido porque la UAEM abrió la Facultad de Artes él nunca hubiera estudiado arte, ya que su familia es muy humilde y no le podría haber pagado sus estudios en otra ciudad, y que hasta antes de entrar a la universidad su vida estaba enfocada casi exclusivamente a estudiar la preparatoria, trabajar en el mercado y pasar el rato con otros jóvenes que también laboraban ahí. Pero también destaca que para él es muy importante que su labor artística no deje de estar ligada a su origen social y cultural y refleje su relación con la ciudad.



Figura 16. Cartel del documental *La última y nos vamos* de Julio César García, México, 2007.

Alejandra Islas y Alberto Becerril imparten varias materias de cine documental en la Licenciatura en Artes desde que se fundó, las cuales contaron desde el inicio con una gran demanda por parte de los estudiantes. Dicho interés de sus alumnos por el documental y su larga trayectoria como realizadores fue lo que los motivó a formar parte del comité organizador del Festival de la Memoria. El auge del documental entre la población estudiantil de la Facultad de Artes no solo estuvo vinculado a, como ya señalé, que los realizadores pudieron crear incluyendo su contexto inmediato, sino que el documental también se constituyó como un medio de expresión accesible para muchos artistas en el sentido de que no requería de tener un taller en casa, pero también porque la Facultad de Artes les proporcionó dentro de sus instalaciones los espacios y el equipo para realizarlos: computadoras para editar, cámaras, equipo de sonido. Si embargo, toda la producción de documentales que se estaba generando en Cuernavaca en los primeros años del siglo XXI requería de un foro para su proyección, a ello se sumó la necesidad de los directores de difundir fuera de la ciudad lo que generaban y conocer lo que en otras latitudes se estaba haciendo. El interés de un grupo de artistas por el cine documental y el respaldo de una comunidad artística y una institución educativa como la UAEM hacia éste, la necesidad de espacios para

ese tipo de cine y el deseo de salir del ensimismamiento local fueron factores que motivaron a los organizadores a y les permitieron producir y realizar el Festival de la Memoria.

Rodrigo y Roberto me compartieron que si se habían aventurado a hacer ese gran proyecto fue porque sabían que contaban con el apoyo de otros amigos artistas de Cuernavaca, pese a que varios de éstos no fueran documentalistas ni estuvieran estrechamente relacionados con el cine documental, esto porque todos los que formaron parte de las primeras generaciones de la Licenciatura en Artes Visuales enfrentaron problemas similares: no contar con espacios, tener pocas relaciones con la gente que mueve las principales instituciones artísticas en Cuernavaca y el DF y tener una corta trayectoria que los respaldara. Por lo anterior crearon proyectos propios en los que unos apoyaban a otros, no solo por solidaridad, sino porque estaban a la búsqueda de ganar experiencia y crear nuevas relaciones que les permitieran irse haciendo de un lugar dentro de distintas esferas del arte. Rodrigo y Roberto atribuyen gran parte de lo que ellos consideran el éxito del Primer Festival de la Memoria al hecho de que contaron con el soporte y respaldo de una comunidad formada por estudiantes y artistas egresados de la Facultad de Artes, este grupo de personas los apoyaron recibiendo a los invitados, encargándose de la prensa, supervisando algunas proyecciones, redactando boletines, haciendo difusión y además conformaron parte del asiduo público, a todos ellos los convocaron principalmente Rodrigo y Roberto; mientras Alejandra y Alberto en especial se hicieron cargo de entablar relaciones con las instituciones gubernamentales y privadas y obtener recursos de éstas.

Roberto y Rodrigo por su estrecho vínculo con Cuernavaca pensaron en primera instancia en hacer el festival en dicha ciudad porque por muchas razones se identifican con ésta y su plan consistía en realizar un proyecto que destacara y tuviera sus propias dinámicas sin estar a la sombra del Distrito Federal, ese sentido de pertenencia al territorio lo expresa Roberto en una de las entrevistas.

A mí me gusta Cuernavaca porque tiene un pedo ahí de tranquilidad, que sí te puede llegar a estresar, sí puedes llegar a odiar muchas cosas, pero a fin de cuentas te jalas los hombros pa arriba y dices “no pasa nada y está chido, me queda el DF cerca”. Para

mí, mi onda es que el DF sea mi patio trasero, que sea el patio trasero de Cuernavaca. Para mí Cuernavaca es como mi campiña, mi finca, mi ranchito, y el DF es a donde me voy a dar el rol.

Sin embargo, dado que uno de los objetivos de los organizadores era crear un festival de documental que ofreciera algo particular y diferente de otros festivales de cine documental o de cine en general, intentaron darle una identidad propia buscando resaltar características significativas, tradicionales e históricas del lugar donde se desarrollaría, para desde ahí otorgarle un perfil distintivo. Encontrar esas “cualidades” en Cuernavaca representó, principalmente para Roberto y Rodrigo, un reto pues esta ciudad aunque a ellos les resultara significativa parecía no tener una identidad que la singularizara y que pudiera constituir un sello del festival. Así mismo, los otros dos principales organizadores: Alejandra Islas y Alberto Becerril, al no tener una relación tan cercana con Cuernavaca, ya que sus actividades como creadores se desarrollan más en el Distrito Federal y Tepoztlán, no tardaron en sugerir que la sede principal del festival fuera el pueblo de Tepoztlán.

Los organizadores, para la primera edición, tenían una gran preocupación por legitimar el festival frente a algunas instituciones y actores vinculados con el cine y el video documental para obtener recursos y apoyos. Como ya mencioné, para la realización del Festival de la Memoria primero se pensó en Cuernavaca, pero la imagen que los organizadores poseen sobre esta ciudad –a la que relacionan con la falta de un sentido de identidad y solidaridad entre sus habitantes, la indiferencia de las instituciones gubernamentales y la desconfianza y apatía entre grupos artísticos– los hizo decidirse por el pueblo de Tepoztlán, respecto al cual también impera un imaginario social, pero en este caso es el de un “pueblo mágico, uno de los pueblos que ha sabido, desde hace varias décadas, defender su cultura, su medio ambiente y tradiciones de manera ejemplar”.⁵² En una entrevista que realicé antes de que se efectuara la inauguración del primer Festival de la Memoria, Rodrigo, respecto a su decisión de llevar el festival a Tepoztlán, me compartió lo siguiente.

⁵² Fragmento de uno de los textos que aparece en el programa de mano del Primer Festival de la Memoria, p. 7.

Nosotros (*para hacer el festival*) habíamos pensado inmediatamente en Cuernavaca, pero fueron varios factores los que nos hicieron desistir, nos gustó mucho más, estamos mucho más entusiasmados con Tepoztlán, por sus condiciones como pueblito, como está estructurado el lugar, que nos ayuda a tener como una concentración de las actividades del festival en un ambiente mucho más concentrado, en un área en la que la gente puede estar caminando, puede haber mayor vínculo, puede ser más íntimo. Y es como el perfil que estamos buscando que tenga el festival, que no llegue a magnitudes, que a parte que todavía no podemos tener esas magnitudes tan grandes que tienen otros festivales de cine de la república, y que también en esa magnitud tan amplia luego pierdes un poco la intimidad, como el estrecho vínculo, la relación entre los realizadores, entre el público, para que se conozcan los realizadores. Y aquí como que pensamos que Tepoz está ideal para esto, y este, pues Tepoz es un lugar que mueve su propio turismo, maneja un turismo impresionante y nosotros también pues nos aprovechamos mucho de que ya existe toda esa llamada turística. Ahora, también Cuernavaca la hace, con un turismo diferente, pero también siendo así como honestos también a la forma en que se dieron las cosas, la respuesta de las instituciones gubernamentales de Tepoz también fue de mucho más entusiasmo que las de aquí de Cuernavaca, a lo mejor la cuestión de las instituciones culturales aquí en la capital, osea son tantas, que a lo mejor es muy difícil malabarear tantas propuestas y para Tepoz pues era una nueva y muy fuerte y entonces la acogieron con entusiasmo.

Las dinámicas, relaciones e imágenes que los sujetos construyen con y sobre lugares como Cuernavaca y Tepoztlán desempeñaron un papel importante en la decisión de los organizadores de desarrollar el festival en Tepoztlán. Por un lado, en el imaginario colectivo a Tepoztlán se le ubica como un pueblo relacionado con lo espiritual y el arte; en contraposición a Cuernavaca, vinculada con la fiesta de fin de semana para los capitalinos y el entretenimiento familiar de los balnearios, esto influyó en la idea de los organizadores de que efectuar el festival en Tepoztlán les facilitaría acercarse a un mayor público interesado en el arte. Pero también, la imagen de Tepoztlán como un pueblo con una larga tradición cultural en el que existe una comunidad unida que siempre ha defendido varias luchas sociales, constituyó un mecanismo por el que se legitimó al festival no sólo como un foro para el documental, sino como un espacio comprometido con la realidad social del lugar que lo acogía, esto con la finalidad de atraer a otros espectadores y no exclusivamente a aquellos especializados en el cine documental. También la constante y amplia competencia entre los grupos de jóvenes artistas dentro de Cuernavaca por tener acceso a los apoyos y espacios gubernamentales llevó a los coordinadores del festival a escoger un lugar en el que la disputa fuera menor, a esto se sumó el hecho de que Alejandra Islas y Alberto Becerril, por vivir Tepoztlán, contaban con fuertes e importantes redes sociales que les facilitaron conseguir el apoyo de las instituciones gubernamentales y los artistas de dicha localidad. Tener como sede a Tepoztlán significó para el

Festival de la Memoria una forma de distinguirse del resto de las propuestas que se presentaban en Cuernavaca y el DF, pero también la posibilidad de salir del “competido” ambiente artístico de Cuernavaca que percibían los organizadores del festival y con ello obtener más recursos.

Sabes qué pasa en Cuernavaca, de por qué es tan blando esto, bueno nos conocemos entre todos, pero sí existe cierta rivalidad no dicha, como que existe ese temor de que si te cuento mi proyecto te lo vas a robar. Porque como hay tan pocos recursos, tan pocos espacios y tan poco de todo, entonces creemos que hay tan pocas ideas y creemos que si decimos nos roban las ideas y entonces me robas la chamba (Roberto).

Los organizadores del festival buscaron darle a éste una identidad propia por dos vías: al incluir en su imagen algunos símbolos morelenses para distinguirlo; y, en segundo lugar, al realizarlo en un lugar con mucha tradición cultural como Tepoztlán, todo ello con el objeto de que el festival brindara al público y los participantes no sólo la experiencia de los documentales, sino la de un espacio significativo que descubrir. Intentaron hacer especial y único al festival destacando el valor histórico, natural y cultural del sitio que lo albergaba; aludiendo, por un lado, al reconocimiento por parte de la UNESCO de Tepoztlán como pueblo mágico; y, por otro, evocando símbolos de cierta identidad morelense al otorgar a los ganadores del festival la “Estatuilla Zapata”, creada por el artista Gastón González, la cual era entregada a los premiados de manos de un Chinelo. Además de la estatuilla, en documentos y discursos se resaltó de forma constante el orgullo de hacer el festival en tierra de Emiliano Zapata, el mejor héroe de Morelos.⁵³ En este contexto, los organizadores consideraron que Tepoztlán representaba mucho mejor la identidad morelense que Cuernavaca, esto porque en Tepoztlán todavía existe una gran población campesina, habitantes que aún hablan lenguas indígenas y artesanos con una larga tradición; mientras en Cuernavaca ello no es tan evidente ya que sus ciudadanos están fragmentados y los procesos de modernización han mermado muchas de sus tradiciones dejándola ver más

⁵³ Respecto al empleo de la figura de Emiliano Zapata como un símbolo importante del festival destaca en la presentación del programa de mano el siguiente texto escrito por León García Soler, Director del diario *La Jornada, Morelos*. “Es un placer enorme participar en un festival onírico de la memoria del documental del cine latinoamericano en Tepoztlán, cumbre y vértice de nuestra geografía mágica. [...] Los campesinos saben del valor del documental; trajeron siempre sus papeles en el morral. Zapata, no hace falta decir Emiliano, para eso son historia y memoria, salió de la cueva serrana con los papeles del Plan de Ayala en la mano y dijo a los suyos: “Esos que no tengan miedo, que pasen a firmar”. Documentar es hacer historia, preservar la memoria, alejarnos del vacío de la desmemoria, de la nada” (2007: 10).

como una ciudad de ocio y entretenimiento para los turistas y capitalinos y no tanto como un lugar con una amplia riqueza cultural e histórica.



Imagen de la ceremonia de premiación a los mejores documentales durante la clausura del Primer Festival de la Memoria, 2007.

Uno de los objetivos de los organizadores del festival consistió en difundir el trabajo de diferentes documentalistas en un espacio y contexto distinto al Distrito Federal, es decir que los coordinadores buscaron descentralizar parte de la vida artística y cultural del país desarrollando el proyecto en un nuevo territorio, en dicha intención coinciden con los gestores del Festival Emigra, pero a diferencia de éstos, en el Festival de la Memoria no está presente en los sujetos implicados un cuestionamiento sobre los lugares de construcción de la identidad y su relación con los procesos creativos, sino que tomaron la identidad e imagen de un pueblo y con ello configuraron en torno al festival una marca particular que pusieron en juego no solo para legitimarse dentro del mundo cinematográfico, sino más allá de éste, pues al emplear y mostrar símbolos de la identidad y tradiciones del pueblo de Tepoztlán y del estado de Morelos le fue posible a los organizadores mover al festival por otros circuitos como el turístico y posicionar su proyecto ante instituciones no propiamente artísticas de las que obtuvieron apoyos como el

Consejo Empresarial de Tepoztlán, Fideicomiso Turismo Morelos (Fitur Morelos), El Programa Pueblos Mágicos de la Secretaría de Turismo, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Gobierno del Estado de Morelos.

Gracias al gran apoyo y respaldo que tuvo el Primer Festival de la Memoria por parte de la comunidad de artistas de Cuernavaca, las redes sociales que desde éste se lograron tejer entre creadores de diversos lugares, su gran convocatoria, los incentivos económicos a los que accedió y la amplia difusión que consiguió en distintos medios de comunicación; dicho festival se colocó con éxito dentro del panorama estatal y nacional, lo que le permitió contar para su segunda edición con el respaldo de más instituciones privadas y gubernamentales. Ya para el Segundo Festival de la Memoria, el gobierno del estado de Morelos se refería a este festival como el de mayor importancia en el territorio morelense. Sin embargo, con su institucionalización los organizadores requirieron en menor medida del apoyo de la comunidad artística de Cuernavaca, aunado a esto, en el Segundo Festival de la Memoria, Roberto Reyes (Pochas), uno de los principales vínculos entre el festival y los jóvenes artistas de Cuernavaca, dejó de formar parte del comité organizador. Esas dos situaciones influyeron en el hecho de que para la segunda edición del festival la participación de los artistas de Cuernavaca, ya fuera como espectadores o colaboradores, disminuyera significativamente. Algunos de los creadores que acudieron o ayudaron en el primer festival y se distanciaron de éste en la segunda edición, en pláticas y entrevistas que tuve con ellos refirieron que una de las razones por la que no habían asistido era que no se habían enterado de las actividades a tiempo o no contaron con suficiente información, en comparación con la primera experiencia en la que sabían de todo lo que acontecería en el festival de forma directa a través de los organizadores o participantes; otro motivo que mencionaron fue que como el festival había crecido mucho y ahora había de por medio gente de muchas instituciones con la que el trato era más “burocrático” o formal resultaba más difícil y enredado acercarse a los documentalistas o asistir a las fiestas y reuniones del festival y que incluso muchos eventos se volvieron más cerrados y sólo se podía tener acceso a ellos si se contaba con una identificación oficial, a diferencia del primer festival en el que el ambiente era más amistoso, de mayor intercambio,

compañerismo y solidaridad; también sostuvieron que el segundo festival al presentar en Cuernavaca una selección de documentales premiados en varios festivales internacionales, prefirieron ver estos documentales que, por ser ganadores, consideraban tenían mayor calidad en lugar de asistir a Tepoztlán a ver los materiales en competencia, además de que sobre dicha muestra tuvieron mayor información porque la coordinó gente que conocían, básicamente ex alumnos de la Facultad de Artes (César García, Rodrigo y el Colectivo Movimiento) con los que mantenían un trato cotidiano.

Los contrastes entre la participación de los creadores cuernavacenses respecto al primer Festival de la Memoria en comparación con el segundo, sugieren que cuando un festival nace impulsado o amparado por una comunidad y posteriormente éste se institucionaliza –no sólo por el hecho de recibir apoyos de instituciones gubernamentales, sino porque éstas empiezan a tomar un control importante sobre decisiones, contenidos y actividades o se las adjudican– la comunidad que en un inició lo respaldó comienza gradualmente a desvincularse de éste porque ya no se reconoce en él, pierde significado debido a que sus dinámicas empiezan a responder menos a los intereses, necesidades y vínculos gestados desde las prácticas, intercambios habituales y en el contacto directo entre una o varias comunidades artísticas; en tanto el desarrollo interno de las actividades, la selección de quién puede o no participar activamente en ellas y sus estrategias de funcionamiento comienzan a estar más apegadas a una estructura jerárquica propia de muchas instituciones gubernamentales y la dimensión artística se comienza a mezclar con discursos y proyectos políticos. A este respecto, mientras en la presentación del primer programa de mano del Festival de la Memoria aparecen textos de tres de los directores del festival, un periodista y un representante de la comunidad de Tepoztlán; en el segundo programa se hicieron presentes los discursos del Dr. Marco Antonio Adame Castillo, Gobernador Constitucional del Estado de Morelos, del Dr. Fernando Bilbao Marcos, Rector de la UAEM, del Lic. Marcos Suárez, Secretario de Turismo del Estado de Morelos y del Profr. Efrén Villamil, Presidente Municipal de Tepoztlán, quienes también participaron en la inauguración.

Reflexiones sobre la identidad a partir de dos festivales

Tanto el Festival de la Memoria como el Festival Emigra, si bien para su desarrollo requirieron de una amplia organización y planeación, ambos tuvieron su origen más remoto en conversaciones informales sostenidas entre sus organizadores en fiestas y reuniones realizadas dentro de la ciudad de Cuernavaca, pero también emergieron como una propuesta frente a aquellos momentos en los que en un fin de semana o vacaciones los involucrados en los festivales se vieron reunidos en alguna calle de la ciudad sin saber a dónde ir o qué hacer, sin opciones de entretenimiento o convivencia que respondieran a una necesidad de intercambio colectivo que les permitiera divertirse en la ciudad y además compartir sus intereses culturales y artísticos. Como idea, estos festivales surgen no solo de la necesidad de crear espacios de difusión para el arte, sino también con la intención de constituir territorios festivos, de reunión, contacto social y entretenimiento acordes a la transformación de los hábitos y consumos culturales de una generación de jóvenes que pudieron formarse como artistas en Cuernavaca o se involucraron en nuevas y diversas actividades culturales, y que se toparon con una escasa oferta de lugares que no estuvieran avocados casi exclusivamente a difundir manifestaciones culturales que circulaban por las industrias culturales con mayor poder comercial. El Festival de la Memoria y el Festival Emigra representan un tipo de festival de arte ligado a la formación de grupos que aunque proceden de múltiples orígenes socioculturales, conviven al compartir intereses ligados a su gusto y consumo por determinadas manifestaciones y productos simbólicos y culturales que los llevan a generar prácticas, vínculos y creencias que reafirman y resignifican no solo en sus dinámicas cotidianas dentro de una ciudad, sino a través de intercambios festivos en los que aquello que los hace converger se experimenta con mayor intensidad, como en una especie de acto de comunión posmoderno, pues se toma parte en un impetuoso momento festivo que carece de un relato de identidad colectivo y que sin embargo produce en los sujetos una sensación de pertenencia, de ser acogidos por un grupo en el que los actores poseen identidades híbridas y camaleónicas.

Un aspecto que les da un fuerte sentido de pertenencia respecto a la ciudad a muchos de los sujetos vinculados al Festival de la Memoria y el

Festival Emigra, en contraste con otros creadores que habitan en la ciudad, está asociado al hecho de haberse formado artísticamente dentro de Cuernavaca y autorreconocerse en una especie de comunidad que comparte determinadas nociones y creencias en relación al arte, la cual comenzó a estructurarse primordialmente a partir del nacimiento del Cema y en especial de la Facultad de Artes de la UAEM en el año 1999. Respecto a la Facultad de Artes es necesario apuntar que ésta surgió como un proyecto educativo, en parte, producto de una recomposición de la población que se venía dando en Cuernavaca desde los años noventa, en la cual desempeñó un papel primordial la presencia de cientos de investigadores que llegaron a trabajar en los centros de investigación de la UNAM que se abrieron en la ciudad (Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (CRIM), Centro de Ciencias Genómicas (CCG), Centro de Biotecnología), muchos de estos sujetos gustaban del arte y poseían fuertes contactos con diversos artistas que también arribaron a Cuernavaca en la segunda mitad de los años noventa. Ambos grupos se instalaron en Cuernavaca atraídos por un estilo de vida diferente al del Distrito Federal, más tranquilo, transición de una a otra ciudad que les resultó menos complicada por contar con el respaldo de diversas redes sociales configuradas desde su ámbito laboral o por compartir intereses culturales que les permitieron incorporarse de una manera más rápida a las dinámicas de Cuernavaca. La presencia de una nueva población interesada en las artes, el contacto que establecen los maestros e investigadores de la UAEM con la población investigadora de los institutos de la UNAM y los creadores, y un fuerte aumento en la demanda de estudiantes para ingresar a dos de las principales escuelas de arte en el DF: la Esmeralda y la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), hicieron factible la realización del proyecto de la Facultad de Artes de la UAEM, que desde su fundación y hasta 2005 ofertaba dos carreras: Artes Plásticas y Artes Visuales, posteriormente estas dos carreras fueron fusionadas y hoy sólo existe la Licenciatura en Artes. En un documento sobre la historia de la Facultad de Artes se hace manifiesto cómo ésta se creó para satisfacer una demanda educativa orientada hacia el arte y las humanidades que diera a estas áreas una apertura y presencia tan importante en Cuernavaca como se le venía dando a las ciencias.

Surgida fundamentalmente para atender las necesidades de formación artística y humanística del estado y la región, la Facultad de Artes es la más reciente unidad académica en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Por lo mismo, ha tenido el vigoroso impulso de las cosas que surgen, aunque también, lamentablemente, ha debido trabajar con enormes carencias. Sin embargo, con el surgimiento de la Facultad de Artes (FA), a la par de la Facultad de Humanidades, le vinieron a dar a la UAEM una significación plena de Universidad en donde precisamente la cultura y las humanidades se han integrado a las ciencias. En este sentido la Facultad de Artes ha buscado establecerse, a pesar de los escollos, como una facultad con estudios de vanguardia.⁵⁴

En resumen, la existencia de un sentido de pertenencia e identidad hacia o con respecto a Cuernavaca entre los sujetos que organizan los dos festivales que analizo en este apartado guarda una correspondencia con: la creación de vínculos emocionales, su permanencia y relación cotidiana en y con la ciudad dada ya sea por haber nacido en ésta o por el establecimiento de su familia en ella; asimismo, con la configuración e intercambio de experiencias significativas con otros, producidas no necesariamente por compartir referentes culturales ancestrales y tradiciones históricas colectivas, sino por su convergencia a partir del consumo de determinados productos culturales globales (como un tipo de música, cine, arte, moda) y por realizar prácticas culturales afines como asistir a determinados lugares, el empleo de las tecnologías digitales, su constante movilidad entre ciudades; y en tercer lugar, con la formación de y su pertenencia a un tipo de *comunidad abierta* configurada, en estos casos, desde la creación artística y el intercambio entre creadores emergentes. No obstante, la construcción de este “espíritu de comunidad” –como lo llamó Leonardo Aranda, coordinador del Festival Emigra– considero es lo que primordialmente dio cohesión a los grupos de artistas que desarrollaron el Festival Emigra y el Festival de la Memoria y desde donde pudieron edificar una identificación, relación duradera y simbólica con el territorio que volvió a éste parte importante, no exclusiva, de sus reflexiones, cuestionamientos y elaboración de estrategias para la producción, circulación y consumo de sus propuestas artísticas.

Llamo a esta “comunidad” de artistas *abierto* porque aunque sus experiencias colectivas dentro del territorio y el compartir ideas afines en relación al arte los mantiene unidos como grupo(s), cada miembro de dicha comunidad conserva y tiene distintos referentes identitarios. Entre las ideas en

⁵⁴ “Historia de la Facultad de Artes”, en <http://dali.artes.uaem.mx:8080/documentos/index.html>

relación al arte que comparten los artistas/organizadores de festivales, que se identifican con una comunidad artística cuernavacense, se encuentran la valoración de la dimensión colectiva del arte, la riqueza que le da a éste alimentarse de otros lenguajes no propiamente artísticos, concebir como una prioridad la creación de espacios y proyectos innovadores y diferentes vinculados a sus prácticas creativas, y, como un aspecto bastante resaltado por los entrevistados, la noción de que el arte hoy requiere que los creadores se informen, mantengan actualizados e investiguen sobre los discursos, teorías, estrategias y manifestaciones artísticas más contemporáneas y vanguardistas para que todos estos conocimientos sumados a sus referentes y experiencias personales y locales les den la oportunidad de tener representación, diferenciarse y manifestarse significativamente dentro de la escena artística nacional y global. Ser parte de una comunidad artística de y en Cuernavaca para estos actores marca una diferencia entre ser un artista “de” Cuernavaca y ser un artista que sólo vive “en” Cuernavaca. Para estos creadores las fronteras de la comunidad artística a la que sienten pertenecer, compuesta por varios grupos y sujetos, están definidas principalmente por su formación artística en la Facultad de Artes de la UAEM; su intención de transformar la vida artística y cultural de Cuernavaca a través de propuestas y actividades, es decir el estar constantemente presentes en la escena artística de la ciudad, ser parte de e incidir en ella; así como mantener el contacto cotidiano con y entre los creadores y la disposición para participar y apoyar proyectos artísticos colectivos dentro de Cuernavaca o elaborados por gente de la ciudad aunque se desarrollen más allá de sus fronteras. El contacto entre estos artistas y su organización colectiva trasciende muchas veces el contacto directo, pues como ya lo señalé, varios de estos creadores han tenido que migrar a otras ciudades, sin embargo, entre ellos existen intercambios y una comunicación constante a través de Internet y con ayuda de las nuevas tecnologías, lo que los constituye al mismo tiempo como una comunidad multilocalizada, es decir en la que los sujetos que la integran aunque distribuidos en diferentes espacios están conectados simbólicamente y tienen como principal punto de convergencia a la ciudad de Cuernavaca.

Toda comunidad así como posee referentes para definir quién es y se puede sentir parte de ella, así mismo establece mecanismos de exclusión, de

diferenciación con respecto a los otros. En este marco, quedan excluidos de la comunidad artística de Cuernavaca –integrada principalmente por los creadores formados académicamente en la ciudad y estrechamente vinculados con ésta– aquellos que dejan de compartir su quehacer con dicha comunidad, los que renuncian a colaborar en actividades y proyectos colectivos, los sujetos que no asisten a las actividades artísticas locales con cierta regularidad, los que ya casi nunca visitan Cuernavaca, aquellos que para la realización de un proyecto recurren principalmente al apoyo y participación de artistas de otras ciudades dejando fuera a los artistas de la ciudad. Estos dispositivos de exclusión y pertenencia quedan manifiestos en situaciones concretas como quién organiza con quién tal festival o actividad y quiénes no son incluidos, qué instituciones, instancias y espacios emplean los festivales para su realización, a quién convocan, qué redes sociales tejen o movilizan y qué tipo de contenidos presentan. A continuación exploro otros dos festivales configurados por sujetos cuya formación artística, las circunstancias o procesos que los llevaron a Cuernavaca y sus maneras de organizarse son distintas de las de los organizadores del Festival Emigra y Festival de la Memoria y trazan una relación diferente entre creadores, prácticas artísticas y territorio.

4. La creación artística y sus muchos territorios. “El arte como postura de vida”.

El Festival Fotografest y el Festival de Danza Tierra de Encuentro, realizados en octubre y noviembre de 2008 respectivamente, son dos festivales que representan un modelo diferente de relación entre artistas con la ciudad de Cuernavaca, la cual se expresó en los contenidos artísticos presentados en cada festival, en las reflexiones enunciadas por los organizadores en las entrevistas, así como en la selección de los creadores que fueron invitados a participar en ellos. La formación artística, el lugar de origen y la manera en que se han movido por los circuitos del arte los organizadores de estos festivales, distintas a la de los coordinadores del Festival Emigra y Festival de la Memoria, influyó en la configuración de objetivos, funciones y sentidos diferentes a los de los festivales analizados con anterioridad.

En este apartado analizo cómo el acercamiento a las artes y preparación artística de los sujetos que gestaron el Fotografest y Festival de Danza, la cual se produce fuera de Cuernavaca, y el tipo de relaciones que sostienen con la ciudad a partir de cómo llegaron y los motivos que los impulsaron a establecerse en ésta, constituyen una relación entre identidad, territorio y arte que responde a lógicas disímiles a las de los actores que estudiaron arte en Cuernavaca, han habitado en ella durante un largo tiempo y establecido en ésta fuertes vínculos emocionales. Entre las diferencias significativas que encontré entre los festivales Emigra y de la Memoria en comparación con el Fotografest y de Danza, observo que los primeros son respaldados por una comunidad artística local independientemente de que los creadores que la constituyen se desarrollen en diferentes disciplinas, en tanto los segundos para su funcionamiento hacen más uso de redes sociales tejidas por los sujetos a través de su desempeño en una determinada área artística. Los gestores/artistas de los dos primeros festivales exploran los sentidos de la identidad en el arte e intentan dar difusión a sus creaciones desde la periferia; en tanto los segundos centran más su atención en la exploración y transmisión de diferentes e “innovadores” lenguajes artísticos sin cuestionarse mucho lo referente a la identidad, pero sí con la doble intención de irse integrando como artistas a la ciudad y al mismo tiempo mantener sus relaciones principalmente con la escena artística del Distrito Federal. Sobre dichas observaciones profundizaré y quedarán mejor explicadas a través del análisis que a continuación ofrezco sobre la historia personal y artística de los organizadores del Fotografest y Festival de Danza, sus relaciones con Cuernavaca y las obras y actividades que eligieron mostrar en cada festival.

Fotografest

Los tres organizadores del Fotografest: Antonio Russek, Laura Ríos y Meinolf Koessmeier coinciden en que su arribo a Cuernavaca se dio como resultado de la búsqueda de un sitio que les ofreciera una mejor calidad de vida a ellos y sus hijos, constituyéndose Cuernavaca como su mejor opción por ser un lugar cercano al DF y poseer en éste los contactos necesarios para iniciar una nueva vida. El vínculo entre estas tres personas se da directa o indirectamente a partir

de sus disciplinas artísticas. Antonio Russek coincide a través de su esposa con Laura Ríos pues ambas son bailarinas, y los tres conocen a mucha gente en común porque Russek musicalizó varios proyectos de danza. Por su lado, Laura y Meinolf fueron esposos y se conocieron porque Meinolf realizó diversos trabajos fotográficos para diferentes compañías de danza del DF.

Antonio Russek originario de Torreón, Coahuila, quien se define a sí mismo como artista sonoro, es el que de los tres organizadores del Fotografest lleva viviendo más tiempo en Cuernavaca, desde mediados de los noventa. Russek mencionó en una entrevista que se estableció primero en el Distrito Federal porque constituía un centro artístico importante para desarrollarse y que estar ahí le abrió muchas puertas y le ayudó a hacer contactos y participar en proyectos radiofónicos, de videoarte, ambientaciones sonoras para exposiciones, instalaciones con artistas plásticos, teatro, danza y eventos interdisciplinarios. Sin embargo, tras permanecer durante muchos años en la Ciudad de México, ésta a la larga se le empezó a presentar como un espacio inhóspito, por lo que decidió cambiar su residencia a Cuernavaca, Morelos. El Distrito Federal, ya en los últimos años que vivió ahí, lo recuerda como un sitio saturado de actividades que ya lo tenían cansado, pues en un lugar pequeño se mezclaban su trabajo artístico y su vida familiar. También lo animó a migrar a Cuernavaca el hecho de que sus hijos eran pequeños y deseaba que crecieran en una ciudad amable, llena de vegetación y con una vida más lenta y tranquila. Durante la conversación que sostuve con Antonio Russek me dijo que su transición del DF a Cuernavaca fue paulatina, primero trabajaba toda la semana en el DF y pasaba sólo los fines de semana en Cuernavaca, pero poco a poco mudó su estudio de audio a Cuernavaca y ello le permitió establecerse de fijo en la ciudad. Ya instalado en Cuernavaca le llegó en el año 2002 la invitación del compositor Manuel Rocha para convertirse en profesor de la recién creada Facultad de Artes de la UAEM, aceptar este ofrecimiento terminó por arraigarlo a Cuernavaca ya que ser docente lo llenó de satisfacciones, como él mismo lo señaló “ayudar a todos mis estudiantes es lo que más me gusta, a lo que más le dedico tiempo y de lo que menos gano”.

Laura Ríos, bailarina de danza contemporánea y experimental, y Meinolf Koessmeier, fotógrafo, llegaron a Cuernavaca aproximadamente en el año 2005. Al igual que Antonio Russek optaron por dejar el Distrito Federal

impulsados por el deseo de dar a su hijo pequeño una mejor y más saludable vida. Meinolf indicó que su hijo sufría de problemas respiratorios que requerían urgentemente que se cambiaran de ciudad, no obstante, asumió que el proyecto y la decisión de vivir en Cuernavaca con Laura y su hijo también se debió a que la Ciudad de México lo tenía muy estresado. Antes de venir a vivir a Cuernavaca, Laura y Meinolf consideraron otras opciones como Morelia y Oaxaca, pero lo que los impulsó a decidirse finalmente por Cuernavaca fue su proximidad con el DF y que en esta ciudad tenían importantes relaciones con amigos y artistas que vieron como beneficiosas para ubicarse en el territorio, obtener trabajos y poder colaborar en nuevos proyectos.

Meinolf y Laura a su llegada a Cuernavaca coincidieron con Russek a través del proyecto artístico Alberca Artes A.C., que consistía en una Asociación Civil que desempeñaba sus funciones en una casa de Cuernavaca que un grupo de artistas había adaptado como estudio de audio, galería, foro para conciertos y exposiciones diversas. Dicho proyecto era coordinado por el artista Álvaro Aguilar y en la casa sede de Alberca Artes Antonio Russek daba talleres y dirigía el laboratorio de arte sonoro. En este contexto se conocieron los tres organizadores del Fotografest quienes decidieron impulsar este festival primordialmente por tres motivos: porque deseaban abrir un foro para el arte contemporáneo en Cuernavaca; porque aunque Laura y Meinolf recién habían conocido a Russek se dieron cuenta de que compartían muchas redes sociales tejidas a través de su paso y trabajo en los circuitos de la danza contemporánea, la fotografía, el performance, el teatro y la videodanza principalmente en el ámbito artístico del Distrito Federal, redes y contactos que les permitirían posicionar al festival tanto en Cuernavaca como en el DF y conseguir apoyos; y porque coincidieron en la idea de que el arte requería de medios de difusión y foros no institucionales y novedosos que permitieran el libre encuentro e intercambio entre artistas de diversas disciplinas y los públicos. Respecto a este último punto, su noción sobre la difusión del arte empleando vías y estrategias creadas y dirigidas por y desde los artistas guarda una estrecha relación con el contexto sociocultural en el que estas personas se prepararon y desarrollaron como creadores y los medios por los que fueron formando su trayectoria artística, aspectos en los que ahondo a continuación.

Laura, Meinolf y Russek tienen en común el ser artistas que no se prepararon como tales propiamente dentro de una institución universitaria, es decir que no hicieron una licenciatura en artes o no estudiaron en una escuela en particular, sino que se desarrollaron como creadores tomando diferentes talleres, seminarios y cursos en cada una de sus disciplinas y aprendiendo del trabajo de distintos maestros. Formaron una trayectoria a través de su participación en diversos proyectos, es decir que mediante la práctica constante, su incursión en varias propuestas artísticas y un aprendizaje un tanto autodidacta se fueron incorporando a una escena artística y lograron gradualmente difundir su trabajo. De tal manera que su formación, su trabajo creador y su intervención en actividades se desarrollaron paralelamente, buscaban aprender, crear y presentar sus obras de forma integral, es decir que no se prepararon primero como artistas y luego se enfocaron en buscar foros o proyectos, sino que intentaron que todo formara parte del mismo ejercicio, donde una situación los llevaba a otra.

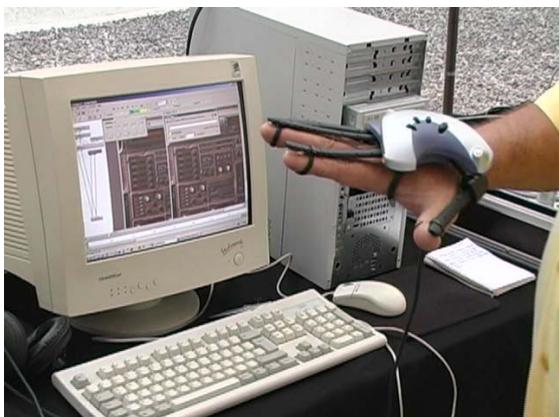
Los organizadores del Fotografest son artistas que coinciden en destacar que su trabajo lo han efectuado especialmente al interior de proyectos colectivos interdisciplinarios, muchos de ellos independientes, que les permitieron y permiten tejer una densa red de relaciones sociales, sin embargo, no se reconocen dentro de una comunidad artística en concreto, esto porque su formación bebe de muchos lugares y referencias y han colaborado con artistas muy distintos entre sí. Tampoco tienen una relación de identidad fuerte con un solo territorio dado que se han movido por múltiples sitios dependiendo de los proyectos a los que los invitan y no se consideran artistas de un lugar en específico, sino simplemente creadores cuyo principal interés es expresar sus emociones e ideas sobre el mundo a través del arte y experimentar con él. La movilidad de estos artistas, su constante interacción con creadores de múltiples áreas y el incluir en sus prácticas muchos y diferentes relatos, más que darles un sentido de comunidad les ha permitido construir redes sociales que emplean según el proyecto que tengan en puerta o el trabajo que estén efectuando. El Fotografest representó un reflejo de todas estas situaciones que con respecto al arte comparten sus organizadores, pues con este festival no buscaban reflexionar sobre el quehacer de los artistas de una localidad o proyectarlos, sino “ser una fiesta de las artes que permitiera el intercambio entre creadores”,

como lo mencionó Meinolf, atrayendo a autores de todas partes que compartieran un interés por el arte contemporáneo.

Meinolf, Laura y Russek han participado en muchos y variados festivales a lo largo de su carrera, hecho que adjudicaron, principalmente Laura y Russek, a que cuando empezaron a incursionar en el arte (finales de los ochenta) sus prácticas artísticas⁵⁵ eran consideradas innovadoras o experimentales en México y había pocos espacios para difundirlas, por lo que los festivales se constituyeron como el principal medio de circulación de sus obras y de intercambio con otros creadores con intereses afines. Laura, por ejemplo, refiere que empezó como bailarina de danza contemporánea pero luego le interesó el performance y la videodanza, y esos géneros en los años ochenta eran vistos como algo extraño en México por lo que los que estaban trabajando en ellos empezaron a participar en festivales organizados en Estados Unidos en los que el performance y la videodanza ya tenían más aceptación y luego crearon en el país festivales enfocados en la difusión de esas disciplinas, y fue a través de esas acciones que quienes incursionaban en dichos géneros empezaron a ser tomados en serio por muchas instituciones de arte y por otros creadores. Russek tuvo una experiencia similar a la de Laura, los principales medios que él encontró para empezar a dar a conocer sus obras de arte sonoro fueron los festivales especializados en esta disciplina realizados en Europa y Estados Unidos en la década de los ochenta. Laura y Russek consideran que para el arte contemporáneo que emplea medios electrónicos y experimentales en su producción, los festivales representan los primordiales foros de circulación y consumo de este tipo de manifestaciones artísticas porque éstas en su mayoría no responden a las lógicas de espacios como galerías o museos ya que no son fáciles de vender e incluso son efímeras “¿cómo vendes un performance, una pieza sonora o un videoarte?” (Russek). En este sentido, refirió Antonio Russek, parafraseándolo, el artista contemporáneo vive principalmente de becas y premios, pero para poder acceder a esto tiene que formar trayectoria, hacer notar su obra y colaborar con

⁵⁵ Antonio Russek principalmente produce piezas de arte sonoro, inventa instrumentos que emiten sonidos que no pueden generar los instrumentos musicales tradicionales, todos los sonidos que crea los manipula a través de diferentes programas en una computadora, luego los mezcla, edita y va produciendo así las obras, muchas de las cuales las realiza en vivo frente a un público. Laura Ríos se ha especializado en el performance, en intervenciones espaciales en las que combina música y danza experimental, y en videodanza que es una especie de híbrido entre videoarte, performance y danza.

distintos proyectos, los festivales le brindan la oportunidad de ir haciendo esta experiencia y contactos.



Presentación en vivo de una pieza de arte sonoro de Antonio Russek en el desaparecido Museo *Muros* de Cuernavaca, Morelos, 2005.

Laura Ríos ve al arte como la expresión de una forma de vida, por lo que su quehacer artístico está ligado a sus experiencias personales y también a sus posturas políticas. Laura expresó en una de nuestras conversaciones que uno de los festivales que más recordaba y en el que participó activamente como organizadora fue el llamado “Festival Caminito de la Selva” realizado en el zócalo de Distrito Federal en apoyo al movimiento zapatista de 1994, mencionó que ese festival la emocionó mucho porque quería que su trabajo artístico formara parte de lo que parecía ser un gran cambio político e ideológico en México. Para Laura el arte puede transformar el espacio cotidiano y los espacios artísticos, por eso le interesa llevar sus performance y piezas de danza a lugares públicos y explorar nuevos sitios, ve en la realización de festivales la posibilidad de lograr que la relación entre arte y espacio sea festiva y permita a los artistas interactuar más con el público en una atmósfera poco solemne.

Nosotros no estábamos por lo bonito, para nosotros (*al empezar a hacer arte*) implicaba una postura de vida porque nos cuestionábamos realmente ¿para qué chingados es el arte? El arte me dio un sentido de vida (Laura).⁵⁶

⁵⁶ Fragmento de la entrevista realizada el 5 de marzo de 2009 en Cuernavaca, Morelos.

En cuanto a Meinolf, fotógrafo de nacionalidad alemana que llegó a radicar a México en 1999, él se involucró con la danza y el teatro latinoamericanos al realizar una gira con la compañía de teatro alemana "Theater an der Ruhr", en la que trabajaba como fotógrafo y director técnico y con la cual asistió a diferentes festivales artísticos en varios países de Latinoamérica, entre ellos México. Su recorrido por distintos festivales, principalmente de danza y teatro, le permitió a Meinolf conocer gente que después, ya viviendo en México, lo invitaría a colaborar en distintos proyectos. Sin embargo, su interés por hacer un festival de arte contemporáneo en Cuernavaca, más que responder a una exploración artística, Meinolf refirió que lo que lo impulsó a realizar el Fotografest fue que éste ofertaría un tipo de arte que consideraba escaso en Cuernavaca y que podía ayudar a que el festival tuviera una mayor oportunidad de destacar y posicionarse dentro de la ciudad y del circuito de festivales artísticos del país.

Yo nunca hubiera pensado en hacer un Fotografest en Morelia o en el DF porque sería uno más, pero en Cuernavaca no hay espacio para el arte contemporáneo, así que el festival puede ser un foro de aprendizaje para los artistas que están estudiando en la Universidad o el Cema, y espero que los chicos que hoy nos están ayudando con la logística del festival después expongan en él (Meinolf).

Además de las experiencias y participación que cada uno de los organizadores del Fotografest han tenido en diversos festivales, su interés por realizar este festival en concreto se liga a la visión que éstos tienen sobre sí mismos como creadores, los tres comparten la idea de que lo más importante en un artista son sus prácticas, que logre mover algo en el público, su deseo de experimentación y no ser conformista. Para ellos son más significativas las acciones artísticas por las que los creadores exploran el mundo, que el renombre o trayectoria que determinado círculo artístico atribuye a algunos creadores, Russek al respecto destacó

Los artistas tradicionales ya con una cierta trayectoria están acostumbrados a trabajar solos, sobre todo en el caso de los artistas plásticos, de los músicos. Esta cuestión de los colectivos se ha dado más entre los artistas jóvenes, en edad o trayectoria, que tienen la tierra fértil. Es mucho más difícil hacer un colectivo entre un grupo de artistas gruñones que se van a estar rasgando las vestiduras por los egos. Es más un esquema de trabajo de la gente joven, aunque hay colectivos en todo el mundo con gente de todas las edades [...] Este festival y lo colectivo en el arte es una manifestación

totalmente contestataria, de apoyo total e irrestricto a todas las manifestaciones contemporáneas del arte, con un criterio de aceptación y de una calidad de las obras.

Los coordinadores del Fotografest también sostienen que el artista debe crear una red participativa con otros creadores a fin de que sus proyectos no se institucionalicen y para “crear un espacio cultural, y por lo tanto de convivencia, [...] que valore el arte no como un hecho cuantificable, sino en su calidad de experiencia vital y emotiva, como opción lúdica y orgánica en perpetua creación y movimiento”.⁵⁷

La estructura del festival y los usos que los organizadores le dieron responden al quehacer cotidiano de éstos y a las percepciones que tienen de ellos en relación al arte. Russek, Laura y Meinolf, más que artistas, se definen como profesionales de las artes, es decir que pueden trabajar en diferentes esferas, no todas vinculadas directamente con el campo del arte, pero eso no lo experimentan como algo negativo o un fracaso, sino que de esto aprenden y lo incorporan a sus procesos artísticos. Laura, por ejemplo, da talleres y en algún momento tuvo una empresa de fotografía con Meinolf, y éste no sólo hace fotografía artística sino también campañas publicitarias y fotografía para diversas empresas privadas. Russek por lo que le ha tocado experimentar reconoce que

La vida del artista no es una vida de mártir, no es que el artista pique piedra por el día para hacer lo que le gusta en la noche. Yo creo que el campo de competencia profesional que puede tener un artista puede satisfacer muy bien una demanda laboral en un campo a fin a lo que se hace. Por ejemplo, yo me considero un compositor, un artista sonoro, sin embargo mis ingresos los obtengo como productor. Me dedico a producir discos, hacer grabaciones, doy asesorías, pero eso no está peleado con ser artista, no es un fracaso, de ellos aprendo y todo lo aprovecho para hacer cosas nuevas, todo va junto.

Bajo esta visión integral de lo artístico y lo laboral, el Fotografest ayudó a los organizadores a moverse en diferentes direcciones y a crear relaciones acordes a sus necesidades artísticas y extra-artísticas. El festival les permitió configurar un poder cultural dentro de la ciudad, incrementar su trayectoria como creadores y hacer contactos laborales. Festivales como el Fotografest, empleados por los artistas como medios para manifestarse, difundir contenidos, hacer colaboraciones interdisciplinarias y crear vínculos de trabajo, expresan la

⁵⁷ Fragmento del texto de introducción del catálogo del Fotografest 08.

diversificación en el quehacer de los creadores, la cual no sólo apela al campo del arte.

En cuanto a las relaciones de los organizadores con la ciudad de Cuernavaca, éstas encontraron eco en la selección de los artistas que participaron en el festival y en la convocatoria y respuesta que éste tuvo entre la población de la ciudad. Antonio Russek quien tiene un mayor contacto con los estudiantes y artistas egresados de la Facultad de Artes de la UAEM, y ser, de entre los organizadores, el que más tiempo lleva viviendo en Cuernavaca, asumió en alguna medida la tarea de vincular el Fotografest con la comunidad artística de Cuernavaca. Russek sugirió que se invitara a participar en el festival al colectivo de artistas formado en Cuernavaca “Colectivo Movimiento”, el cual presentó varios documentales; Russek también propuso mostrar una selección de obras de videoarte producidas por artistas locales y convocó a muchos estudiantes de la Facultad de Artes a realizar su servicio social apoyando la logística del festival. Russek intentó involucrar más a los artistas jóvenes, estudiantes principalmente, a fin de que colaboraran con el festival e hicieran de experiencia. Sin embargo, Meinolf y Laura, que llevaban poco tiempo viviendo en la ciudad al momento en que se efectuó el festival, tenían escaso contacto con los artistas de Cuernavaca y desconocían lo que estaban produciendo, a razón de ello invitaron a participar en el Fotografest a muchos de sus amigos artistas con mayor trayectoria procedentes en particular del Distrito Federal, por lo que en el festival, como expositores, hubo poca presencia de artistas locales. Meinolf y Laura apuntaron que uno de sus mayores retos para realizar el Fotografest fue desconocer cómo funcionaban los espacios artísticos en Cuernavaca y a quién pedir apoyo en éstos, de ahí que invitaran a colaborar con ellos a Rodrigo Pliego, organizador del Festival de la Memoria y egresado de la Facultad de Artes, mencionar el ingreso de Rodrigo en el proyecto es importante porque fue en ese momento en el que el Fotografest empezó realmente a ser del conocimiento de los artistas locales y fue Rodrigo el que –a través de los lazos que tiene con la comunidad artística de Cuernavaca y su experiencia previa en el Festival de la Memoria– le dio mayor difusión al festival entre la población artística de la ciudad y la incitó por diversos medios y estrategias a que asistiera a las actividades. De entre los muchos artistas que entrevisté en las diferentes actividades del Fotografest, un

80% aproximadamente comentó que se había enterado del festival a través de Rodrigo Pliego y en segunda instancia por Antonio Russek.

Varios artistas radicados en Cuernavaca dijeron desconocer la mayor parte de las actividades del Fotografest y también manifestaron que hubiera sido interesante colaborar en él, pero que pensaban que no se les había invitado porque dos de los principales organizadores desconocían lo que en cuanto al arte se estaba haciendo en Cuernavaca y no tenían presentes las dinámicas de la ciudad ni de su vida artística y cultural.

En cuanto a los contenidos, justo por la diversidad de redes sociales en las que se mueven los organizadores del festival, se produjeron una multiplicidad de actividades con temáticas, estilos y lenguajes artísticos muy diferentes entre sí, entre estas actividades se encontraron: la proyección de una selección de piezas de videodanza, un par de performances, dos exposiciones de fotografía tradicional, una muestra de documentales y otra de videoarte, conferencias sobre cine, obras de arte sonoro y la realización de varios proyectos de intervención espacial a través de instalaciones sonoras, de video y danza alternativa. Las obras presentadas mantuvieron cierta concordancia con el discurso artístico de los organizadores, respecto a su defensa de un arte interdisciplinario y colectivo se presentaron piezas como “Los mirones son de palo”, creada por el fotógrafo y videoasta Gerardo Suter y Antonio Russek, la cual consistía en la proyección de un juego de dominó sobre una mesa que era acompañada por el sonido de las piezas de dominó moviéndose, el espectador podía observar todas las jugadas siendo testigo del azar con el que se establecía cada partida desde la que los artistas intentaron construir también una aleatoriedad visual y sonora por la que se buscaba que cada espectador experimentara una pieza distinta. También se presentó durante la inauguración del festival la intervención espacial titulada “Danza Mínima”, realizada por la bailarina contemporánea Evohé Sotelo y el artista de medios audiovisuales José Luis Nava, en ésta la bailarina realizó una serie de movimientos corporales diferentes acompañados de una melodía hipnótica, con los que fue recorriendo diversos espacios del museo la Casona Spencer al tiempo que iba interactuando con el público, mientras José Luis grababa todos sus movimientos y las reacciones de los espectadores y las proyectaba en

tiempo real en una pantalla colocada a las afueras del museo donde se presentó, convirtiendo así al público en parte de la obra.



Figura 17. Imagen de la intervención "Danza Mínima" de Evohé Sotelo y José Luis Nava, Festival Fotografest, 2008.

La importancia que los organizadores otorgan a la interacción entre obras y público se reflejó en la inclusión de piezas en las que la participación de los espectadores era esencial para la configuración del sentido de los trabajos, entre este tipo de piezas figuró la instalación "¿Por qué hablar?", de Alain Kerriou y Laura Ríos, en la que el público entraba a una habitación ambientada con objetos, imágenes de video y música en la que diferentes bailarines hacían movimientos al compás de sonidos distintos y gradualmente

iban integrando a los espectadores en una danza caótica hasta que todos tenían un lugar y función dentro de la pieza.



Figura 18. Imagen de la instalación “¿Por qué hablar?” de Alain Kerriou y Laura Ríos, Museo de la Casona Spencer, Fotografest, 2008.

Otras obras reflejaron la intimidad de los artistas, como la exposición fotográfica “Si mi sofá hablara” que constaba de una serie de imágenes tomadas por la artista Anna Soler que daban cuenta de su relación con una casa a la que le tomó mucho cariño y que representó simbólicamente a través de una serie de retratos del jardín, un sofá y los amigos con los que en ella convivió. También se presentaron piezas como la nombrada “Cómo quisiera decirte”, dirigida por Octavio Zeivy, en la que al compás de la canción del mismo nombre interpretada por el grupo Los Ángeles Negros los actores realizaban diferentes acciones que, según comentó el director, eran producto de lo que la canción les transmitía a los participantes de la puesta en escena, los cuales, destacó Octavio Zeivy, tenían oficios varios y ninguna preparación artística y a quienes había invitado al proyecto porque buscaba que los actores expresaran “emociones cotidianas, sin artificios ni virtuosismos innecesarios”.



Figura 19. Fragmento de la pieza “Cómo quisiera decirte” de Octavio Zeivy, Fotografest, 2008.

Dado que Meinolf y Laura no poseían una relación tan estrecha con la ciudad de Cuernavaca ni se formaron como artistas en ésta, su primera intención con el Fotografest no fue difundir el trabajo artístico producido en Cuernavaca, sino que lo emplearon primordialmente como un medio para hacerse de un lugar dentro de su nueva ciudad y reavivar sus relaciones con los artistas del DF y otras ciudades desde su nuevo contexto. Entre los organizadores y artistas que participaron en el festival existían viejas relaciones, la mayoría se conocieron por colaborar en proyectos en común, haber pertenecido a algún taller o compañía y coincidir en otros festivales. Los coordinadores y muchos de los artistas que se presentaron en el festival comparten la visión de que no todo arte tiene y debe ser solemne y elitista, nociones que intentan trascender con propuestas que ellos llaman arriesgadas, transgrediendo ciertos lenguajes artísticos a través de la mezcla de disciplinas, empleando foros que no son propiamente artísticos o bien resignificando a éstos e incitando la participación activa del público. Este discurso está influido por las circunstancias y contextos en que se formaron varios de estos creadores, los cuales no se prepararon como tales dentro de una institución artística, sino que empezaron a explorar los lenguajes del arte de forma

empírica, experimental y tras haber estudiado otras carreras, es decir por caminos alejados del campo del arte más tradicional que los llevaron a incursionar en nuevas disciplinas, estrategias y temas, por ello se orientan más hacia el arte contemporáneo ya que éste mantiene una cierta posición de ruptura con respecto al arte tradicional. En este contexto, artistas como los que organizaron y participaron en el Fotografest están siempre a la búsqueda de nuevos territorios en los que haya un campo fértil para sus prácticas artísticas. El que los artistas/organizadores del Fotografest decidieran instalarse en Cuernavaca, además de responder a su búsqueda de una mejor calidad de vida, también guarda relación con la concepción que sobre esta ciudad construyeron, varios de los creadores que arriban a la ciudad suelen pensar que en ella no se produce y difunde mucho arte contemporáneo por lo que consideran que sus acciones pueden tener mayor resonancia en dicho lugar. Al respecto, algunos artistas locales que asistieron al Fotografest como espectadores coincidieron en apuntar que les parecía que el festival había mirado mucho hacia afuera, es decir que consideraron que parte de sus organizadores, por lo que eligieron presentar, manifestaban un desconocimiento de lo que en materia de arte contemporáneo ya venían desarrollando y trabajando diferentes artistas de Cuernavaca desde hacía varios años. Un par de estos espectadores/creadores con los que conversé durante la clausura del Fotografest externaron que si bien valoraban el esfuerzo de los organizadores al hacer el festival, creían que, por los contenidos que vieron, seguía existiendo una especie de subestimación sobre los artistas y públicos de provincia, pues los coordinadores del festival presentaban como algo sumamente innovador cosas que dentro del arte se vienen trabajando desde hace bastante tiempo. Esta percepción probablemente encuentra su fundamento en el hecho de que el arte sigue de muchas maneras centralizado en el DF, pero también en que los artistas de provincia aún no han encontrado los medios y estrategias necesarias para dar a conocer de manera importante lo que están realizando y sus distintas visiones artísticas. He aquí algunos comentarios que se suscitaron en torno al Fotografest y que dan cuenta de diferentes ideas respecto al arte y sus públicos en una ciudad de provincia como Cuernavaca.

A mí el festival me pareció muy chafa, bueno fui a dos eventos: la inauguración y la clausura, creo que no hay propuestas nuevas. Al menos lo que vi son cosas que podrías haber visto en los ochentas, pero te lo vienen a presentar a Cuernavaca como si fuera innovador. Yo creo que los organizadores sintieron que como era provincia cualquier cosa que trajeran un poco diferente nos iba a sorprender e iba a estar chido, porque aquí la gente no conoce, o vamos a traer a gente con renombre para apantallar. Además pudieron traer mejores cosas porque según yo había presupuestado y todo lo que trajeron como que tenía un halo de amiguismo, es decir, el amigo de, la esposa de, el primo de... (Leonardo Aranda).

A nosotros nos invitó Russek, siendo muy muy honesto yo no tenía ninguna expectativa ni de público ni de antecedentes de Cuernavaca por ignorancia de mi parte. Casi nunca vengo a Cuernavaca, vivo en el DF, tengo una casa en Tepoztlán pero nunca había venido a presentar algo a Cuernavaca hasta ahora. La verdad yo hago arte sonoro o digital y no esperaba que hubiera público, y pensé que si había íbamos a correr a toda la sala con nuestras cosas rarísimas, pensé, cuando empezamos a tocar todo mundo se va a ir, porque pensé que no había ningún antecedente de arte sonoro en Cuernavaca. Pero me sorprendió que la gente no se saliera y se quedara hasta el final. Superó mis expectativas y sí cambia mucho mi perspectiva sobre el arte en Cuernavaca (Mauricio Valdés, miembro del colectivo de música experimental La Rana Sorda).

Principalmente a Meinolf y Laura el Fotografest les permitió darse a conocer dentro de la escena del arte en Cuernavaca y entablar relaciones con diferentes artistas locales. Sin embargo, aunque en alguna medida han logrado integrarse a la vida artística de la ciudad, ellos no se reconocen como cuernavacenses pues gran parte de su quehacer lo siguen llevando a cabo en el DF, más bien se consideran artistas de ningún y todos lados, creadores en tránsito. Pese a que se sienten cómodos en Cuernavaca, están más vinculados emocionalmente al DF, pues en esa ciudad tienen más amigos, y en el caso de Laura, ahí vive su familia. Así mismo, para muchos creadores “locales” ellos siguen siendo principalmente artistas foráneos, debido a que no se involucran activamente en proyectos locales y no existe un intercambio constante con ellos, ni un conocimiento profundo sobre lo que están realizando.

Festival de Danza Tierra de Encuentro

El Festival de Danza Tierra de Encuentro es un proyecto impulsado por la compañía de danza Foramen M. Ballet, dirigida por Marcos Ariel Rossi y Beatriz Madrid, ambos bailarines de danza contemporánea. Todo inició cuando dicha compañía trasladó su residencia del Distrito Federal a Cuernavaca en el año 2008. En este sentido, el festival nació motivado por la inquietud de la

compañía Foramen de conocer más sobre el lugar al que se habían mudado, explorar quién estaba haciendo danza en la ciudad de Cuernavaca y qué tipo de danza, para con todos esos conocimientos poder tejer nuevos vínculos sociales y enriquecer sus propios proyectos. Al igual que los organizadores del Fotografest, Marcos Rossi y Beatriz Madrid también decidieron radicar en Cuernavaca con la intención de darle a su hijo pequeño una mejor calidad de vida y huir del “monstruo” que es como llama Marcos Rossi al DF. La idea de instalarse en una nueva ciudad también estuvo vinculada a su necesidad de expandir la danza a otros espacios y romper con cierto centralismo, sin embargo, el traslado de la compañía Foramen a Cuernavaca fue posible gracias a que, por un lado, los organizadores poseen fuertes redes sociales con bailarines y coreógrafos de diversos lugares, las cuales pueden movilizar independientemente del lugar en que radiquen; y por otro, debido a que recibieron la beca México en Escena que “es el máximo reconocimiento que se brinda en México para compañías establecidas”, según lo señala Beatriz Madrid. Dicho apoyo les permitió mudarse a Cuernavaca teniendo un soporte económico para empezar sus funciones en la ciudad inmediatamente, el cambio de sede de la compañía representó además para Marcos Rossi y su esposa Beatriz Madrid no sólo un nuevo espacio para crear danza, sino el principio de la consolidación de un ideal sobre ésta, a la que conciben como una disciplina que necesita renovarse, descentralizarse y generar nuevas propuestas a partir de la exploración de lo que otros están haciendo, como Marcos Rossi lo destacó en una entrevista.

Cuando vinimos a Cuernavaca, a Morelos, con Foramen, ya traíamos la idea de una propuesta llamada “Odisea”, que nace en el año 2001, que se pensaba como que la danza se traslade, se mueva hacia otros espacios. Esto te lo cuento como preámbulo, porque luego viene Foramen a radicar en Cuernavaca con la idea de descentralizar, o de promover o de trasladar la danza hacia otros municipios u otras realidades que digamos, queríamos ver qué estaba pasando con la danza en otros lugares, qué estaban bailando o quiénes estaban bailando. Es como un test de qué estaba pasando con la danza en Morelos hoy. Y entonces cuando empezamos a rastrear todo esto, empezamos con la idea de un festival en Cuernavaca y Tepoztlán. Nuestra idea con el festival era ver un poco por dónde se ésta moviendo la necesidad de decir, la necesidad de actuar, de bailar, de hacer, y entonces resulta que a veces no nos dan ganas de bailar en un teatro sino en una columna o en otro lugar, que se yo. La idea es un poco con el festival darle cabida a varias necesidades y por eso el festival se piensa como algo abierto y que se ramifica, si alguien quiere bailar en un espacio diferente que lo haga, entonces por eso le damos cabida a la danza contemporánea, danza posmoderna, videodanza y claro también a las funciones formales en los teatros.

No es casual que una de las primeras grandes acciones que impulsó la compañía de danza Foramen en Cuernavaca fuera la realización de un festival, pues sabían que a través de éste podían comenzar a incluirse en la vida cultural de la ciudad y también revitalizar muchas de sus redes sociales desde su nueva residencia. Así mismo, el hecho de que Foramen buscara su integración en la escena artística de Cuernavaca por medio de la elaboración de un festival está relacionado con las concepciones que los directores tienen sobre su compañía y la danza. En cuanto al primer aspecto, Marcos Rossi, director de Foramen y coordinador del festival, destacó que pudieron reunir y convocar a diversas compañías y bailarines con nivel internacional gracias a que son una compañía “orgánica”, es decir que siempre buscan estar en armonía con diferentes artistas y coreógrafos y producir proyectos en colaboración con otros creadores; respecto a la danza, Marcos Rossi concibe la renovación de ésta como el producto de los intercambios entre los que se dedican y apasionan por dicha disciplina, por ello considera al festival como “un encuentro que va a una fiesta” cuya esencia es todo lo que se suscita alrededor de él y no sólo en los eventos de danza. En correspondencia con estas nociones, los organizadores perciben al Festival de Danza Tierra de Encuentro como una celebración de los vínculos que se tejen entre diversos sujetos a través de la danza. Rossi define a este festival como una manifestación resultado de un entendimiento entre creadores y como una expresión colectiva que responde, dentro del panorama general de la danza, a una imperante necesidad que hoy tiene esta disciplina de renovarse incluyendo la perspectiva de y teniendo como referente los diferentes modos de hacer y significar la danza en distintas latitudes y culturas.

En festival externa los vínculos que nacen de la colaboración y de un entendimiento humano, y se hace un puente de intercambio a nivel internacional que sucede con Venezuela, Argentina, Uruguay, España, con lo latino. Es como un concepto que abarca la danza hoy, que no puede ser local porque eso es ridículo y peligrosísimo (Marcos Rossi).

Tanto Marcos Rossi como Beatriz Madrid no se consideran específicamente bailarines de algún lugar en concreto, sino más bien tienen lazos emocionales y artísticos con diversos territorios. Ambos poseen una identidad híbrida, pues aunque Rossi nació en Argentina y Beatriz es

mexicana, los dos se formaron por largos periodos en lugares como Bélgica y Londres respectivamente, y al mismo tiempo han desarrollado gran parte de sus actividades en diversas ciudades de México y otros países de Latinoamérica. Lo que identifica a estos artistas, más que su pertenencia a uno u otro territorio, es su quehacer artístico, el cual alimentan con las diferentes experiencias que adquieren de cada ciudad y país en el que han vivido, aprendido y presentado su trabajo. Lo que sienten los vincula a otros bailarines y coreógrafos no es necesariamente ser de un lugar, sino su movilidad como artistas por diferentes zonas y su necesidad de experimentar desde la danza con nuevos lenguajes, procesos, relaciones con el público y los espacios, como resultado de todos los conocimientos y reflexiones que han construido a partir del contacto con múltiples creadores. Los organizadores atribuyeron a su amplia movilidad y gran desenvolvimiento artístico el haber logrado traer a la primera edición del festival a compañías de danza de Venezuela, Suiza, Brasil, Japón y diversos estados de México, pues como lo manifestó Beatriz Madrid “aunque pareciera que somos muy distintos, tenemos intereses similares, nos mueve el experimentar con nuevas cosas y arriesgarnos”. Pese a que el primer Festival de Danza Tierra de Encuentro contó con el apoyo económico del Instituto de Cultura de Morelos (ICM) –dinero que fue destinado primordialmente a la producción– la programación, logística y operación estuvo a cargo de la compañía Foramen y en todos estos aspectos, marcaron los organizadores, no hubo intervención del ICM. Los coordinadores del festival resaltaron que desde el inicio les dejaron claro a los funcionarios del ICM que la compañía Foramen iba a tomar todas las decisiones sobre los contenidos, pues argumentan que hoy las instituciones deberían principalmente dar recursos para la producción de proyectos y dejar la organización en manos de los artistas, ya que éstos al encontrarse inmersos cotidianamente en las dinámicas de sus diferentes disciplinas creativas superan la visión de las instituciones culturales, las cuales no suelen estar actualizadas ni bien documentadas. A razón de lo anterior, Marcos Rossi explica que si tan pocas personas pudieron hacer y resolver un festival de tan grandes magnitudes e internacional como el Festival de Danza Tierra de Encuentro es porque

Sabemos muy bien quién danza en México y recuperamos a bailarines a los que quizá el ICM no tenga presentes. En cuanto a Morelos, aunque claro al principio cuando

recién llegamos nosotros no sabíamos quién hacía danza en Morelos, pero uno cuando está en esto se encuentra. Empezamos a ver quién estaba haciendo cosas, nos comunicamos directamente, cosa que a veces no hacen las instituciones, y nos pudimos entender porque como bailarines y coreógrafos compartimos cosas, realidades. Al final armamos equipo con bailarines de Cuernavaca, de Morelos. Y es que nosotros, a diferencia de muchas instituciones, quiénes somos para seleccionar y es difícil seleccionar quién sí y quién no entra, por eso se invitó al que se asumiera como bailarín o coreógrafo y al final contamos con la participación de diez compañías de Morelos.

La postura de los organizadores ante la danza como una disciplina en transformación que ya no responde exclusivamente a parámetros tradicionales y estrictos como el hecho de que ésta se presente exclusivamente en foros cerrados o la condición de que para que alguien sea un buen bailarín necesariamente debe contar con una fisonomía específica y haberse preparado desde muy pequeño, se hizo manifiesta en muchas de las funciones que los coordinadores decidieron presentar a lo largo del festival. En éste hubo varios proyectos de danza contemporánea que se exhibieron en teatros, pero en los que el baile se mezclaba con música electrónica y proyecciones de video. También se hicieron presentaciones en espacios públicos, una de ellas ejecutada en el quiosco del centro de Cuernavaca, la cual se titulaba “Nocturno de Esperanza”, dirigido por Durga Díaz, combinación de danza y performance interpretada por la propia directora en la que realizaba una crítica al machismo. En el mismo tenor, la compañía “Mostro Escénico” de la ciudad de Morelia, bajo la dirección de Miriam Domínguez, presentó “Un callejón, un corazón” en un de los callejones más tradicionales de Cuernavaca que desemboca en una pequeña plaza, la conocida “Plazuela del Zacate”, este proyecto empleaba recursos del teatro y la danza, y a través de éste se narraba la historia del espacio en el que se ejecutó, historia que la compañía reconstruyó utilizando las anécdotas de los pobladores del lugar, finalmente en la puesta en escena incluyeron como intérpretes a algunos de los vecinos que habitan en los alrededores del callejón y la plaza.



Figuras 20 y 21. Imágenes del proyecto “Un callejón, un corazón” de la compañía “Mostro Escénico”, Festival de Danza Tierra de Encuentro, 2008.

Otro de los montajes fue “Los visitantes”, de la directora Victoria Rivapalacio, el cual se desarrolló en una vieja casona del centro de la ciudad en la que los bailarines con múltiples movimientos y narraciones iban tejiendo la historia del espacio y de quienes lo habitaron, a los espectadores se les transportaba al pasado del lugar, en el que se asegura se hacía el mejor pozole de Cuernavaca allá por los años veinte, la presentación concluía cuando los asistentes, la gente pasaba en grupos de 15 personas, eran sentados en una mesa y se les servía un pozole para que lo disfrutaran mientras comentaban lo visto.

El Festival de Danza dio cabida a compañías de reciente creación como “Mostro Escénico” y a artistas con, lo que los coordinadores llamaron, una “formación alternativa”, es decir que se prepararon como bailarines a una edad ya avanzada, 18 o 20 años, y que poseen una educación interdisciplinaria, pues además de la danza incursionan en el teatro, la música, la plástica y la

literatura. Cabe destacar que los participantes con dicha formación fueron los que principalmente presentaron sus propuestas en plazas y calles de Cuernavaca y en “espacios alternativos”, entendidos éstos como todos aquellos que no eran teatros. Miriam Domínguez, directora de “Un callejón, un corazón” y miembro de la compañía “Mostro Escénico”, me mencionó que como compañía buscaban constantemente presentar cosas en lugares públicos, situación que adjudicaba al hecho de que, por un lado, como grupo les interesaba quitarle un poco el halo elitista que acompaña muchas veces a la danza encerrada en los teatros; pero también porque ella misma y varios de los artistas con los que trabaja habían tenido su primer acercamiento a la danza a través de espectáculos callejeros; y asimismo, poseen un gran interés en llevar la danza a todo tipo de gente. No obstante, pese a que Miriam reconoció que fue interesante que el festival incluyera proyectos como el de su compañía, aceptó que aún existe dentro del mundo de la danza una especie de desconfianza hacia los bailarines y coreógrafos que se cree entraron tarde al medio –Miriam empezó a estudiar danza a los 20 años– y también señaló que dentro del mismo festival sintió que estaban un poco abandonadas las funciones en espacios públicos, pues no había alguien asignado para coordinar las actividades, no contaron propiamente con un soporte técnico y ellos mismos colocaban el audio o resolvían problemas de infraestructura, en tanto el interés de los organizadores estaba más centrado en los eventos presentados en teatros.

Sin embargo, la necesidad de los organizadores de programar varias funciones de danza en espacios públicos o “alternativos” e incluir a artistas con poca trayectoria en el programa del Festival de Danza guarda relación con el origen sociocultural y formación de los coordinadores y con la manera en que tuvieron sus primeros contactos con el arte. Específicamente en el caso de Marcos Rossi, éste manifiesta un interés particular porque la danza se lleve al pueblo y a la calle porque su encuentro con la danza fue a través de expresiones artísticas populares y públicas, como él mismo lo expresó.

Yo soy de Santa María de los Buenos Aires, y pues mi familia nada que ver con el arte, somos de barrio, muy futboleros, lo normal. Mi primer encuentro con lo escénico es la murga, que es una danza callejera. Ese movimiento de un pueblo en las calles, y no en el teatro, es lo que me marca y me da seguridad. Me gusta el arte que se hace en las

calles. La murga es mi primer amor, es mi origen, mi raíz. La fuerza de mi danza es esa raíz.

En cuanto a su intensa participación en varios proyectos de arte colectivos en los que se da un fuerte intercambio entre bailarines y otros creadores, Marcos Rossi asocia ese interés, en principio, al hecho de haber crecido en un ambiente comunitario, de barrio, en el que la convivencia era una cosa de todos los días. Pero ya que empezó a profesionalizarse en la danza considera que en él influyó significativamente el pertenecer a una generación de artistas latinoamericanos, nacidos a finales de los sesenta, inmersos en un momento social de fuertes cambios, en el que a él le tocó vivir en un país en el que todo era escaso y lo poco que se tenía había que compartirlo, experiencia que lo enseñó a ser solidario. Rossi mencionó, parafraseando, que creció en una época en la que no había globalización, no había neoliberalismo y no había Internet, en donde los encuentros, los deseos y los sueños constantemente estaban orientados a hacer del mundo un lugar mejor y siempre te ibas a tu casa con la idea de que había otros con las mismas esperanzas, es decir que no estabas solo. “Nosotros somos de la época de los sueños sociales, casi del Che y de la Revolución de Cuba, y de Nicaragua, y de Sandino, osea en nuestra época se mamaba todo eso”.

El Festival de Danza cambió la relación de Marcos Rossi, Beatriz Madrid y varios de los bailarines que llegaron con ellos con respecto a la ciudad de Cuernavaca. A través del festival conocieron a creadores de la ciudad y empezaron a comprender algunas de sus dinámicas urbanas. Marcos Rossi destacó que después de hacer el primer Festival de Danza Tierra de Encuentro su perspectiva sobre Cuernavaca se transformó. En primer lugar refirió que la dejó de ver como ciudad de descanso y la comenzó a concebir como su hogar y lugar de trabajo y que en este proceso de adaptación a él y a su esposa les ayudó vincularse con gente de la ciudad, conocer sus ideas y proyectos. En segunda instancia, y con un todo de ironía, me dijo que después de un tiempo de vivir en Cuernavaca le quedaba claro que no todos tenían una alberca en su casa y que en esta ciudad había “gente normal”, es decir que no todos poseían grandes casas y que había un público interesado en el arte y la cultura. Toda esta transformación en su perspectiva sobre la ciudad, señaló Rossi, la

experimentó junto a los integrantes de su compañía Foramen M. Ballet, situación que los impulsó a pensar en sus proyectos de danza y la programación de éstos considerando no sólo al público que viene los fines de semana a Cuernavaca y que gusta de la danza, sino enfocándose también en el público local y en sus dinámicas. Sin embargo, Rossi comentó que cuando recién se habían mudado a Cuernavaca estaban influenciados por algunos mitos e ideas que sobre ésta circulan entre varios artistas del Distrito Federal, por ejemplo, Rossi destacó que muchos de sus compañeros bailarines y coreógrafos les recomendaron que sólo presentaran funciones los fines de semana y el domingo hicieran presentaciones antes de las 4 de la tarde, ya que después de esa hora los capitalinos regresaban a sus hogares; esta idea, dijo Rossi, nace de la concepción que muchos tiene respecto a que el único público interesado en el arte está fuera de Cuernavaca. También señaló que algunos de sus colegas le comentaron que quizá no iba a encontrar un buen nivel de danza en provincia, lo cual cree responde a una mentalidad de medir todo desde el gran centro que es el Distrito Federal y que erróneamente lleva a muchos a pensar que lo mejor se encuentra ahí, cuando en realidad, como lo concibe Rossi, “El monstruo es una porquería”.

La relación que establecieron los organizadores del Festival de Danza con los artistas locales, aunado al hecho de inmiscuirse en la vida cultural de la ciudad y vivir a tiempo completo en ésta, modificaron su visión sobre la misma y su forma de hacer, difundir y presentar sus propuestas dentro de Cuernavaca.

Cuando llegas a una ciudad y verdaderamente te quieres instalar y ser parte de ella tienes que convivir con la gente de aquí, pero si te aíslas y tienes una “alberca” en el cerebro, digo pensando en Cuernavaca, pues haces todo pensando como si fueras de afuera, por eso cuando me dijeron “pon las funciones de los domingos del festival antes de las dos porque después de esa hora todos regresan al DF”, yo pensé “¿cómo antes de las dos?” y bueno “quiénes son todos”, y yo ya me daba cuenta que en Cuernavaca sí había público para danza y que responde, así que programé funciones los domingos en la tarde, a las 6 y 8, como debe de ser. Cuernavaca tiene una vida propia, no necesitamos solo de los turistas para poder presentar algo. El problema es que los funcionarios de instituciones culturales no conocen a la propia gente de la ciudad, el miedo a que no funcionen los proyectos es de los funcionarios que no conocen, porque desde mi experiencia con este festival la gente sí responde (Marcos Rossi).

Con este festival los coordinadores también pretendieron acercar la danza contemporánea a nuevos públicos y renovar las relaciones con los espectadores ya asiduos a la danza en la ciudad de Cuernavaca al mostrarles contenidos diferentes, esto porque hasta antes de que llegara la compañía Foramen M. Ballet a la ciudad y se diera mayor espacio a la danza experimental y contemporánea –lo cual fue impulsado en gran parte gracias a la realización del festival– la principal compañía de danza en Cuernavaca era El Ballet de Cámara del Estado de Morelos que primordialmente presenta obras de ballet clásico. El Festival de Danza, argumentaron los bailarines y organizadores de éste, les dio la posibilidad de sacar a la danza del teatro y al mismo tiempo llevar nuevas propuestas de danza al teatro, a fin de exponer la renovación de ésta, su riqueza y posibilidades.

Fotografest y Festival de Danza: dos formas de acercarse a la ciudad

Una diferencia entre los organizadores del Fotografest⁵⁸ y los directores del Festival de Danza Tierra de Encuentro es que los segundos, desde la primera edición de su festival, tejieron relaciones importantes con los artistas locales, han estado presentes en otros proyectos artísticos y colaborado con creadores de la ciudad y con colectivos independientes de artistas establecidos en Cuernavaca, de hecho en la segunda y tercera edición del festival incluyeron en éste otras disciplinas: artes plásticas, video y música. Así mismo, los directores de dicho festival y de la compañía Foramen abrieron un espacio cultural en Cuernavaca en el que dan clases de danza a niños, jóvenes y adultos y que también se ha constituido como foro para actividades artísticas interdisciplinarias. Los organizadores del Fotografest, por su parte, no crearon un acercamiento profundo con los artistas de la ciudad implicados en el arte contemporáneo, ni han intervenido de manera tan directa, fuera del festival, en la vida cultural de Cuernavaca y aunque tienen su residencia en ésta gran parte de sus actividades las siguen realizando en el DF. El tipo de relaciones que han establecido los organizadores/artistas de estos dos festivales con los

⁵⁸ Una excepción entre los organizadores del Fotografest es Antonio Russek quien sí mantiene fuertes relaciones de colaboración con los estudiantes y egresados de la Facultad de Artes y otros artistas que radican en Cuernavaca.

habitantes de la ciudad y con ésta en sí, influyen en la forma en que éstos se sienten o no identificados y arraigados a ella. Los realizadores del Festival de Danza refieren que le han tomado mucho cariño a la ciudad y creen ya ser parte de ésta; mientras que Laura y Meinolf, coordinadores del Fotografest, si bien consideran estar más adaptados a Cuernavaca, aún no se sienten tan arraigados a ella como los primeros. Los vínculos configurados entre los organizadores del Festival de Danza con diferentes grupos de artistas de Cuernavaca, a la par de la movilización de sus redes sociales con artistas nacionales e internacionales son prácticas importantes que muy probablemente les ayudaron a mantener y hacer crecer el proyecto, pues en abril de 2011 inauguraron la cuarta edición del festival. En tanto el Fotografest, después de la edición a la que se hago referencia en este trabajo, no se ha realizado de nuevo, aunque sus organizadores no descartan del todo el desarrollarlo en un futuro. Claro que el que el Festival de Danza se efectúe cada año con regularidad desde el 2008 y empiece a destacar dentro del circuito de los festivales nacionales, no sólo ha sido posible gracias a que los organizadores lograron establecer un lazo y moverse entre dinámicas locales y globales, sino que en este proceso también han intervenido otros factores tales como que realizan una fuerte campaña de difusión por diferentes medios y cuentan con el apoyo de grandes instituciones como el Fonca, el Ayuntamiento de Cuernavaca, el Gobierno del Estado y el ICM. Y sin embargo, el control de los contenidos y la logística la siguen teniendo los organizadores, con lo que han logrado mantener un ambiente de convivencia e intercambio amistoso, libre y festivo entre compañías, coreógrafos y bailarines que ha permitido que más y nuevos creadores se sumen al festival configurándolo como un espacio de los artistas y no de una institución, como me lo comentaron diversos creadores que han participado en dicho festival.

El festival constituye para los artistas recién llegados a la ciudad de Cuernavaca o con relativamente poco tiempo en ésta una manera de configurar un puente de comunicación y legitimación artística primordialmente entre Cuernavaca y el Distrito Federal. Los festivales que producen expresan la relación de estos sujetos con múltiples territorios físicos y simbólicos, situación por la que los creadores configuran su sentido de pertenencia a un grupo o crean lazos de identidad no asociados o determinados por sus

correspondencias con un lugar, sino a partir de la disciplina artística que desarrollan y por su postura colectiva ante el arte, la cual se orienta principalmente hacia a la experimentación y búsqueda de innovación en los lenguajes artísticos. Impera entre los individuos que participan en este tipo de festivales, más que un espíritu de comunidad, una organización basada en redes sociales que queda reflejada en la diversidad de obras que aparecen en los festivales y en la inclusión en éstos de prácticas, temas, discursos y formatos muy distintos entre sí, cuya mayor coincidencia entre las propuestas presentadas es la de haber sido producidas por artistas que primordialmente no se formaron en instituciones artísticas tradicionales y que pertenecen a una generación de creadores de clase media que se fueron educando de manera empírica y cuyo entorno familiar no está vinculado al arte de forma significativa. Actores que convergen en su necesidad de buscar y construir nuevos foros y estrategias para la difusión y consumo de sus creaciones acordes a sus circunstancias de producción.

Los gestores de ambos festivales se concentraron más en la presentación y difusión de obras terminadas y trabajadas independientemente por los artistas, que consideran son difíciles de mover dentro del mercado del arte que circula en museos y galerías, en el caso del Fotografest; y en los grandes teatros comerciales, en lo que respecta al Festival de Danza. Piezas que no parten necesariamente de una discusión grupal respecto a su territorio de producción, sino que apelan a una postura personal ante la vida que intenta ser expresada a través de diferentes recursos artísticos. En este sentido, la necesidad de crear espacios para la presentación, circulación y difusión de lo que los creadores/organizadores de los festivales denominan como arte alternativo, experimental o posmoderno guarda relación con que, sobre todo en el caso del Fotografest, las obras sean resultado de una hibridación de lenguajes artísticos, que como lo expresaron gran parte de los creadores en las entrevistas “los museos, teatros o cines no saben dónde acomodar”, al respecto la bailarina y coreógrafa Evoé Sotelo señaló

A veces es difícil difundir o colocar piezas interdisciplinarias porque, por ejemplo, las instituciones comunes luego no saben dónde mostrar una obra de videodanza ¿en un espacio o encuentro de danza, en un museo o dentro de una muestra de cine o video? Nos quedan entonces a los creadores los festivales de arte contemporáneo

especializados, organizados por gente que sabe de eso, que está informada y realmente le interesa.

Así como Evoé, muchos otros artistas que intervinieron en los dos festivales arguyeron existe cada vez una mayor necesidad de crear foros propios en los que tenga lugar la hibridación y experimentación artística, su dimensión lúdica y en donde nos se catalogue a los creadores, sino que solo se les permita expresarse libremente.

Quienes participan en el Fotografest y el Festival de Danza no mantienen entre ellos, fuera de los festivales, contactos tan cotidianos, constantes y cercanos como en el caso de los sujetos involucrados en el Festival de la Memoria y el Festival Emigra. Los primeros, durante el resto del año no tienen muchos intercambios hasta que nuevamente surge un proyecto en común; en tanto los segundos, se reúnen habitualmente ya sea solo para conversar o con ocasión de algún evento artístico. Entre los implicados en el Fotografest y el Festival de Danza no se manifiesta un cuestionamiento sobre la identidad en relación a la producción artística, la ciudad es para ellos primordialmente el escenario de sus acciones y uno de sus principales objetivos es ampliar por medio del festival la oferta cultural dentro del territorio, atraer a más público hacia el tipo de arte que producen y abrir espacios en los que puedan desarrollar su quehacer.

Las personas inmersas en el Fotografest y Festival de Danza no problematizan sobre una cuestión artística en conjunto, sino que al ser sujetos que se prepararon y preparan como tales en múltiples talleres, compañías y con varios maestros y dada su efervescente movilidad, cada uno plantea diferentes interrogantes y visiones en torno al arte. Sin embargo, ya que constantemente están incursionando en novedosos y distintos lenguajes artísticos y circulando por variados territorios, dada su “transitoriedad”, muchas de sus prácticas coinciden en estar orientadas a generar proyectos que les permitan entablar relaciones acordes a su movilidad y que les faciliten acercarse de forma más directa e inmediata a un público cambiante. De ahí que el festival se constituya como una manifestación acorde a esta necesidad de un grupo de artistas que se caracterizan por buscar el intercambio constante con otros creadores y explorar nuevas formas de interacción entre arte, espacio

y público. Espacio, no en el sentido de la relación con un territorio o ciudad, sino como una indagación respecto a cómo hacer de nuevos lugares potenciales foros para sus proyectos o generar acercamientos diferentes y más intensos entre obras, creadores y espectadores en “espacios artísticos tradicionales” a través de un ambiente festivo.

Otra característica particular del Fotografest y el Festival de Danza es que sus organizadores al no tener un conocimiento profundo de las dinámicas de la ciudad, al menos hasta el momento en que estaban planeando los festivales, y no sentirse parte o estar en contacto con una comunidad de artistas arraigados al lugar, recurrieron más al apoyo de instituciones de cultura locales como el ICM, Ayuntamiento o UAEM, en especial para poder hacer uso de determinados espacios y difundir sus actividades, no así para decidir los contenidos, pues para ello recurrieron a sus propios parámetros y redes sociales. Mientras los espacios en que se desarrollaron las actividades de estos dos festivales están principalmente a cargo del ICM (Jardín Borda, Cine Morelos, Teatro Ocampo) y de la UAEM (Centro Cultural Universitario), y usaron para difundirlos medios de comunicación también vinculados a estas instituciones y al Ayuntamiento. Por su parte, los directores del Festival Emigra y el de la Memoria seleccionaron espacios privados, galerías y foros manejados por otros artistas de la localidad, en tanto la difusión fue principalmente a través de redes sociales, medios electrónicos, carteles y volantes producidos y financiados por ellos mismos. Es decir, cuando no existe una comunidad artística fuertemente identificada de soporte, el apoyo que ésta puede brindar a un proyecto se tiende a sustituir con recursos institucionales. El Fotografest desde 2008 no se ha vuelto a realizar, sin embargo, el Festival de Danza lleva ya tres ediciones más y los organizadores han entablado en este tiempo una relación más profunda con artistas y bailarines formados en Cuernavaca, cabe entonces la interrogante respecto a si estos nuevos vínculos han cambiado las dinámicas del festival, su relación con las instituciones y sus contenidos, esta pregunta, no obstante, queda pendiente para una futura investigación.

5. La identidad construida

Cuando se habla de identidad desde las instituciones gubernamentales, ésta no tiende a reflejar la relación realista y socialmente construida entre los sujetos con respecto a un territorio, sino que más bien manifiesta cierta representación de lo nacional, de un estado o una ciudad configurada la mayoría de las veces desde la selección arbitraria de una serie de símbolos y costumbres ligadas a un proyecto político y a la búsqueda de su legitimación. Representación de la identidad que no muestra las condiciones y características socioculturales cotidianas o “reales” de un pueblo o grupo. Instituciones gubernamentales tradicionales, que comprenden múltiples museos, secretarías, direcciones e institutos de arte y cultura, guardan y difunden los signos y objetos desde los que se resume y evoca un solo gran relato sobre la identidad de un pueblo o de distintos grupos que son incorporados a una exclusiva narrativa identitaria pese a que éstos posean diferentes voces e historias. Bajo esta orientación trabajan el Instituto de Cultura de Morelos (ICM) y la Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Cuernavaca, esta última responsable de la producción, organización y ejecución de la segunda edición del Festival Cervantino Subsede Cuernavaca realizado en 2008. Ambas instituciones no solo responden a un interés artístico, sino que además se ajustan a discursos políticos, dentro de los cuales la exaltación de la identidad y la construcción de una imagen atractiva y armoniosa sobre la ciudad y su población constituyen mecanismos a favor de los que los gobiernos se pronuncian y justifican acciones.

Si bien la construcción de la identidad desde lo institucional apela especialmente a proyectos políticos, hoy las representaciones sobre la imagen de distintos territorios también responden a lógicas de mercado, es decir que se configuran identidades o se resaltan ciertos rasgos característicos de una ciudad para atraer al turismo y hacer de esta imagen una especie de producto cultural que se pone en el mercado esperando genere ganancias. En dicho marco, las artes y la cultura se han tornado en ornamentos por los que se intenta revitalizar y poner en juego nuevas representaciones y atributos de una urbe o territorio, como lo apunta Luis Cortés Delgado, estamos hoy en una realidad en la que ante los procesos económicos globales las ciudades también

se han convertido en una especie de productos y empresas, y en esta lógica “las zonas metropolitanas que tendrán éxito serán aquellas que puedan encontrar de manera rápida su vocación en el nuevo juego de las fuerzas del mercado y la cultura” (2003: 32).

En este contexto, la ciudad de Cuernavaca no es la excepción, las instituciones de arte y cultura como el ICM y la Dirección de Actividades Artísticas del Ayuntamiento de Cuernavaca, dependiente de la Secretaría de Turismo, han asumido principalmente la tarea de construir y difundir una imagen cordial y atractiva de la ciudad de Cuernavaca orientada a atraer visitantes y reactivar la vida económica y turística del territorio, convirtiéndose esto en una prioridad dado que Cuernavaca y en general el estado de Morelos vive del sector servicios. Por tal razón muchas de las grandes actividades artísticas que producen, organizan y coordinan estas instituciones, dentro de las cuales se encuentra el Festival Cervantino Subsede Cuernavaca, siempre se orientan a resaltar cierta identidad y una positiva y significativa imagen del lugar donde se desarrollan. Respecto a la identidad, dado que Cuernavaca es una ciudad cultural y socialmente muy diversa y desigual, las instituciones por lo regular destacan más la identidad morelense, la cual está contenida principalmente en su pasado revolucionario y en su gran héroe: Emiliano Zapata Salazar, o aluden al origen campesino de los habitantes y a un orgullo colectivo sobre dicha raíz. Por lo que corresponde a Cuernavaca, cuando se distingue la imagen de ésta, puesto que sus dinámicas urbanas y culturales son muy diversas, más que una identidad se subrayan sus condiciones climáticas y naturales. Una invitación a un festival como el Festival Internacional Cervantino Subsede Cuernavaca no sólo convida a los espectadores a deleitarse con las artes, sino que también les vende la oportunidad de disfrutar de una ciudad con buen clima y mucha vegetación. Dicho festival, más que responder a intereses vinculados al arte o a la demanda de los diversos públicos y comunidades artísticas dentro de la ciudad, apela a lógicas de mercado y políticas, pues el interés de las autoridades que lo gestaron se centró desde el principio no en presentar en él una diversidad de géneros y disciplinas artísticas, sino en mostrar actividades (primordialmente danza y música) que atrajeran no solo a públicos de arte, sino a potenciales consumidores de otros servicios. Efraín Pacheco, Director de Cultura y Actividades Artísticas del

Ayuntamiento de Cuernavaca, destacó esta intención en una de las entrevistas que me concedió.

Cuernavaca para los festivales lo tiene todo, es provincia, es ciudad internacional, es yo creo que una de las ciudades más conocidas de México en el mundo por su clima, sus flores, sus colores, sus árboles, la cercanía con el mismo Distrito Federal. Yo creo que cualquier gente del DF o del mundo puede disfrutar esta ciudad, lo vimos con la llegada de los chinos,⁵⁹ venían estresados del Distrito Federal, los pusimos aquí en un hotel con flores y verde y pues les encantó [...] La idea es que haya un festival y que esté vinculado con el sector económico. Que los hoteleros puedan promover a la ciudad en el Distrito Federal y les ofrezcan paquetes para que vengan a disfrutar, vean los espectáculos y consuman playeras, refrescos, cervezas, se hospeden y todo lo que deja el turismo.⁶⁰

La relación que desde las instituciones de cultura se pretende tejer entre este sector y el turístico o emplear a las artes y la cultura como estrategia para fortalecer el turismo y la economía de la ciudad de Cuernavaca y el estado de Morelos se reafirma a través de diversos pronunciamientos de los funcionarios que laboran en dependencias como la Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Cuernavaca, como lo expresa una nota publicada el 10 de mayo de 2007 en el *Diario de Morelos*, en la que nuevamente Efraín Pacheco, director de cultura del Ayuntamiento, destaca que el principal objetivo de las actividades artísticas no está vinculado exclusivamente a la difusión del arte, sino al desarrollo turístico de la región.

Por su parte, Efraín Pacheco, director artístico del Instituto de Cultura, explicó que en el estado hay un movimiento de involucrar a la iniciativa privada y a todas las organizaciones culturales como un solo frente para proyectar al estado de Morelos como una atracción turística a través de la cultura.

En correspondencia con la lógica que guió la realización del Festival Cervantino Subsede Cuernavaca, para la difusión de éste destacaron slogans como “Ven a disfrutar de las artes en Cuernavaca, la primavera de México”, así mismo, las autoridades recalcaron la hospitalidad, cordialidad y ambiente solidario imperante entre los habitantes de dicha ciudad y prometían a los visitantes una estancia satisfactoria. La imagen que intentó proyectar el Ayuntamiento a través de este festival fue la de una población y ciudad en armonía, misma que se promovió a través de la presentación de grandes

⁵⁹ Se refiere a un grupo de artistas chinos que llegaron a la ciudad de Cuernavaca, Morelos para participar en octubre de 2008 en el Festival Internacional Cervantino Subsede Cuernavaca.

⁶⁰ Entrevista realizada en septiembre de 2008.

actividades realizadas en espacios simbólicos e históricos,⁶¹ dirigidas principalmente a los visitantes y que se difundieron con un gran despliegue mediático. También las autoridades buscaron atraer las miradas de los medios de comunicación nacionales y engrandecer la relevancia del festival destacando datos como la gran inversión económica hecha por el Ayuntamiento, el curriculum de los artistas participantes que los legitimaba como creadores de talla internacional y el gran despliegue de infraestructura que sostenían estaba a la altura de cualquier otro festival del mundo. Preponderar dichas características responde a un proceso contemporáneo de espectacularización de las ciudades, mismo que se pone en escena mediante distintas estrategias como un “tipo de ornamentación fugaz, una estética que invita a disfrutar el acontecimiento olvidando los procesos de larga duración que constituyen lo urbano” (García Canclini, 2003: 47).

Los contenidos de este festival apelaron a una lógica extra-artística, es decir que quienes participaron no fueron seleccionados propiamente por un grupo de especialistas del campo del arte. A diferencia de las obras exhibidas en el Festival Emigra que daban cuenta de la postura de un grupo de creadores influidos o en cuyas reflexiones incluyeron sus experiencias artísticas a partir de su situación geográfica y preparación académica; o como en el caso del Fotografest y Festival de Danza, donde el tipo de piezas presentadas estaban vinculadas a los procesos por los que se formaron los creadores y sus coincidencias respecto a una postura ante la vida y las artes. En contraposición, los encargados del área de cultura del Ayuntamiento seleccionaron las actividades que se realizarían en el Festival Cervantino en Cuernavaca pensando sobre todo en una cuestión económica y política. Económica porque con los espectáculos los organizadores pretendieron no solo acercar a la ciudadanía a las artes, sino dirigirse a un tipo específico de espectadores que, como ya mencioné líneas arriba, además fueran potenciales consumidores de otras cosas. El hecho de que la programación central del festival, constituida por los espectáculos internacionales que se presentaron en

⁶¹ Los espacios que empleó este festival dentro de la ciudad de Cuernavaca fueron el histórico **Teatro Ocampo** construido a inicios de los años veinte y que destaca por ser el primer teatro edificado en todo el estado de Morelos y con sede en el centro de la ciudad, y el popular **Parque Alameda de la Solidaridad** inaugurado el 10 de abril de 1994 y ubicado cerca de la Ciudad Industrial del Valle de Cuernavaca (Civac).

el mejor teatro de la ciudad: el Teatro Ocampo, incluyera dos eventos de jazz, tres de música clásica, dos de música “étnica” o también llamada “del mundo” y la presentación de un grupo de danza hindú, no es azarosa, sino que fueron elegidos pensando en atraer a sujetos con un ingreso económico alto que no solo pudieran pagar la entrada al teatro con un costo de entre 100 y 200 pesos, sino que tuvieran también la posibilidad de consumir después del evento una cena en un restaurante del centro, comprar artesanías en las diversas tiendas y boutiques cercanas al teatro u hospedarse en alguno de los hoteles de la ciudad.

Los contenidos también apostaron a un tipo de público conformado por visitantes que llegan a Cuernavaca atraídos por una mítica imagen de esta ciudad según la cual su clima posee cualidades curativas y positivas, de manera que éstos arriban buscando relajarse en sus múltiples Spas y temascales; al tiempo que también intentan acercarse a la experiencia de practicar algún baile o probar un procedimiento curativo alternativo procedente de tierras lejanas y “exóticas” traído por alguno de los tantos extranjeros que habitan en la ciudad, a estos potenciales espectadores se enfocaron las actividades centradas en grupos musicales y danzas procedentes de África, Marruecos e India. Así, por ejemplo, en el espectáculo de Danza de Rajasthan-India el público lo conformaron principalmente turistas o personas que tienen casas de fin de semana en Cuernavaca. En este contexto, la presentación del mencionado grupo se sumó al itinerario del fin de semana de los sujetos y, por la condición de turistas de la mayor parte de los espectadores de este evento, éstos buscaron quedarse con un recuerdo o souvenir de la presentación, lo cual fue alentado por los bailarines, quienes al final de la función vendieron ropa “auténtica” de la India y amuletos y artesanías hechas por ellos mismos y traídas desde su país. Sin embargo, entre las personas más asiduas al teatro y con cierta preparación “profesional” en música y danza escuché comentarios de insatisfacción ante lo que habían visto, pues pensaban que todo había sido más circo que arte. No obstante, a través de este tipo de actividades se pone en juego o se responde a las expectativas que algunos sujetos tienen respecto a la ciudad y a una narrativa sobre ésta que descansa especialmente en su representación mística y folclórica, en particular se intenta satisfacer a aquellos sectores con mayor poder económico, político y simbólico.



Venta de artículos hindúes después de la presentación del espectáculo de Danza de Rajasthan-India en el Teatro Ocampo, Festival Cervantino Subsede Cuernavaca, 2008.

Las otras actividades del festival realizadas en el Teatro Ocampo, avocadas específicamente en la música clásica y el jazz, reflejaron cierto interés por satisfacer los gustos artísticos de un grupo de habitantes más arraigados a Cuernavaca y que pertenecen a las élites económicas y culturales de la ciudad. En este grupo figuran especialmente músicos clásicos formados en conservatorios que hicieron una importante trayectoria y luego vinieron a vivir a Cuernavaca; ex funcionarios de las propias instituciones gubernamentales de cultura; pintores y escultores tradicionales con un antiguo renombre dentro de la ciudad como el paisajista Jorge Cázares Campos o el escultor Guillermo Contreras quien hizo el monumento “Paloma de la Paz”, el cual está instalado en la glorieta del mismo nombre y recibe en la entrada norte de la ciudad a todos los recién llegados; también a este sector pertenecen adultos jubilados con ingresos económicos importantes que, aunque no se dedican profesionalmente a las artes, practican éstas en su tiempo libre como *jobie*, los cuales se establecieron en Cuernavaca para vivir su retiro; así como los extranjeros que en algún momento tuvieron un cargo diplomático o dentro de alguna institución artística o cultural en su país y tras su jubilación

decidieron radicar en una ciudad que consideraban tranquila como Cuernavaca. Todos estos sujetos reclaman a las instituciones más actividades artísticas de calidad, asociando –con base en las charlas que sostuve con ellos– la “calidad” con la trayectoria y preparación académica formal de los creadores. El que hayan predominado en el festival géneros de música clásica en los que tradicionalmente se desenvuelven músicos con una educación adquirida en conservatorios desde muy pequeños, responde a los gustos y solicitudes de dichos habitantes, pues sus demandas son escuchadas atentamente por las instituciones de cultura ya que tienen gran influencia sobre otros grupos de élite, poseen el poder de apoyar o desacreditar la campaña electoral de algún político y contribuyen al desarrollo de la infraestructura cultural de la ciudad, ya que se distinguen por donar obras de arte para algunos museos institucionales, comprar instrumentos para academias y escuelas de música, otorgar apoyos para la restauración de inmuebles y, en el caso del festival, muchos de estos ciudadanos hospedaron a los artistas, hicieron cenas en su honor y fungieron como sus anfitriones.



Presentación de la Camerata Romeo de Cuba en el Teatro Ocampo, Festival Cervantino Subsede Cuernavaca, 2008.

Artistas como Jorge Cázares y Guillermo Contreras, ambos morelenses, sostienen una estrecha relación con las instituciones culturales de Cuernavaca, sus opiniones constantemente son requeridas para tomar decisiones respecto a los contenidos de algunas actividades. Así mismo, dichas instituciones se han

apoyado en la obra de estos dos creadores para configurar y resaltar una identidad cuernavacense y morelense. Jorge Cázares se ha destacado por pintar los paisajes más representativos de Cuernavaca y Morelos, en su obra retrata a personajes históricos de la ciudad y pasajes importantes acontecidos en el territorio, incluso él mismo es señalado como un patrimonio viviente de la ciudad y un orgullo para ésta. Resaltar o retratar en sus pinturas los símbolos y elementos que dan cuenta de “una” identidad de Cuernavaca y Morelos le ha valido a Jorge Cázares el reconocimiento de las instituciones gubernamentales como el “gran artista morelense”, por lo que lo han invitado a coordinar y dirigir diversas instituciones y espacios culturales como el Jardín del Arte de Cuernavaca, las salas de exposición del Jardín Borda y el Salón de la Plástica Morelense. Guillermo Contreras, por su parte, en sus esculturas destaca el orgullo de ser morelense y pertenecer a Cuernavaca, así como la unión, armonía y solidaridad de sus habitantes, él ha sido el creador de muchas de las esculturas colocadas en las calles de la ciudad. Lo anterior revela cómo los artistas locales que las instituciones culturales deciden exaltar y reconocer y en los que éstas se apoyan para tomar muchas de sus decisiones, son creadores que en sus obras no abordan las transformaciones del arte y la ciudad, sino que se enfocan más en resaltar una supuesta homogeneidad identitaria y cultural de la población y no su heterogeneidad, representación “armónica” empleada por los gobiernos como estrategia de legitimación política. Muestra de esto, en relación al Festival Cervantino Subsede Cuernavaca, fue la escasa asistencia de los artistas jóvenes a éste y la ausencia de expresiones contemporáneas en él.

Néstor García Canclini destaca que “Los monumentos y museos son, con frecuencia, testimonios de la dominación más que de una apropiación justa y solidaria del espacio territorial y del tiempo histórico” (1990:179), y respecto al caso del que he venido hablando, también puedo añadir, partiendo de la reflexión de García Canclini, a los festivales gubernamentales como el Festival Cervantino Subsede Cuernavaca, pues los contenidos que en éste se presentaron constituyeron un reflejo de quién, en relación a las instituciones gubernamentales, domina la escena artístico-cultural de Cuernavaca, controlada principalmente por turistas con una gran solvencia económica y las élites económico-culturales de la ciudad. La prioridad que tienen los dos

sectores mencionados para el Ayuntamiento también se dejó ver en el trato y atención que las autoridades dieron a los grupos locales que participaron en el festival, los cuales estuvieron conformados por músicos jóvenes especializados en géneros como el rock, el reggae y el ska. Sin embargo, esta aparente atención a los públicos y artistas jóvenes constituye más una estrategia política por la que los gobernantes pueden incluir en sus discursos su apoyo a la juventud; pero en la práctica, la realidad fue que la mayor parte de los integrantes de los grupos de música locales con los que platicué destacaron sentirse discriminados, no porque les fueran asignados espacios públicos para sus presentaciones pues esto lo vieron bien ya que su música está hecha y “fluye” mejor en esos lugares, sino porque a sus eventos no se les dio tanta difusión como a los internacionales, les proporcionaron un sistema de audio muy malo y casi nunca asistió a sus conciertos algún representante del Ayuntamiento que les solucionara problemas o dudas técnicas y logísticas. Como un ejemplo de estas desatenciones muchos integrantes de los grupos refirieron que originalmente estaba proyectado que se presentaran en la Plaza de Armas del Zócalo de Cuernavaca, lo cual fue imposible pues en esas fechas los maestros mantenían un campamento en la plaza, de manera que se pasaron las actividades al Parque Alameda de la Solidaridad, los músicos se quejaron de que este cambio de sede se decidió a última hora y que no se informó a la población de la reubicación de los eventos. Al respecto Rosy Cervantes, cantante de rock que participó en el festival, mencionó.

Yo creó que solo nos invitaron por pagar una cuota política, por quedar bien o por decir que hicieron algo para los jóvenes, porque en realidad a los eventos de los artistas locales no les hacen mucho caso los organizadores y es lo mismo para que te paguen, hay que estar dando vueltas durante semanas por el Ayuntamiento. Claro, prefieren quedar bien con la gente “importante” que con los chavos o a los que les gusta y hacemos rock u otro tipo de música distinta a lo comercial o lo clásico.

Efectivamente las condiciones técnicas y estrategias de difusión que el Ayuntamiento proporcionó a los grupos de Cuernavaca fueron muy deficientes y los propios artistas se encargaron de hacer independientemente la publicidad de sus presentaciones a través de Internet, de persona a persona o mediante volantes elaborados y pagados por ellos mismos. En tanto para los eventos internacionales presentados en el Teatro Ocampo, como lo refirieron personas

“destacadas” en el ámbito cultural de Cuernavaca como el guitarrista Jesús Peredo, ex Subdirector General Operativo del ICM; o Stenia Abel, promotora cultural independiente y esposa del ex diplomático alemán Gerhard Abel, a ellos las invitaciones les llegaron directamente a sus casas llevadas por algún funcionario del Ayuntamiento.

El Festival Internacional Cervantino Subsede Cuernavaca también reveló, más que un interés de los funcionarios por ampliar la oferta artística-cultural de la ciudad o desarrollar más foros para el arte, una necesidad de reivindicar a la ciudad de Cuernavaca en el contexto nacional y legitimar o limpiar la figura política del entonces presidente municipal Jesús Giles Sánchez y su equipo de gobierno panista. Ya que cabe destacar a dicho festival se le dio un gran impulso y difusión tras quedar “manchada” la imagen de la ciudad, literal y metafóricamente, después de que las calles de ésta permanecieron durante varios días repletas de basura debido a los conflictos suscitados en torno a la construcción del relleno sanitario de la ciudad y los desacuerdos entre los trabajadores de limpieza del municipio y las autoridades de gobierno. Así mismo, en las fechas en que se realizó el festival, Cuernavaca destacaba en las noticias nacionales por la toma que el movimiento magisterial había hecho del centro de Cuernavaca para dar voz a sus demandas, así como por los actos de represión que tanto el gobierno municipal como estatal habían cometido contra los maestros. Como contrapeso al problema de la basura y el conflicto magisterial, en torno al festival las autoridades manejaron una serie de discursos pronunciados en la inauguración, clausura y antes de iniciar todo espectáculo en el Teatro Ocampo, en los que convocaban a los habitantes a sentirse orgullosos de su ciudad por recibir a tan excelentes artistas, al tiempo que destacaban el desarrollo cultural de la misma y el esfuerzo que el gobierno hacía para atender las necesidades de la población, he aquí un fragmento del discurso de inauguración dicho por Jesús Giles Sánchez, Presidente Municipal de Cuernavaca en aquel momento.

Cultura es historia, cultura es también herencia transmitida de generación en generación hasta convertirse en tradición, en patrimonio de la humanidad. La cultura es tradición pero también es innovación, vive en nuestra memoria, en nuestras costumbres y se materializa en todo lo que nos rodea y particularmente en las bellas artes que enriquecen y le dan un significado estético a nuestro paso por la tierra. Cada cultura tiene sus expresiones y con este acervo enriquece la cultura universal [...] Nos

enorgullece que Cuernavaca viva un momento inolvidable para su cultura, nuestra capital es testigo de la apertura cultural y recibe una muestra magnífica de otras culturas. Cabe destacar que Cuernavaca es la ciudad que presentará más número actividades del Festival Cervantino, claro después de Guanajuato que es cuna de este festival, y de Campeche, y que en un esfuerzo conjunto de esta administración municipal que ha hecho posible que el público se acerque a actividades de tan alta calidad, desde hoy y hasta el 30 de octubre Cuernavaca se llenará de cultura.

Dentro del discurso anterior destaca la perspectiva institucional de concebir a las artes, aunque el presidente municipal las nombra propiamente bellas artes, como parte del patrimonio cultural en su vínculo con las costumbres y tradiciones de los pueblos, es decir que éstas son muestra de la riqueza cultural de las naciones y ciudades que han sido seleccionadas para transmitirse al mundo, en este caso impera una percepción del arte como si éste fuera una especie de síntesis cultural. No obstante, dentro de esta lógica pareciera que se percibe al desarrollo cultural de una ciudad no como producto de sus propias transformaciones, contactos globales y múltiples relatos, sino en su capacidad de acoger y abrirse a manifestaciones artísticas de otras culturas a las que implícitamente parece atribuírseles un valor superior y mítico, proceso en el cual el gobierno se dibuja como un facilitador, como aquel que trae la modernización cultural y el progreso al territorio. Un gobierno que dice privilegiar una política de difusión masiva de la cultura, pero que, paradójicamente, divulga de manera especial obras y productos culturales consagrados sobre todo por las élites económico-culturales y que no se abre a otras expresiones creativas que pueden provenir o no de artistas “profesionales”.

Pese a que la parte central del Festival Cervantino Subsede Cuernavaca la constituyeron las actividades artísticas, la selección de los contenidos no respondió a un discurso, reflexión o proyecto propiamente artístico, sino que más bien representó una especie de acción política por la que el gobierno municipal intentó reforzar sus lazos con una élite de la población con poder político y cultural interesada y avocada a cierto tipo de artes. Así también, se configuró como una estrategia para intentar cambiar la imagen negativa del gobierno municipal difundida a partir de los conflictos sanitarios y magisteriales que rodearon a la ciudad de Cuernavaca. La programación del festival, en especial en lo que se refiere a los espectáculos internacionales, más que atender a una población multicultural con intereses artísticos diversos, se

seleccionó también con base en una serie de decisiones influidas por las condiciones presupuestales, de infraestructura y organización interna de la estructura burocrática que posee la Dirección de Cultura del Ayuntamiento, estructura en la que sólo se consideran las opiniones de algunos ciudadanos con mayor poder económico y cultural y donde al final se presenta exclusivamente aquello que es aprobado por el Director de la Secretaría de Turismo y obtiene el visto bueno del Presidente Municipal. Tláloc Rafael, ex subdirector de cultura del Ayuntamiento, señaló en una entrevista que para seleccionar a los artistas internacionales que trajeron a Cuernavaca, primero se informaron sobre la lista de espectáculos que estaban disponibles y que les hizo llegar el comité organizador del Festival Internacional Cervantino; después miraron o escucharon el material de cada artista y grupo para conocer sus propuestas; con base en eso hicieron una preselección en la que incluyeron a aquellos artistas que más habían gustado a los trabajadores del área de cultura del Ayuntamiento y a algunos creadores que fueron invitados a ver y escuchar los materiales; por último, la lista definitiva de los espectáculos que se presentaron en el festival se determinó por el costo que implicaba traer a cada artista, Tláloc señaló que había algunos eventos muy buenos que tuvieron que descartar por no contar con el presupuesto suficiente para pagarles o porque el gobierno municipal no podía cubrir los requerimientos técnicos y de infraestructura que solicitaban. Finalmente cada propuesta fue pasada a las mayores autoridades para que dieran su aprobación e hicieran cambios de considerarlo necesario.

Los responsables directos de la organización y logística de festival: Carolina, encargada de difusión; Efraín Pacheco, director de cultura; Tláloc, subdirector; y Arnulfo, responsable de los aspectos técnicos, en cuanto a sus decisiones sobre contenidos y forma de operar del festival, éstas obedecieron más a los lineamientos institucionales a los que debían ajustarse y una dinámica laboral y no tanto a sus propias nociones e ideas sobre el arte. Sin embargo, la relación de cada uno de ellos con las artes y la ciudad, sí marcó una diferencia en su interacción con los artistas. Tláloc, por ejemplo, que ha vivido toda su vida en Cuernavaca, pertenece a una familia de artistas y estudió artes plásticas en La Esmeralda, fue el que más acudió a ver las actividades de los artistas locales, el que estableció el vínculo más fuerte con dichos músicos

y el que los invitó a participar en el festival, así mismo, en constantes pláticas refirió que había buscado trabajar en el área de cultura del Ayuntamiento porque le interesaba crear foros y gestar actividades donde pudieran participar los artistas jóvenes, ya que él como artista sabía lo difícil que era presentarse o tener acceso a espacios en la ciudad. Carolina, responsable del área de comunicación del festival, no llegó a trabajar a la Dirección de Cultura por accidente, sino que a ella siempre le ha interesado la difusión de las artes, pero señaló que los bajos salarios en estas instituciones son una desventaja ya que la gente termina haciendo sólo lo indispensable “porque de hecho aunque quieras proponer cosas la institución te limita y te tienes que adaptar a lo que hay”, también comentó que el ser relativamente nueva en la ciudad, Carolina es del DF y llevaba viviendo en Cuernavaca un año al momento en que se realizó el festival, le dificultó entender las necesidades de los creadores locales y comunicarse de una manera más directa con éstos, sin embargo, con respecto a los artistas internacionales su contacto fue más sencillo porque estuvieron poco tiempo en Cuernavaca y toda la información sobre ellos ya le había llegado con semanas de anticipación. Algo que también me dijo Carolina es que ella veía que en los municipios la cultura no se considera prioridad dentro de las propias instituciones y que los trabajan ahí hacen lo que pueden para sacar los proyectos adelante aunque en ocasiones no puedan lograr mucho.

Yo llegué a Cuernavaca ah por muchas cosas y afortunadamente luego luego encontré este trabajo. Yo estudié periodismo en la UNAM y hace un año que trabajo en la Dirección de Cultura, soy una mini área de comunicación social. Lo que está muy mal son los sueldos, yo estaba acostumbrada a ganar mucho, a traer chofer y aquí ni escritorio o computadora propia tengo. Pasé de trabajar a nivel federal a la realidad de los municipios. Pero pues vale la pena por el estilo de vida calmado que puedes tener aquí, porque las distancias en el DF te matan. Trabajar en cultura me gusta, no me imagino en otra área, imagínate trabajar en tránsito o permisos, que aburrido (Carolina).

Arnulfo, otro de los organizadores, me contó que a él siempre le ha gustado la música y que por ello disfruta mucho trabajar en el área técnica de los eventos de cultura, sobre todo cuando son de música, además de que su trabajo le ha permitido conocer a muchos artistas, pero considera que es la falta de presupuesto lo que no les permite realizar más cosas, aunque cree que no todo lo pueden y deben hacer las instituciones, sino que hacen falta propuestas y acciones de otros lados.

La relación de estos organizadores con la comunidad artística de la ciudad o su gusto por el arte y la cultura que los lleva a planear o pensar en proyectos más ambiciosos es contenida por las dinámicas institucionales que operan sobre una estructura de poder y toma de decisiones vertical, dejando poco marco de acción para la producción de actividades innovadoras o en las que la comunicación entre las instituciones y los artistas sea más directa, activa y horizontal, empezando por el hecho de que dicha comunicación se ve interrumpida desde el momento en que artistas e instituciones construyen la identidad, los relatos sobre la ciudad y sus nociones de arte desde lugares sociales y culturales muy distintos. De los cuatro responsables directos de este festival, tres: Efraín, Arnulfo y Carolina, continúan trabajando para el Ayuntamiento. Tláloc decidió dejar la subdirección porque “sentía que no pertenecía ahí y que podía hacer más cosas por otras vías”, después de renunciar al área de cultura del Ayuntamiento se enfocó en su trabajo como artista plástico y es hoy un gestor cultural independiente, respecto a ello, considera que el tener una formación artística y conocer la escena del arte de Cuernavaca es lo que le ha permitido moverse fuera de las instituciones culturales y hacer lo que le gusta.

6. Usos de la identidad y modelos de festivales artísticos

Tras realizar este recorrido por los cinco festivales sobre los que hice trabajo de campo para la investigación, puedo identificar tres modelos de festivales artísticos en la ciudad de Cuernavaca en los que los sujetos abordan, reflexionan, construyen y emplean la noción de identidad de tres maneras diferentes, tres formas de hacer uso y significar o resignificar al arte desde procesos y prácticas colectivas e institucionales que dejan ver, desde el contexto de una ciudad, la relación entre arte, poder y alteridad y la forma en que los proyectos artísticos hoy han dejado sólo de responder al campo del arte y se vinculan con el mercado, lo político, el territorio, el turismo y los medios de comunicación.

El primer modelo, representado por el Festival Emigra y el Festival de la Memoria, da cuenta de sujetos que corresponden a una generación de artistas que formados como tales dentro de Cuernavaca en una Facultad de una

universidad pública se educaron teniendo primordialmente como antecedentes a creadores, corrientes artísticas y procesos de producción simbólica propios de una historia y tradición del arte ligada a un relato hegemónico occidental, dentro del cual para legitimarse como productores y entrar al mercado del arte resulta necesario estar a la vanguardia de los lenguajes estéticos, es decir ser cultos en relación a una historia del arte, circular por instituciones como galerías y museos y responder a una lógica de mercado que privilegia los gustos de las élites culturales. Sujetos a los que sin embargo, el desarrollarse como creadores en una ciudad periférica los llevó a explorar su identidad y a realizar prácticas artísticas desde las que pudieran decir algo que los distinguiera y desde las que aparentemente cuestionan una historia, organización y funcionamiento de los mecanismos de legitimación del arte en los que la alteridad y la periferia quedan excluidos. En este sentido, estos festivales constituyen manifestaciones por las que un grupo de artistas “semiperiféricos” intentan dotar de un relato colectivo y comunitario sus procesos artísticos buscando no sólo la innovación estética, sino la producción de experiencias artísticas significativas en las que se reconozcan y por las que se pueden comunicar con el mundo. Comunicación que les permite fortalecerse como grupo o comunidad, dándoles un soporte que les ayuda a hacerse escuchar desde la periferia. Prácticas como estos festivales constituyen un mecanismo por el que los creadores dan cuenta de sus procesos simbólicos y sociales particulares y compartidos colectivamente con respecto a un contexto territorial determinado que a su vez interactúa con procesos globales. Estos festivales representan una forma de reflexionar sobre su alteridad como grupos respecto a los relatos del arte imperantes pero sin desechar a éstos del todo.

El Festival Emigra y el Festival de la Memoria entran en este modelo que denomino como *Festival Artístico Semiperiférico-Comunitario*, esto porque aunque las acciones de los sujetos implicados en ellos denotan un cuestionamiento sobre la identidad y la alteridad –dada por la relación íntima que tejen con un lugar y la formación de un sentido de comunidad con otros creadores que comparten dicha realidad y experiencias en torno a éste– sus procesos de creación no son del todo independientes de las narrativas hegemónicas del arte, ya que aunque los creadores proceden de sectores sociales más diversos (clases medias y populares), culturalmente no son muy

diferentes, es decir que la mayoría de los organizadores y participantes de estos festivales vienen de contextos urbanos, con antecedentes artísticos afines adquiridos en su educación básica, con prácticas y consumos culturales semejantes y que comparten similares fuentes de información respecto al arte: los medios de comunicación masiva, las nuevas tecnologías y su formación artística universitaria. No obstante, su reflexión sobre la identidad los lleva a realizar prácticas en las que los intercambios grupales y la exploración y expresión en las piezas de aquello que socioculturalmente sienten los representa son importantes y guían sus procesos creativos por sobre la mera espectacularidad estética de las obras. Empero, aunque buscan dar un sentido diferentes a sus obras y a sus relaciones con el público, colaborar como artistas y relacionarse de una forma solidaria, abordar temas que les sean significativos y emplear estrategias alternas para difundir su trabajo, tienden a utilizar canales tradicionales como museos, galerías o centros culturales para realizar sus acciones, con lo que corren el riesgo de que sus proyectos se institucionalicen del todo y se rompa o limite una estructura de organización con cierto carácter “comunitario” en la que creadores y consumidores son productores de la experiencia y práctica artística, la cual adquiere sentido no solo para los que dominan determinados conocimientos sobre arte, sino para los que comparten una realidad, una forma de vida.

Sin embargo, pese a que en este modelo de festival artístico los realizadores tienen conocimientos sobre la historia y el campo del arte, su legitimación es configurada en primera instancia no por especialistas del arte o instituciones, sino por el reconocimiento que les da un grupo que se identifica significativamente con ellos por compartir una condición, realidad o rasgo grupal, es decir por apelar en sus obras y acciones a una serie de aspectos en los que una colectividad se reconoce, y que le otorga a los artistas un valor simbólico que posteriormente los ayudará a insertarse en el campo del arte, pues pese a que cuestionan a éste, aún les resulta un reto desarrollarse al margen de un sistema imperante del arte que acepte otras formas creativas de producción simbólica que no responden a las lógicas del mundo artístico occidental. En este contexto, la pregunta por la identidad y el sentido colectivo del arte en la ciudad de Cuernavaca también está ligado a la entrada en el mundo del arte y el acceso a la educación artística de sujetos y grupos más

diversos que, situados en territorios físicos y simbólicos periféricos y semiperiféricos en relación a lo hegemónico, se interrogan sobre los grandes relatos del arte, la sociedad y la cultura. Dichos sujetos producen prácticas en las que –con un pie en la alteridad y otro en las prácticas artísticas hegemónicas y en la frontera entre lo local y lo global– experimentan, reflexionan, problematizan, hablan, abordan y reflejan a través del arte la transformación y resignificación de las funciones y sentidos de éste y de la identidad que no explican del todo los conceptos, pero que logran plantear las diferentes expresiones artísticas que dan cuenta, de una manera diferente a lo teórico, de los procesos colectivos de transición en el arte en los que desempeña un papel fundamental la lucha y búsqueda de diversos grupos socioculturales por el respeto, reconocimiento y libertad de creación de y desde la alteridad.

Este modelo de festival responde a un cuestionamiento de los sujetos sobre su labor artística e identidad desde la modernidad o mejor dicho desde la posmodernidad, entendida ésta como una serie de interrogantes hacia los grandes relatos de la modernidad contenidos en nociones cerradas y estáticas sobre la pertenencia y el arte que hoy ya no son suficientes para actores interculturales con una identidad híbrida, quienes reinterpretan y resignifican dichas categorías a través de nuevas prácticas. En este modelo intervienen sujetos que se reconocen como parte de grupos, los cuales se ubican y hablan desde los cruces entre la historia del campo del arte y sus relatos colectivos, entre el centro y la periferia, entre lo dominante y lo alterno. Este tipo de festivales son promovidos por creadores interculturales que a través del arte intentan superar las narraciones tradicionales de la identidad, pues se arraigan a la ciudad no desde éstas, sino siendo parte de y reconociéndose en sus transformaciones. Les interesa desarrollar sus obras y proyectos desde y en su ciudad, pues en un panorama donde el mercado y los medios privilegian solo algunos procesos simbólicos, la puesta en escena del contexto y la identidad para diferenciarse y situar la mirada sobre procesos sociales y culturales desde un ángulo diferente, adquiere una importancia particular dentro de las acciones artísticas como táctica de legitimación. En este sentido, el festival se constituye como el entorno de la creación y legitimación mostrando las obras en su

contexto, en este modelo, más que la firma de los autores, destacan las estrategias que emplean.

El segundo modelo *Festival Artístico Estratégico-Innovador*, que comprende el Fotografest y Festival de Danza, se refiere a un tipo de festival que funciona como estrategia para aumentar y reforzar las redes sociales de los creadores para con ello posicionarse dentro de una ciudad respecto a la cual experimentan una situación de desarraigo; pero también, dada su movilidad, conservar su renombre, estatus y posición dentro de algún sector o red artística más allá de lo local. En este sentido, el festival constituye una maniobra para insertarse y mantenerse no sólo dentro del campo artístico, sino en un ámbito laboral que se puede denominar extra-artístico, esto debido a que los artistas que los organizan son polifacéticos y a que sustentan su trabajo transitando entre los apoyos (becas) que les otorgan las instituciones culturales y su participación en empleos y proyectos temporales e independientes, motivo por el cual el festival les permite legitimarse, crear trayectoria y al mismo tiempo gestar contactos laborales .

En este modelo de festival, dado que los creadores se mueven de un proyecto a otro con gran facilidad y por consiguiente entre diferentes territorios, dicha transitoriedad los lleva a no arraigarse a un solo lugar y a relacionarse con múltiples sitios. Este tipo de festival no da cuenta de un relato comunitario o sobre la configuración de una identidad, sino que los creadores que intervienen en él –al reconocerse más que en sus vínculos con un territorio, en su relación con una disciplina y discurso artístico en torno a ella– se asocian, colaboran y generan proyectos buscando especialmente innovar o hacer propuestas transgresoras en cuanto a los temas, técnicas y medios de difusión del arte, pero apelando sobre todo a la propia historia del campo artístico y no a procesos de apropiación del arte desde contextos socioculturales compartidos colectivamente.

Al no estar acompañado este modelo de festival por un relato comunitario o asociado a un contexto, su sentido se orienta más hacia la exploración de nuevos lenguajes dentro del arte, pues los sujetos que gestan estos festivales conciben la exploración y renovación como una estrategia para mantenerse vigentes dentro de una escena artística. En este sentido, el festival

adquiere la función de espectacularizar dichas exploraciones para otorgarles una mayor presencia y resonancia, constituye, retomando las ideas de García Canclini en su libro *Culturas Híbridas*, una búsqueda de los creadores por generar rupturas artísticas que se transforman en o se vuelcan en ritos⁶² desprovistos de relatos colectivos asociados a procesos sociales. Ante un aparente desarraigo, en este modelo de festival los sujetos se apegan a una narrativa artística en la que la ruptura se vuelve una convención, “la tradición de la ruptura” dice Octavio Paz (citado en García Canclini, 1990: 44).

No obstante, lo que lleva a converger a determinados creadores en un modelo de festival como el que aquí menciono es que comparten la visión de que el arte es una extensión de su forma de vida, una postura política o filosófica ante ésta, siendo –con base en sus discursos– uno de sus objetivos principales reencontrar al arte con la vida. Esta perspectiva se vincula al hecho de que gran parte de los creadores que participan en festivales de esta índole en Cuernavaca, su acceso a una formación artística fue o la definen como complicada debido a que proceden de familias o estratos sociales (clases medias y populares) en las y los que no existe mucho apoyo para dedicarse o acercarse a las artes. Al respecto, impulsar acciones artísticas masivas, públicas y gratuitas hace referencia a su idea respecto a que el arte puede cambiar la vida de cualquier persona sin importar su estrato social u origen cultural con el simple hecho de que se tenga contacto con él, ya que a ellos el arte les permitió romper con una especie de determinación social. Empero, aunque manifiestan esta postura en los festivales que ejecutan, sus acciones no parten propiamente de una reflexión sobre los distintos procesos sociales que los rodean, sino que se guían principalmente por ciertas lógicas y exigencias ajustadas a un campo del arte. Este modelo de festival responde a un serie de prácticas artísticas impulsadas por sujetos que intentan innovar y experimentar en cuanto a las formas de difundir el arte, modificar su entorno tradicional, abordar temas transgresores y acercar al público a las obras de una manera festiva; pero que siguen moviéndose dentro de los márgenes de instituciones clásicas y apelando a un relato del arte que puede ser comprendido especialmente por los conocedores y especialistas en el arte y no

⁶² “Hay un momento en que los *gestos* de ruptura de los artistas, que no logran convertirse en *actos* (intervenciones eficaces en procesos sociales), se vuelven *ritos*” (García Canclini, 1990: 44).

por una sociedad más amplia. En este contexto, pareciera que su deseo de integrar a todos en el festival forma parte de un pronunciamiento que les otorga legitimidad y no de una práctica real. En el primer modelo, a diferencia de éste, no se pretende convocar a todos los sectores socioculturales, sino que hay un intento de los sujetos por renovar las prácticas artísticas no solo desde la manera en que se abordan los temas, transgrediendo los lenguajes tradicionales de las artes o espectacularizando las acciones, sino incluyendo una reflexión sobre la identidad y los procesos colectivos que acompañan a una ciudad y desde los que se construye una noción de pertenencia entre un grupo particular que se identifica.

El tercer modelo *Festival Artístico Gubernamental-Prediseñado*, funciona tomando como referencia a otros festivales ya certificados nacional e internacionalmente, por lo que los organizadores/autoridades para seleccionar los contenidos artísticos, más que considerar las dinámicas urbanas de la ciudad en la que el festival se desarrolla, retoman un molde “estándar” de festival sin considerar o incluir las características y demandas sociales y culturales de la población. Este prototipo de festival responde, más que a una dimensión artística, a proyectos turísticos y políticos en los que la puesta en escena de la identidad resulta de una construcción institucional arbitraria que no refleja los procesos “reales” de un lugar, sino que representa una narración homogénea y poco dinámica sobre la relación entre los sujetos y grupos con un territorio. En esta línea, el arte, o es percibido como el contenedor y legitimador de este tipo de identidad que se oferta y vende al turismo; o como el símbolo del progreso social y cultural de una ciudad desde donde se justifican proyectos políticos. La perspectiva del arte que tienen las instituciones gubernamentales que gestan estos festivales parte de una visión dicotómica de la sociedad, en la que algunos son cultos y otros no, por lo que es necesario llevar la cultura, entendida principalmente como las bellas artes, a los sectores “menos privilegiados” social y culturalmente. Empero, esta noción ya implica una forma de exclusión puesto que no reconoce la independencia y legitimidad de los procesos simbólicos de grupos culturales y sociales no hegemónicos con expresiones artísticas alternas al modelo occidental imperante del arte.

Este modelo de festival, dado que utiliza y proyecta una imagen de la ciudad y la identidad de sus habitantes que el gobierno en turno intenta colocar en el mercado o darle un uso político, apela a la configuración de una urbe, por parte de las autoridades, en la que los conflictos y la desigualdad se niegan, ocultan o minimizan. En cuanto a los contenidos artísticos que se programan en este tipo de festival, las autoridades que los organizan tienden a descartar propuestas arriesgadas, innovadoras o experimentales y apuestan por disciplinas artísticas “tradicionales” o comerciales legitimadas principalmente a través de los medios de comunicación masiva, esto porque seleccionar los contenidos con base en lo que circula por los medios puede ser traducido en ganancias, pues el público que se acerca al arte teniendo como referencia la difusión y representación que sobre éste se construye en los medios, asiste masivamente a los festivales a ratificar la experiencia artística que éstos dibujan y promueven. Este modelo de festival, impulsado por las tradicionales instituciones de arte y cultura gubernamentales, da cuenta: uno, de la influencia que hoy posee el mercado, el turismo y los medios de comunicación en la configuración de proyectos artísticos por sobre el campo del arte; dos, los intercambios entre el mundo de arte y la política; tres, el abismo entre las propuestas artísticas contemporáneas y el consumo artístico o el gusto de los públicos de sectores más amplios de la sociedad guiado en gran medida por lo que dicen y difunden los medios y no por el campo del arte; y cuatro, la desvinculación entre las prácticas artísticas contemporáneas y las instituciones gubernamentales que ha devenido en la falta de renovación de estas últimas y en un intenso cuestionamiento de los creadores hacia éstas.

Cada modelo de festival que he expuesto conlleva una forma de relacionarse entre los sujetos que los organizan y participan en ellos. En el primero la correspondencia entre éstos tiende a ser más horizontal e igualitaria; en el segundo se combinan las relaciones verticales –sobre todo cuando interactúan los artistas con las instituciones y dependiendo del lugar que éstos ocupan respecto a una red social– con intercambios horizontales entre creadores que están en una posición semejante dentro de una red social o que comparten una perspectiva en torno al arte; en tanto en el tercero, los vínculos son sobre todo verticales, es decir que los festivales operan desde una organización jerárquica

en la que las decisiones se ajustan no a las prácticas artísticas y nociones compartidas o a procesos de comunicación e interacción entre creadores, instituciones y públicos, sino a metas, objetivos, planes y discursos económicos y políticos constituidos por un grupo en el poder según sus intereses y que hacen cumplir las autoridades. Los tipos de relaciones que tejen los sujetos en los diferentes festivales están asociados a sus intercambios cotidianos dentro de una ciudad, su contexto sociocultural y formación artística; aspectos que así mismo influyen en la forma en que ejecutan en la práctica sus estrategias de legitimación, producción y circulación del arte, las instituciones con las que se vinculan, el uso o rechazo que hacen de éstas, los sectores con los que interactúan y los públicos que atraen, todos ellos aspectos que analizo en el capítulo cinco de este trabajo.

Nos encontramos ante una panorama de transiciones, giros, persistencias, encuentros y desencuentros no sólo en lo que respecta a los procesos de construcción de las nociones artísticas, sino en la forma de concebir la ciudad, la identidad y las instituciones, procesos de los que incluso no alcanzan a dar cuenta los discursos y palabras de los propios creadores involucrados en los festivales, pero que se manifiestan y adquieren sentido en las prácticas y acciones generadas en torno a éstos, ya sea como resultado de hechos planeados o situaciones que surgieron de manera espontánea. Esta dimensión práctica, es decir, la puesta en escena de los diferentes actores a través de una acción colectiva en torno al arte, también la abordo en el siguiente capítulo de esta investigación.

Capítulo 5

Prácticas artísticas, públicos y ciudad

El presente capítulo constituye un análisis sobre las prácticas de los públicos, artistas y organizadores en torno a los festivales que estudié y la relación de éstas con: el valor simbólico de los espacios en las que se desarrollaron, las nociones de arte que configuran diferentes instituciones artístico-culturales, los usos del tiempo urbano y las dinámicas de la sociedad cuernavacense. Así mismo, cada apartado de este capítulo se apoya en una etnografía de los festivales, acompañada por breves crónicas de momentos representativos, las cuales aparecen diferenciadas dentro del texto con el nombre de “actos”, ello en alusión a la idea de que dichos instantes ilustran la puesta en escena de los actores involucrados alrededor del arte y la ciudad, y las dinámicas cotidianas que lo y la acompañan.

Dichos “actos” constituyeron e ilustran una parte esencial respecto al primer acercamiento etnográfico que tuve con los festivales que analicé. A partir de ellos puede observar las relaciones entre los públicos y sus respuestas ante las obras y espectáculos, cómo se vinculaban los organizadores/artistas con otros actores y ponían en acción sus redes sociales, y la manera en que los sujetos se movían, utilizaban e interactuaban con los espacios en los que se realizaron las actividades de los festivales. Del contacto directo que tuve en diversos momentos de los festivales con una multiplicidad de gente y expresiones artísticas diversas, enmarcado en muchas ocasiones por un ambiente de fiesta, nacieron experiencias y vivencias desde las que posteriormente surgieron varias reflexiones iniciales a partir de las cuales después fui construyendo un análisis más profundo.

Mi aproximación etnográfica a los festivales fue –además de hacer entrevistas y sostener conversaciones con los asistentes, artistas y

organizadores— a través de la observación participante. Es decir, no me limité acudir a los eventos, mirar lo que acontecía y registrarlos, sino que también busqué ayudar en algunas actividades para ver cómo los sujetos resolvían problemas, tomaban decisiones, trataban a los artistas, se relacionaban entre ellos, etc. Incluso ser parte de la experiencia colectiva producida en torno a los espectáculos y actividades de los festivales, jugar un poco el papel de organizadora y espectadora de manera alternada, mirar las obras, emocionarme con algunos eventos, celebrar con los organizadores/artistas, etcétera; me ayudó a no perder de vista, al hacer el análisis teórico de los festivales, de esa parte “viva” de éstos, que me ayudó a repensar y replantear algunas perspectivas teóricas y conceptuales o mirar más allá de éstas al momento de construir un análisis de las prácticas artísticas. Asimismo, a partir de la forma en que se dio mi acercamiento etnográfico a los festivales de arte, surgió la necesidad de hacer una reflexión teórica de éstos que dejara ver cómo son vividos por los sujetos involucrados en el momento en el que acontecen, para luego dar cuenta sobre cómo la experiencia es interpretada, significada e incorporada a distintos discursos por los individuos.

1. Públicos y espacios

Para el estudio de los públicos consideré los siguientes aspectos: las características de las personas que los constituyeron (edad, escolaridad, grupo social, etc.), los medios de difusión que los organizadores emplearon para atraerlos y mantenerlos informados, el vínculo establecido entre los asistentes y los espacios de desarrollo de cada festival, y los elementos que permitieron o no la configuración de un ambiente festivo a partir del tipo de intercambios suscitados entre espectadores, artistas participantes y organizadores. Al reflexionar sobre todos estos componentes, observamos que algunos de los festivales compartieron públicos con características similares, sus gestores coincidieron en la decisión de utilizar determinados lugares y en las formas de ponerse en contacto con las audiencias, en tanto otros festivales respondieron a una organización y situaciones diferentes. De ahí que se haga un análisis de los públicos de los festivales de arte tratando de explicar las razones por las que los festivales atrajeron a diferentes tipos de público, los cuales además

manifiestan distintas maneras de vinculación entre diversos sectores de la población con el arte y con la ciudad de Cuernavaca. Por lo anterior es que se presentan los festivales por modelos, es decir analizándolos a partir de los elementos que algunos comparten en cuanto a los espacios que emplearon, las características de sus audiencias y los medios de difusión que utilizaron sus coordinadores.

El análisis de los públicos lo hago en dos fases. La primera se basó en las características que describo al inicio (edad, educación, grupo social, etc.). La segunda es la agrupación de tipos de públicos según el sentido que dan a los festivales.

1.1 Públicos de arte contemporáneo. Entre el espacio alternativo y el institucional

Acto 1. Un grupo de personas, jóvenes en su mayoría, se van concentrando en la explanada del Museo Muros de Cuernavaca. Visten con ropas coloridas, con atuendos que describen como “alternativos” y muchos tienen cortes de pelo “extravagantes”. Se van incorporando al espacio con familiaridad, han estado ahí antes. Conforme se van sumando más sujetos al lugar se experimenta una atmosfera similar a la de una fiesta entre amigos, hay una sensación de cercanía entre los asistentes a la inauguración del Festival Emigra, entre ellos se saludan, conversan, comparten un cigarro y muchos ya preguntan “¿qué se hará más tarde, dónde es el *reventón*⁶³ después?” Más tarde la gente pasa al auditorio del museo, adentró se llevará a cabo la inauguración y la conferencia del escritor tijuanense Fran Ilich. En el auditorio, ya todos sentados guardan silencio, están a la expectativa, escuchan, aplauden... para luego salir del recinto e integrarse al ambiente festivo que se genera en torno a un brindis con sabor a mojitos cubanos.

Este momento, como ya hago referencia en él, corresponde a la apertura del Festival Emigra en el año 2005, gestado por un grupo de artistas jóvenes recién egresados de la Facultad de Artes de la UAEM. Una situación afín también tuvo lugar en la inauguración del Fotografest en 2008, organizado por un grupo de artistas contemporáneos recién llegados a Cuernavaca, solo que en este caso el evento se realizó en el Museo La Casona Spencer. Ambos festivales compartieron un tipo de público similar, constituido principalmente por lo que se puede llamar una audiencia *gremial* (Gullco y Schmilchuk, 1991: 29),

⁶³ Fiesta.

es decir, compuesta por gente ligada a las artes: maestros, gestores culturales, críticos, teóricos y estudiantes de arte. Pero en particular agentes y creadores interesados en el arte contemporáneo, con especial atención en las artes plásticas y visuales (pintura, fotografía, dibujo, videoarte), que incursionan en manifestaciones artísticas interdisciplinarias o que emplean medios alternativos⁶⁴ como performance, instalación, videodanza, arte sonoro, arte de la tierra, acciones.

Aunque en los dos casos los públicos fueron gremiales, dentro de éstos predominó la presencia de jóvenes con cierta preparación académica en las artes, personas con conocimientos artísticos adquiridos en el Cema, la Facultad de Artes o talleres. El perfil de los espectadores estuvo ligado a los contenidos que decidieron presentar los organizadores en los festivales, obras y espectáculos que requieren que los sujetos que se acercan a éstas y éstos posean cierto grado de conocimientos artísticos y un bagaje cultural en torno al arte para comprenderlos..

Los espectadores de los dos festivales también se distinguen por ser asiduos asistentes a eventos culturales y artísticos desarrollados en espacios que denominan independientes (bares y cafés que funcionan como foros para las artes, galerías y museos coordinados por artistas o la iniciativa privada, y casas o vecindades abandonadas y empleadas por algún colectivo para hacer eventos) es decir, lugares que no están bajo el cobijo de las instituciones gubernamentales de cultura. Su acercamiento a actividades artísticas en este tipo de recintos tiene relación con sus prácticas de diversión y entretenimiento cotidianas, ya que ante la carencia de sitios de reunión y recreación dentro de la ciudad que no apelen solo al consumo económico –como las discotecas que cobran precios elevados para entrar a ellas o las plazas comerciales en las que siempre hay algo que comprar– estos jóvenes buscan a través de las actividades artísticas satisfacer sus intereses culturales y al mismo tiempo procurarse un espacio y tiempo de esparcimiento “gratuito” o, como ellos dicen, tener un lugar para “echar fiesta”. En este sentido, su asistencia al Festival Emigra y el Fotografest, además de haber estado motivada por los contenidos

⁶⁴ *Medios alternativos* es la categoría que emplea el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) para referirse a todas aquellas manifestaciones artísticas que dentro de las artes visuales derivan del arte conceptual.

y su deseo de establecer contacto con los artistas participantes, también fue incentivada por el hecho de que los gestores de estos festivales optaron por realizar varios eventos en espacios en los que es posible pasar de las actividades formales del festival a la fiesta; es decir, lugares en los que no existe un límite de horario establecido, los espectadores pueden tomar alcohol, escuchar la música que quieran, fumar cigarrillos e incluso “echarse un gallo”.⁶⁵ En este contexto, el interés de dichos públicos, integrados por artistas jóvenes, por hacer contactos que les permitan involucrarse con y tener un lugar dentro de la escena artística y la búsqueda de una experiencia festiva a partir del festival están vinculados, ya que al calor de unas cervezas y el baile parece más fácil hablar de proyectos, conversar con el artista que expuso su obra o aquel que dio una conferencia.

Las relaciones habituales y ocupación de los individuos que formaron parte del público en los dos festivales mencionados facilitaron e inspiraron el desarrollo de un ambiente festivo, el cual derivó en actos de convivencia hasta cierto punto espontáneos. Entre los elementos que hicieron posible la presencia de una atmósfera festiva dentro de los festivales, encontramos que entre la audiencia, los artistas participantes y organizadores predominaba un aire de confianza debido a que convergen en y comparten cotidianamente espacios de reunión –bares, cafés, restaurantes semejantes o la escuela en la que estudian– sitios dentro de la ciudad de los que se han ido apropiando al convertirse en puntos de encuentro colectivo. Así mismo, al no haber sido tan grande el número de público en estos festivales, quizá 250 personas en los eventos con mayor afluencia, a los asistentes les fue posible desarrollar mayores momentos de intercambio, comunicación y festejo con otros espectadores, con los creadores y con los coordinadores. Los organizadores otorgaron en estos dos casos mayor importancia a quiénes conformaron la audiencia, por sobre cuántos.

Empero, para la selección que los organizadores/artistas hicieron de los espacios que utilizarían para llevar a cabo sus festivales, no sólo se avocaron a los sitios “independientes” que les permitieran gran libertad en el desarrollo de sus acciones y en los que pudieran llevar al festival hacia la fiesta, sino que sus

⁶⁵ Se refiere al acto de fumar marihuana.

decisiones también estuvieron orientadas por el valor simbólico que poseían o poseen los recintos para la población artística de Cuernavaca o, más específico, para el tipo de actores que deseaban atraer. Por lo anterior, los gestores de ambos festivales eligieron dos tipos de lugares: uno, espacios significativos para el o los grupos de artistas con los que se identifican que les dieran la oportunidad de generar intercambios, contactos y acciones enmarcadas por un intenso ambiente lúdico, pero que no cuentan con un reconocimiento oficial; y dos, foros institucionalizados –ya fueran gubernamentales o privados– donde reina un clima más serio y ritual hacia las artes, pero que consideraron que otorgaba a sus respectivos festivales una imagen de formalidad que les permitiría legitimarse ante instituciones artísticas (Fonca, Foeca, Conaculta) de las que en un futuro podrían depender los apoyos, becas y recursos que cada organizador/artista requiere para la producción de otros proyectos; instituciones culturales que otorgan un valor superior a espacios institucionales que a aquellos independientes o alternativos, que en muchas ocasiones son también efímeros. La selección de estas dos clases de foros se encontró determinada por la situación que experimentan los sujetos que organizan este tipo de festivales, la cual se aborda en el capítulo anterior, y se refiere al hecho de que son creadores que discursiva y conceptualmente están replanteando, desde lo colectivo y a través de sus obras, su relación con lo que denominan “un sistema hegemónico del arte”, pero que en la práctica se encuentran en la frontera entre la configuración de nuevos mecanismos para la producción, circulación y consumo de sus quehaceres artísticos, sin dejar de emplear a las instituciones “tradicionales” a fin de legitimarse en diversos circuitos del arte y con el objeto de que sus acciones tengan múltiples alcances.

Como ejemplo de lo anterior, el Festival Emigra se efectuó en tres foros con perfiles diferentes: el Museo Muros (iniciativa privada), la Galería Casa Emergente (sitio independiente) y el Cine Morelos (coordinado por el Instituto de Cultura de Morelos). La aparente contradicción entre los espacios en que se desarrolló dicho festival, es decir, dado que se emplearon sitios públicos, privados e independientes, encuentra explicación en el hecho de que con el uso de cada sede los organizadores intentaron alcanzar distintos objetivos, llegar a diferentes públicos y legitimarse frente a diversos actores, ya sea como

expresión de un discurso artístico o para obtener mayor fuerza como grupo y como artistas. Las funciones que cumplieron los diferentes foros para los gestores del Festival Emigra dependieron del valor simbólico que acompaña a cada espacio que se utilizó, pues los lugares que decidieron emplear los coordinadores tienen un valor e imagen dentro de Cuernavaca configurado a partir de su historia, las personas que lo dirigen y le dan un uso habitual, y las prácticas cotidianas que en ellos se desarrollan. La mezcla entre contenidos y el valor simbólico de los recintos influyó en que en cada uno de éstos el público se haya comportado de una manera diferente, variara el perfil de las personas que lo conformaron y la cantidad de asistentes.



Inauguración del Festival Emigra en el Museo Muros de Cuernavaca, 2005.

En el Museo Muros de Cuernavaca, hoy desaparecido, el cual presentaba la colección de Arte Moderno y Contemporáneo Gelman y era auspiciado por la empresa Costco-Comercial Mexicana, se realizaron la

inauguración y varias conferencias del Festival Emigra. Al elegir a este espacio como sede del festival, sus organizadores (jóvenes artistas emergentes) buscaron atraer a un público especializado en arte contemporáneo y a críticos y creadores con trayectoria dentro de Cuernavaca y el Distrito Federal, el museo brindaba esa oportunidad porque desde su apertura en mayo de 2004 comenzó a ser regularmente concurrido por este tipo de audiencia. Muros, a lo largo del año 2005, se configuró como un espacio importante dentro de la ciudad para la exhibición de propuestas artísticas contemporáneas, e incluso personas del DF venían específicamente a la inauguración de exposiciones en dicho recinto; éste se distinguió, por ejemplo, por ser uno de los pocos foros a nivel nacional en presentar muestras importantes de videoarte. Por esas razones, en la inauguración del festival reinó un ambiente mezcla de solemnidad y fiesta: solemnidad porque la presentación del evento dentro de este foro atrajo a figuras importantes del arte contemporáneo, y festivo porque entre los asistentes existían contactos previos y lazos de amistad lo que daba al festival un sentido de encuentro.

Con el Museo Muros como sede del Festival Emigra, los organizadores quisieron dar a éste mayor resonancia y cautivar las miradas de especialistas. La inauguración, acompañada por música de Djs y un brindis, reunió a aproximadamente 150 personas, quienes por la presencia de dichos elementos y sus previas relaciones pudieron relajarse, divertirse y convivir con los otros espectadores en un entorno de familiaridad y cercanía. Sin embargo, en las conferencias que se efectuaron en el auditorio del museo predominó un ambiente de mayor solemnidad. Los asistentes manifestaron una actitud más seria y de respeto hacia los conferencistas⁶⁶ –la mayoría escritores destacados o artistas miembros de colectivos famosos de Tijuana–⁶⁷. Las conferencias tuvieron una audiencia mucho menor -alrededor de 25 personas en promedio- la cual estuvo conformada por personas íntimamente vinculadas con la organización y operación del festival (los artistas invitados de Tijuana, colaboradores, algunos periodistas, los creadores de Cuernavaca que expusieron su obra en la muestra del festival), es decir que era un público más

⁶⁶ Algunos asistentes se presentaron con libros y revistas en las que aparecía algún texto de los conferencistas, a los que les solicitaron, al final de los eventos, les firmaran y dedicaran dichos materiales.

⁶⁷ Entre los ponentes estuvieron algunos de los miembros de los colectivos Yonke Art y Bulbo Tv, y los escritores y periodistas Rafa Saavedra, Heriberto Yépez y Fran Ilich.

especializado pero también sumamente endogámico, pues los artistas que participaron con sus obras en el festival eran el principal, por no decir casi exclusivo, público de los conferencistas.

Otra situación que influyó en la poca afluencia de público a las conferencias y que quizá mermó el arribo de más personas a la inauguración, guarda correspondencia con la historia y conflicto social que acompañó la construcción del Museo Muros. La edificación de éste fue resultado de lo que un grupo de artistas y ambientalistas de Cuernavaca experimentaron como una derrota ante la empresa Costco-Comercial Mexicana, pues el museo se erigió junto con una tienda Costco y el supermercado Comercial Mexicana en el predio conocido como Casino de la Selva, que funcionó en distintas épocas como hotel, teatro, galería y centro deportivo. Espacio que creadores, intelectuales y ambientalistas –tras agruparse y denominarse como Frente Cívico Pro Defensa del Casino de la Selva–⁶⁸ buscaron defender con diversas movilizaciones y evitar la tala de los árboles que crecían en dicho espacio, impedir el establecimiento de las tiendas arriba mencionadas y la demolición del lugar.⁶⁹ En este marco, una cantidad importante de artistas e intelectuales que pertenecieron al Frente Cívico desacreditaron al Museo Muros y descalificaban a todos aquellos creadores que exponían en él o participaban en sus actividades, tachándolos de traidores. El Festival Emigra no fue la excepción, ya que recibió fuertes críticas por parte de un grupo de artistas, en especial de aquellos que vivieron el esplendor del Casino de la Selva y les resultaba un sitio simbólico.⁷⁰ Incluso, ya casi al concluir la inauguración del festival, llegó un grupo de estos artistas que pegaron en las paredes del museo calcomanías con la leyenda “Fuera Costco de Cuernavaca” y tras hacer esto se retiraron pacíficamente. Una de las diferencias fundamentales entre los artistas que participaron en el Festival Emigra y los que impugnaban la legitimidad del Museo era que los primeros tenían una relación distinta con la ciudad y con

⁶⁸ El movimiento por la defensa del Casino de la Selva inició en el año 2001.

⁶⁹ Los defensores del predio resaltaban constantemente que el Casino era un lugar de y para todos los ciudadanos. Los artistas e intelectuales destacaban la importancia de conservar las obras de arte que contenía el espacio, como los murales de Messenger Villoro, Gabriel Flores, González Camarena, Félix Candela y otros artistas.

⁷⁰ El Frente Cívico Pro Defensa del Casino de la Selva siempre destacó el valor histórico de este espacio como lugar de encuentro entre artistas de distintas épocas, como símbolo de la belleza natural de Cuernavaca y como antiguo centro de asentamientos prehispánicos. Constantemente citaban en entrevistas la novela *Bajo el volcán* de Malcom Lowry, en la que el escritor describe al Casino de la Selva como un lugar mágico.

sitios como el Casino de la Selva –era posible que miraran más hacia el presente y futuro de éstos, que a su pasado– y sostuvieron que ya que se había construido el Museo Muros era necesario aprovecharlo y hacerlo propio dándole un uso y empleándolo como un foro, único en su tipo en Cuernavaca,⁷¹ para la manifestación de expresiones artísticas jóvenes y arriesgadas.

Otro lugar empleado por los gestores del Festival Emigra fue la ya también desaparecida galería y centro cultural Casa Emergente, ubicada en una antigua casa al norte de la ciudad, la cual era dirigida por un grupo de alumnas egresadas de la Facultad de Artes de la UAEM, quienes además fueron compañeras de clase de los organizadores del festival mientras cursaban la Licenciatura en Artes. En Casa Emergente se montó la muestra de los trabajos conjuntos de los artistas de Cuernavaca y Tijuana (fotografía, pintura, gráfica e instalación). Este espacio se caracterizó por ser un foro para creadores jóvenes –algunos todavía estudiantes–, sede de talleres y cursos sobre arte, y por organizar fiestas en las que se cobraba una módica cooperación, había música y se vendía cerveza a buen precio; fiestas que las coordinadoras de Casa Emergente hacían para obtener recursos económicos que les permitieran sostener el proyecto. La multiplicidad de eventos que cotidianamente se llevaban a cabo en Casa Emergente influyó en que en la exposición organizada por los coordinadores del Festival Emigra se concentrara una audiencia primordialmente juvenil (en el rango de 18 a 25 años), pero más diversa en cuanto a sus intereses y ocupaciones que la que asistió al Museo Muros. Es decir, que no sólo eran artistas, sino que también acudieron jóvenes no vinculados con las artes que fueron atraídos al evento – más que por su interés en las obras– por la fiesta que le seguiría a la exposición, muchos de ellos estudiantes de preparatoria, de otras licenciaturas como psicología y biología, o jóvenes desempleados; sujetos que todos los fines de semana recorren Cuernavaca en busca de fiestas o actividades gratuitas en las que puedan reunirse y divertirse gastando la menor cantidad de dinero posible. En Casa Emergente el festejo sobrepasó a la muestra de arte programada por el festival, pues ésta sólo pudo ser apreciada por un corto lapso de tiempo ya que, dado que Casa Emergente no contaba con la

⁷¹ Muros era el museo más innovador de Cuernavaca, el de mayor infraestructura y contaba con una serie de salas bien equipadas para exposiciones, muy superiores a las de otros recintos artísticos de la ciudad.

infraestructura adecuada y necesaria, la instalación eléctrica no soportó la cantidad de lámparas colocadas para la exposición y de pronto un corto circuito fundió toda la iluminación y la muestra quedó en tinieblas a tan solo una hora de ser inaugurada. Sin embargo, en el patio de la galería se restauró la electricidad y la fiesta siguió. No obstante, dicha exposición no pudo realizarse en otro espacio debido a que los artistas que presentaron sus obras contaban con poca trayectoria, aspecto que dentro de la ciudad de Cuernavaca representa una desventaja para los creadores emergentes, pues son tan pocas las salas de exposición de los espacios institucionales que éstos privilegian a los artistas con más renombre. De hecho esta es una de las razones del nacimiento de espacios como Casa Emergente, que dan cabida a creadores en formación, pero que no cuentan con la infraestructura necesaria, presentan exposiciones en espacios muy pequeños, sin buena iluminación, donde la obra corre el riesgo de ser dañada accidentalmente y a los que el público se acerca más por el ambiente informal de fiesta que se genera en torno a los eventos, restándole atención a las propuestas artísticas.

Los organizadores del Festival Emigra y el Fotografest coincidieron en la decisión de emplear el Cine Morelos (a cargo del ICM) como foro para la proyección de sus muestras de videoarte, cortometrajes animados y videodanza. La elección del espacio radicó, en los dos casos, en que éste es el único lugar en Cuernavaca que regularmente exhibe cine “de arte” desde hace varios años, es sede de la Muestra Internacional de Cine, del Tour de Cine Francés y de la Muestra de la Cineteca, en torno a él se ha configurado un público asiduo que no varía mucho, constituido principalmente por gente con una formación universitaria asociada de manera especial a disciplinas vinculadas a las ciencias sociales, humanidades y artes; algunos estudiantes universitarios; y sujetos con trabajos relacionados al sector de las artes y la cultura. Parte de esas audiencias constantes del Cine Morelos formaron los públicos que acudieron a las exhibiciones de los dos festivales. Sin embargo, muchos de los asistentes que cotidianamente van a este cine a ver películas de ficción, al entrar por curiosidad a los eventos programados en el marco de los festivales, se sintieron extrañados por lo que vieron, ya que no eran materiales narrativos y algunos resultaban muy experimentales (videoarte y videodanza, por ejemplo), situación por la que en distintas funciones varios espectadores

salieron de la sala. Por lo tanto, la audiencia que expresamente fue al Cine Morelos a observar las muestras que decidieron exhibir los coordinadores del Festival Emigra y Fotografest estuvo formada por un público con conocimientos especializados en videoarte, cortometrajes animados y videodanza, y personas que están inmersas en la producción de ese tipo de materiales. Puesto que el videoarte, los cortometrajes animados y la videodanza aún no cuentan con mucha difusión como manifestaciones artísticas dentro de Cuernavaca, ni existe suficiente información sobre ellas, la asistencia no fue tan grande –no más de 50 personas por función– pero los debates, reflexiones, felicitaciones y comentarios entre los realizadores y el público sí resultaron intensos después de las proyecciones, ya que los unos y los otros pertenecían o formaban parte de un círculo y circuito artístico común.

Los gestores del Fotografest bien pudieron hacer la inauguración de éste en un espacio institucional, ya que contaban con los contactos necesarios para lograrlo y de hecho la clausura se llevó a cabo en el Centro Cultural Universitario (CCU), dependiente de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Sin embargo, dado que el CCU no es un foro significativo para gran parte de los artistas de Cuernavaca –está en manos de un grupo de trabajadores sindicalizados de la UAEM, en él se desarrollan principalmente talleres escolares, se hacen escasos eventos y se da poca entrada al arte contemporáneo– los organizadores del Fotografest optaron por hacer la apertura en el Museo La Casona Spencer (recinto artístico independiente), espacio legitimado por una amplia comunidad de creadores que ayudaría a que el proyecto, desde su inicio, tuviera resonancia entre un importante grupo de artistas locales y foráneos, además de cautivar al público ya asiduo a dicho lugar y atraer la atención de los medios y de las instituciones culturales para darle fuerza e impacto al festival. ¿Por qué los organizadores pensaron en La Casona Spencer como el sitio que les permitiría lograr todo esto? Posiblemente porque dicho espacio, pese a no depender de ninguna institución artístico-cultural gubernamental y tener poco tiempo funcionando como centro cultural independiente, se ha constituido como un lugar muy significativo y simbólico para una diversidad de artistas de la ciudad, jóvenes y con trayectoria, enfocados tanto en las artes tradicionales, como contemporáneas.

El Museo La Casona Spencer es dirigido por una Asociación Civil (Fundación Museo La Casona, A. C., creada en 1999) de la que forman parte literatos, cineastas, artistas plásticos, actores, músicos. La Casona se ha distinguido por dar cabida a muy distintas manifestaciones del arte, e incluso en ésta se programan semanalmente igual o más actividades que en espacios institucionales como el Centro Cultural Jardín Borda, del ICM, o el Museo de la Ciudad, a cargo del Ayuntamiento municipal. La Casona es un lugar especial y cercano para los creadores, situación en la que ha influido el hecho de que ésta sea administrada por artistas y que en ella se de amplia libertad de acción a los creadores. La configuración de este foro como un lugar importante de y para la escena artística de Cuernavaca se fundamenta también en otros factores. Por un lado, el valor histórico del edificio: se dice que la casa data de los tiempos de Hernán Cortés (siglo XVI) y que él “entregó esta casona a uno de los grandes caciques tlahuicas a cambio del lugar en donde edificó su Palacio” (Javier Sicilia, 2005:10). Por otra parte, su ubicación estratégica, La Casona se encuentra situada en pleno centro de la ciudad, justo frente a la catedral. En tercer lugar, sus condiciones físicas, es un gran espacio con potencial para montar varias salas de exposición, realizar talleres y conciertos. Y por último, su carácter simbólico: ella perteneció a John Spencer, uno de los artistas más emblemáticos y míticos que vivieron en Cuernavaca, hombre muy valorado por la comunidad artística de la ciudad y quién en su testamento dejó claro que a su muerte La Casona debía convertirse en un museo y centro para las artes.

A inicios de Semana Santa murió John Spencer. Su obra no tuvo repercusiones nacionales. Las tuvo, en cambio, dentro de Cuernavaca e Inglaterra. [...] John Spencer, artista inglés, llegó a vivir a Cuernavaca en 1967 [...] Vivió y murió en lo que se conoce como la Casona, una construcción del siglo XVI que está frente a la catedral y que [...] hace algunos años, cuando dejó de ser vecindad, Spencer la compró y la remodeló para convertirla en un museo, que está en vías de concluirse.

Spencer siempre pareció viejo. Delgado, encorvado, el pelo enmarañado, la corbata desaliñada y el traje que nunca combinaba, arrastraba los pies por las calles del centro de Cuernavaca, los cafés y las exposiciones –nunca dejó de asistir a una en donde, si se trataba de un artista joven, compraba un cuadro “para estimularlo” (ibíd).

En gran parte, por todas las características que acompañan a La Casona, efectivamente en la inauguración del Fotografest se reunieron un grupo importante de espectadores (unas 200 personas) conformado por artistas y sujetos ligados a diferentes disciplinas artísticas, quienes –por sus

previos contactos a través de este recinto y sus relaciones de amistad y trabajo— crearon, al igual que en el Festival Emigra, un ambiente amistoso y festivo, que derivó en la realización, después de las actividades formales, de fiestas, muchas de ellas espontáneas, las cuales en su mayoría tuvieron lugar en un bar clandestino del centro de la ciudad conocido como el 5 Perros, a las que acudieron los públicos, los organizadores y los participantes. Estas fiestas fomentaron el interés de los sujetos para asistir a otros espectáculos del festival, pues sabían que a éstos los acompañaría posteriormente una animada fiesta, los festejos también ayudaron a difundir de boca en boca los eventos del Fotografest. A través de dichas fiestas se crearon redes entre una gran parte de los involucrados en el festival. El deseo o necesidad de gestar un gran ambiente festivo, más allá de lo propiamente programado, apela a la forma en varios de los artistas están construyendo hoy sus proyectos, ya que al ser muchos de ellos resultado de colaboraciones grupales y procesos colectivos, les parece imperante generar y contar con espacios de intercambio desde donde nazcan nuevas ideas, oportunidades y propuestas. Así mismo, en las fiestas se configuran relaciones sociales que ayudan a los artistas y gestores culturales a conseguir recursos y apoyos por vías alternas a los procedimientos institucionales, como se abordará más adelante.

El predominante ambiente festivo en las actividades del Fotografest y en especial las fiestas que generaron los organizadores, artistas y parte de los espectadores después de los eventos, agilizaron la comunicación entre el público, ayudaron a la integración de las audiencias, los artistas y organizadores, y permitieron romper con el trato formal e impersonal entre todos ellos. Ya hacia el cierre del festival, los sujetos que lo habían seguido de cerca se encontraban muy entusiasmados con la clausura y, sintiéndose ya cómodos en el festival y tras haberlo hecho suyo, lograron generar en el último evento una gran fiesta en un espacio, el CCU, que habitualmente es un foro muy institucional y sin mucho dinamismo. En el cierre del Fotografest se presentaron tres performances, hubo poesía acompañada de música hip hop, acróbatas jugando con fuego, un Dj, la gente bailó y circularon las cervezas ante las miradas divertidas o extrañadas de los trabajadores del lugar que pocas veces son testigos de ese tipo de atmósfera en el CCU.



Público en la clausura del Fotografest en el CCU. Octubre de 2008.



Fiesta posterior a la clausura del Fotografest en el bar 5 Perros. Octubre de 2008.

Los artistas/organizadores del Festival Emigra y el Fotografest, aunque en sus discursos manifestaran un cierto deseo porque una mayor parte de la sociedad pudiera experimentar los eventos artísticos programados en los

festivales y acercar el arte a públicos más diversos, los contenidos y eventos que los gestores eligieron presentar iban especialmente enfocados a una audiencia con cierto grado de especialización y conocimientos artísticos. Incluso algunas de las piezas y obras presentadas resultaron extrañas, escandalosas o extravagantes para aquellos que, aunque gustan del arte y asisten a eventos culturales de manera regular, no están tan informados o familiarizados con diversas expresiones del arte contemporáneo. También llamó mi atención que ninguna de las actividades programadas en los dos festivales se hayan efectuado en espacios públicos, es decir: jardines, plazas, calles de la ciudad. Esta situación, así mismo, se puede relacionar con el tipo de eventos que se presentaron en ambos festivales; al éstos consistir primordialmente en la exhibición de obras plásticas y visuales, requirieron de espacios, sobre todo cerrados, que contaran con las condiciones necesarias para montar las obras y darles cierto resguardo. Pero el nulo empleo del espacio público en los casos citados se vincula también con que al dirigirse estos festivales a audiencias endogámicas, especializadas y gremiales, para atraerlas, más que hacer uso de lo público, se requiere poner en escena y emplear aquellos sitios que le resultan significativos e importantes a un sector artístico.

Los coordinadores de los dos festivales presentados buscaron ser transgresores y críticos en los contenidos que decidieron mostrar y por el ambiente festivo y de ruptura que propiciaron tanto en las acciones planeadas, como en las espontáneas. Sin embargo, el inexistente empleo del espacio público y de recintos no propiamente artísticos, denota en el fondo la persistencia, incluso en los creadores que buscan ser los más innovadores, de una tendencia a seguir legitimando prácticas contemporáneas a través de espacios tradicionales como museos y galerías. Es decir que los sujetos vinculados a este tipo de festivales, con sus actos parecen desear escapar del sistema hegemónico del arte, pero su fuga se sigue realizando en los márgenes de lugares que respaldan que lo que hacen es “arte legítimo” (García Canclini, 1990: 49). Transgreden los límites de las prácticas artísticas, pero sin pasar las fronteras de los espacios que las contienen.

Las características de quienes constituyeron los públicos del Festival Emigra y Fotografest, y la orientación y especie de relaciones que entablaron

las audiencias con los organizadores y artistas participantes, se asocian a los medios de difusión empleados por los productores de los dos festivales, los cuales llegan y tienen “influencia” solo sobre algunos grupos de la sociedad cuernavacense. Los gestores de ambos festivales utilizaron primordialmente para difundir las actividades los siguientes medios y recursos: Internet, la radio universitaria de la UAEM (Ufm Alterna) y carteles que pegaron en sitios en los que principalmente desarrollan sus actividades sujetos vinculados a la vida artística y cultural de la ciudad y que también resultan significativos para los propios organizadores: los pasillos de la Facultad de Artes y del Cema, la Escuela Activa de Fotografía, bares, cafés y restaurantes del centro en los que se reúnen habitualmente los creadores (El Barecito, Bar Es3, Restaurante La Maga, Café Bons, Café La Alondra, etc.), y los espacios artísticos más frecuentados de Cuernavaca (La Casona, el Cine Morelos, el Jardín Borda). Los coordinadores del Fotografest sumaron a su campaña de difusión la producción de una especie de noticiario nocturno donde invitaban a los artistas participantes y se hacía un recuento de las actividades diarias del festival, pero dado que el programa se transmitía por un canal de televisión local poco visto en la ciudad: MundoTV, y en el horario de las 11 de la noche, no contó con mucha audiencia. Los dos festivales tuvieron cobertura mediática principalmente en los diarios locales, los cuales se concentraron en cubrir en especial las inauguraciones y clausuras, no así el resto de las actividades. No se difundió suficiente información sobre los festivales en programas de radio y televisión “populares”.

Las élites socioculturales de la ciudad de Cuernavaca se quedaron al margen del Fotografest y el Festival Emigra principalmente porque los medios de difusión que utilizaron sus creadores no son los canales por los que las élites cotidianamente se enteran sobre las actividades artísticas de la ciudad, los grupos de élite se informan a través de medios institucionales, normalmente son invitados directamente por el ICM, el Ayuntamiento, las universidades o los propios artistas. Otra explicación es porque los sujetos que pertenecen a las élites y se interesan por el arte prefieren actividades más tradicionales, en las que intervengan creadores con una mayor trayectoria y a los cuales en un momento dado les puedan comprar obra, ya sea para ellos mismos o como una inversión a largo plazo. En este sentido, muchos de los artistas que se

presentaron en estos festivales no cubrían o cubren las expectativas e intereses de las élites, ya sea porque aún no estaban consagrados, o porque aunque tienen trayectoria producen obra que es difícil vender, pues en muchas ocasiones es efímera (performances, instalación, intervenciones espaciales) o se puede reproducir y adquirir con facilidad y a bajo costo (videodanza, videoarte, arte sonoro).⁷² Es importante resaltar que las élites sociales de Cuernavaca no manifiestan un gran interés y entusiasmo por el arte contemporáneo, por lo tanto no financian, compran o apoyan obras y actividades de este tipo, esa es otra de las razones por las que principalmente los creadores jóvenes en Cuernavaca siguen recurriendo al soporte institucional y a la creación de redes sociales de apoyo que les permitan financiar y ejecutar sus obras y proyectos.

Los dos festivales atrajeron sobre todo a un tipo de espectador ya familiarizado con las expresiones artísticas que se presentaron en ellos, esto demuestra que los festivales no son manifestaciones que se caractericen por crear o atraer a nuevos públicos, sino que son especialmente espacios de consolidación de los gustos e intereses culturales de grupos determinados. En todo caso, los públicos de arte, más que nacer se hacen (García Canclini, 1991), se forman principalmente en las escuelas, talleres, grupos y colectivos artísticos que se crean en la ciudad, los cuales al dar cabida a, o nacer motivados por nuevos y diferentes creadores también están gestando más y diversos espectadores. Lo que renueva los contenidos de los festivales y los públicos de éstos es la diversidad sociocultural de los sujetos que están constituyendo los grupos y las nuevas generaciones de artistas, aquellos que se forman en las escuelas de arte en Cuernavaca y fuera de ellas, que proceden de contextos variados y en sus prácticas plantean diferentes maneras de relacionarse, a través de procesos creativos, con su entorno social y cultural.

1.2 Públicos de cine y danza. Del teatro al espacio público

Pese a que ni el Festival de la Memoria ni el Festival de Danza Tierra de Encuentro coincidieron en el uso de un espacio en común, los comparo en

⁷² Hay piezas de videoarte y videodanza que se pueden ver y descargar a través de portales en Internet como Youtube. Uno de estos lugares en la red para mirar gratuitamente trabajos de videodanza es el sitio: <http://www.videodanza.com/videoteca.htm>

este apartado porque los organizadores de ambos decidieron realizar actividades en lugares públicos; pero también porque sus gestores optaron por emplear foros cerrados con un alto valor simbólico como una estrategia por la que pensaron que podrían atraer a una mayor cantidad de público y, en el caso del Festival de la Memoria, a espectadores más diversos. Entre los mencionados foros encontramos al Auditorio Ilhuicalli, el Ex Convento de Tepoztlán y el Cine Morelos de Cuernavaca, en lo que respecta al Festival de la Memoria; y en cuanto al Festival de Danza, éste se desarrolló en recintos como el Teatro Ocampo y el Foro del Lago del Jardín Borda, ambos ubicados en el centro de Cuernavaca. No obstante, al valor simbólico de estos lugares se suma el uso cotidiano que de ellos hacen los habitantes, factor clave que influyó en la afluencia, composición y respuesta del público hacia las actividades de cada festival.

Por otro lado, los gestores de los dos festivales concordaron en argumentar que su decisión de utilizar lugares públicos respondió a su deseo de acercar el cine documental y la danza, según cada caso, a las “clases populares” y con ello formar o educar a nuevas audiencias, como lo refiere Roberto, organizador del primer Festival de la Memoria.

Yo creo que algo principal de hacer un festival es educar, porque la gente no está educada en, y vaya no es que la gente tenga que estar educada, pero si aportas un poco pa que la gente se entere, y que la gente de Tepoztlán y los de ahí que están alrededor y los que vayan a asistir y demás, entiendan la diferencia entre un documental y una ficción, ya la hiciste ¿no? El mismo festival es trabajar en eso, el festival mismo es como la enseñanza.

Al emplear dos tipos de espacios: por un lado, foros cerrados con un gran valor histórico y simbólico; y por otro, espacios públicos; los productores del Festival de la Memoria y el Festival de Danza lograron atraer a dos clases de espectadores diferentes, de los que obtuvieron respuestas distintas hacia las actividades. En primer lugar abordaré las situaciones que se produjeron en los recintos cerrados.

Acto 2. “Vuelve el cine a Tepoztlán”, con esa frase iniciaba el mensaje que se difundía a través de una bocina colocada en el toldo de un automóvil, que durante toda una semana había recorrido las calles de Tepoztlán anunciando la realización del Primer Festival de la Memoria. “Gracias al festival el Auditorio Ilhuicalli volverá a funcionar como sala de cine”, comentaban los organizadores

a los medios de comunicación que se congregaban afuera del auditorio el día de la inauguración. Mientras por la calle transitaban los pobladores de Tepoztlán mirando curiosamente lo que ocurría en el auditorio, algunos sin pena se acercaban a ofrecer sus artesanías o a preguntar qué pasaba, daban una ojeada a su alrededor para luego seguir su camino, decidían no entrar a un evento en el que nadie les resultaba familiar, para muchos de ellos no era más que otra cosa “de los extranjeros”. La afluencia al Auditorio Ilhuicalli con motivo del Festival de la Memoria se fue reduciendo con el transcurrir de los días hasta volverse más pequeña pero estable, entre 20 y 30 personas aproximadamente por función, para luego volver a aumentar en la clausura. Todas actividades en las que fue notable la ausencia de la gente oriunda del pueblo.

La inauguración del Festival de la Memoria contó con una amplia asistencia, el Auditorio Ilhuicalli estaba lleno casi en su totalidad, éste tiene capacidad para 700 personas. En la apertura predominó un ambiente de familiaridad y festejo, entre los asistentes se conocían, se notaba que habían convivido en muchas otras ocasiones y eran parte del gremio cinematográfico: directores, actores, productores, sonidistas, críticos, editores, documentalistas, profesores de cine o bien se trataba de gente dedicada a otro tipo de actividad artística. Un gran porcentaje del público lo compusieron sujetos con cierta preparación o bagaje cinematográfico, conformado por personas de 25 a 50 años, varios de ellos estudiantes y maestros de cine o de artes visuales. A la mayor parte de la audiencia le entusiasmó mucho la inauguración, la cual concluyó con un estruendoso aplauso colectivo. Los asistentes dijeron sentirse maravillados por el lugar donde se realizó la apertura del festival: “un gran auditorio dentro de un pueblo mágico”; también manifestaron sentirse felices porque el evento les había permitido encontrarse con viejos amigos y colegas que hacía tiempo no veían. Estos factores influyeron en que el evento se convirtiera en una fiesta magna, la cual continuó en un hotel de Tepoztlán hasta entrada la madrugada. Los sujetos que asistieron a la apertura refirieron sentirse parte de un evento importante y trascendente, estos sentimientos predominaron en el público a lo largo del festival. No obstante, la audiencia percibió a la inauguración y la clausura como las actividades más importantes del festival, ya que en ellas el ambiente fue más lúdico que en los otros actos, ya que en aquellos la gente “importante” estuvo presente, eran más abundantes los encuentros con amigos y había mayores posibilidades de

conversar con y conocer a nuevas personas. Parte de la magia del inicio y cierre de un festival recae en la intensidad de los intercambios que producen.

El resto de las actividades del Festival de la Memoria contaron con una afluencia mucho menor, esto debido a que las personas que asistieron a la apertura procedían particularmente de la ciudad de Cuernavaca y el Distrito Federal, de manera que por las distancias entre Tepoztlán y estas dos ciudades y las dinámicas laborales de los sujetos dentro de dichos territorios, a gran parte de los espectadores les resultó complicado acudir diariamente a los eventos del festival. Así mismo, los organizadores fueron concientes, en cierta medida, de que gran parte de su público cautivo no podría asistir diario a las funciones debido a que radicaban en otras ciudades; sin embargo, creyeron que por hacer el festival en el Auditorio Ilhuicalli, un lugar común de reunión entre los pobladores de Tepoztlán –en el que se realizan varias actividades colectivas– éstos formarían su mayor audiencia a lo largo de la semana. En verdad esperaban que el pueblo se volcara al festival, pues además las funciones tenían un bajo costo \$15 o eran gratuitas, pero esto no ocurrió debido a que la actividad habitual que realizan los pobladores de Tepoztlán en dicho Auditorio no es ir a ver cine, sino reunirse con ocasión de la graduación de los alumnos de alguna escuela local, eventos cívicos o festejos como el día del niño o el día de las madres. Los habitantes de Tepoztlán “se acostumbraron tanto” a carecer de un cine en el pueblo, que la mayoría para acercarse a éste ha contratado el servicio de televisión por cable para ver películas o recurre a la piratería, esa es quizá una razón por la que el festival no llamó su atención; otra sería que concibieron al festival como una actividad de “los de afuera” con la que no se identificaron.

Ha venido bien poca gente del pueblo acá (*al festival*). Es que a la gente de aquí no le gustan estas películas, si quieren ver algo pues compran sus DVDS, perdieron la costumbre por el cine. He visto llegar más gente de fuera que vive aquí, esos que tienen sus casas aquí, pero un día están y otro no, muchos extranjeros, con eso que ya somos mitad y mitad. Acá el Auditorio se usa para cosas de escuelas y eventos así como del día de la madres o día del niño, y ahora con esto, yo veo que nomás lo pintaron, no cambió mucho de como estaba (Sra. Rocío, pobladora de Tepoztlán y empleada del Auditorio Ilhuicalli).

Algo similar a lo acontecido en las proyecciones en el Auditorio Ilhuicalli ocurrió en las conferencias sobre cine documental programadas en el Ex Convento de Tepoztlán, el cual se ubica a un costado de la iglesia principal del

pueblo, a éstas acudieron muy pocos espectadores, 15 en promedio, la mayoría realizadores que estaban presentando sus documentales en el festival. Y es que, si bien la gente de Tepoztlán efectúa muchas de sus actividades en torno a la iglesia y su atrio, el convento no es un espacio que usen habitualmente o les sea significativo, pues éste es un lugar de atracción para los turistas y en el que los pobladores no intervienen activamente.

Salvo la inauguración y clausura, el resto de las actividades del Festival de la Memoria contaron con un público totalmente especializado e involucrado en la producción y distribución de cine documental, sumamente endogámico, pues estuvo conformado por todos los sujetos que los organizadores invitaron al festival como colaboradores, conferencistas y realizadores de los documentales en competencia, a todos ellos el comité organizador del festival les pagó su estancia en Tepoztlán durante toda la semana en que éste se desarrolló. La mayoría de las funciones y conferencias se convirtieron en espacios de intercambio para un grupo bien delimitado que poco a poco se cohesionó, razón por la cual predominaba en ellas un aire festivo y de cercanía entre sus asistentes. Solo había una actitud más solemne en las proyecciones cuando el documental que se presentaba era de un director famoso y éste se encontraba presente en la exhibición.

En las muestras de los documentales ganadores del festival, presentadas en el Cine Morelos de Cuernavaca, la audiencia fue de unas 40 personas por función. En este caso el público estuvo constituido en parte por gente dedicada al cine y también por espectadores que tradicionalmente asisten al Cine Morelos en sus ratos libres y que fueron atraídos a las funciones porque en éstas se exhibían los documentales premiados. Así, dado que en la muestra se proyectaron los mejores materiales del festival, la audiencia también la conformaron estudiantes de preparatoria y alumnos universitarios que llevan la asignatura de Ciencias de la Comunicación, quienes asistieron por recomendación de sus profesores o para cumplir con una tarea. Por todo lo anterior, el rango de edad de los espectadores varió mucho, personas desde los 15 hasta los 60 años y con diferentes ocupaciones. En estas funciones la atmósfera no fue nada festiva pues entre los asistentes no se conocían, ni mantenían una relación de amistad o trabajo. En la configuración de dicho ambiente también influyó la imagen que tienen los

pobladores de Cuernavaca respecto al Cine Morelos. Los que acuden a éste frecuentemente lo describen como el lugar donde se exhibe cine culto, comparándolo con lo que definen como las “banalidades” que presentan los cines comerciales; otros lo ven como el cine al que van los intelectuales, e incluso algunos lo ubican como el lugar en el que “pasan películas raras o complicadas”. Desde una u otra perspectiva coinciden en que, por ser un “cine de arte”, en él hay que comportarse de manera educada, seria y formal.

En lo que se refiere al Festival de Danza, el comité organizador – integrado por los miembros de la compañía de danza Foramen M. Ballet– programó, por un lado, funciones en el Teatro Ocampo y Foro del Lago del Jardín Borda, ambos espacios que constantemente, en lo relacionado a las artes escénicas, presentan espectáculos de ballet clásico a cargo de diferentes agrupaciones, pero sobre todo de la compañía Ballet de Cámara del Estado de Morelos, en especial desde que en 2006 Martha Ketchum asumió la dirección del ICM, quién además de ser bailarina de ballet, es una de las fundadoras de dicha compañía. En torno a las presentaciones de ballet en estos espacios se ha configurado un público asiduo a esos eventos, quienes a su vez conformaron una parte esencial de la audiencia que asistió a las actividades del Festival de Danza. Los espectadores que habitualmente van al Teatro Ocampo y Jardín Borda a ver ballet, concurrieron al Festival de Danza llenos de expectativas pero sin saber qué esperar exactamente de la danza contemporánea, esa parte del público la formaron principalmente mujeres, de entre 30 y 50 años, de grupos sociales de clase media y alta, la mayoría llegaban a las funciones en sus autos particulares y vestían elegantemente. Otra fracción de los públicos la constituyó gente vinculada a la danza contemporánea: bailarines, directores, escenógrafos y coreógrafos; varios, miembros de alguna de las compañías que se estaban presentando en el festival, sujetos que eran parte del comité organizador y operativo del mismo, y estudiantes de danza del Centro Morelense de las Artes (Cema) y de alguna otra escuela privada.

La afluencia de jóvenes menores de 30 años fue reducida en las actividades del festival en los recintos cerrados, en la poca respuesta de este sector influyó el costo de las funciones de \$50, que aunque no era elevado, representaba un gasto adicional y no contemplado para muchos jóvenes; otro

factor fue la carencia de información sobre la danza formal, sea ballet o contemporánea, la cual pudo parecerles una actividad muy especializada, tradicional y “cult”; y por último que la danza le resulta un tanto ajena a los más jóvenes porque pocas veces o casi nunca se difunde en espacios representativos para ellos.

La actitud del público en las presentaciones del festival en el Teatro Ocampo y el Foro del Lago del Jardín Borda fue intensamente solemne: de mucho respeto hacia los bailarines y poca interacción entre los espectadores. La gente no se quedaba a convivir después de las funciones, sino que se marchaban en pequeños grupos al poco tiempo de terminados los espectáculos. La solemnidad de estos eventos también se dejó ver en las acciones y apariencia de los asistentes, la mayoría se presentaron con ropa formal y elegante, al llegar buscaban un programa, lo leían atentamente y platicaban discretamente entre ellos antes de comenzar la función. En conversaciones que sostuve con algunos miembros de la concurrencia, dejaron ver que su forma de comportarse y vestir estaba ligada a la imagen que tienen sobre los espacios en los que se presentan los espectáculos y al valor social y simbólico que asignan a éstos. Norma, espectadora que asistió a una de las funciones del festival, refirió, parafraseando, que ir al teatro es consentirse, es como arreglarse para ir a cenar una noche a un buen restaurante, uno no sólo disfruta la cena, sino ponerse un vestido bonito, salir de la rutina, ser atendida, estar en un lugar agradable, ver a la gente.

Respecto a lo anterior, cuando se desarrolló el primer Festival de Danza, tanto el Teatro Ocampo como el Foro del Lago del Jardín Borda acababan de ser remodelados, acciones que fueron muy difundidas por el Gobierno del Estado y que despertaron el interés de la población, asidua al teatro y la danza, por conocer el nuevo perfil de los espacios. En este contexto, el valor histórico y simbólico de los dos foros, su aspecto estético monumental, el tipo de actividades artísticas que normalmente programan (ballet, teatro, música clásica y alguna que otra obra comercial) ayudaron a que el Festival de Danza atrajera, además de actores involucrados en las artes escénicas, a un público – élites sociales y culturales de la ciudad– que no hubiera sido posible convocar de haberse programado las actividades en recintos menos institucionalizados y a los que no asisten cotidianamente los grupos de élite.

La respuesta del público gremial especializado fue en cada función de aceptación y respecto a los bailarines. En cuanto a la audiencia que por lo regular asiste a los foros a ver ballet, música y teatro clásico, fue, al inicio, de sorpresa o extrañamiento, y luego de aprobación, pues muchos de ellos sugirieron que era interesante ver cosas nuevas y diferentes. Sin embargo, su beneplácito también estuvo ligado a la legitimidad que consideraron les daba a las compañías de danza el haber sido seleccionadas para presentarse en espacios artísticos tan importantes de la ciudad como el Teatro Ocampo y el Jardín Borda.

Cada función del festival en los lugares mencionados arriba contó con una asistencia de 100 personas en promedio. Al ser el público más diverso, sobre todo en el sentido de que no todos eran especialistas o estaban involucrados con la danza contemporánea, la interacción entre público y artistas fue reducida y distante. No obstante, sí se gestó un ambiente festivo al margen del festival, pero no tan abierto, pues en él solo participaron aquellos que se estaban presentando en el festival, los cuales hicieron fiestas privadas con el objetivo de conocerse mejor e intercambiar experiencias, dichas fiestas se realizaban en el hotel donde se hospedaron los artistas o en casa de alguno de los bailarines o coreógrafos de Cuernavaca.

Las características de los esperadores que conformaron los públicos del Festival de la Memoria y el Festival de Danza en los espacios cerrados, guardan relación con los medios de difusión que sus gestores utilizaron. El primero, Festival de la Memoria, fue difundido principalmente a través de carteles, una página en Internet, correos electrónicos mandados por los organizadores y radio. Los carteles fueron pegados por todo el centro de Tepoztlán pero, por las razones que ya se explicaron antes, no atrajeron la atención de los pobladores del lugar; sin embargo, también los organizadores colocaron varios anuncios en la Facultad de Artes y otros espacios que visitan los creadores; en Internet, el medio que más eficacia tuvo y le dio mayor alcance al festival, la información circuló a través de redes electrónicas configuradas entre actores con intereses y actividades afines; asimismo los promotores del festival hicieron primordialmente uso de la estación de radio Ufm Alterna de la UAEM. Los canales empleados para la difusión del Festival de la Memoria apelaron a una audiencia gremial, ya que la información circuló

por medios que llegan regularmente a una población universitaria con intereses artísticos y en el caso de Internet, la información llegó casi específicamente a la gente involucrada en alguna área de la producción cinematográfica. La estrategia de anunciar el festival a través de un altavoz sobre un coche (“vocho” rojo) que recorrió las calles de Tepoztlán, más que cumplir la función de convocar a la gente del pueblo –a la que informó pero no atrajo– terminó por representar un detalle “folclórico” que contribuyó a la configuración y reafirmación, ante los asistentes y artistas, del ambiente tradicional, pueblerino y mágico reinante alrededor del festival. El vocho rojo con su altavoz fue un detalle que los espectadores y participantes clasificaron como “curioso”, “bonito”, “simpático” y “chido”.

Por otra parte, en el Festival de Danza no hubo tanta cercanía entre los artistas y el público como en el Festival de la Memoria, pero la audiencia del primero fue más diversa. Es decir que los gestores del Festival de Danza pudieron atraer a espectadores no tan especializados al usar, por un lado, medios institucionales como la cartelera cultural del ICM, su página en Internet y carteles que pegaron fuera del centro de la ciudad también con apoyo del ICM, los cuales llegaron a públicos de arte más heterogéneos; y por otro, difundiendo el festival en medios de comunicación privados y comerciales – como el Diario de Morelos, la estación de radio Mix FM, el canal de televisión Mundo Tv, Tv Azteca Morelos, entre otros– los cuales no llegan solo a la población interesada cotidianamente en las artes.

Respecto a las reacciones que tuvieron las audiencias hacia lo que decidieron presentar los organizadores del Festival de la Memoria y el Festival de Danza en los espacios públicos, las respuestas de los espectadores dependieron de las temáticas que abordadas en las piezas y las características estéticas de las obras exhibidas, la manera en que fueron mostradas y el uso cotidiano que la gente da a los lugares públicos en que se desarrollaron los eventos.

Los organizadores del Festival de la Memoria eligieron exhibir siete documentales en el parque ubicado frente a la Ayudantía Municipal de Tepoztlán, donde se encuentra el kiosco en el que toca la banda de viento del pueblo, en este lugar la gente suele reunirse por las tardes a conversar o “van a dar la vuelta”. De lunes a viernes, el sitio lo concurren principalmente jóvenes

y adultos mayores y los sábados y domingos, familias y turistas. Los organizadores programaron la mayoría de las funciones entre semana, justo para cuando comenzaba a anochecer, que es el momento en el que también están reunidas la mayor cantidad de personas en el parque, un gran porcentaje pobladores originarios de Tepoztlán. En general, las exhibiciones tuvieron buena aceptación debido a que los documentales abordaban temáticas interesantes, cercanas o conocidas para los pobladores/espectadores que se congregan en mencionado espacio público, entre los materiales que obtuvieron mejor respuesta estuvieron el documental sobre el boxeador mexicano Julio César Chávez; el del luchador homosexual May Flowers, miembro de una división de lucha llamada Los Exóticos; o aquel que narra el mito de un dinosaurio que por épocas remotas se cuenta acechó las tierras tepoztecas, el cual despertó el asombro y las risas de muchos. Por las temáticas de los documentales, el no ser muy extensos (el más largo tuvo una duración de 97 minutos), y ser proyectados en un espacio que los sujetos sienten propio, cómodo y en el que conviven con gente que les es cercana, el ambiente en estas actividades al aire libre fue lúdico, relajado y cada día más individuos se acercaban a ver qué era lo que pasaba. En las presentaciones públicas, los promotores del festival no tuvieron que “convocar” a los pobladores de Tepoztlán, sino que instalaron una pantalla y proyectaron los documentales ante los que ya estaban ahí, potenciales espectadores, y lograron su aceptación al adaptarse al espacio sin alterar drásticamente las dinámicas y sentidos que le dan quienes predominantemente hacen uso de él.

Por otro lado, el comité organizador del Festival de Danza programó dos funciones de danza alternativa (combinación de baile, teatro y performance) en dos espacios públicos del centro de la ciudad de Cuernavaca: la Plazuela del Zacate y el kiosco del Parque Juárez en el Zócalo. En ambos casos los artistas presentaron en cada lugar una misma puesta en escena a lo largo de una semana. Ninguna de las dos actividades tuvo mucha aceptación por parte de la población que regularmente asiste o transita por los lugares públicos citados. En lo que respecta a la función montada en la Plazuela del Zacate, “Un callejón, un corazón”, en principio, los espectadores no decidían verla, sino que la acción se les presentaban inesperadamente y eso los confundía. La gente miraba a los bailarines con extrañeza y curiosidad, no entendían bien lo que

pasaba, ni por qué pasaba. La mayoría se detenían un instante y luego seguían su camino, en realidad fueron muy pocos los que vieron la puesta de principio a fin. La audiencia de este evento se distinguió por ser cambiante, efímera e inestable, lo que guarda relación con las peculiaridades del espacio donde se montó, pues la Plazuela es un largo callejón que muchos utilizan para cortar camino, es, durante la semana laboral, un lugar de tránsito; y los fines de semana por la noche un espacio lleno de bares para los turistas, que congrega a tal cantidad de gente que resulta complicado poner atención a todo lo que ahí acontece. Por las razones descritas, nunca se creó un verdadero intercambio entre los artistas y su fantasmal audiencia, y ésta no se enteró con exactitud qué era aquello con lo que se habían topado en su camino.

Por lo que corresponde a la actividad de danza alternativa presentada en el kiosco del Zócalo, ésta sí captó la atención de las familias y adultos mayores, principalmente de estrato popular, que regularmente se reúnen en las tardes alrededor del kiosco para platicar, escuchar a la banda de viento o ver pasar la tarde. Empero, el espectáculo no logró aceptación y, por el contrario, despertó el enojo de muchos por los elementos que en la puesta en escena se utilizaban. En especial, a varias madres de familia les molestó el hecho de que uno de los actores se paseara por todo el parque sobre zancos y mostrando un falo de plástico, éstas inclusive llamaron a la policía para que detuviera la función; pues sostenían “alteraba el sano ambiente familiar” que caracteriza a ese espacio al que recurrentemente asisten. Con todo el revuelo que se suscitó el día del estreno, la directora del espectáculo, de inicio, decidió seguir presentando la función pero omitiendo la parte en que el actor mostraba el falo de plástico, pero al final optó por recortar drásticamente la cantidad de funciones que tenía programadas, ya que los actores y músicos empezaron a temer que el público descontento tomara en algún momento represalias contra ellos. Ante este hecho se enfrentaron dos posturas, por un lado, la de los artistas, quienes señalaron que la ignorancia y conservadurismo que aun impera entre mucha gente de Cuernavaca les impide comprender el arte; y por otro, la de las personas que habitualmente conviven en ese jardín y lo utilizan, las cuales vieron transgredido un lugar que de alguna forma sienten propio.

2. Espacios institucionales y públicos de arte

Acto 3. Por un lado, el Teatro Ocampo, destacando con su grandeza e iluminación entre los campamentos que instalaran los maestros en lucha en las calles a su alrededor. A las puertas del teatro llegan, para los diferentes eventos del Festival Cervantino Subsede Cuernavaca, decenas de personas que miran con extrañeza y algunos incluso con desdén las casas de campaña improvisadas por el movimiento magisterial, para luego pasar al interior del Ocampo en donde los aguarda una función de música clásica, jazz o danza. Todo adentro tiene una atmósfera solemne que solo se rompe en los momentos en que estallan los aplausos al final de la interpretación de los artistas. En otro extremo de la ciudad, al oriente de ésta, en el Parque Alameda de la Solidaridad –entre los puestos de frituras, los juegos infantiles y el lago con sus patos– arriba a las actividades del festival una audiencia joven, en este espacio el ambiente es más festivo, colorido y de mayor cercanía entre los espectadores y los grupos de música que ahí se presentan. Un festival, dos espacios, una ciudad dividida y dos tipos muy diferentes de públicos.

Como ya lo refiere la descripción anterior, el Festival Cervantino Subsede Cuernavaca al desarrollarse en dos espacios muy distintos, en cuanto al sentido que tienen dentro de la ciudad de Cuernavaca y los usos cotidianos que la población les da, atrajo a audiencias disímiles. Los foros en los que se llevaron a cabo las actividades de este festival, como se señala en el párrafo antepuesto, fueron el Teatro Ocampo, lugar coordinado por el Instituto de Cultura de Morelos (ICM), y el Parque Alameda de la Solidaridad, regulado por el Ayuntamiento Municipal de Cuernavaca. El primero, erigido en el centro histórico de la ciudad y ya previamente mencionado en este capítulo, es un recinto que regularmente presenta espectáculos clásicos de artes escénicas. El segundo, es un gran espacio al aire libre que paradójicamente se encuentra amurallado y abre sus puertas de las 7 a las 21 horas, el Parque Alameda de la Solidaridad se constituye como un espacio multifuncional: es sitio de recreación para las familias, ocasionalmente se emplea como foro para conciertos, en verano y semana santa el Ayuntamiento coloca en él albercas para el entretenimiento de los niños, tiene un área para que los jóvenes practiquen trucos en sus bicicletas y patinetas, canchas de basquetbol y futbol rápido, y también cuenta con una biblioteca. La Alameda, como se le llama comúnmente, es, en resumidas cuentas, un lugar clave de reunión y esparcimiento principalmente para familias y jóvenes que viven en las múltiples

unidades habitacionales que existen en la parte oriente de la ciudad y en Jiutepec, municipio vecino de Cuernavaca.

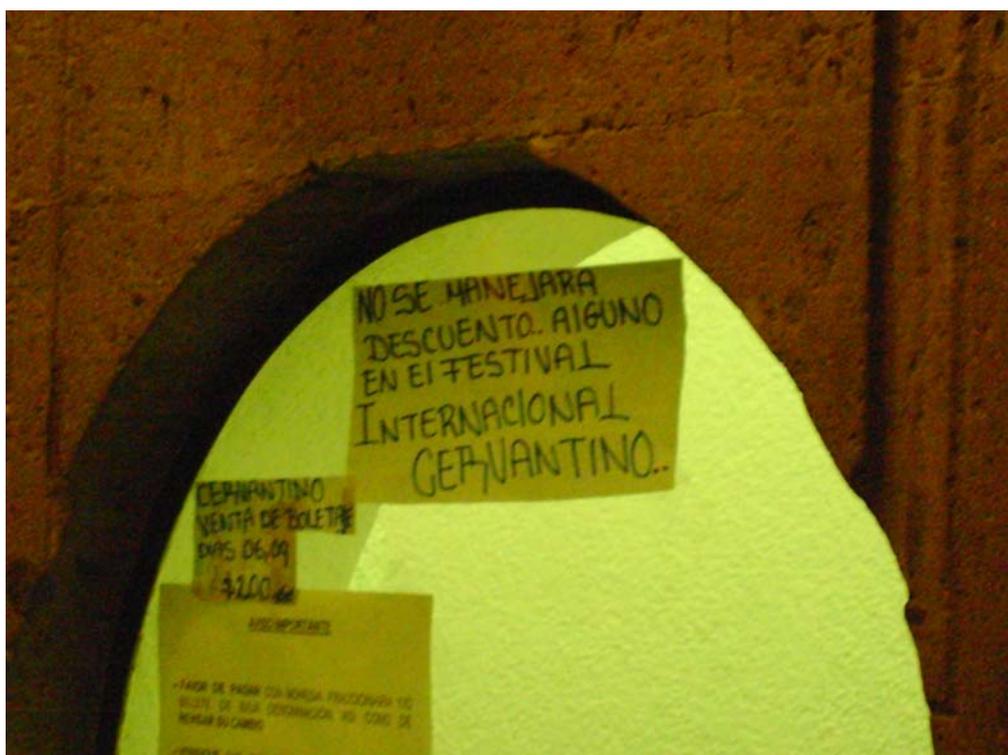
Los públicos del Festival Cervantino en el Teatro Ocampo estuvieron conformados principalmente por sujetos de entre 30 y 60 años, entre la audiencia destacaron dos tipos de espectadores: por un lado, funcionarios que laboran en diferentes áreas del Gobierno Estatal y el Ayuntamiento, así como diputados, regidores y senadores locales, a todos ellos se les obsequiaron los boletos para las actividades, los cuales para el público en general tuvieron un costo de entre \$100 y \$200; otro tipo de espectadores eran los miembros de las élites culturales de Cuernavaca (artistas, promotores, ex funcionarios de cultura), jubilados aficionados a las artes, en general personas con altos ingresos económicos. En ambos casos, muchos dejaron ver su estatus laboral y social, ya sea, al llegar a los espectáculos en vehículos oficiales, o por la vestimenta que portaban, pude observar a varios hombres en traje y a mujeres ataviadas con ropa elegante.



Arribo de público a uno de los espectáculos internacionales del Festival Cervantino en el Teatro Ocampo de Cuernavaca.

En las actividades del Festival Cervantino en el Teatro Ocampo estuvieron ausentes los jóvenes artistas contemporáneos, profesores de las escuelas de arte de Cuernavaca, gestores de arte independientes; es decir aquellos que formaron los públicos de festivales como Emigra, Fotografest y de

la Memoria. Actores que al cuestionarles por qué no habían acudido al Festival Cervantino Subsede Cuernavaca argumentaron razones económicas como el costo de cada actividad que les parecía elevado y no podían cubrir, además de que no hubiera descuentos de ningún tipo para estudiantes o profesores; y también dijeron que no les había interesado la programación pues ésta se avocaba a espectáculos “muy clásicos”.



Cartel colocado en la taquilla del Teatro Ocampo.

El ambiente en torno a las presentaciones del festival en el Teatro Ocampo fue primordialmente solemne y serio. Las personas llegaban en parejas, solos o en pequeños grupos de amigos de no más de cuatro personas, pero interactuaban poco con el resto de los asistentes. La formalidad de las actividades se relacionó en determinados momentos con la presencia entre el público de figuras destacadas de la política –por ejemplo, del presidente municipal de Cuernavaca y de varios regidores y diputados en la inauguración– lo cual despertó una actitud muy protocolaria por parte de los funcionarios de la Dirección de Cultura del Ayuntamiento, quienes reservaron los mejores lugares del teatro para estos personajes y los hicieron pasar antes que al resto de los

espectadores. La atmósfera solemne que predominó en el Teatro Ocampo también estuvo guiada por la forma en que se presentaba a los artistas, antes de iniciar toda función la responsable de la Secretaría de Turismo leía su currículum, extensa trayectoria y después se incitaba al público a que les brindara un fuerte y respetuoso aplauso de bienvenida para que pudieran iniciar; así mismo, si había entre la audiencia alguna personalidad distinguida de la política o la cultura, se la nombraba, hecho ante el cual algunos aplaudían y otros mostraban una expresión de incomodidad.

El intercambio entre el público y los artistas en los eventos del Festival Cervantino en el Teatro Ocampo fue escaso, la mayoría de los intérpretes se limitó a desarrollar su programa sin intercambiar palabras o interactuar con los espectadores. No obstante, hubo contadas excepciones, como en el caso de la Camerata Romeou de Cuba, las integrantes de ésta sí manifestaron a los asistentes su alegría por estar en México e invitaron a la audiencia a seguir un par de sus interpretaciones con las palmas, a lo que el público respondió con entusiasmo. Sin embargo, la situación descrita estuvo ligada al hecho de que entre el público había muchas personas de la comunidad cubana que viven en Cuernavaca, los cuales conocían previamente el trabajo de la Camerata e incluso a varios de sus miembros. Otra excepción fue la presentación del grupo de danza de Rajasthan-India, éste rompió con la solemnidad al convocar a los asistentes a subir con ellos al escenario y bailar. Invitación que terminó por convertir al escenario en un espacio de júbilo en el que espectadores y artistas bailaron al mismo compás; acción, que en tanto algunos disfrutaron; otros –en especial los que se definen como conocedores de la música “cultura” o la practican– a los que entrevisté, clasificaron de “burda” o poco apropiada: “al final todo se volvió un circo” destacó Stenia, quien acudió al evento y es además miembro de la asociación “Amigos de la Música” que programa diferentes actividades en Cuernavaca de música clásica o “cultura”, como lo refieren sus integrantes.



Mujeres del público bailando arriba del escenario del Teatro Ocampo durante la presentación del grupo de danza de Rajasthan-India en el Festival Cervantino en Cuernavaca, 2008.

Al instituirse los teatros (junto con el museo y la galería) como recintos sagrados para las artes, en los que el público es colocado por debajo del artista, dicha relación asimétrica dificulta la construcción de una dinámica festiva, pues ésta predomina cuando entre los individuos hay o se pueden tejer relaciones más horizontales y de cercanía. La actitud solemne de los actores que imperó durante el desarrollo del Festival Cervantino en el Teatro Ocampo, guarda relación con el sentido moderno con el que se instituyeron algunos recintos artísticos —el teatro, la sala de conciertos, la galería y el museo— que se explica de manera más amplia en el capítulo tres de esta tesis. Lugares como el teatro y el museo a lo largo del siglo XVIII se perfilaron como los nuevos espacios de consagración del arte, asociados a un renovado sentido de lo estético que exigía de los públicos un comportamiento refinado y contemplativo, por el que éstos al acatarlo legitimaban su pertenencia a las clases cultas con buen gusto y se distinguían de los grupos populares o de los

ricos vulgares (Shiner, 2004); nociones, que aunque parecen lejanas en el tiempo, aún persisten entre muchos miembros de las élites culturales de ciudades como Cuernavaca, pero también entre espectadores que no son parte de éstas, pero que al igual que ellas buscan distinción y aceptación, y para los que los medios de comunicación constituyen un referente importante sobre cómo deben acercarse a los creadores, al arte y sus foros. Las actitudes de los públicos del Festival Cervantino en Cuernavaca en un recinto artístico tan “importante” como el Teatro Ocampo, no sólo respondieron a comportamientos contruidos y legitimados por un grupo, sino que también apelaron a lo que difunden los medios de comunicación masiva, los cuales –más por configurar productos culturales que sean objeto de deseo para los consumidores, qué por defender la autonomía del campo artístico– siguen consagrando la imagen del artista como genio, de los espacios que los albergan como templos, de las obras como objetos sagrados y de los eventos artístico-culturales como experiencias glorificadas que dan distinción. A este respecto, los sujetos que se informaron e interesaron en las actividades del festival en el Ocampo, según las conversaciones que sostuve con ellos, lo hicieron especialmente a través de programas de radio y televisión locales que se caracterizan por poseer un perfil que privilegia la imagen solemne y consagrada del arte, del artista y los espacios artísticos. Los principales medios por los que se difundieron los eventos del Festival Cervantino en la sede del Teatro Ocampo fueron prensa, radio y televisión, y el recurso menos utilizado fue Internet. En cuanto a la prensa, en los periódicos de la ciudad sólo apareció la cartelera general del festival, sin información amplia sobre los artistas y eventos. En radio, el programa que le dio más cobertura fue “El coleccionista” transmitido por Ufm Alterna, radio de la UAEM, el cual goza de una gran audiencia, se transmite de lunes a viernes de 9 a 11 de la mañana y está dedicado exclusivamente a la música clásica. En televisión, el festival se divulgó en el programa “Artemisa, el espacio del artista” del Canal Tres de Cablemás, que hace reseñas y transmite eventos de ópera, ballet, teatro y conciertos de música clásica; otro espacio televisivo en el que se habló del festival fue “Adriana en la tele”, de la televisora Mundo Tv, espacio dirigido a mujeres de 30 años en adelante, que presenta consejos de belleza, salud, decoración y la agenda artística y cultural de Cuernavaca, en la que se anuncian casi exclusivamente las actividades que

programa el ICM y el Ayuntamiento. Todos estos espacios mediáticos obsequiaron a su audiencia entradas para el festival.

Otra estrategia que utilizó la Dirección de Cultura del Ayuntamiento para difundir los eventos generales del festival fue la pega de carteles, empero, éstos se colocaron en su mayoría en el centro histórico de la ciudad, por lo que la gente que no va regularmente al centro no tuvo mucha información sobre el mismo. No obstante, esto no impidió que los jóvenes que habitan en las colonias más alejadas del centro de Cuernavaca se enteraran de los conciertos de rock, reggae y ska que se realizarían en la Alameda de la Solidaridad. Sin embargo, en lo que se refiere a estas últimas actividades, los espectadores no tuvieron conocimiento de ellas a través de los carteles, algunos dijeron nunca haberlos visto, ni tampoco por la radio o la televisión, sino que se enteraron por la información que circuló de boca en boca, por Internet, por medio de sus relaciones sociales cotidianas y por sus contactos con los grupos musicales que tocaron en el festival.

Los públicos del Festival Cervantino en la Alameda Solidaridad, en contraste con los del Teatro Ocampo, fueron, de esto me di cuenta a través de las entrevistas que sostuve con ellos, sobre todo jóvenes de entre 14 y 19 años de estratos populares, muchos estudiantes de preparatoria y otros tantos adolescentes que dejaron la escuela y ya se han incorporado a la vida laboral. La audiencia guardó relación con el tipo de grupos que se presentaron, agrupaciones que tocan rock, reggae y ska. En los conciertos en la Alameda los espectadores llegaron al lugar en grupos de 5 y hasta 15 jóvenes, los cuales se reunían previamente en algún punto de su colonia o a las afueras de su escuela⁷³ para trasladarse y llegar juntos a los espectáculos. Los públicos en los conciertos en la Alameda se caracterizaron por llevar ropa colorida, peinados y accesorios originales: pantalones de color morado, rojo, rosa, amarillo, a cuadros y con tirantes; playeras estampadas, algunas con los nombres de grupos famosos de rock y ska, alusivas al EZLN o con imágenes de Zapata, el Che Guevara o el Subcomandante Marcos; cortes de pelo asimétricos, otros con cabelleras largas, con peinados al estilo punk, rastas o

⁷³ Muy cerca de la Alameda se encuentran varias escuelas públicas de educación media superior: Escuela Preparatoria Número 1, Colegio de Bachilleres del Estado de Morelos número 2 (Cobaem 02) y el Centro de Bachillerato Tecnológico Industrial y de Servicios (CBTis).

teñidos de colores. Los asistentes al llegar a la explanada del parque en la que se efectuaron los conciertos se saludaban con familiaridad, compartían cigarros, también iban a ver a los integrantes de los grupos antes de que empezaran a tocar o les dirigían un saludo de lejos. Se vivió en cada evento un ambiente de solidaridad y cercanía entre público y artistas, como si todos formaran parte de una especie de comunidad.



Jóvenes bailando en uno de los conciertos de música Ska realizados en el Parque Alameda de la Solidaridad en el marco del Festival Cervantino en Cuernavaca, 2008.

Gracias a la fuerte interacción entre los intérpretes y sus públicos la atmósfera en los eventos de la Alameda fue sumamente festiva: todos bailaban, coreaban las canciones, hacían solicitudes e incluso llamaban a los músicos por su nombre o apodo y les chiflaban si no tocaban la “rola” pedida. Dicha familiaridad y festejo que acompañó a los espectáculos estuvo influida por el hecho de que muchos de los grupos que se presentaron: La Resortera, Más Ruido, La Bolonchona, Sra. Indiscreción, se formaron en colonias y

unidades populares de Cuernavaca y sus públicos los vieron nacer y desarrollarse, los escuchan ensayar, son incluso sus amigos o familiares, y se encuentran y conviven habitualmente con ellos. Los artistas interactuaron intensamente con sus espectadores, los invitaban a bailar más, a brincar, a hacer el “slam”, lanzaban consignas contra el gobierno que obtenían respuesta a través de gritos, aplausos y chiflidos, y antes de cada canción daban mensajes sobre la pobreza, la injusticia, el desempleo, el abuso de poder, pues muchas letras de sus canciones abordan esos temas.

Los públicos en los conciertos del festival en el parque Alameda, sobre todo en los de ska y reggae, llegaron a estar conformados por unas 200 personas; en cambio, en las presentaciones de los grupos de rock –aquellos no formados dentro de barrios y colonias populares (Lebruj, Sana Rabia, Cuore, Xián)– la concurrencia fue considerablemente menor, unos 50 asistentes. ¿Por qué fue mayor la respuesta de la gente ante los grupos ligados a contextos y grupos populares de la ciudad?, en el primer caso, la poca difusión que el Ayuntamiento hizo de los conciertos no les afectó en demasía, pues las bandas al ya tener sus seguidores y existir tanta comunicación entre éstas y sus audiencias (pues conviven en sus colonias o escuelas) la información extraoficial sobre los espectáculos fue más directa y eficaz; en cambio, en el segundo caso, a las bandas sí les perjudicó la poca publicidad, pues al no contar con una comunidad que los respaldara y se identificara con ellos no sólo musical, sino socioculturalmente, el “fracaso” de sus presentaciones fue producto de la deficiente difusión y del ser agrupaciones que regularmente tocan en bares y recintos cerrados.

Para los jóvenes que gustan del ska y el reggae, el parque Alameda además les resulta un lugar familiar y significativo, ya que varios de ellos acuden ahí diariamente a andar en patineta, jugar fútbol o pasar la tarde, esto contribuyó a que dichos sujetos se sintieran cómodos y libres en el espacio y los conciertos se volvieran una fiesta. Incluso, al terminar los eventos, los músicos se integraban con el público y todos se marchaban juntos en grandes grupos.

Dado que el Ayuntamiento no brindó suficiente atención y difusión a las presentaciones musicales en la Alameda, éstas se percibieron como desarticuladas del Festival Cervantino, ajenas a él. Breves entrevistas con los

espectadores de los conciertos me revelaron que un gran porcentaje desconocía que éstos eran parte de un festival, no sabían exactamente quién los organizaba, ni qué otras actividades había programadas. Parte de los asistentes señalaron que sólo habían ido porque un amigo, compañero de la escuela o vecino les avisó, otros pensaron que el evento al que acudían apoyaba alguna causa social o política pero ignoraban cuál, y muchos más creyeron que era una “tocada” sin otro motivo o razón más que la de bailar y divertirse. Todos los eventos en la Alameda fueron gratuitos y programados los viernes y sábados.

Las autoridades organizadoras del Festival Cervantino en Cuernavaca solo dieron especial difusión y cobertura a una de las actividades realizadas en el Parque Alameda de la Solidaridad: el “Desfile Fantástico”, el cual estuvo a cargo de la agrupación artística Sarruga de Cataluña, y consistió en la realización de un recorrido por todo el parque con insectos gigantes (araña, hormigas, avispa, etc.) que contaban con un mecanismo, operado por los artistas catalanes, que les permitía desplazarse y mover sus patas, antenas y colmillos. Los insectos avanzaban acompañados de música y fuegos artificiales, conforme progresaba el recorrido se iba sumando a él un gran número de gente que quería mirar a los bichos de cerca, tocarlos y ser parte del alegre desfile. A dicho espectáculo se le promocionó con fuerza por ser un evento especialmente dedicado a las familias y niños, y porque con éste el festival cerraba su edición de ese año. Las autoridades del Ayuntamiento, antes y después de la realización del “Desfile Fantástico”, destacaron, ante los medios, la programación del evento como una acción que denotaba el interés, labor y esfuerzos que el gobierno municipal y del estado realizaba para acercar el arte y la cultura a las familias morelenses, y todo, en forma gratuita. Las autoridades, pensando en atraer al evento a bastante público infantil y familiar, emplearon, para publicitar el desfile, programas infantiles de radio que se transmiten diariamente por la mañana antes de que los niños entren a la escuela, y pegando carteles específicamente sobre el “Desfile Fantástico” por toda la Alameda, donde cotidianamente asisten muchas familias, las cuales siempre buscan nuevas actividades para sus hijos, eventos que les permitan salir del ambiente doméstico, propuestas de entretenimiento a las que responden con entusiasmo, pues en la zona oriente de la ciudad hay muy poca

oferta artístico-cultural para las familias, en comparación con el centro histórico de Cuernavaca que es donde se concentran la mayor parte de las actividades artísticas y lúdicas gratuitas.

El desfile que realizó la compañía Sarruga comenzó con alrededor de 200 personas que iban específicamente al evento, pero conforme fue oscureciendo, el recorrido inició a las 19 horas, se fue sumando gente que andaba de paseo por el parque y al final se constituyó una audiencia de unos 400 individuos. Los artistas catalanes y sus insectos gigantes optaron por salir de la Alameda para recorrer algunas calles aledañas a ésta, los vecinos emergieron de sus casas para integrarse y otros miraban desde sus ventanas. La mayor parte del público la constituyeron familias con sus hijos, y la presencia de los jóvenes fue menor en comparación con los conciertos. Entre los que asistieron al espectáculo abundaron comentarios como los siguientes: “hasta que el gobierno hace algo bueno” (Sr. Javier), “me gustó mucho, pero deberían hacer más cosas de este tipo” (Carmen), “que lástima que muchos se perdieron de esta actividad tan bonita porque no le dieron mucha difusión” (Estaban Cruz).

Al llevarse a cabo el desfile en un lugar popular conocido por muchos de los asistentes, visitado por gente local –no es un sitio muy frecuentado por turistas– y que emplean con regularidad; permitió a un gran porcentaje de los espectadores sentirse cómodos y libres, por lo que predominó un ambiente de celebración, convivencia y fiesta, a ello ayudó también que en este caso no hubiera discursos por parte de las autoridades y no estuvieran presentes figuras de la política como en la inauguración del festival. El sentido lúdico que tradicionalmente acompaña al recinto también contribuyó a que no se diera una atmósfera solemne durante el “Desfile Fantástico”, pues la Alameda es más un espacio de entretenimiento. Así mismo, fue importante la actitud que asumieron los integrantes del grupo Sarruga ante el público, los artistas invitaban a los espectadores a participar y al final dejaron que tocaran a los insectos y les explicaron a aquellos que estaban interesados cómo los habían elaborado, cómo los manejaban, su funcionamiento y compartieron información sobre Cataluña, su lugar de origen. Sarruga –que se describe como una compañía de teatro de la calle– se presenta siempre en espacios públicos y muchas ocasiones dentro del marco de múltiples festivales alrededor del mundo.

Respecto a la respuesta del público en Cuernavaca, Pakito Gutierrez, director de la compañía, una vez terminado el desfile expresó

A nivel de público fantástico, se nota que el público tiene muchas ganas de participar, no sé si es por falta de eventos o porque es alegre de por sí. Pero nos hemos encontrado con un público muy participativo. Sí, cuando sacamos los animales o las estructuras a la calle todos vienen con nosotros, juegan, se divierten mucho, y eso es para lo que está hecho el espectáculo. Suele pasar en todos los países, pero aquí se nota una calidez especial. Estamos encantados.



Presentación del grupo de teatro callejero Sarruga en la clausura del Festival Cervantino Subsede Cuernavaca. Parque Alameda de la Solidaridad.

Cabe destacar que las actividades del festival desarrolladas en la Alameda contaron primordialmente con la afluencia de un público local, en especial de personas que viven, trabajan o estudian cerca del parque. En tanto, los eventos efectuados en el Teatro Ocampo congregaron a sujetos procedentes de puntos diferentes de la ciudad, e incluso, en los espectáculos realizados de jueves a domingo, parte de los asistentes fueron turistas

nacionales, en especial del DF, que venían a pasar su fin de semana a Cuernavaca y se toparon con el festival, así como unos cuantos visitantes extranjeros.

Hay que mencionar que algunas decisiones que los funcionarios de la Dirección de Cultura del Ayuntamiento tomaron con respecto al festival, y que influyeron en la presencia de determinados públicos en cada sede, como la de establecer que las actividades en el Teatro Ocampo no fueran gratuitas y el boleto tuvieran un costo de entre \$100 y \$200, estuvieron ligadas a las propias dinámicas que entre instituciones culturales se tejen al interior de la ciudad de Cuernavaca. Uno de los funcionarios del Ayuntamiento, por ejemplo, me explicó que se vieron orillados a cobrar por las actividades en el Ocampo debido a que éste, por pertenecer al ICM, no les había sido prestado, sino que el ICM se los estaba rentando y que parte de los recursos para cubrir dicha renta los pensaban obtener de la venta de boletos. El mismo funcionario también aceptó que hay poca comunicación entre las dos instancias, que podrían crear más proyectos en colaboración, pero que esto no sucede porque cada institución quiere abarcarlo todo, ser la que destaque, la que quede bien ante los altos mandos, y que ello viene aparejado a luchas políticas internas – esto incluso cuando ICM y Ayuntamiento estaban en manos del mismo partido en el momento en que se llevó a cabo el festival, tanto el gobierno estatal como municipal pertenecían al Partido Acción Nacional (PAN)– disputas en las que el arte y la cultura son peones de las instituciones dentro de un juego de poder y por las que sus dirigentes aspiran a acceder a diferentes puestos políticos.

En el mismo tenor, los funcionarios municipales al desarrollar el festival en dos foros tan distintos como la Alameda y el Ocampo, intentaron usar a éste como estrategia política, velada, para ir recuperando la credibilidad y simpatía de los ciudadanos, tanto de las élites como de los sectores populares, ambos actores que desempeñan papeles determinantes en los procesos electorales. Los primeros, por el poder económico y social que tienen y ejercen; y los segundos, por su capacidad de organización y movilización social. Pero, al efectuar un festival artístico los gobiernos apelan no sólo a discursos políticos y económicos, que dejan de tener eficacia sobre algunos sectores, sino a actos culturales y artísticos que parecen estar meramente encaminados al desinteresado deseo de los funcionarios de proporcionar momentos de disfrute,

reflexión y recreación para los habitantes, acciones de las que las instituciones gubernamentales parecen obtener poco o nulo beneficio. Sin embargo, recordemos que en aquel año de 2008 en que se realizó la segunda edición del Festival Cervantino que aquí analizo, tanto el gobierno municipal como estatal habían sido fuertemente cuestionados y señalados como incompetentes por no poder dar solución al problema magisterial, a la ola de secuestros y tampoco a la crisis sanitaria que enfrentó la ciudad de Cuernavaca al no contar con un relleno sanitario adecuado; y las autoridades eran acusadas por la ciudadanía como las responsables de convertir a la ciudad en un lugar inseguro y del que los cuernavacenses ya no podían sentirse tan orgullosos. En este contexto, las instituciones, ante la pérdida de creencia de los habitantes en ellas y en los actos cívicos, hacen de lo cívico y lo político algo artístico, en un esfuerzo por rescatar la legitimidad perdida.

3. Festivales de arte: entre las prácticas, los discursos y las redes sociales

En esta parte exploro cómo los festivales, en especial aquellos no producidos por instancias gubernamentales, constituyen una respuesta o práctica originada por actores sociales muy diversos ligados a Cuernavaca, que manifiestan una postura en torno al arte que consideran diferente u opuesta a las acciones y discursos imperantes en las instituciones artístico-culturales de gobierno que operan en la ciudad. Así mismo, analizo la correspondencia entre las prácticas de los organizadores-artistas y sus discursos, sobre todo en lo referente a las estrategias que emplean –apelando tanto a sus nociones artísticas y formación, como a su posición dentro del sistema del arte cuernavacense– para mantener la imagen de los festivales como “independientes” y al mismo tiempo acercarse a las instituciones por nuevas vías, hacerse de recursos y utilizar determinados espacios institucionales y privados con sentidos diferentes a los que habitualmente los acompañan. Pongo especial interés en cómo las acciones y maniobras que realizan los sujetos para poder producir y ejecutar los festivales están vinculadas a su inserción en un entramado de redes sociales y la construcción de nuevas relaciones, las cuales se tejen entre actores que se identifican dentro de una ciudad a partir de diversos factores como: origen

sociocultural, filiación familiar, la generación a la que pertenecen, su relación con una institución educativa, vínculo con determinada disciplina o posición artística; o por la combinación de varios de estos elementos.

La diversificación de las prácticas artísticas en Cuernavaca se liga a fenómenos múltiples, entre los que se pueden destacar la aparición de escuelas de arte con diversos perfiles, el ingreso en éstas de nuevos sujetos socioculturales, la inserción y participación de los artistas y de parte de la población en redes de comunicación y consumo cultural globales y el arribo de nuevos actores a la ciudad producto de la exacerbada centralización, competencia y “grilla” de la vida artística en el DF, que llevó a muchos creadores a buscar oportunidades en la ciudad vecina más cercana. Al aumentar la cantidad de artistas en Cuernavaca y diversificarse los consumos y gustos culturales de los productores de arte y de la población, los recursos y espacios institucionales comenzaron a ser insuficientes y limitados en sus contenidos, de ahí que en pocos años hayan emergido en el territorio múltiples propuestas, entre ellas los festivales, gestados por los propios artistas a fin de ampliar la oferta y abrir foros que respondieran a los intereses de diferentes grupos urbanos. En este marco, Arturo Navarro destaca que la gestión cultural es reflejo y producto de la libertad creativa que ejercen los artistas y de la diversidad de una población.

Demostrándolo por absurdo. Sin libertad no hay necesidad de gestión cultural. Es decir, en un sistema teórico en que todo en cultura es financiado y organizado por un solo ente, por ejemplo el Estado, no se requiere gestión, sólo producción y el financiamiento está asegurado.

En otro sistema teórico en el que la creación no es libre, es decir, se crea sólo “a pedido” tampoco se requiere gestión cultural. Se creará sólo aquello que está “vendido” a priori.

Por tanto, la gestión cultural es una derivación de la existencia de la libertad de creación y de la diversidad de financiamientos de la actividad artística y cultural.

Es decir, en un sistema en el que el financiamiento es escaso y compartido por diversos sectores, la gestión cultural es indispensable.

Podemos afirmar entonces que la gestión cultural nace desde el momento en que hay creaciones múltiples y variadas, esperando por ser conectadas con un público también diverso y variado (Arturo Navarro Ceardi, s/f: 3 y 4).

No obstante, no solo la escasez de recursos y espacios institucionales ante una sobredemanda artística es un factor que influye en la creación de proyectos artísticos producidos por otros actores, como los artistas, sino que éstos también deciden realizar prácticas y hacer propuestas al margen de

determinadas instancias gubernamentales con el propósito de desligarse y no ser asociados a las nociones artísticas que éstas difunden, o como una forma de resistencia ante los discursos sociales y tendencias políticas que representan. En este tenor, las principales instancias artístico-culturales en Cuernavaca (ICM y la Dirección de Cultura del Ayuntamiento), por ejemplo, han estructurado y guiado sus programas y políticas culturales con base en líneas y posturas artísticas ligadas a los gustos estéticos de los funcionarios en turno, y no orientadas por valores culturales –como la solidaridad y el respeto a la diversidad– que les permitan regular la participación equitativa de diferentes sectores de la población en la vida artístico-cultural de la ciudad.

Ya sea por falta de recursos y espacios artísticos gubernamentales, porque los proyectos de los creadores no sean apoyados por las instituciones al no responder a sus requerimientos y expectativas, o como una postura antiestatista en la que los artistas pretenden que sus iniciativas independientes permanezcan al “margen” de las instancias de gobierno como parte de una convicción ideológica e incluso porque con ello legitiman sus prácticas frente a un determinado grupo de creadores; por cualquiera de las razones citadas, los organizadores de los festivales “independientes” emplean y construyen nuevas y distintas estrategias para que éstos puedan realizarse y tener cabida dentro de la vida cultural de la ciudad, y para lograrlo recurren a alianzas y contactos con múltiples actores en los que encuentran diferentes tipos de respaldo para sus proyectos. Los festivales de arte independientes o “alternativos”, que aquí analizo, los producen diversos artistas empleando variadas redes de apoyo y renegociando sus relaciones con las instituciones artísticas “tradicionales”, aspectos que a continuación examino.

En general, los organizadores del Festival Emigra, Festival de la Memoria, Fotografest y Festival de Danza, sostuvieron que es una responsabilidad del ICM, Ayuntamiento Municipal y Gobierno del Estado financiar económicamente proyectos artísticos “independientes”, sin por ello involucrarse en las decisiones sobre sus contenidos, programación y logística. Sin embargo, en lo que menos apoyaron dichas instituciones a estos festivales fue en lo financiero, sólo el Festival de Danza y el Festival de la Memoria, en su segunda edición, recibieron dinero de las citadas instituciones; pero, con todo y el apoyo obtenido, los organizadores de estos festivales manifestaron que la

cantidad que les asignaron debía y podía haber sido mayor. Por su lado, los funcionarios del ICM y del Ayuntamiento dijeron haber ayudado a los cuatro festivales al prestarles espacios sin cobrarles renta o imprimiéndoles carteles y volantes. Para el poco o nulo financiamiento económico brindado a los festivales, los directivos o responsables de las instituciones siempre presentaron como argumento que éstas no contaban con recursos suficientes. Empero, los creadores-organizadores expresaron, que si bien puede que haya una carencia de fondos en las instituciones, éstas destinan los pocos que existen casi exclusivamente a actividades y acciones que privilegian una perspectiva tradicional, conservadora, estéril y poco innovadora del arte, que no considera o deja en segundo lugar a propuestas que ellos definen como diferentes, críticas, contemporáneas y más arriesgadas.

El sistema de difusión del arte en Cuernavaca es totalmente obsoleto. Parece que seguimos viviendo en la modernidad. Los museos sólo dan entrada al arte popular, están muertos, en ellos no ocurre nada de relevancia (Larisa Escobedo, artista plástica que participó en el Festival Emigra).

Hacer un festival sí es muy desgastante y sí es ahí donde sería otra cosa si las instituciones, ya a partir de que hay esta iniciativa de la gente de aquí de Cuernavaca para generar festivales, las instituciones respondieran y dijeran "órale, que padre que ustedes lo estén haciendo y los apoyamos". Sí falta finalmente y salvaría a la cuestión cultural, que más allá de la iniciativa de la gente, que sí hay, que las instituciones de gobierno hicieran su labor y dieran el presupuesto necesario (Rodrigo, organizador del Festival de la Memoria).

La concepción que tiene una parte significativa de los organizadores y creadores que participaron en los festivales estudiados respecto a las instituciones culturales de la ciudad de Cuernavaca y los espacios que éstas regulan, es que son instancias y sitios estériles que no dan cabida a la diversidad y el artista tiene poca libertad de acción y decisión. Esto fue, según me refirieron, uno de los aspectos que los motivó a desarrollar proyectos propios que pudieran ofrecer aquello de lo que carecen las actividades y foros que gestan y dirigen las instituciones de arte en Cuernavaca.

Pero la percepción, cuestionamiento y sentencia que hacen, principalmente los artistas más jóvenes de la ciudad o aquellos que incursionan en disciplinas artísticas contemporáneas y "alternativas", respecto a las instituciones gubernamentales como cerradas y tradicionales, ha sido también

fomentada por algunas maneras de proceder de los funcionarios que están a cargo de ellas. El ICM, por ejemplo –la mayor instancia cultural dentro de Morelos y Cuernavaca y responsable de la operación de diversos foros como el Cine Morelos, el Teatro Ocampo, la Sala Manuel M. Ponce, el Foro del Lago, etc. – para decidir qué artistas expondrán en las salas del Jardín Borda de Cuernavaca y en los museos instalados en diferentes municipios de Morelos, cuenta con un Comité de Artes Visuales conformado por dos artistas plásticos (por lo general pintores y escultores), el Director(a) del Instituto y el Subdirector(a) General Operativo de éste. El Comité de Artes Visuales casi no renueva sus integrantes durante la administración que esté a cargo y los criterios de selección se basan en los gustos de éstos, el ICM tiene la responsabilidad de recibir todas las propuestas de exposición que le hagan llegar, a las que evalúa el mencionado comité y una vez aceptadas son programadas. Respecto a dicho sistema de selección, diversos artistas han apuntado que les resulta absurdo que tales decisiones las tomen sólo cuatro sujetos, los cuales no son “expertos” en todas las manifestaciones de las artes plásticas y visuales, y que es necesario que involucren a más y diferentes artistas en este tipo de procesos. También es sabido -sobre ello han aparecido diferentes notas en diarios e Internet de periodistas y creadores denunciándolo⁷⁴- que en muchas ocasiones para el uso de los espacios de exposición y otros foros se agenda primero y da prioridad a los eventos y artistas que tienen alguna relación con los funcionarios del ICM o los

⁷⁴ Entre las tantas notas que se han escrito cuestionando a los funcionarios del ICM, se eligió esta de Héctor Zetina, actor de teatro, escrita en julio de 2009 y difundida a través del correo electrónico y de la siguiente página:<http://elsaltodeltigre.blogspot.com/2009/07/martha-ketchumincapacidadprofesional.html>

“Con base en mi experiencia personal y las opiniones de compañeros artistas, particularmente del ámbito escénico, tengo la impresión que la maestra Martha Ketchum no tiene el perfil profesional ni ético que la comunidad artística y la sociedad de Morelos demanda.

En cuanto a su formación profesional Martha Ketchum es bailarina, no gestora o promotora cultural. Ni tampoco parece tener suficiente experiencia en esta actividad según uno puede observar en su información curricular.

Con respecto a las artes escénicas ha privilegiado el apoyo a su proyecto del Ballet de Cámara, tanto en promoción como en asignación de espacios públicos para presentación de funciones, mientras que para el resto de grupos de danza, teatro y música que trabajan en Morelos sostiene una actitud de discriminación exasperante. Sucede lo mismo en el caso de otras disciplinas como literatura y artes plásticas, así como con esfuerzos de instituciones culturales independientes (el caso de su desinterés en el programa federal de Teatro en escuelas o el subejercicio, en 2007, de 10 millones de pesos). A pesar de las demandas de espacio y apoyo a la labor de los artistas de la entidad y de la urgencia de promover y difundir con sentido democrático las diversas expresiones del arte y la cultura en el estado, Ketchum ha ejercido con soberbia y frivolidad su papel para impedir plenamente en Morelos los artículos tercero y cuarto de la Constitución en lo que corresponde al derecho a la cultura. En 9 años de gobiernos panistas en la entidad, Martha Ketchum es un ejemplo conspicuo de funcionario gubernamental en esta trágica etapa de ausencia de calidad moral y profesional en el servicio público (igual o peor que la priísta)” (Héctor Zetina, actor de teatro).

propuestos por personas de las élites sociales y políticas. Sin embargo, quienes dirigen el ICM nunca han tomado realmente en cuenta las críticas y sugerencias que les han hecho, y los creadores, conscientes ello, han ido encaminando sus energías hacia la producción de acciones en las que operan sus propias reglas y principios.

Las instituciones culturales en Cuernavaca, más que ser agentes que regulan la participación de diferentes grupos socioculturales, han pretendido educar a la población respecto al arte que los funcionarios en el poder consideran legítimo, tal como lo dejó ver José Enrique Tron, Subdirector General Operativo del ICM, en una entrevista en la que habla sobre las ideas en las que el ICM está trabajando para la futura realización de un Festival de música y teatro en Cuernavaca.

Queremos un festival que además de música y danza incluya teatro, y estamos imaginando la posibilidad de que haya una o dos óperas. Uno de los objetivos es que esto se haga en invierno, para que sea notoria la imagen de Cuernavaca “la ciudad de la eterna primavera” en pleno invierno. [...] Estaremos integrando un concepto del arte, especialmente estamos pensando en teatro, integrar un concepto de regresar al teatro clásico, de mostrar a la comunidad lo que implica el teatro clásico. Sobre todo teatro clásico griego, y ya muy reciente teatro del Siglo de Oro español [...] Estaríamos pensando en una programación de teatro clásico en un foro bien establecido, otros en espacios públicos, pero buscando los orígenes del teatro, ese es el concepto que queremos comunicar. Y queremos que haya manifestaciones de los jóvenes, de las escuelas de teatro [...] Si no integramos a nuestras responsabilidades de difusión de la cultura e iniciación artística, porque esa es la responsabilidad primordial que tiene el Instituto, es difundir la cultura, si no les damos los orígenes como un elemento para tomar decisiones en su formación, si a los niños y los jóvenes no les damos los elementos para comprender el origen del teatro, de la música, con espectáculos; por más que lean no lo van a comprender igual a si lo ven. Buscaremos también impulsar la música antigua, la música culta, integrada en todos sus elementos, muy balanceada, armónica. [...] Integrando un nuevo panorama en el que cada uno valla encontrando la razón de ser del arte, queremos darle a la gente un panorama completo desde los orígenes de todo (fragmento de la entrevista realizada en abril de 2009).

El choque entre la política cultural de las instituciones y las prácticas de algunos de los artistas jóvenes y contemporáneos de y en Cuernavaca es una expresión de lo que señala García Canclini al afirmar que, “la historia del arte no coincide con la historia de los gustos” (2010: 220). La política cultural del ICM y de la Dirección de Cultura del Ayuntamiento se dirige especialmente a los gustos de un público con una preparación artística no estrictamente formal o académica, interesados en artistas consagrados y que son atraídos por propuestas estéticas que se popularizan al ser difundidas y legitimadas por los medios de comunicación masiva, la publicidad y los programas de educación

básica. Es decir, que las instituciones apuestan a programar contenidos que prometen convocar a un mayor volumen de público y que consideran agradarán a más personas por su valor patrimonial, relevancia mediática, renombre del creador o función didáctica, pues además a las instancias se les evalúa en gran parte por la cantidad de espectadores que reportan en cada actividad. Apelando a dicho fenómeno, en los espacios institucionales de Cuernavaca, justo los espectáculos que más afluencia han tenido y tienen son obras de teatro en las que actúan figuras reconocidas como Ofelia Media, quien con gran éxito se ha presentado en la ciudad con una puesta en la que interpreta a Frida Khalo; o funciones de teatro, que se llenan con estudiantes de preparatoria y secundaria, con obras muy conocidas como Romeo y Julieta, Hamlet y Fuente Ovejuna; presentaciones de ballet con programas ampliamente populares y difundidos en los medios como El lago de los cisnes o El Cascanueces; conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional; y exposiciones como las de Jorge Cázares Campos, quien se hiciera famoso porque sus paisajes aparecían impresos en las cajas de cerillos. Las instituciones están apuntando hacia una audiencia que busca lo que le es cercano y más conocido.

Bajo la lógica anterior, se puede comprender por qué El Festival de Danza y el Festival de la Memoria recibieron apoyo económico institucional y los otros dos festivales no (Fotografest y Festival Emigra). Ello entabla relación con el tipo de disciplina artística en la que se concentran los dos primeros, danza y cine documental, ambas son expresiones que no resultan del todo extrañas o desconocidas para un público más amplio; la danza, incluso la contemporánea, ha tenido difusión en los medios y el baile es cercano a la cotidianidad de las personas, además de ser tema de múltiples películas comerciales como *Billy Eliot* (2000) o *Flashdance* (1983); el cine documental, por su parte, desde hace algunos años se programa con mayor frecuencia en canales de televisión y, por abordar diversos temas de la “realidad”, para comprenderlo no requiere necesariamente de conocimientos especializados.

El Festival Emigra y el Fotografest, en cambio, estaban destinados a personas vinculadas más íntimamente con el campo del arte, ya que ambos festivales apelaban a audiencias especializadas y por ello menores, las instituciones no vieron el apoyo a éstos como una inversión redituable en

términos de cantidad de público que pudieran incorporar a sus estadísticas; pues aunque haya aumentado el número de creadores en Cuernavaca, la gente con conocimientos sobre los lenguajes y manifestaciones del arte “actual” representan una minoría respecto a la población general de la ciudad. Festivales como Emigra y Fotografest son creados por y cautivan a sujetos inmersos en el mundo del arte contemporáneo, con cierta formación académica y que dan un valor especial a la experimentación e innovación en las prácticas artísticas. Para muchos de los organizadores y artistas involucrados en estos festivales, el arte más tradicional tiende a ser muy conservador y estático, y si bien es un referente también es un aspecto a superar, ya que trascenderlo es una muestra de la libertad, habilidades y preparación creativa y artística de los individuos, la innovación es una especie de prueba de su dominio sobre la historia del campo y de sus conocimientos respecto a las manifestaciones más actuales del arte, desde la que configuran su legitimación. A su vez, para los actores inmersos en estos festivales las expresiones, procesos y lenguajes del arte contemporáneo logran enunciar de una mejor manera sus nuevas formas de relacionarse con un territorio, no desde el pasado del arte y las tradiciones de la ciudad, sino explorando sus nuevos sentidos.

Haberme mudado a Cuernavaca a cierta edad, durante la adolescencia, y ya luego mi formación personal en la Facultad de Artes, me permitieron tener otras perspectivas del territorio que no serían las mismas que si siempre has estado ahí. Cuestiones como el haber chocado en cierta manera con un cierto conservadurismo de la ciudad (*de Cuernavaca*), en el que no lograba encajar. Ya luego que entré a la Facultad fui formando en ella amigos y se creó entre nosotros un espíritu de comunidad (Leonardo Aranda, coordinador del Festival Emigra).

La innovación se combina en muchas ocasiones con la transgresión, y parte de ésta se efectúa a través del rechazo a las instituciones tradicionales del arte, en el caso de los festivales que estudié, no en el sentido de que los gestores no soliciten a éstas financiamiento, sino porque los organizadores defienden su control sobre las actividades y autonomía, al resistirse a mostrar un agradecimiento desmedido a las autoridades, mencionar a los funcionarios en los eventos, emplear los espacios estrictamente como se les indica e incluso negándose a dar un lugar protagonista en los materiales impresos a los logotipos de las instancias gubernamentales. Con estas actitudes, señalaron algunos de los organizadores del Festival Emigra y Fotografest, manifiestan su

deseo de no estar ligados discursivamente a lo que representan las instituciones culturales de gobierno, pues éstas trabajan sobre un arte del pasado, en tanto ellos apuestan a mostrar su renovación.

Fotografest no busca institucionalizarse, sino crear un espacio cultural, y por lo tanto de convivencia, que deje de lado la desesperanza y celebre la riqueza vital de esta antigua y cosmopolita ciudad de Cuauhnáhuac (Fragmento del texto de introducción del catálogo del Fotografest 08).

El cuestionamiento y discurso de “ruptura” ante las instituciones gubernamentales por parte de los sujetos ligados al Festival Emigra y el Fotografest, además de estar influidos por una noción del arte que concibe a éste como una práctica que debe ser libre, innovadora, crítica y arriesgada – para lo cual dichas instituciones parecen representar un obstáculo– también se vinculan a la desconfianza y falta de credibilidad, en general, que tienen los actores respecto al gobierno mexicano y sus instituciones, y que manifiestan fueron configurando al ser testigos de y participar en momentos y movimientos sociopolíticos de la vida nacional. Gran parte de los organizadores, de ambos festivales, señalaron al movimiento zapatista iniciado en 1994 como un hecho que tuvo especial repercusión en sus vidas. Muchos coinciden en haber participado en actos del EZLN; y varios, a partir de esas experiencias, comenzaron a ver las posibilidades que brinda el arte como medio de expresión social y de resistencia, aprendieron a organizarse colectivamente y tomaron mayor conciencia de “lo que era capaz” el gobierno, al tener conocimiento de matanzas como las de la comunidad de Acteal en Chiapas. Así mismo, señalaron tener una gran influencia de artistas y profesores que vivieron de cerca la represión estudiantil de 1968. Si bien, el compartir este contexto no derivó en que las obras de estos artistas-organizadores posean un perfil meramente político, sí hay en muchas de sus prácticas y formas de proceder una crítica al poder del Estado y sus instituciones.

Sin embargo, en contraste con la postura de los creadores, lo que principalmente buscan las instituciones gubernamentales al apoyar cualquier tipo de proyecto es un amplio reconocimiento, el cual este tipo de artistas no desean darles, de ahí que estos dos festivales hayan tendido a solicitar apoyo del sector privado, del que no lograron obtener mucho soporte económico debido a que dicho sector no los consideró proyectos redituables ni fáciles de

colocar en el mercado, ya que en ellos participaban sobre todo artistas emergentes, locales y poco conocidos. Las élites socioculturales de Cuernavaca, que representan otra fuente de apoyo para las iniciativas artísticas, como ya lo sugerí, no manifiestan gran interés por el arte contemporáneo, al no identificarse con sus contenidos, estar interesadas principalmente en expresiones clásicas y considerar que lo que los artistas más innovadores de la ciudad están produciendo aún carece de calidad por estar en una etapa de formación y desarrollo; tampoco brindaron atención o apoyaron a los productores del Festival Emigra y el Fotografest.

Todos los elementos que impidieron a los organizadores del Festival Emigra y el Fotografest⁷⁵ conseguir un apoyo significativo tanto del gobierno estatal y municipal, como de la iniciativa privada y las élites, incidieron de manera importante en el hecho de que ambos hasta el momento no se hayan vuelto a realizar; a diferencia del Festival de la Memoria y el Festival de Danza que han tenido continuidad, los cuales desde su inicio buscaron y lograron ser apoyados por alguno o varios de los sectores arriba mencionados.

3.1 Tejiendo redes sociales

Los organizadores de los festivales no gubernamentales, frente a la escasez de financiamientos o al concebirlos como insuficientes, recurren a la ayuda de actores con los que mantienen una relación cercana, horizontal, de mayor comunicación e identificación. Es decir, ante lo que perciben como una ineficacia de las instituciones para satisfacer sus demandas y necesidades, los sujetos emplean redes sociales o construyen nuevas como un mecanismo fundamental para poder desarrollar y mantener a los festivales y otros proyectos.

Las redes sociales ayudaron a los gestores de los festivales analizados –exceptuando al Festival Cervantino Subsede Cuernavaca, financiado con dinero del municipio– a obtener espacios con mayor facilidad y de manera gratuita, lograr, en algunos casos, la participación de creadores con cierta

⁷⁵ El Fotografest para su realización contó con una beca del Fonca, que dijeron los organizadores resultó insuficiente, sin embargo, al concluir ésta ya no lograron obtener recursos de otras instancias y el festival no se volvió a realizar.

relevancia que no cobraron por su trabajo o redujeron sus honorarios,⁷⁶ darle mayor difusión a los festivales, conseguir equipo técnico, alojamiento y transporte para los artistas, e incluso tener acceso a lugares para la realización de las fiestas paralelas a los festivales. Todo ello les permitió a los productores orientar parte de los fondos obtenidos a través de instancias como el Fonca, en el caso del Fotografest y del Festival de la Memoria acreedores a la beca de conversión para proyectos artísticos; y del ICM, en lo que respecta al Festival de Danza; al pago de una especie de salarios o “apoyos”, como ellos los llamaron, destinados a sí mismos en su calidad de organizadores. Pues, aunque ambas instancias les otorgaron el financiamiento específicamente para emplearlo en las actividades del festival, los implicados argumentaron que el dinero que se destinaron era necesario, ya que realizar un festival requiere de todo el tiempo de una persona y estar avocados a dicha tarea no les permitía realizar otras actividades que les dieran ingresos económicos. No obstante, la distribución de dichos recursos económicos entre los organizadores de cada festival constituyó en algunos momentos motivo de discusión y tensiones entre ellos, pues como éstos mismos apuntaron, y parafraseo sus palabras: en un sistema de organización colectiva a veces resulta complicado determinar quién ha realizado más o menos trabajo y decidir cuánto se le debe dar a cada uno de los miembros. Entre aquellos organizadores que comparten una trayectoria y posición similar dentro de un campo artístico, como fue el caso del comité organizador del Fotografest y Festival de Danza, las discusiones de índole financiera fueron menores. En cambio, en el primer Festival de la Memoria, en el que la mitad del comité organizador eran realizadores ya con renombre y una posición en cierta medida destacada dentro del mundo del cine documental; y la otra, jóvenes recién egresados de la universidad; el aspecto económico representó un punto álgido, ya que los segundos consideraron que no eran igualmente favorecidos debido a la idea, no dicha, de que por ser jóvenes parte importante de su pago era estar ganando experiencia y contactos. En lo que respecta al Festival de la Memoria, la administración de los recursos económicos fue uno de los motivos de ruptura entre sus organizadores y un

⁷⁶ Cabe destacar que sólo el Festiva Cervantino y el Festival de Danza pagaron propiamente honorarios a los artistas participantes; el resto, si bien no les dieron un pago a los creadores, a cambio de su trabajo les ofrecieron hospedaje, viáticos, recursos para crear o montar sus obras y alimentación.

aspecto debido al cual Roberto y Rodrigo, los más jóvenes, dejaron de pertenecer al comité organizador del festival.

Y sin embargo, aunque las redes sociales liberan a los gestores de los festivales de una fuerte relación de dependencia respecto a las instituciones, los sujetos que los producen no pueden permanecer totalmente al margen de éstas, ya sea por una cuestión económica –dado que en Cuernavaca ni la iniciativa privada ni las élites invierten de manera importante en proyectos artísticos– o porque requieren de los espacios que dichas instituciones regulan (cines, teatros, salas de exposición, salas de concierto) los cuales son, por decirlo de alguna manera, los más estables y medianamente mejor equipados en comparación con los lugares independientes. Sobre todo, en lo referente a los foros, los organizadores y artistas implicados en los festivales requieren establecer contacto con las instituciones culturales porque, paradójicamente, el uso de espacios reconocidos institucionalmente como “artísticos” ayuda a legitimar lo que hacen los creadores como “auténtico arte”. Pese a que los festivales emplearon otros foros artísticos reconocidos como tales, no por las instituciones, sino por el uso que de ellos hacen los creadores (La Casona Spencer y galerías independientes son ejemplos) los recintos que dependen del ICM y del Ayuntamiento siguen teniendo relevancia dentro de la ciudad y para los artistas.

La importancia que otorgan todos los organizadores de los festivales a desarrollar las actividades de éstos en sitios instituidos como artísticos, guarda relación con la amplia diversificación de las prácticas creativas. Al éstas conectarse con múltiples experiencias y referentes, incorporar lenguajes de otras disciplinas y buscar la innovación, es decir, el arte al experimentar un desbordamiento en sus sentidos a partir de las vanguardias, y al mismo tiempo exigírsele una legitimación (Gadamer, 1991), los espacios instituidos como recintos del arte se configuran como lugares especiales y fundamentales que dan autenticidad a obras y prácticas diversas y muy diferentes entre sí, en especial cuando los artistas que las producen están empezando a configurar su trayectoria y se encuentran en la búsqueda de reconocimiento. El valor que asignaron los organizadores al uso de este tipo de recintos fue motivado por su deseo de demostrar la validez de sus proyectos, al éstos ser presentados en dichos lugares, los públicos y otros creadores les asignaron un reconocimiento

distinto, de mayor credibilidad, la cual podría haber sido menor si las actividades se hubieran llevado a cabo en sitios no vinculados significativamente a las artes. Recordemos también que una gran parte de los organizadores y creadores que participan en este tipo de festivales son artistas emergentes, a los que en muchos casos aún no les basta con su nombre para legitimar sus acciones en cualquier lugar donde las realicen.

Por lo anterior, es posible comprender por qué en los festivales con contenidos más contemporáneos y experimentales (Emigra y Fotografest) los organizadores no hicieron uso del espacio público; en principio, porque al estar dirigidos a una audiencia especializada, a ésta la atrajeron poniendo como referencia lugares que les resultaran conocidos y significativos; también porque en el espacio público, para espectadores más diversos, las propuestas que presentaron ambos festivales más que innovadoras podían parecer extravagantes; y finalmente, porque uno de los objetivos principales de estos festivales, más que atraer a grandes públicos, consistía en ir legitimando “nuevas” prácticas artísticas dentro de la ciudad a través del intercambio entre sujetos con intereses afines.

Retomando la cuestión de las redes sociales, el punto es que los realizadores de los festivales requieren entablar relación con las instituciones para hacer uso de sus espacios y recursos pero sin comprometer sus discursos artísticos o limitar sus acciones, por ello, configuran y emplean redes alternas para acercarse a éstas, las cuales utilizan para obtener beneficios de las instituciones a través de vínculos que podemos denominar menos formales, basados en relaciones gremiales, familiares y de amistad enmarcadas por identificaciones socioculturales. Redes que les brindan la posibilidad de establecer intercambios menos burocráticos con las instituciones y emplear su infraestructura sin propiamente rendirles agradecimiento, quedar en deuda o comprometidos con ellas; también dicho tipo de relaciones les dan a los organizadores la oportunidad de negociar un uso más festivo y diferente de los recintos y tener mayor libertad para presentar los contenidos que deseen.

La orientación o función que los artistas/organizadores les dan a las redes sociales que producen o ponen en acción se encuentra asociada a la posición artística y social que éstos tienen. La mayor parte de los artistas y productores involucrados en los festivales estudiados no cuentan con los

recursos económicos suficientes para sustentar ellos mismos los proyectos, de ahí que parte de las redes las destinen a conseguir dichos recursos. Por otro lado, en algunos casos, al no poseer una trayectoria aún destacada que sea su carta de presentación para solicitar financiamiento, recurren a sus relaciones familiares y de amistad para obtenerlo u acceder a cosas de manera gratuita, mientras paralelamente crean redes, orientadas al ámbito artístico, para hacerse de una legitimidad que después es puesta en juego. En este sentido, observé que por las características de su formación y posición artística y sociocultural que ocupan los creadores que gestaron cada uno de los festivales, algunos tendieron más a construir redes sociales orientadas tanto a la obtención de recursos y de reconocimiento artístico, mientras otros se centraron más en uno de los dos aspectos.

A continuación expongo y analizo una serie de casos e intercambios entre actores que se suscitaron a razón de y en los festivales, y que dan cuenta sobre cómo las prácticas de los sujetos operan desde redes sociales que atraviesan la amistad, lo familiar, el campo artístico y lo institucional.

a. El caso del sobre rosa

Los organizadores del Festival Emigra al momento de planearlo eran artistas muy jóvenes, con poco reconocimiento y experiencia, por tales razones, la tarea más difícil que se les presentó fue la de solventar económicamente los gastos que éste implicaba, pues ni las instituciones gubernamentales, ni la iniciativa privada se decidieron a apoyarlos debido, en parte, a que ninguno de los gestores era aún un creador “destacado” o que hubiera realizado antes un proyecto artístico de tales magnitudes, es decir, carecían de cualquier tipo de referencia que los respaldara. Por lo anterior, para poder desarrollar el festival recurrieron a otro tipo de ayuda, de contactos y procedimientos.

Fernando, artista que participó en el Festival Emigra, me compartió una de las anécdotas que el equipo de trabajo experimentó en su búsqueda de fondos económicos para poder llevar a cabo el proyecto, la cual ilustra cómo se vinculan las redes sociales horizontales y verticales (Larissa Lomnitz, 1994: 255). Dicho artista comentó que cuando estaban solicitando apoyo económico para realizar el festival, los organizadores enviaron varias cartas al

Ayuntamiento pidiendo recursos pero nunca recibieron respuesta. Cuando ya faltaban pocas semanas para el festival él decidió hacer uso de sus relaciones familiares, así que le contó la situación a su prima, quien era la secretaria del presidente municipal de Cuernavaca, unas horas después de hablar con ella, ésta le llamó por teléfono para avisarle que al día siguiente podía pasar por el apoyo del Sr. Presidente Municipal. El artista se presentó en las instalaciones del Ayuntamiento como se le indicó, cuando llegó, su prima le entregó un sobre rosa que contenía \$1000 y lo único que le pidió fue que escribiera una carta de agradecimiento. Este ejemplo da cuenta de cómo, ante la falta de lo que podemos llamar renombre artístico, las redes familiares acortan los procesos burocráticos, pues como lo señala Larissa Lomnitz:

Las estructuras formadas por relaciones horizontales son redes de reciprocidad, tales como redes de amigos y otras redes sociales egocéntricas. Se trata de cambios sociales informales, sin fronteras permanentes o claramente trazadas, que se extienden y se contraen de acuerdo al flujo de intercambio entre sus miembros (Ibíd).

Gracias a estas redes de reciprocidad el Festival Emigra se pudo efectuar, pues por encima de la propuesta artística, los familiares y amigos de los organizadores les ayudaron por una cuestión de solidaridad de parentesco y social. Respecto a la primera, el tío de una de las organizadoras prestó un pequeño hotel que posee para hospedar de manera gratuita a los artistas de Tijuana; el primo de otro, quien trabaja en una agencia de viajes, obtuvo descuentos para los boletos de avión de los creadores; y las madres de muchos de ellos se organizaron para comprar bocadillos y bebidas para el día de la inauguración. Por otro lado, artistas, ya con una cierta trayectoria en Cuernavaca, como Antonio Russek y Gerardo Suter, apoyaron al festival fungiendo como jurados de los proyectos que se presentaron y ayudando a los organizadores a gestionar espacios como el Museo Muros, este soporte se dio debido a que los miembros del comité fueron alumnos de Antonio Russek y Gerardo Suter en la Facultad de Artes y porque entre todos ellos hay una especie de identificación; al respecto, Russek mencionó que ellos habían logrado ser reconocidos como creadores “con esfuerzos, sin obtener nada gratuitamente”, por lo que otorgaban un valor especial y daban respaldo a las

iniciativas de jóvenes que “aunque no la tienen fácil, quieren hacer cosas nuevas y propositivas”.

En lo económico, las redes sociales les permitieron a sus organizadores ejecutar el Festival Emigra, no así hacerse de patrocinadores que lo financiaran a largo plazo, motivo por el cual este festival no logró tener continuidad dentro de Cuernavaca. Sin embargo, esta escasez de financiamiento respondió al hecho de que los realizadores del festival privilegiaron, más que la búsqueda y obtención de patrocinios, la creación de contactos con artistas que dieran validez y legitimidad a su trabajo y capacidad para desarrollar grandes proyectos artísticos. En este sentido, el haber invitado a artistas de Tijuana que en aquel momento, el año de 2005, gozaban de atención dentro de algunos círculos artísticos –varios de ellos habían participado en la importante feria de arte ARCO de España y en sus obras abordaban temas actuales como la migración y la frontera– efectivamente atrajeron la mirada de los medios hacia el festival, le dio credibilidad a éste entre determinados artistas de la ciudad y ayudó a los organizadores a hacerse de experiencia y colocarse en una mejor posición dentro de la escena artística local.

Si bien la realización del festival no dejó ganancias económicas, los gestores incluso asumieron gastos y adquirieron varias deudas. A largo plazo, las relaciones que a través del festival tejieron o afianzaron los organizadores – con artistas mejor posicionados en el mundo del arte, con otros creadores de la ciudad, sus ex maestros de la Facultad de Artes, con los medios de comunicación y con sujetos ligados a instituciones como Conaculta, Fonca o Cenart que acudieron al festival– les permitieron ser tomados más en serio como creadores y contribuyeron a que en adelante los realizadores del festival tuvieran acceso a becas y nuevos proyectos. Tiempo después de efectuarse el festival, tres de los organizadores se hicieron acreedores al apoyo del Programa de Estímulos a la Creación del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (Foeca), otros fueron invitados a participar en proyectos artísticos en el DF u obtuvieron empleos como docentes en la Facultad de Artes y en la radio de la UAEM, y algunos comenzaron a colaborar en diferentes exposiciones, muestras y festivales de arte. Es decir, que no sólo emplearon las redes sociales en las que ya estaban inmersos, sino que las ampliaron y reafirmaron las que ya poseían.

b. Entre las relaciones amistosas y las institucionales

Roberto Reyes, Rodrigo Pliego y César García, artistas visuales egresados de la Facultad de Artes de la UAEM, antes de involucrarse en la tarea de organizar el Festival de la Memoria, vieron de cerca el desarrollo del Festival Emigra, pues son parte de la misma generación de artistas que organizaron dicho festival, y apoyaron la realización de éste haciendo un registro visual de sus actividades y fungiendo como auxiliares en algunos aspectos técnicos. Por esa experiencia, que compartieron con sus amigos y colegas, se percataron de que si deseaban realizar un festival de cine documental que se pudiera solventar económicamente, tuviera resonancia en el estado de Morelos y pasara de la primera edición, requerían del apoyo de la mayor cantidad de instituciones gubernamentales y privadas para lograrlo. También asumieron que, para alcanzar dichas metas, era necesario apoyarse en gente con más experiencia y renombre dentro del medio, que abrieran puertas en las instancias y que de alguna manera dieran fe de la viabilidad y formalidad del proyecto, de ahí que Roberto, Rodrigo y César decidieran aliarse con Alejandra Islas y Alberto Becerril para llevar a cabo el Festival de la Memoria. Así mismo, estos dos últimos se unieron a Roberto, Rodrigo y César porque sabían que, como festival nuevo, éste iba a requerir de la solidaridad de muchas personas y, en ese sentido, estos tres últimos sujetos constituían la principal conexión con una amplia y unida comunidad de artistas jóvenes dispuestos a apoyar un gran proyecto a cambio de nuevas experiencias y contactos con creadores de otras regiones. En suma, dependiendo de los objetivos que cada uno de los organizadores pretendieron alcanzar con el festival y el perfil que éste fue adquiriendo, los sujetos implicados fueron construyendo o rompiendo relaciones con unos u otros actores, según la situación social y artística de éstos, para ir legitimando y colocando en una mejor posición al festival y a ellos como promotores.

La creación de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM) jugó un papel central en el encuentro entre los organizadores del Festival de la Memoria, pues fue en ese lugar donde éstos se conocieron y comenzaron a crear una relación, primero de maestros y alumnos, y luego de amistad. La formación de dicha escuela hizo posible que

reconocidos artistas dieran clases en Cuernavaca y que los jóvenes de un sector de clase media pudieran crear redes que les permitieran tener un lugar dentro de la escena artística, sin verse del todo limitados por la escasez de recursos económicos o por no pertenecer a una familia relacionada directamente a las artes. El que la Facultad de Artes fuera en sus inicios relativamente pequeña, con pocos alumnos y de reciente creación en Cuernavaca, hacía más íntimo el trato entre los maestros y alumnos de las primeras generaciones y aceleró la producción de redes de apoyo entre éstos. Respecto a cómo se crearon las relaciones entre los coordinadores del festival, Roberto nos narra su experiencia.

Rodrigo y yo teníamos muchas coincidencias, empezamos a hacer mancuerna en las clases, y en esas clases nuestro maestro era Alberto Becerril y teníamos muchas coincidencias también con él. Y Alberto Becerril fue invitado a la Facultad por Alejandra Islas, entonces sin quererlo, sin fijarnos se estaba armando una trama ahí, una como telaraña de amistad [...]

He tenido la fortuna de que estos documentalistas me han jalado, y pues ya cuando los ves, así en otros lados, que hablan de ellos, pues sí los admiran bastante ¿no?, y pues pa ti son tus profes y así pus como que ah pues sí, te echas las chelas con ellos. Fue más allá, creamos una amistad y surgió esta relación y pues fue todo coincidiendo, porque Alejandra andaba planeando un festival parecido por las mismas fechas en que Rodrigo y yo andábamos haciendo la carpeta para el festival de documental universitario, y pues platicamos, la invitamos y ya salió esto (fragmento de la entrevista realizada en 2007, antes de la inauguración de la primera edición del festival).

La posición que cada organizador tiene dentro de distintas redes sociales es empleada para alcanzar diferentes metas individuales y colectivas. Involucrarse con determinadas personas para hacer un festival y no con otras responde, en parte, “a los esfuerzos que el individuo hace para dar una imagen de sí mismo concreta y determinada, según el contexto o la persona con la que interactúa” (Félix Requena, 1994: 94). El que Roberto y Rodrigo buscaran el apoyo de Alejandra Islas y Alberto Becerril, no sólo tuvo que ver con la amistad, sino que Alejandra y Alberto poseen relaciones con cineastas, documentalistas e instituciones gubernamentales que le permitirían tener mayor proyección al festival. De hecho, la posición de Alejandra y Alberto dentro del campo cinematográfico legitimó el proyecto frente a muchos actores.

La inclusión de Luciana Cabarga (Luci) en el festival se da por las relaciones que Alberto y Alejandra habían creado con ella a partir de diversos proyectos en los que trabajaron juntos. Luci ayudó a conectar y difundir al

Festival de la Memoria con y entre gente que colabora en otros festivales en los que ella participó, como el Festival Cervantino, del que fue coordinadora. Luci “enriqueció” simbólicamente la imagen del festival y atrajo la atención de instituciones como la Fundación Bancomer, el ICM e Imcine.

Y surge la idea también de invitar a otra persona muy importante en cine que radica aquí en Cuernavaca, es la señora Luci Cabarga. Pensamos en ella, platicamos con ella y decíamos “pues se nos antoja que Luci sea una figura más... este, como representativa del festival”, no que sea tanto como una cuestión operativa, sino que ella sea como nuestro representante, y la nombramos presidenta honoraria. Le dimos la sorpresa en una reunión, ella ya se estaba involucrando con nosotros y en una de las reuniones le dijimos pues “queremos que seas tú la mera mera presidenta”. Ella es una guía excelente de tanta experiencia que tiene, como que ella visualiza perfecto cómo organizar un festival, cuáles son las mejores maneras... y ha asistido a tantos y en calidad no sólo de visitante. Y ella puede decirte mucho de cómo estaría bueno recibir a la gente, qué orientación, etc. Y Luci como representante del festival a nivel instituciones, medios, no sólo a nivel nacional, bueno a nivel estatal es totalmente reconocida y a nivel nacional es sorprendente su reconocimiento y a nivel mundial también. Entonces es una representante ideal para un festival porque el nombre del festival en ella tiene una credencial que todo mundo respeta y todo mundo reconoce (Rodrigo).

Pese a que el Festival de la Memoria en su primera edición logró el reconocimiento y aceptación de instituciones, cineastas y documentalistas importantes –en ello jugó un papel central la participación de Alejandra, Alberto y el posterior ingreso de Luciana Cabargas– éste, para sus grandes dimensiones, no contó en el primer año con un gran presupuesto, y para hacer frente a esta situación y sacar adelante al festival fue determinante el soporte que César, Rodrigo y Roberto lograron obtener a través de sus redes de amistad. Los tres antes del festival ya habían participado en múltiples proyectos como cine clubes, cortometrajes, documentales, talleres de video y diversos festivales más pequeños, y ello les había permitido crear una gran y densa red de amigos con los que los unían largos años de relación y de solidaridad gremial, pues eran también jóvenes artistas inmersos en disciplinas como la pintura, literatura, video, fotografía, diseño, música y cine. Dichas redes fueron de gran ayuda para la realización del festival, dado que estos individuos más que ofrecer su “trabajo”, dieron su apoyo como amigos y colegas. Los amigos/colaboradores que participaron en el festival desempeñaron diversas tareas que fueron “remuneradas” con hospedaje y alimentación gratuita, pero sobre todo con la realización de fiestas en las que pudieron establecer

relaciones con otros creadores⁷⁷ y con los miembros del jurado, muchos de ellos sujetos reconocidos dentro del mundo del cine y del video documental. El mencionado apoyo de los colaboradores también fue resultado de una solidaridad de clase, pues éstos y los organizadores pertenecen principalmente a las clases medias y ven en la colaboración colectiva y en el hacer y recibir favores la posibilidad de realizar importantes proyectos artísticos, pese a que no tengan acceso a grandes recursos económicos. Considerando que el festival no contó con suficiente financiamiento como para brindar un pago económico a todos los colaboradores, las fiestas que gestaron los organizadores fueron una de las mejores formas que éstos encontraron para regresar el favor a los amigos que les ayudaron; pero también otro pago, de tipo simbólico, que estos últimos obtuvieron por su participación en el festival fue que mediante éste se rodearon e interactuaron con gente destacada dentro de un campo, ampliaron su experiencia y aumentaron su capital social.

Tanto organizadores, como colaboradores y varios de los invitados del festival con los que conversé, resaltaron constantemente que les gustaba mucho el ambiente “íntimo” del festival. Esta intimidad fue la que permitió agilizar las relaciones, y las pequeñas pero recurrentes fiestas ayudaron a afianzar los contactos y evitar la dispersión de los actores. Gracias a la cercanía producida entre los participantes del festival, el rol que cada sujeto desempeñaba era más evidente y tenía mayor eficacia simbólica sobre otros individuos. En los encuentros íntimos y festivos en torno al festival se ponían en escena, mediante la interacción entre determinadas personas, las redes a las que cada sujeto pertenecía y se hacía evidente la gente con la que se debía tener contacto para poder llegar o acercarse a los actores vinculados a grupos de poder, en este caso, del ambiente del cine documental. El que algún invitado platicara amistosamente con uno de los organizadores o fuera tratado de manera especial por éstos, legitimaba su relación con dicho grupo y daba muestra de su estatus, y ese lazo constituía una carta de presentación frente a otros sujetos. A razón de esto, Félix Requena apunta “Toda amistad conlleva

⁷⁷Es necesario apuntar que los organizadores brindaron transportación, alimentos y hospedaje en el mismo hotel en Tepoztlán a todos los conferencistas, jurados y realizadores de los documentales que estaban compitiendo en el festival, esto con la finalidad de que todos ellos convivieran intensamente a lo largo de cinco días. Por lo anterior, entre todos éstos se creó un gran ambiente de intercambio.

cierto proceso de identificación [...] los modelos de amistad han sido muchas veces un buen indicador del status de un individuo en la comunidad” (ibíd: 95).

Dado que muchos de los apoyos que obtuvo el primer Festival de la Memoria estaban fundados en la amistad, parecía no ser apropiado pedir una remuneración. Sin embargo, una retribución simbólica que dieron los organizadores a los colaboradores radicó en que los primeros se encargaban de presentar a sus amigos-colaboradores con los invitados más importantes del festival. A razón de lo anterior, Larissa Lomnitz en un estudio sobre las redes sociales de la clase media chilena señala que “[...] las presentaciones sociales a personas influyentes, prestigiosas o potencialmente útiles se considerará como un favor muy especial” (1994: 26).

La elección de los coordinadores de realizar el festival en el pueblo de Tepoztlán estuvo en parte ligada al hecho de que en un territorio pequeño sus acciones serían más notadas y tendrían mayores implicaciones, en comparación con una ciudad más grande como Cuernavaca; el lugar ayudó a que los contactos entre los involucrados fueran más intensos, la proyección del festival superior y se acelerara la producción de intercambios sociales.

Con el éxito del Festival de la Memoria en su primera edición vino también su institucionalización. Por el alcance y convocatoria que éste logró tener, diferentes instancias de gobierno y empresas privadas le prestaron mayor atención, difusión y financiamiento para su segunda edición, lo que quebró las relaciones entre el festival y los artistas más jóvenes en edad y trayectoria que en un inicio colaboraron gratuitamente en él, pues su papel fue sustituido por el soporte institucional y privado. Su “institucionalización” transformó la imagen del festival, dejó de ser percibido por muchos creadores como un espacio de encuentro íntimo y festivo entre realizadores y públicos, al comenzar a funcionar más apegado a una estructura jerárquica, los intercambios y contactos amistosos, equitativos y horizontales disminuyeron. Al desvanecerse las redes sociales entre los miembros del comité organizador del festival y algunos grupos de artistas de Cuernavaca, éste comenzó a vincularse cada día más con instancias como el Gobierno del Estado, La Secretaría de Turismo y el ICM. Su importante acercamiento a instituciones gubernamentales también modificó algunas de las actividades del festival en su segundo y tercer año, pues dado que éstas se comenzaron a apoyar más en instituciones

establecidas y no en redes de amistad o gremiales, la realización de fiestas y encuentros íntimos espontáneos, como comidas y cenas grupales, se redujeron debido a que ya no era tan necesario afianzar y retribuir a través de intercambios sociales los favores recibidos; los contactos festivos y amistosos entre documentalistas, participantes, público, organizadores y colaboradores con cada edición han ido disminuyendo o se han vuelto muy exclusivos; y los intercambios entre éstos hoy se centran primordialmente en las actividades “formales” y programadas del festival que poseen un sentido más solemne.

c. Solidaridades festivas

Una actividad que destacó y llamó la atención dentro del festival Fotografest fue su clausura, ello especialmente por tres motivos: uno, logró reunir entre su audiencia a un gran número de artistas locales y creadores venidos del DF en una situación sumamente festiva –en ésta hubo música electrónica, la gente bailó y bebió mucha cerveza, se presentó un espectáculo con fuego y concluyó a altas horas de la noche–; dos, resultó excepcional que el cierre del festival, por sus características, fuera realizado en el Centro Cultural Universitario (CCU), dependiente de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), un espacio en el que nunca se realizan eventos de este perfil, hay poca actividad artística los fines de semana –la clausura se llevó a cabo en sábado– y que además es controlado por trabajadores sindicalizados de la UAEM que no ven con buenos ojos la programación de actividades que se salen de lo cotidiano; y tres, causó sorpresa que los organizadores eligieran dicho recinto para desarrollar una de las actividades más relevantes del festival, ya que éstos en varias ocasiones se pronunciaron en favor de utilizar espacios artísticos independientes sobre los instituidos, lugares en los que no reinara un sistema demasiado estructurado o burocrático que limitara la libertad de las prácticas de los artistas participantes en el festival, o que los comprometiera con una institución en particular.

Sin embargo, puesto que el CCU cuenta con una pequeña galería, un auditorio y una amplia explanada al aire libre, a los organizadores les resultó, por sus condiciones físicas y ubicación en el centro histórico, un foro atractivo para llevar a cabo el cierre del Fotografest. No obstante, los organizadores, en

un intento por llevar sus discursos a las acciones, gestionaron el uso del espacio empleando vías no formales, utilizaron redes sociales para conseguir de manera más sencilla el acceso a dicho recinto y poder desarrollar en él una actividad poco habitual.

Los organizadores del Fotografest –Laura Ríos, Meinolf Koessmeier y Antonio Russek– fueron conscientes del hecho de que, para que el festival pudiera operar mejor, era necesario incluir en el equipo a alguien que supiera bien cómo funcionaban los espacios artísticos en Cuernavaca, tuviera experiencia al respecto y conociera a las personas que poseen algún poder o injerencia en ellos. Considerando lo anterior, recurrieron a Rodrigo Pliego (coordinador del Festival de la Memoria) a quien Laura y Meinolf conocieron cuando asistieron como espectadores a dicho festival. Rodrigo además había sido alumno de la Facultad de Artes en la que Antonio Russek es maestro. Por tales razones, Rodrigo fue incorporado al equipo de trabajo, y él, a través de sus relaciones de amistad, agilizó los procesos para que el Fotografest se pudiera efectuar en sitios como el CCU y el Cine Morelos. Rodrigo se puso en contacto con Isadora Escobedo para gestionar el uso del CCU, ya que ella era en aquel momento la coordinadora de actividades artísticas de la UAEM. Rodrigo e Isadora son amigos desde hace muchos años, comparten un gusto por el cine, el videoarte y el arte contemporáneo. Isadora, en el periodo que laboró para la UAEM, siempre manifestó un interés particular por hacer del CCU un espacio más vivo y comenzó a organizar en él exposiciones de artes plásticas contemporáneas. Incluso Isadora en varias ocasiones manifestó que había tomado ese trabajo porque quería mostrar un arte diferente en los espacios de la Universidad, una arte más joven e innovador, ya que sabía que uno de los mayores problemas que enfrentan los jóvenes creadores en Cuernavaca es la carencia de foros para mostrar su obra, ya que esta era una inquietud que su hermana Larisa Escobedo (artista participante del Festival Emigra) constantemente le compartía. Por los motivos anteriores, cuando Rodrigo le planteó a Isadora la idea de hacer la clausura en el CCU de un festival con gran orientación hacia el arte contemporáneo, a ella le gustó la propuesta y respaldó la actividad, no tuvo inconveniente en que se diera alcohol en ésta y se extendiera el horario habitual de funcionamiento del recinto. Los agradecimientos de los organizadores del Fotografest estuvieron

siempre dirigidos a Isadora y no hacia la Universidad como institución. Empero, los que se manifestaron inconformes con esta y otras actividades apoyadas por Isadora Escobedo fueron los trabajadores del lugar, argumentaban que esos eventos se extendían más allá de su horario de trabajo, que se presentaban cosas muy extrañas de “los amigos” de Isadora y que convertían al CCU en una especie de antro para fiestas. Después de algunos meses de realizado el Fotografest, funcionarios y trabajadores del CCU lograron que Isadora no tuviera más control sobre el CCU y posteriormente ésta, por motivos personales, abandonó la ciudad.

A su vez, la intensa relación de amistad que tienen tanto Rodrigo como Isadora con muchos creadores de Cuernavaca, ya sea por conocerse desde la adolescencia y compartir una perspectiva del arte que privilegia su sentido colectivo, festivo y social, les ayudó a convocar y congregar a todos éstos en la clausura del Fotografest.

La importancia que los organizadores dieron a la creación de redes sociales con artistas y gestores culturales que compartieran su visión de un arte “vital, emotivo y como una opción lúdica” (frase tomada del catálogo del festival), tenía como meta el desarrollo de una atmósfera de fiesta e intercambios significativos alrededor del festival. El interés por darle un empleo divertido a un sitio como el CCU y romper con su lógica interna, no sólo fue despertado en los organizadores por las condiciones del foro, sino que también guarda relación con un discurso artístico-político –que apuesta a transformar el sentido de los lugares institucionales a través de lo festivo– compartido por los gestores del Fotografest, en especial por Laura Ríos y Meinolf, y varios de los artistas que ellos dos invitaron. Dichos sujetos están fuertemente influidos por las ideas que aparecen en el libro *Zona Temporalmente Autónoma* (1995) o TAZ⁷⁸ por sus siglas en inglés, escrito por Hakim Bey,⁷⁹ en el que aparece la noción de zona autónoma como aquella que se constituye básicamente en un tiempo y espacio que responde a la autoorganización social, dichas zonas se crean a partir de un sistema de relaciones “antiestatistas” por las que se pretende contrarrestar un rígido sistema que tiende a ahogar la creatividad. Las

⁷⁸ *Temporary Autonomous Zone* (TAZ).

⁷⁹ Peter Lamborn Wilson (Hakim Bey es su seudónimo) es un escritor, ensayista y poeta neoyorquino, nacido en 1945, que es descrito por muchos de los seguidores de su filosofía como un neoanarquista o representante del posizquierdismo.

zonas temporalmente autónomas, según Hakim Bey, cambian el sentido espacial y temporal de lo cotidiano para dar lugar a un espíritu festivo por el que los sujetos obtienen una liberación. En las entrevistas, Laura Ríos y Meinolf citaron a Hakim Bey y su obra como un referente importante que ha influido en sus prácticas artísticas. Laura inclusive mencionó que ella deseaba que el festival se convirtiera en una especie de Zona Temporalmente Autónoma. También en la semblanza de algunos de los creadores que aparecen en el catálogo del festival se hace referencia a las TAZ.

Katia Tirado a los siete años decide ser actriz, más tarde estudia teatro y actuación [...] para luego involucrarse con lo performático. [...] Actualmente es activista del inmediateismo, el terrorismo vudú y las TAZ (Zonas Temporalmente Autónomas) (Catálogo del Fotografest, 2008: 49).

Influidos por autores como Bey, los coordinadores del festival resaltaron que al utilizar espacios institucionales buscaron hacer la gestión de éstos por medio de vínculos que implicaran un acercamiento fraternal entre personas, una coincidencia en las visiones sobre el arte y un intercambio más íntimo, y no guiada solo por trámites burocráticos donde son las instituciones, y no los artistas, las que ponen las reglas.

Así mismo, se pudo gestionar el uso del Cine Morelos como sede del Fotografest, en él se efectuaron conferencias y se proyectaron los trabajos de videodanza, gracias a una red social basada en la amistad y la identificación gremial. Nuevamente Rodrigo fue un eslabón clave para construir el puente entre el director del Cine Morelos, Miguel Ángel Mendoza, y el festival. Rodrigo y Miguel Ángel se conocieron con motivo del Festival de la Memoria, ya que en el Cine Morelos se proyectaron los documentales ganadores, pero tras esta experiencia ambos personajes mantuvieron el contacto debido a que comparten amigos en común, uno de ellos César García (coordinador del Festival de la Memoria) quien, tras ser invitado a proyectar una serie de documentales en el Fotografest, también ayudó a conseguir que el Cine Morelos recibiera al festival. Cabe destacar que Miguel Ángel es quizá uno de los directores más jóvenes que ha tenido el Cine Morelos, por lo que se ha involucrado con creadores, como Rodrigo y César, con los que generacionalmente tiene afinidad, no solo desde su papel de funcionario, sino

que convive con ellos cotidianamente, asisten a los mismos cafés, lugares de reunión y diversión, y ello ha generado que el Cine Morelos, desde que lo dirige Miguel Ángel, tenga más apertura a proyectos de jóvenes artistas locales.

Las relaciones entre Rodrigo, César y Miguel Ángel reforzadas a través de su convivencia en espacios festivos, o por el compartir amigos y experiencias afines dentro de Cuernavaca, le abrieron las puertas del Cine Morelos al Fotografest. Pero al igual que en el caso del CCU, aunque este cine dependa del ICM, dado que el empleo del espacio se negoció no desde un procedimiento propiamente institucional, el agradecimiento por el apoyo se le dio a Miguel Ángel y a quienes trabajan ahí, y no al ICM. Con estas acciones, los organizadores pudieron hacer uso de espacios institucionales y al mismo tiempo reafirmaron la imagen del Fotografest como festival independiente, con lo que el proyecto logró la aprobación de un circuito artístico en el que, al parecer, el distanciamiento de las instituciones gubernamentales otorga una especie de “pureza” y mayor legitimidad a algunas prácticas artísticas contemporáneas, las cuales buscan “innovar” o sorprender mediante una especie de pseudo transgresión institucional.

d. Redes sociales en torno a la danza

Como ya he mencionado en el capítulo anterior, dado que la compañía Foramen M. Ballet y sus directores: Marcos Rossi y Beatriz Madrid, organizadores del Festival de Danza, al concebir éste tenían poco tiempo de haberse establecido en la ciudad de Cuernavaca; en primera instancia se acercaron al ICM para plantearle a su directora Martha Ketchum el proyecto y solicitar su apoyo. Ambos organizadores cuentan con una amplia trayectoria dentro de la danza a nivel nacional e internacional y mantienen muchas relaciones con compañías, coreógrafos y bailarines también reconocidos, ello les permitió obtener la atención de la maestra Martha Ketchum, quien además de ser directora del ICM también es bailarina profesional y ya conocía la carrera de los coordinadores de la compañía Foramen. Así mismo, Martha Ketchum decidió sustentar el festival, a través del ICM, y darle difusión porque sus gestores le presentaron un proyecto bien detallado que incluía una programación con grupos de danza de talla internacional, sobre los cuales la

directora del ICM poseía referencias. Tanto la maestra Martha Ketchum como Marcos Rossi, pese a que la primera se ha enfocado en el ballet clásico y el segundo en la danza contemporánea, mantienen relaciones con sujetos en común involucrados con la escena de la danza en México, y aunque ellos previamente no se conocían, la inserción de Marcos Rossi en dichas redes artísticas avaló su trabajo frente a la directora, motivo por el cual ésta no tuvo ningún inconveniente en darle total libertad de acción a los gestores del Festival de Danza.

No obstante, aunque los organizadores del Festival de Danza ya habían conseguido financiamiento y espacios para las presentaciones a través del ICM, y permiso para montar espectáculos en lugares públicos de Cuernavaca por medio del Ayuntamiento. Los gestores del festival requerían de una red de apoyo dentro de la ciudad que les permitiera moverse en un territorio que era nuevo para ellos, y que les ayudara a tomar decisiones con base en el conocimiento de las dinámicas artísticas y de los públicos de Cuernavaca, es decir, vieron la necesidad imperante de establecer intercambios y comunicación con los bailarines y artistas locales. Para lo anterior recurrieron, en primera instancia, a Laura Ríos, directora a su vez del Fotografest, de quien tenían referencias de su trabajo por conocer a bailarines en común y haber coincidido en foros y eventos de danza en el Distrito Federal, pero con la cual nunca habían realizado un proyecto en común hasta que se encontraron en Cuernavaca compartiendo la situación de ser artistas recién llegados. Laura, sin embargo, llevaba más tiempo en la ciudad y fue una especie de puente entre los bailarines locales y el Festival de Danza, éstos mostraron gran interés en el festival y se animaron a colaborar con y participar en él, según argumentaron varios de ellos, debido a que lo estaba organizando alguien que sí sabía de danza y no directamente los funcionarios del ICM. Los bailarines locales se involucraron con el festival (como intérpretes o apoyo técnico, logístico y operativo) atraídos por la idea de que sus coordinadores contaban con todos los elementos, contactos y conocimientos para traer a artistas internacionales de calidad, con los que podrían tener intercambios que les dieran mayor experiencia artística.

Posteriormente, los bailarines locales invitaron a creadores de otras disciplinas (músicos, cineastas, artistas plásticos y visuales) a colaborar en el

Festival de Danza, el cual, aunque se concentre en la danza, en ediciones posteriores ha presentado espectáculos que se acompañan con música en vivo y proyecciones de video, y ha dado lugar a algunas exposiciones de plástica en el marco de su desarrollo. En la apertura del festival hacia otras disciplinas artísticas desempeñó un papel relevante Antonio Russek (coordinador del Fotografest) quien, al haber musicalizado varias puestas en escena durante su estancia en el DF y estar casado con una bailarina, mantiene fuertes relaciones con el mundo de la danza; esto, aunado a su desempeño como profesor en la Facultad de Artes, lo llevó a colaborar con el Festival de Danza a través de la inclusión de sus piezas sonoras en distintos proyectos presentados en éste, y con ello se convirtió en una conexión entre el festival y un grupo de artistas de otras áreas egresados de la Facultad, los cuales se fueron acercando a los organizadores, les mostraron su trabajo y poco a poco comenzaron a ser incluidos en el festival.

Con la presencia de un gran grupo de artistas locales colaborando o participando en el Festival de Danza, éste empezó a perfilarse, tras sus tres ediciones, como un festival de los artistas y no como un evento meramente institucional, pese a contar con recursos del ICM. Así también, al conectarse los organizadores de manera importante con la escena artística de la ciudad, emprendieron la tarea de involucrar activamente en la propuesta a personas que habían realizado o participado en otros festivales artísticos, para con su experiencia y relaciones enriquecer el proyecto; sujetos como Laura Ríos (Fotografest) quien hoy coordina las funciones de danza en espacios alternativos y las proyecciones de videodanza dentro del festival; Roberto Reyes y César García (coordinadores del primer Festival de la Memoria) quienes recientemente se han encargado de hacer un registro visual del proyecto; o Moisés Regla (Festival Emigra) que auxilia al Festival de Danza en cuestiones técnicas y ha proyectado visuales en algunos espectáculos.

El tipo de redes sociales que los organizadores del Festival de Danza movieron o construyeron, entablan relación con su discurso sobre el arte y las instituciones. Éstos no tienen ningún inconveniente en utilizar los recursos de instancias como el ICM y hacer público dicho apoyo, sin que ello implique darles un protagonismo especial, porque consideran que es responsabilidad de las instituciones otorgar financiamiento y un derecho de los artistas emplearlo,

pero también consideran que un proyecto verdaderamente propositivo y rico debe ser incluyente y gestarse en colaboración con diversos artistas.

El Festival de Danza, al tejer relaciones con los funcionarios del ICM y del Ayuntamiento logró hacerse de recursos económicos, tener acceso a teatros y espacios públicos, difundirse por los medios que emplean dichas instituciones y con ello atraer no sólo a un público especializado en la danza, sino a una audiencia que busca llenar su tiempo libre con actividades culturales y a un sector turístico interesado en las artes. Al desarrollar la logística y funcionamiento del festival utilizando el soporte y colaboración de todos los bailarines y artistas que lograron convocar conforme fueron tejiendo redes con éstos, y no dejando dicha tarea en los funcionarios institucionales, el festival se constituyó como un proyecto en el que la prioridad ha sido su dimensión artística, que no ha dado cabida de manera importante a un discurso político institucional. El que este festival haya empleado desde su primera edición y siga desenvolviéndose entre redes sociales orientadas a lo institucional pero que también se rigen por intercambios amistosos y basados en una solidaridad gremial, constituye uno de los aspectos que le ha permitido permanecer y lograr en cada edición una mayor audiencia. Por una u otra vía, los organizadores emplearon sus diversas redes sociales para legitimar al festival en diferentes sectores y arraigarlo a la ciudad, y con ello también dar credibilidad a su trabajo y mejorar su posición como creadores. Tras demostrar su capacidad y posición artística con acciones que les resultan significativas a varios grupos de la sociedad cuernavacense, los gestores del festival obtuvieron más reconocimiento para sus prácticas, así como mayor presencia y poder dentro de la escena artística de la ciudad.

En el recorrido que he realizado por el entramado de redes sociales que se tejen entre los diferentes actores implicados en los festivales artísticos “independientes” estudiados, destaca la ausencia de vínculos entre éstos y los gestores del Festival Internacional Cervantino Subsede Cuernavaca. En esta falta de relación juega un papel muy importante el hecho de que mencionado festival sea organizado por el gobierno municipal, del cual la mayoría de los organizadores de los “otros” festivales cuestionan o no concuerdan con su política cultural, pues consideran que ésta no da cabida a la diversidad artística

de la ciudad y privilegia la programación y apoyo de manifestaciones artísticas de élite o muy “tradicionales”. Existen pocos contactos e intercambios entre los organizadores/artistas de los festivales no gubernamentales y las autoridades que efectúan el Festival Cervantino en Cuernavaca debido a que entre los primeros y las segundas persiste una diferencia abismal en sus perspectivas sobre la ciudad y el sentido de las acciones artísticas en ésta. Los primeros, emplean a los festivales como foros que dan cuenta de lo que está cambiando en los artistas, en sus prácticas y en los públicos de arte, a partir de que su relación con la ciudad es la de una especie de migrantes simbólicos, pues se mueven entre sus experiencias en Cuernavaca y sus acciones y nociones artísticas que se alimentan de procesos estéticos, políticos, culturales y sociales globales. Su quehacer resignifica la ciudad que viven, dando cuenta de las tensiones de una urbe que se agita entre la tradición y la innovación. Las segundas, las autoridades del Ayuntamiento, parten de la construcción de una imagen de la ciudad de Cuernavaca que rescata no lo que en ella cambia, sino lo que permanece, aquello que por ser estable no confunde ni causa extrañeza y que no integra otras perspectivas de y vínculos con la ciudad que muestran diferentes maneras de habitarla. Mientras unos miran una ciudad camaleónica y en transición, y construyen desde ahí sus prácticas y relaciones; las instituciones artístico-culturales de gobierno configuran una visión homogénea de Cuernavaca. Por el contraste entre estas dos perspectivas se produce el aparente divorcio entre el festival gubernamental y el resto de los festivales propuestos desde y por artistas que exploran desde el arte sus nuevas relaciones con lo urbano y con los otros.

Ya sea porque las instituciones artístico-culturales decidan no apoyar a los festivales, porque parte del discurso de los organizadores sea operar libremente al margen de éstas o porque los gestores de festivales demanden tener el control sobre sus contenidos. Cuando gran parte del sistema operativo de los festivales artísticos y sus decisiones se sostienen en redes sociales configuradas desde la amistad, nexos familiares, solidaridades gremiales y socioculturales; en la práctica, los reconocimientos, legitimidad y aplausos se trasladan hacia los creadores, quienes pasan de meros actores de la vida artística de una ciudad a productores de ésta y poco a poco van configurando un poder similar e incluso a veces superior al de las autoridades instituidas.

De acuerdo al tipo de discurso del que partió cada grupo de organizadores de los festivales, la legitimidad o aceptación que tienen sus prácticas dentro de la ciudad y la trayectoria y posición artística de los gestores, dichas condiciones determinaron la manera en que los diferentes productores se mostraron ante el público y la forma en que recibieron reconocimiento. Los realizadores del Festival Emigra, por ejemplo, dijeron no estar interesados en protagonismos, sino en presentar un festival de calidad a partir de los contenidos que seleccionaron. También destacaron que el proyecto era resultado de un trabajo colectivo, por lo que no se privilegiaba el papel de alguien en concreto. Por lo anterior, decidieron que no habría una presentación formal y pública del comité organizador, motivo por el que nunca hubo un acto solemne en el que se les reconociera, aplaudiera o estuvieran todos reunidos, en todo caso, solo aquellos que sabían bien quiénes estaban involucrados en el festival les dirigían una discreta felicitación después de alguna de las actividades.

En lo que respecta al Fotografest y el Festival de la Memoria, la actitud de sus productores fue diferente, puesto que estos festivales constituían un espacio para dar legitimación a y divulgar disciplinas no muy difundidas dentro de Cuernavaca y Morelos (documental, arte sonoro, videodanza, videoarte), la presencia de los organizadores en las actividades fue constante para dar cuenta de la importancia de presentar y acercarse a dichas manifestaciones. Para los organizadores de estos dos festivales, el mostrarse con regularidad en los eventos y decir algo en ellos funcionó como una estrategia para que el público, los medios y otros artistas los fueran ubicando y con ello su quehacer. Así, poco a poco fueron construyendo con el desarrollo de cada actividad un estatus y poder, el cual se iban ganando al mostrar lo que podían hacer con mucho esfuerzo, ante la falta de presupuesto y sin depender de las autoridades de gobierno. En ambos casos, los organizadores al final de los festivales subieron a un escenario, se presentaron formalmente ante el público, al que agradecieron su presencia, destacaron que gran parte de lo que hacían era por un interés genuino en el arte y sin ninguna otra pretensión. En dichos momentos recibieron el aplauso de los artistas y la audiencia, a lo que siguieron muchas entrevistas y fotografías realizadas por los medios de comunicación, toda esta presencia y reconocimiento les abriría posteriormente

puertas en otros proyectos. Así mismo, los gestores de estos dos festivales, al ser algunos creadores emergentes y otros foráneos, requerían de tales actos públicos y solemnes, ya fuera para comenzar a ser aceptados dentro de un campo artístico o incorporarse a un nuevo territorio en el que eran vistos como los recién llegados, los extraños.

Los promotores del Festival de Danza, al ser creadores con una trayectoria ya formada y reconocida por otros artistas, los principales objetivos que intentaron alcanzar con el festival fueron llevar más danza y de “calidad” a una nueva ciudad, revivir el contacto con otros sujetos involucrados en el baile y mantener su legitimidad ante ellos. Pretendieron obtener, más que el reconocimiento del público hacia su persona, la aceptación de éste hacia los espectáculos que presentaron, pues el éxito de éstos constituía una prueba de su profesionalismo dentro del campo. Con motivo de lo antepuesto, los organizadores de este festival no aparecieron dando discursos al público antes o después de las funciones, sólo al terminar la clausura, en una comida que organizaron para las compañías que participaron, agradecieron a todos por su colaboración y recibieron felicitaciones por parte de un pequeño grupo conformado por bailarines, coreógrafos y directores de danza.

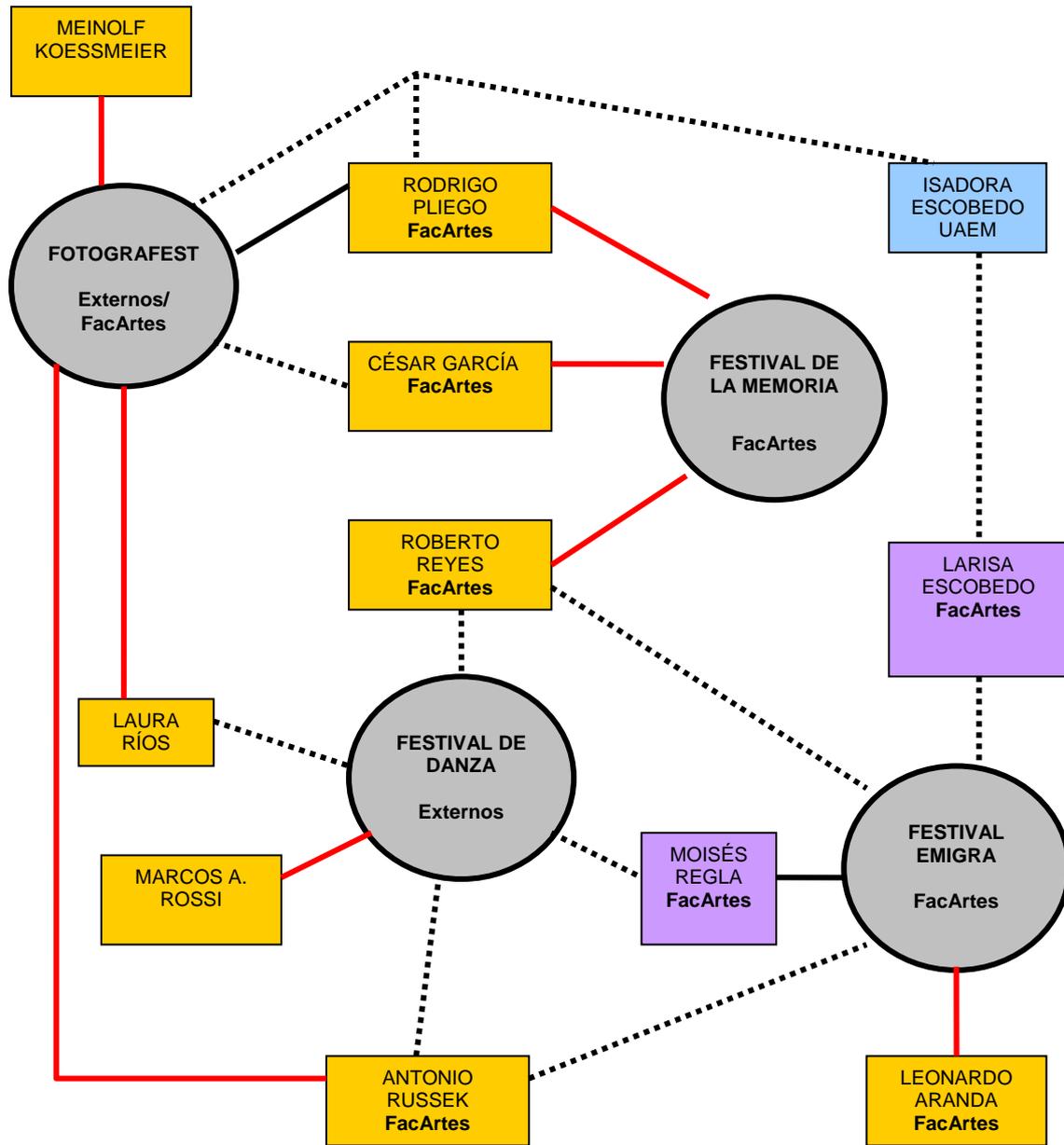
Con base en lo que observé en los cuatro festivales artísticos no gubernamentales, puedo señalar que las redes sociales tienden a moverse sobre todo en dos sentidos: uno, discretamente, para obtener de las instituciones recursos económicos, técnicos y de infraestructura, sin que los sujetos se relacionen con ellas de manera formal; y dos, activamente, cuando se trata de crear vínculos con sujetos inmersos en un sistema o escena artística, y que además poseen un lugar de influencia y poder dentro de éste o ésta. En Cuernavaca, las redes sociales que se construyen a través de los festivales de arte están orientadas, por un lado, a vincular a los sujetos implicados en ellos con personajes que les permitan elevar sus estatus como creadores y ligarse a nuevas disciplinas artísticas. Por otro, las redes permiten a los organizadores de los festivales incrementar su capital social artístico, para aumentar con ello su presencia y poder dentro de la escena del arte local y al mismo tiempo obtener proyección fuera de ésta. Personas ligadas a varios festivales –como Roberto Reyes, Rodrigo Pliego, Antonio Russek, Laura Ríos, César García– hoy están involucradas en varios proyectos artísticos dentro y

fuera de Cuernavaca. Así mismo, los individuos recién llegados a la ciudad con alguna propuesta artística o los que quieren emprender un nuevo proyecto relacionado con el arte, se ponen en contacto con ellos, los incluyen y les piden consejos, pues saben que tienen una gran influencia sobre otros actores y pueden movilizar a una gran cantidad de personas, además varios de los sujetos mencionados también han logrado tener una presencia importante ante las instituciones culturales.

En el centro de las redes configuradas entre los actores que intervienen en los festivales, como puntos de encuentro entre éstos, aparecen de manera recurrente sujetos relacionados con la Facultad de Artes de la UAEM (estudiantes, ex alumnos y maestros) los cuales, por su vínculo con Cuernavaca y su formación artística en dicho contexto, articulan de alguna manera las dinámicas entre los creadores que van arribando a la ciudad y los artistas locales. Estas personas, que constituyen puntos de intercepción en las redes entre varios y diferentes actores, configuran un puente de comunicación no solo entre lo que se podría llamar el adentro y afuera de la ciudad, sino que dan cuenta de una nueva forma de organización y ejecución de las prácticas que realizan los artistas, las cuales van más allá del campo artístico y están marcadas por variadas experiencias territoriales, múltiples referentes de construcción de la identidad, distintas maneras de mirar a los otros, y de vivir y expresar la realidad sociocultural por diversas formas creativas.



MAPA DE LAS REDES SOCIALES ENTRE FESTIVALES ARTÍSTICOS



***TIPO DE RELACIÓN QUE LOS SUJETOS MANTIENEN CON LOS FESTIVALES.**

- | | | | |
|--------------------------------------|--------------------------------|---|--|
| — | ORGANIZADORES DIRECTOS | | DIRECTORES |
| — | COLABORADORES EN PRIMER GRADO | | COLABORADORES |
| ⋯ | COLABORADORES EN SEGUNDO GRADO | | LIGADA A LOS FESTIVALES POR RELACIONES DE AMISTAD, PARENTESCO E INSTITUCIONALES. |

FacArtes: GENTE LIGADA A LA FACULTAD DE ARTES DE LA UAEM.

LIGADA A LOS FESTIVALES POR RELACIONES DE AMISTAD, PARENTESCO E INSTITUCIONALES.

4. La ciudad de Cuernavaca después de los festivales

Los festivales artísticos que aquí analizo son un reflejo de las transformaciones que ha experimentado la ciudad de Cuernavaca en lo económico, político y cultural, y que han sido causa y efecto de cambios en las características de sus pobladores. Estos festivales se vinculan especialmente con un sector de la sociedad cuernavacense en el que figuran sujetos que no están inmersos en una comunidad tradicional dentro de la ciudad; los cuales cotidianamente guían sus acciones desde lo individual, y que de seguir o involucrase con algunas tradiciones propias del territorio lo hacen desde una posición contemplativa y no de participación; actores que enfrentan, en cierta medida, una situación de desarraigo respecto a la ciudad, a la cual hacen frente creando prácticas simbólicas y festivas que les permitan tener un contacto colectivo satisfactorio con otros habitantes con los que comparten una realidad similar. Los festivales de arte apelan a individuos que, o experimentan un proceso de integración a la ciudad, o están renegociando sus relaciones con ésta porque sus hábitos y consumos culturales globales, su contacto con otros territorios o su ingreso a la educación artística, los colocan en una frontera entre los referentes y dinámicas tradicionales de Cuernavaca y la configuración e incorporación de nuevas experiencias sociales, culturales y urbanas. Personas diversificadas que se encuentran a partir del arte y que desde éste tienen la posibilidad de construir *neocomunidades* abiertas, y muchas veces transitorias, pero que un momento determinado les permiten crear un sentido de pertenencia y de aceptación colectiva, pero sin dejar de moverse individualmente con la pretensión de modificar su posición social y simbólica. A este respecto, reflexiona Larry Shiner, parafraseando a Karol Berger, las artes brindan comprensiones espirituales más variadas y son portadoras de sentido en nuestras sociedades secularizadas e individualistas (2004: 412). Los festivales de arte atraen a sujetos que no intentan necesariamente quedarse en o ser parte de una exclusiva *neocomunidad*, sino viajar de una a otra conforme establecen nuevas relaciones, en respuesta a sus intereses y contextos múltiples, y en correspondencia con los capitales culturales, sociales y económicos que van formando.

Así pues, los organizadores, artistas y públicos implicados en los festivales de arte estudiados corresponden en un gran porcentaje a ese sector de la población de Cuernavaca mencionado en el párrafo anterior. Resulta característico que entre los actores que participaron en los cuatro festivales independientes destaque la presencia de jóvenes de entre 20 y 30 años que vivieron y formaron parte del intenso y rápido proceso de transformación de Cuernavaca y se adaptando a él, y cuyo contacto con las artes o su ingreso a una educación artística modificó su manera de ver y vivir la ciudad y su forma de relacionarse con su entorno sociocultural; o sujetos desarraigados que a través del arte buscaron un vínculo con la ciudad. En el caso del festival gubernamental, sobre todo en lo que se refiere a los públicos de los eventos internacionales, éste también atrajo a personas que experimentan una sensación de desapego con respecto a Cuernavaca, pero que al mismo tiempo buscan hacer de ella un territorio disfrutable; actores que, para retirarse o aislarse de las dinámicas que rodean a las grandes metrópolis, arribaron a la ciudad para refugiarse en ésta y no para integrarse del todo a ella, los cuales mantienen esporádicos contactos e intercambios con el resto de los habitantes, o lo hacen siempre y cuando sean producto de una planeación y se lleven a cabo en un ambiente que les prometa cierta seguridad.

Los organizadores de los festivales, al apelar primordialmente a un público compuesto por individuos multiculturales insertos en diferentes dinámicas urbanas y con actividades diversas, decidieron realizar los eventos principalmente los fines de semana por las tardes y noches, en tiempos que no rompen con la cotidianidad, sino que son espacios cotidianamente establecidos para el disfrute del tiempo libre; momentos que responden más a los tiempos laborales de la ciudad y no a tiempos rituales que se ligan a sistemas de creencia comunitarios. A diferencia de la fiesta tradicional, en la que los sujetos rompen con sus actividades habituales para insertarse en un tiempo festivo distinto del ordinario; los festivales, convocan a personas cuyo acercamiento a períodos de diversión y lúdicos no irrumpen en su tiempo cotidiano, sino que se adaptan a él, pero que seducen porque, aunque sean sumamente programados y planeados, hay en ellos la posibilidad de encontrar actos espontáneos y sorpresivos. En este sentido, los festivales analizados generaron o intentaron gestar en torno al arte un ambiente y contexto distinto –

más festivo— del que por lo regular acompaña a las actividades artísticas fuera de los festivales; una fiesta de las artes que, sin embargo, en todos los casos se desarrolló principalmente en espacios y tiempos en los que de manera habitual tiene lugar la vida artística de la ciudad.

Ninguno de los festivales logró atraer significativamente a grupos de la sociedad cuernavacense que no fueran aquellos que normalmente asisten a eventos artísticos, es decir que éstos no lograron congregarse de manera espontánea a audiencias que pudieran ser cautivadas, no por los contenidos artísticos, sino por la atmósfera de fiesta. El hecho mencionado, encuentra parte de su explicación en dos situaciones, en principio, que gran parte de las actividades se llevaron a cabo en espacios que cotidianamente utilizan de manera casi exclusiva los artistas o un gremio asociado al arte,⁸⁰ por lo que varios sectores de la sociedad cuernavacense han llegado a considerar que estos recintos son de, representan y pertenecen a una serie de grupos de los que no forman parte;⁸¹ y la otra, que el escaso empleo que los festivales hicieron del espacio público coartó su oportunidad de acercarse a una parte de la población no necesariamente especializada en el arte y a un sector de artistas no vinculados a algunos de los recintos en los que tuvieron lugar los festivales.

Sin embargo, el poco uso de lo público por parte de los productores de los festivales tuvo mucho que ver con que al desarrollar las actividades en espacios reconocidos como artísticos creyeron dar legitimidad a su trabajo, el cual habría tenido una respuesta distinta de haberse realizado en lugares no instituidos. Otra razón es que en algunos casos, los organizadores temieron que los eventos fueran censurados en los lugares públicos al considerar sus contenidos como transgresores y percibir a la población cuernavacense como

⁸⁰ Dichos lugares no constituyen espacios significativos para una gran población, muchos incluso desconocen su existencia y ubicación por estar alejados de sus lugares de residencia. La mayoría están concentrados en el centro histórico de la ciudad.

⁸¹ Respecto a esta idea, es oportuno citar las palabras de un matrimonio de visitantes del DF que estaban pasando su fin de semana en Cuernavaca, a los cuales entrevisté en la clausura del Fotografest. Sus comentarios revelan cómo el desconocer el sentido simbólico del recinto donde se llevó a cabo la clausura, no estar muy enterados del perfil del evento o del nombre de los organizadores, les permitió acercarse y disfrutar del festival de forma desprejuiciada.

“La verdad no sabemos muy bien de qué se trata todo esto, pero andábamos de paseo por el centro y vimos este lugar con mucha gente y como que se veía con ambiente. Le preguntamos al poli de la puerta de qué era el evento y si podíamos pasar, y no nos dijo de qué era, pero nos dijo “pásenle”, y cuando entramos estaban regalando cervezas y la música estaba buena, y ya, nos quedamos y la estamos pasando muy bien, y hay cosas raras, pero por ahí hay unas fotografías que nos gustaron” (Rogelio y Fabiola).

una sociedad muy tradicionalista. También puede explicarse porque muchas de las obras presentadas requerían de resguardo y determinada infraestructura para su ejecución, del y la que carecen los espacios públicos de Cuernavaca. Asimismo hay que considerar la dificultad burocrática que implica solicitar un permiso para hacer uso de los sitios públicos y el reducido empleo que hace la población de éstos ya sea porque –de no pertenecer a las áreas turísticas– carecen de buen alumbrado, varios permanecen sucios y están en malas condiciones físicas o en eterna remodelación, pero también porque un gran sector se recluye en casas de fin de semana y centros comerciales que parecen más seguros y agradables. Por último está que uno de los objetivos principales que dejaron ver los organizadores, a excepción del Festival Cervantino en Cuernavaca y el Festival de la Memoria, fue que no pretendían llegar a toda la sociedad, sino ampliar la oferta artística y poder establecer, desde un lugar como el festival, relaciones con sujetos que compartieran visiones y discursos “renovados” en torno al arte o un interés por determinadas disciplinas artísticas.

En cuanto al efecto que tuvieron los festivales artísticos en las dinámicas urbanas habituales de Cuernavaca, éstos no modificaron de manera importante la vida citadina. Es decir, su desarrollo no motivó que se extendiera el horario de transporte, tampoco se cerraron calles, se incrementó la seguridad, aumentó el turismo o se amplió el horario de servicio de negocios como restaurantes, cafés o bares. De hecho, un gran sector de la población no se enteró de ellos y desconoció su realización, o vivieron sus espectáculos de forma desarticulada, ya que ignoraron que formaban parte de un festival. En todo caso, el Festival Cervantino Subsede Cuernavaca y el Festival de Danza Tierra de Encuentro, de los cinco festivales estudiados, fueron de los se enteró una población más amplia, ello porque lograron mayor difusión por medios de comunicación diversos, no solo aquellos dirigidos normalmente a presentar contenidos artísticos y culturales. También el Festival Cervantino, por ser un evento oficial, logró colocar su publicidad en muchas oficinas gubernamentales a las que la gente asiste con regularidad (tránsito, registro civil, tesorería municipal, secretaría de desarrollo social) y negocios privados. Sin embargo, aun con todo ese despliegue publicitario, ninguno de los dos festivales alcanzó las dimensiones como para modificar las actividades cotidianas de la población.

El que los festivales no lograran alterar la vida de la ciudad, tuvo que ver, por un lado, con que una parte importante de la sociedad de Cuernavaca no tuviera la disposición o no contara con los elementos y condiciones necesarias para acudir a los festivales a razón o en respuesta a lo que éstos ofrecieron, desde los tiempos y lugares en los que se efectuaron, por los contenidos que ofertaron, el carácter especial y calidad de sus espectáculos, y el tipo de difusión que hicieron; y por otra parte, la poca resonancia de los festivales en la ciudad también se asocia a la forma en que se han tejido y tejen las relaciones entre arte, dinámicas urbanas y sociedad al interior de Cuernavaca.

En lo que respecta a la duración de los festivales, el Fotografest, Festival de Danza y Festival de la Memoria se desarrollaron a lo largo de una semana; el Festival Emigra comprendió tres días (jueves, viernes y sábado); y el Festival Cervantino, un mes. La mayoría concentraron sus eventos más importantes, inauguración y clausura, los fines de semana. Las actividades efectuadas de lunes a jueves no fueron de fácil acceso para una extensa población, ello debido a que terminaban pasadas las 21:30 horas y en Cuernavaca el transporte público deja de funcionar a las 9 de la noche, situación que resultó un inconveniente para todos aquellos que no contaban con automóvil propio o los recursos económicos para pagar un taxi. Así mismo, al concentrarse las actividades en el centro histórico de Cuernavaca, en el que a lo largo de la semana se aglutina gran parte de la vida comercial y laboral de la ciudad, muchos de los que ahí trabajan no tuvieron ninguna intención en asistir a los festivales, dado que su principal deseo tras una larga jornada consistía en irse a sus casas a descansar y hacerlo antes de que “dejaran de pasar las rutas” (“ruta” es el nombre popular que se le da en Cuernavaca al microbús). En lo que corresponde a los eventos realizados los fines de semana, éstos no atrajeron al turismo habitual que visita Cuernavaca en esos días, y por lo tanto no tuvieron impacto en los negocios que les brindan servicios. La mayor parte del turismo que llega a Cuernavaca de viernes a domingo, no arriba buscando eventos artísticos y culturales, sino visita la ciudad principalmente para relajarse en casas de fin de semana, encontrar diversión en sus múltiples balnearios (más de 365 en todo el estado), o los visitantes llegan por la mañana para desayunar, luego dan una vuelta por el mercado de artesanías y el centro, y en la tarde regresan al DF.

Sobre los espacios que utilizaron los festivales, como ya apunté varias veces, resultan significativos sólo para aquellos habitantes implicados en alguna disciplina artística y para los que regularmente tiene la posibilidad económica y el tiempo para asistir a eventos artístico-culturales, desde los que han establecido una relación de familiaridad con los recintos. Eventos que resultan distantes para una sociedad más amplia que no posee conocimientos especializados sobre arte, el capital para solventar una salida individual o familiar a un evento artístico, o que –por no haber mucha actividad artística y lúdica en los espacios públicos y estar rodeada por pocos museos,⁸² en los que además imperan colecciones permanentes de objetos históricos que llevan años sin renovarse– conciben al arte como una práctica aburrida y secundaria en sus vidas. Prevalece entre la población de Cuernavaca una percepción del arte como una representación del pasado, como parte patrimonio histórico, como algo que apela más a lo solemne que a lo lúdico. A esto se suma, como otra causa de la poca afluencia de los habitantes a actividades de arte, el hecho de que los cuernavacenses destinan sus fines de semana principalmente a pasar tiempo con los amigos y la familia en sus hogares, hacen de las compras en el supermercado o la plaza comercial un paseo familiar, cada vez se reduce más el uso de parques y plazas a los y las que sobre todo acuden las clases populares, y los jóvenes se avocan especialmente a bares y discotecas.

Aunque el Festival Cervantino en Cuernavaca logró atraer asistentes por su amplia difusión, el valor institucional de los foros que empleó y lo “especial” de sus espectáculos, en el sentido de que mucha gente acudió al festival debido a que se presentaron artistas con una importante trayectoria y de “talla” internacional, que difícilmente volverían a pasar por la ciudad. La gente no abarrotó los eventos del festival porque la excepcionalidad de los artistas internacionales solo fue reconocida por un sector de la población, por sujetos, que si bien no son especialistas, mantienen contacto con gente que sí lo es y por la que se informan de la calidad de ciertos artistas, que pese a que no son difundidos masivamente, sí destacan dentro de un campo artístico. Empero,

⁸² Los principales museos de la ciudad de Cuernavaca son el Museo Casa Robert Brady, Museo Fotográfico “El Castillito”, Museo Regional Cuauhnáhuac-Palacio de Cortés, Museo de Alfaro Siqueiros y Museo de Ciencias de Morelos.

para un sector de la sociedad que mayoritariamente no posee un contacto cotidiano con experiencias artísticas, ni con sujetos involucrados en ellas o especialistas, pero que tiene a los medios de comunicación masiva como sus principales referentes de legitimación de los creadores; para esta parte de la población, los músicos que presentó el festival no resultaron atractivos ni especiales porque, pese a ser reconocidos por un campo del arte, sus nombres no suenan en los medios, no son parte de una polémica o fenómeno, y no tienen, o al menos no se difundió que tuvieran, una historia de vida especial o excepcional.

En los cuatro festivales independientes, la difusión y características de sus espectáculos influyeron en que éstos no tuvieran una mayor resonancia en la ciudad. Al concentrarse su difusión en un gremio artístico no lograron ni la aceptación ni el rechazo de la sociedad de Cuernavaca, sino que se configuraron como pequeñas islas dentro de la ciudad. Si bien, los promotores de los festivales pegaron carteles por Cuernavaca, sus primordiales medios de difusión fueron la comunicación de persona en persona, los mensajes electrónicos y, en los más recientes, redes electrónicas como Facebook. Todos estos contactos, físicos y virtuales, que permitieron la expansión de la información, reflejan la construcción de redes sociales tejidas entre individuos que comparten visiones comunes sobre el arte y la ciudad, y que buscan no necesariamente la aceptación de una sociedad, sino su legitimación dentro de un grupo específico. Varios de estos festivales pudieron tener más repercusiones o presencia dentro de la ciudad si hubieran logrado atraer a sujetos de otras latitudes interesados en las artes –a través, por ejemplo, de la presentación de creadores y contenidos con mayor proyección que son difíciles de ver en México o que muestran cosas que no se están haciendo en ciudades aledañas a Cuernavaca– gestando así una gran fiesta del arte que incidiera en otras esferas de la vida social de Cuernavaca. Sin embargo, las actividades y artistas que se programaron no resultaron un elemento que convocara a públicos de sitios como el DF, pues los eventos y creadores presentes en los festivales se pueden ver con regularidad en dicha ciudad y no poseían, en general, una característica especial o excepcional que incitara a un potencial público de otras ciudades a trasladarse a Cuernavaca.

Pese a que no trascendieron ampliamente un espectro local, estos festivales de arte, en particular los independientes, sí se constituyeron como manifestaciones significativas para un sector artístico joven de Cuernavaca. En principio porque, en el contexto de dicha ciudad, los espectáculos programados por éstos sí representaron una oferta artística diferente a la habitual. Pero la excepcionalidad de los festivales, más que radicar en los contenidos, estuvo vinculada a su carácter de festejo íntimo y familiar que le permitió obtener a los implicados experiencias y contactos importantes con sujetos del ámbito artístico, que en otro tipo de evento o lugar hubiera resultado difícil conseguir. Si bien los festivales no transformaron la vida urbana general de la ciudad, sí cambiaron, en alguna medida, las dinámicas de los que asistieron a ellos. Durante su realización varios grupos de artistas y estudiantes de arte visitaron con mayor regularidad el centro histórico; algunos pidieron a sus profesores salir más temprano de sus clases o faltar a ellas para acudir a un evento; hubo mayor movilización y afluencia de gente en espacios como bares y cafés a los que asisten regularmente los creadores; a los asistentes se les veía en grupos recorriendo las calles del centro y se podía sentir una especie de euforia entre todos ellos; determinados bares programaron los fines de semana fiestas que no tenían contempladas para que el público, los artistas y organizadores de los festivales pudieran seguir conviviendo; y parte de la audiencia convocó, tras de los espectáculos, reuniones en sus casas para continuar con los intercambios y las conversaciones iniciadas en éstos.

Quizá cada uno de los festivales, por separado, no logró incidir inmediatamente en la vida sociocultural de Cuernavaca, pero la sucesión de todos ellos –me refiero en especial a los gestados por artistas– ha influido en algunas de las transformaciones de la ciudad y en las formas de mirarla y vivirla. En principio, todos los festivales contribuyeron a ampliar y diversificar la oferta cultural de Cuernavaca. Dos, a partir de los encuentros que éstos provocaron entre múltiples sujetos y las redes que desde ellos se configuraron o reafirmaron, han nacido y están logrando permanencia en Cuernavaca nuevos espacios artísticos y colectivos liderados por jóvenes creadores y artistas con perspectivas diversas sobre el arte, como la galería Planta Baja, el espacio clandestino Cinco Perros, el café-galería Simón, El Cafecito (galería y

café), los colectivos Anónimo Colectivo e Inmobiliaria de Arte,⁸³ que aunque son diferentes, muchos de estos proyectos colaboran entre sí para hacer más fuerte la escena artística en Cuernavaca. Tres, la continuidad entre uno y otro festival ha favorecido la formación de una imagen de Cuernavaca como una ciudad con mayor movimiento artístico, en la que se gestan propuestas contemporáneas, la cual ha contribuido a que el trabajo de los creadores que se forman y desarrollan en ésta sea tomado más en serio en el panorama artístico nacional e incluso internacional. Cuatro, los festivales contribuyeron a que los artistas adquirieran una fuerza y voz colectiva con la que hoy exigen diversas cosas y defienden causas, como en fechas recientes, lo reflejó la respuesta, organización y poder de movilización que diferentes creadores de distintas disciplinas tuvieron para organizar “La marcha por la paz” (una de las más grandes efectuadas en la ciudad) y que se realizó como un acto de protesta contra el aumento de la violencia en todo el estado de Morelos y ante el asesinato del hijo del escritor Javier Sicilia, si bien en la marcha no faltaron las consignas políticas y sociales, una gran parte de la manifestación se centró en acciones artísticas: performances, música, danza y arte callejero. Y cinco, han puesto de manifiesto en una escala local –de lo que también dan cuenta múltiples prácticas artísticas globales– que en cuanto al arte, la identidad y las relaciones con lo urbano, hoy, más que certidumbres, hay desacuerdos y zonas ambiguas. En este sentido, los festivales configuran breves momentos en los que la incertidumbre, el desarraigo y los cuestionamientos sobre el arte se experimentan colectiva y *neocomunitariamente* en una dimensión festiva que da sentido, en la práctica, a lo que en un tiempo y espacio ordinario es difícil de nombrar y articular (Shiner, 2004: 413), que escapa a lo teórico y al hacerlo da la pauta para enriquecer los procesos de investigación, pues plantea nuevos retos para comunicarnos con y dar cuenta de la “realidad”.

⁸³ “Inmobiliaria de Arte es un proyecto colectivo de intervención en espacios desocupados, deshabitados temporalmente o abandonados y es precisamente a partir del abandono de las estructuras galerísticas convencionales que se propone parasitar con pensamientos, imaginación y habilidades estéticas espacios en desuso (in-situ y sin-situ), en los cuales la misma historia y el estado físico del lugar marcará la pauta para la experimentación del colectivo en las diferentes disciplinas que se adhieran para cada proyecto”. Véase: <http://inmobiliariadearte.blogspot.com/p/quienes-somos.html>

Conclusiones

Dentro de la antropología, si bien las investigaciones sobre arte han ido en aumento, una gran parte de éstas se concentran especialmente en la distribución y consumo de éste, y no en los productores de las prácticas artísticas. La antropología en torno al arte se ha enfocado más en analizar cómo y qué públicos reciben lo que ya está legitimado como arte, en tanto que las reflexiones sobre la producción de éste han sido y siguen siendo asumidas primordialmente por las estéticas filosóficas, la historia del arte y la semiótica. Sin embargo, cuando la investigación antropológica se orienta principalmente hacia los creadores y sus prácticas, como en este caso, nos enfrentamos al reto de tener a los estudios filosóficos, históricos y semióticos como los principales y casi exclusivos referentes teóricos para construir un análisis. Obviamente reconozco la gran importancia y riqueza de dichas investigaciones, porque de hecho, fue desde el cercamiento a la obra de Kant, Baumgarten, Schiller, Heidegger, Gadamer, Shiner, todos ellos filósofos, que empecé a configurar parte del marco teórico de esta investigación para abordar la cuestión del arte. No obstante, en tanto la historia tiende a hacer un recuento guiado por una visión hegemónica del arte, y la estética filosófica y semiótica todavía buscan una especie de esencia del arte o definición de lo artístico (García Canclini, 2010: 40) -es decir, mientras muchos trabajos de esta índole pretenden encontrar y dilucidar las fronteras o particularidades del arte-, lo que nos revelan las prácticas de los artistas, tras lo observado en la ciudad de Cuernavaca, es que ellas ponen en entredicho y replanean algunos límites y nociones configuradas desde lo teórico y por una serie de instituciones artísticas, producto del largo trayecto que ha seguido el arte desde su emancipación en el siglo XVIII.

Mientras desde una dimensión teórica parecen buscarse certidumbres sobre el arte, lo que me revelan las prácticas artísticas son ambigüedades. En los festivales que estudié, por ejemplo, los organizadores/artistas se ligan a instituciones gubernamentales y al mismo tiempo pueden debatir sus discursos y rechazarlos. Los sujetos se cuestionan sobre su identidad como creadores cuernavacenses y también intentan no ser catalogados como artistas *de una*

ciudad. Los artistas buscan y construyen sus propias estrategias para difundir y legitimar sus obras por canales “alternativos”, pero asimismo desean obtener el reconocimiento de quienes dominan un campo o escena artística. Pretenden romper con una perspectiva sagrada y ritual del arte al emprender acciones festivas, pero también constantemente aspiran a demostrar la “pureza” artística de sus prácticas; y en los actos producidos por los sujetos se mezcla lo lúdico con lo solemne.

Por todo lo anterior, intenté construir un marco teórico y metodológico que permitiera dar cuenta de cómo las propuestas y exploraciones teóricas en torno al arte son resignificadas, cuestionadas o se ponen en escena con nuevos alcances y metas. En la práctica, las manifestaciones de los artistas, éstos y las obras, se mezclan con otras esferas extra-artísticas (economía, política, el contexto urbano, medios electrónicos de comunicación, turismo, etc.). Para cubrir tal objetivo, se optó por no centrarse sólo en el estudio de un elemento como las obras de los artistas, los discursos de éstos, las acciones que emprenden los creadores o los públicos de arte; sino que busqué analizar cómo todas las dimensiones se entrelazan en una manifestación concreta, el festival artístico, el cual resulta no de una definición de arte, sino de un proceso colectivo de configuración de lo artístico en el que intervienen sujetos variados que se ligan de distintas maneras –no se determinan– al contexto sociocultural de una ciudad como Cuernavaca. Al respecto, una de las conclusiones a las que llego es que lo mostrado en los festivales de arte no constituye “una” representación conjunta de la ciudad, sino una diversificación de sus representaciones en donde, las obras que en ellos se presentan, la gente a la que convocan y la manera en que operan, revelan aspectos que remiten al contexto en el que son producidos

Lo que hacen los artistas en y con los festivales expresa una variedad de lecturas e ideas sobre el arte, que aunque trascienden discursos teóricos, también se alimentan de ellos. La incertidumbre que acompaña al arte, según lo visto, se asocia, en parte, a la diversidad sociocultural de los actores que producen las manifestaciones artísticas, los cuales las legitiman a través de múltiples estrategias, no todas asociadas directamente a un campo imperante del arte. Por tal razón, la propuesta de este trabajo radicó, no en analizar mediante uno u otro pensamiento estético filosófico las prácticas de los artistas,

sino en estudiar cómo diferentes corrientes teóricas, junto con los procesos de construcción de la identidad de los artistas, su tipo de formación, su relación con lo local y lo global y su situación sociocultural, influyen en sus formas de concebir al arte y las prácticas que llevan a cabo.

La perspectiva que atravesó toda la investigación fue la de abordar al arte, no partiendo de una noción o acepción de éste, sino que lo entiendo como una actividad producida colectivamente, como una construcción simbólica que va adquiriendo sentido a través de múltiples intercambios entre personas, grupos, escenas y disciplinas; es decir, no como algo que ya es en sí mismo, sino como algo que se produce, transforma y responde a diversas necesidades socioculturales de diferentes sujetos. Este trabajo se sitúa en y parte de un enfoque antropológico, en el sentido de que no intenté dilucidar si lo que producen o muestran los sujetos en los festivales es o no arte, o establecer el valor estético y “calidad” de sus prácticas y obras, sino comprender y analizar cómo y por qué medios adquiere para distintos grupos e individuos la categoría de arte aquello que hacen, presentan y consumen, cómo lo diferencian de otras actividades, cuáles son sus reglas, cómo lo legitiman y para quiénes es válida dicha legitimación.

Heidegger defendía el argumento de Hegel respecto a que el “arte es cosa del pasado” (Escudero, 2005: 1), y Arthur Danto, siguiendo la misma línea del pensamiento, anunció “El arte ha muerto” en su ensayo “El final del arte”. Los tres pensadores hacen dichas declaraciones porque perciben un arte que más que hablar de lo que somos, habla de lo que éramos o quisimos ser; un arte que más que expresar lo que vivimos, forma parte del patrimonio histórico-cultural al que nos acercamos como una especie de turistas que lo contemplan desde un lugar muy lejano. Así mismo, una gran cantidad de estudios que se hacen sobre los productores del arte, se concentran primordialmente en creadores del pasado; estudios valiosos que, sin embargo, nos remiten a un arte y contexto sociocultural del que no formamos parte. A fin de proporcionar un acercamiento a un arte vivo y en transformación, han comenzado a proliferar investigaciones sociales y antropológicas sobre artistas actuales que tienen gran influencia sobre el sistema del arte, las cuales muestran los nuevos lugares simbólicos y sociales desde los que estos artistas están produciendo arte, viviéndolo y dando cuenta de su realidad remitiéndose a diferentes

lenguajes y estrategias. Pero son investigación que, aunque inmensamente importantes, al concentrarse especialmente en creadores con una gran legitimidad, dan cuenta de los procesos y perspectivas de un grupo minoritario, de ese reducido conjunto de sujetos que logran ser ampliamente reconocidos cómo artistas. Por lo anterior, nunca pretendiendo cuestionar, superar o criticar dichos trabajos, sino con el deseo de extender la perspectiva; al realizar esta investigación centrada en artistas emergentes –que no forman parte del pasado, ni que han sido del todo consagrados y sobre los que incluso, desde los institucional o un campo dominante, se llega a cuestionar su condición de artistas– intenté ampliar el espectro de análisis hacia otras experiencias artísticas, las de aquellos sujetos que viven y producen arte desde un lugar de menor poder, los cuales quizá no lleguen a ocupar un sitio privilegiado dentro de la escena del arte nacional o global, pero que tiene gran influencia y son referentes importantes en una escala local. También, el acercarme a estos creadores “emergentes” me permitió analizar sus obras y acciones no estudiando sólo lo que ellas nos dicen *del* arte, porque partir de ahí hubiera implicado asumir ya la legitimidad artística de los sujetos, obras y prácticas que se estudian, sin cuestionarnos exactamente de dónde procede dicha legitimación. Los artistas en formación me dieron la posibilidad de reflexionar sobre cómo y desde dónde hoy los creadores en ascenso van construyendo y haciendo evidente la autenticidad artística de sus prácticas, o gracias a qué procesos se nombran y son nombrados como creadores.

En relación a lo sugerido en el párrafo anterior, encontré que en el caso de los artistas que produjeron y participaron en los festivales independientes estudiados, dichos sujetos configuran y adquieren su legitimidad principalmente desde y cuando logran combinar varios de los siguientes elementos: el reconocimiento que les otorga una institución artística académica (dentro de Cuernavaca, el Cema⁸⁴ o Facultad de Artes de la UAEM); su capacidad de demostrar un dominio y actualización respecto al campo del arte al proponer y ejecutar propuestas que buscan ser innovadoras; la aceptación, comunicación

⁸⁴ El Centro Morelense de las Artes (Cema) en julio de 2009 se separó del Instituto de Cultura de Morelos (ICM) para constituirse como un organismo público descentralizado del Gobierno del Estado de Morelos, con personalidad jurídica y patrimonio propios, sectorizado a la Secretaría de Educación, estableciéndose formalmente como el Centro Morelense de las Artes del Estado de Morelos (CMAEM). A lo largo de la investigación se hace referencia a dicha institución como Cema porque al iniciar la primera y concluir el trabajo de campo, el hoy CMAEM aún dependía del ICM.

y vínculo de complicidad que logran establecer con un grupo de creadores y un público dentro de la ciudad y, por último, los intercambios, contactos y aprobación que tienen y obtienen con y de artistas con cierto grado de consagración. A razón de lo antepuesto, es posible apreciar que la correspondencia entre la aparición de una serie de festivales de arte en Cuernavaca, el egreso de las primeras generaciones de nuevos artistas de la Facultad de Artes de la UAEM y la llegada de nuevos creadores a la ciudad no es fortuita. El festival, al ser una manifestación que por su carácter festivo, intensifica los contactos entre individuos, permite crear nuevas experiencias con múltiples sujetos a través de momentos lúdicos, y ayuda a ratificar relaciones pero también a extenderlas porque desde él los actores pueden tejer o insertarse en más y nuevas redes sociales; representa para los creadores en ascendencia o “desarraigados”, una manifestación en la que se mezclan, ponen en escena y potencializan todos los elementos, arriba citados, desde los que los artistas más jóvenes y aquellos recién llegados a la ciudad van construyendo y reforzando su legitimidad artística y un lugar de poder dentro de Cuernavaca.

El festival de arte, en especial el que es organizado de manera “independiente” por grupos de artistas, se me revela, en el caso de la ciudad de Cuernavaca, no como una mera estrategia de difusión del arte que emplean determinados conjuntos de creadores, sino que éste también responde a la configuración y presencia de un nuevo perfil de artista dentro de la ciudad. Un tipo de artista que no termina de reconocerse del todo en la tradición cultural de Cuernavaca y que se relaciona con ésta a través de una identidad camaleónica, el cual experimenta una sensación de desarraigo, simbólico y/o territorial, que busca combatir creando intimidades con otros a partir del arte, que transita entre lo local y lo global, y se ubica dentro de una realidad multicultural.

Los festivales de arte en Cuernavaca son especialmente propuestos y desarrollados, o en ellos están inmiscuidos de alguna forma, profesores, pero sobre todo creadores jóvenes que se formaron artísticamente en la Facultad de Artes de la UAEM,⁸⁵ institución que se ha caracterizado por tener un perfil que

⁸⁵ Véase el **Mapa de las redes sociales entre festivales artísticos** que aparece en el capítulo 5.

privilegia la exploración de nuevos lenguajes y formas de producción del arte y sus conexiones con otras áreas y disciplinas. Una característica del festival es que apela a la búsqueda de nuevas experiencias y riesgos, representando esta condición otro de los aspectos por los que, en particular, son creadores egresados de la UAEM quienes los construyen y participan en ellos activamente, ya que en sí mismo el festival llega a representar para éstos una exploración e incluso innovación artística que coincide con el tipo de educación artística que recibieron. La Facultad de Artes ha creado un plan de estudios orientado a propiciar, permitir y motivar en sus alumnos el desarrollo de propuestas innovadoras y contemporáneas, su programa académico otorga un lugar importante a la creación artística en su relación con las nuevas tecnologías e intentan vincular la producción con la discusión teórica. Asimismo, varios maestros de la Facultad, según los propios alumnos y ex alumnos, constantemente apuntan y reflexionan en sus clases sobre la relación del artista con su contexto sociocultural, además de fomentar la colaboración entre creadores. De hecho, hace pocos años, desde 2006, la Facultad de Artes cambió su programa académico con el objetivo de formar artistas interdisciplinarios. El cambio consistió en hacer un solo plan de estudios que comprendiera artes plásticas (pintura, escultura, grabado, dibujo) y artes visuales (cine, video, animación, fotografía, arte sonoro, multimedia) ya que antes del cambio cada área constituía una carrera por separado. La unificación de las dos licenciaturas en una, tuvo como finalidad lograr que tanto alumnos como profesores de las dos áreas crearan nuevos intercambios y tuvieran la posibilidad de enriquecer sus obras con otros lenguajes, discursos conceptuales y técnicas.

El perfil de los artistas graduados de la Facultad de Artes de la UAEM, que participan o participaron en los festivales, es el de creadores acostumbrados a producir y pensar en piezas colectivas, que buscan innovar remitiéndose y creando intercambios con otros sujetos y disciplinas, y que se legitiman no sólo a través de sus obras y prácticas individuales, sino de los discursos que sostienen y llevan a la ejecución en conjunto. Sus acciones encuentran respaldo en la configuración de una especie de neocomunidad artística con la que se identifican y que da sentido y sustento a sus prácticas; además, mucho de lo que producen dichos artistas: piezas multimedia,

instalaciones, video, animaciones, cine; requiere de un trabajo colectivo. ¿Por qué hay una ausencia importante de los artistas formados en el Cema dentro de los festivales? Quizá dicha ausencia tiene que ver con el tipo de formación que reciben los creadores del Cema, la cual no otorga un lugar importante o incluye pocas materias enfocadas a la creación de proyectos interdisciplinarios y colectivos, y se concentra más en potenciar el desarrollo del talento de cada creador y darle las herramientas, sobre todo técnicas, para perfeccionar su trabajo personal. El perfil de los egresados del Cema es el de artistas que trabajan de forma más solitaria, que producen menos piezas colectivas y entre los cuales no se establecen fuertes lazos de comunión e identificación artística. Esta institución educativa, en contraste con la Facultad de Artes, se concentra más en la producción que en el análisis teórico de la producción, distribución y consumo del arte, y forma a artistas principalmente dentro de disciplinas que podemos llamar “más tradicionales” y que requieren más de un trabajo individual que grupal, como pintura, escultura, dibujo, grabado, literatura.

La condición fantasmal, efímera o transitoria del festival, en el caso de aquellos organizados por artistas, no implica necesariamente un fracaso, sino que responde a un proceso o momento en la trayectoria, formación y circunstancias de los creadores que los promueven. Muchos de los festivales son efímeros porque a través de ellos un grupo se da a notar, refuerza sus relaciones, los artistas muestran sus capacidades, obtienen reconocimiento; es decir, los sujetos toman fuerza y credibilidad de lo colectivo, y una vez fortalecidos llegan a ocupar otro estatus que les permite relacionarse con diferentes y nuevos actores y moverse hacia otros proyectos. A causa de lo antes dicho, los sujetos que van creando más renombre y un lugar importante dentro de la escena artística de Cuernavaca y comienzan a ser reconocidos fuera de ella, no son necesariamente los que permanecen ligados a un solo festival, sino los que logran moverse entre varios de ellos y emplean las relaciones que forman mediante éstos para irse insertando y ganando un lugar de poder dentro de un campo y disciplina artística. Los festivales independientes en Cuernavaca tienen un carácter fantasmal porque suelen ser realizados por personas y grupos socioculturales en constante tránsito simbólico, social, identitario y territorial, que coinciden en un momento y espacio determinado para construir un proyecto artístico en común,

manifestaciones, que como el festival, tras cumplir la función de incluir a los sujetos en una complicidad colectiva, de brindarles una sensación de pertenencia, integración y aceptación con y de otros, terminan por disolverse debido al movimiento y constante fluir de los individuos que intervienen en ellos. Los festivales de arte representan para las personas que los crean y se acercan a ellos pequeños oasis efímeros, que son fugaces justo porque necesitan desaparecer para dar paso a nuevos festivales renovados, u otras expresiones artísticas colectivas, que ayuden a dar sentido, quizá momentáneo y fugaz pero intenso y grupal, a la constante transformación, ambigüedad y diversidad que acompaña a las prácticas urbanas, artísticas y a los creadores.

La aparición de múltiples festivales de arte en los últimos seis años en la ciudad Cuernavaca, se corresponde con la formación y fortalecimiento de una escena artística vinculada al contacto, preparación y desarrollo entre y de artistas dentro de la ciudad en un entorno académico que fomentó su interacción y les permitió crear una especie de sentido de unidad. Creadores interesados no sólo en su propia proyección, sino también –por sus relaciones emocionales y simbólicas con Cuernavaca– en hacer de ésta un centro artístico innovador, atractivo y capaz de competir con la oferta cultural existente en otras metrópolis de México, y que por tales condiciones les permitiera poder desarrollar en Cuernavaca su trabajo y al mismo tiempo proyectarse más allá de lo local. La formación de artistas en Cuernavaca, el arribo de creadores con mayor trayectoria, la creación de espacios para dar cabida a todas las nuevas expresiones que nacían y la configuración de públicos en torno a éstas, conformaron un movimiento colectivo alrededor del arte por el que distintos sujetos intentaron dar cuenta de otras formas de dar sentido a lo urbano y de pensar y problematizar, permeados por su contexto, procesos socioculturales diversos. En este marco, el festival, metafóricamente, fue empleado primordialmente por los creadores como una especie de megáfono para amplificar sus voces y acciones.

A través de los festivales, en especial los que surgieron primero (Festival Emigra y Festival de la Memoria) sus organizadores intentaron romper con el ensimismamiento de esa neocomunidad artística con la que se identificaban, la cual deseaba comunicarse con y ser escuchada por el exterior. Y efectivamente, si bien los festivales no fueron la única causa, mediante éstos

los creadores jóvenes que los gestaron y participaron en ellos (Leonardo Aranda, Larisa Escobedo, César García, Roberto Reyes, Rodrigo Pliego, entre otros) mostraron y pusieron en escena la parte viva, festiva y transformada del arte en Cuernavaca, proyectando la sensación de que algo estaba ocurriendo en la ciudad que atrajo a más creadores, para quienes los artistas que gestaron estos “primeros” festivales contaban ya con cierta influencia y autoridad dentro del territorio.

La fuerte unión colectiva y sentido de pertenencia entre los artistas relacionados con festivales como Emigra y el de la Memoria, es un tipo de organización que configuraron para hacer frente a un estado de exclusión del que se sentían parte algunos de los creadores cuernavacenses, exclusión por parte de la escena artística del DF, del *mainstream* del arte o de las instituciones artísticas, frente a la cual, organizar un festival representó una oportunidad para estos sujetos de fortalecerse como grupo de manera interna y con ello irse ganando gradualmente su propia legitimidad. Por su lado, los coordinadores del Fotografest (Laura Ríos y Meinolf) y del Festival de Danza (Marcos Rossi y Beatriz Madrid) entablan relación con los grupos de artistas cuernavacenses y los gestores de otros festivales, no necesariamente para lidiar con la exclusión artística –pues gente como Marcos Rossi y Beatriz Madrid son reconocidos dentro del campo de la danza– sino para enfrentar su desapego a la ciudad, integrarse a ésta y mantener su posición dentro de una esfera del arte.

En Cuernavaca, quizá en gran parte por ser una ciudad que está a la sombra artística y cultural del DF, la organización colectiva, la suma de fuerzas e intercambios entre sujetos, y el mostrar y ejecutar dicha fortaleza y organización a través de manifestaciones públicas como los festivales, permite a los creadores, en especial a aquellos que los generan, empoderarse grupal e individualmente y combatir una situación de exclusión “artística”. Por lo anterior, hay una necesidad en los actores involucrados en los festivales de ir sumando, a través de redes sociales, a nuevos sujetos con distintos grados y tipos de poder, porque en la fuerza interna de su organización colectiva está su posibilidad de participar en la vida artística de uno o varios territorios, campos y disciplinas. Así mismo, lo ya dicho me da una pista sobre el porqué los organizadores inmediatos (Carolina, Tláloc, Efraín Pacheco y Arnulfo) del único

festival “institucional” que se aborda en esta investigación, el Festival Cervantino Subsede Cuernavaca, carece de intercambios con el resto de los gestores de los festivales estudiados. Los organizadores del Festival Cervantino Subsede Cuernavaca se mantienen en una esfera aparte porque sus acciones responden a la lógica interna, políticas, estructura y exigencias burocráticas de la institución en la que laboran, la Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Cuernavaca, y no a intereses, posturas, identificaciones y reflexiones artísticas propias. Estos sujetos no establecen contactos con productores de otros festivales porque no pretenden obtener un reconocimiento y ampliar su estatus como creadores, ni parten de una búsqueda en torno al arte y tampoco quieren modificar o diversificar la vida artística de la ciudad, es decir, se concentran sobre todo en los espectáculos del festival sin prestar tanta atención a todos los procesos que lo acompañan y a lo que acontece más allá de los eventos. La intervención en el Festival Cervantino Subsede Cuernavaca de Carolina, Tláloc, Efraín Pacheco y Arnulfo, dado que la mayor parte ellos –Tláloc es la excepción, pues él sí se define como artista, e incluso hoy ya no forma parte de la Dirección de Cultura– no son productores de arte, ni están vinculados de manera directa a él, y se ligan al festival sobre todo como trabajadores de éste y no como productores con un amplio poder de decisión, pues el festival en sí responde de una manera especial a una estrategia de legitimación política y social gubernamental.

No hay que olvidar que aquellos que participaron o participan en los festivales de arte independientes analizados eran en general, en el momento en que los gestaron, artistas con poca trayectoria, emergentes o recién llegados a la ciudad. Esta condición los llevó o inspiró a formar grupos y apoyarse en éstos para poder salir adelante con sus propios recursos. La solidaridad, las relaciones amistosas y festivas que se dieron al interior de los festivales reflejaron la situación de igualdad, empatía e identificación entre los sujetos participantes. No obstante, algunos de los organizadores y artistas (Leonardo Aranda, Roberto Reyes, Larisa Escobedo, Antonio Russek, César García, Marcos Rossi, Laura Ríos), por las acciones que emprendieron y en las que han participado, poco a poco han ido pasando de una condición un tanto marginal, a ser hoy parte de los sujetos que orquestan parte la vida artística de la ciudad y comienzan a tener un cierto lugar de poder dentro del arte en lo

local y fuera de Cuernavaca. Lo interesante sería observar más adelante si estos personajes, de ir construyendo un mayor renombre y trayectoria, seguirán recurriendo a un tipo de organización colectiva para realizar sus prácticas artísticas, y si continuarán manteniendo relaciones de intercambio con los artistas de la ciudad y con ésta. De momento, por lo observado hasta ahora, puedo decir que a quienes se les presentan nuevas oportunidades fuera de la ciudad u obtienen un reconocimiento como artistas, si se formaron como creadores en Cuernavaca, tienen fuertes lazos emocionales con ésta y se sienten arraigados a ella, intentan conservar sus vínculos con el territorio y con otros creadores dentro de él, pero sus relaciones se limitan a un grupo más pequeño y cerrado (como en el caso de los organizadores del Festival Emigra). Por el contrario, cuando los sujetos no tienen una significativa relación emocional, social o cultural con Cuernavaca, al cambiar de estatus y/o integrarse a otros proyectos fuera de ésta –Meinolf, productor del Fotografest, puede ser un ejemplo de ello– tienden a romper casi del todo su relación con la escena artística de la ciudad.

Los festivales de arte en Cuernavaca están especialmente ligados a grupos artísticos emergentes, en formación, en búsqueda de un lugar. Ante la diversidad de artistas que están surgiendo en o llegando a Cuernavaca, con distintos orígenes, referentes y objetivos, y frente a la incapacidad de las instituciones artístico-culturales gubernamentales para respaldarlos a todos, o ya sea porque los nuevos perfiles de los creadores no encajan o no pretenden encajar en ellas, puedo concluir que el festival de arte se ha configurado como un nuevo espacio de legitimación artística dentro de la ciudad de Cuernavaca, en parte, gracias a que éste permite y ayuda, desde lo colectivo, al “desarrollo” artístico individual. La corta duración de muchos de los festivales independientes, además de la falta de presupuesto, tiene que ver con el hecho que éstos al cumplir la función de ampliar las relaciones de quienes toman parte en ellos, integrarlos y darles mayor fuerza y presencia como grupos y creadores, no se produce en éstos una importante necesidad de gastar grandes energías en solicitar apoyos para darles continuidad, además de que con la experiencia y contactos que obtienen los organizadores y artistas a través de los festivales tienen la oportunidad de insertarse en nuevos proyectos. Con base en la investigación, advierto que de los festivales que

estudié, los que han perdurado -Festival de la Memoria (cuatro ediciones), Festival de Danza (tres ediciones) y Festival Cervantino en Cuernavaca (cuatro ediciones)- son aquellos que –por atraer no sólo a públicos especializados en arte, sino a turistas y otros sectores, o en el caso del festival institucional, por ser parte de un proyecto político– logran tener y mantener el apoyo económico de instituciones culturales y privadas. Sin embargo, su estabilidad e institucionalización además de estar asociada a cierto grado de solvencia económica, también se vincula, en el caso del Festival de Danza y de la Memoria, con el hecho de que son manifestaciones significativas en especial para diversos creadores que con su acercamiento, inserción y participación en ellos crean experiencias y relaciones sociales que contribuyen a su formación y/o legitimación.

Como he apuntado, los festivales de arte no institucionales en la ciudad de Cuernavaca se generan desde y vinculan de manera particular a artistas en una posición, en principio, de escaso poder –que intentan superar, entre otras cosas, realizando acciones como los festivales– e involucran especialmente a artistas jóvenes y recién egresados de las escuelas de arte. Partiendo de esta idea, probablemente la inserción en la educación artística universitaria, especialmente en la Facultad de Artes, de sujetos más heterogéneos, sea desde donde se generen nuevos festivales y se propongan y defiendan un mayor número de prácticas artísticas multiculturales y plurales. Queda abierta la pregunta sobre qué tipo de acciones emprenderán, qué obras crearán, cómo se organizarán y vincularán con el contexto los artistas que hoy se están formando; los cuales, en comparación con los organizadores de los festivales aquí estudiados, tienen orígenes socioculturales aún más diversos, pues cada vez se observa un mayor ingreso a las escuelas de arte de personas que vienen de pueblos y comunidades campesinas de Morelos, sujetos de clases populares que han decidido y podido estudiar artes en la universidad pública, y que interactúan con individuos que están llegando de otros lugares (Guerrero, Tijuana, Toluca, DF, etc.) para estudiar arte en Cuernavaca. Lo anterior, especialmente debido a que la Facultad de Artes de la UAEM se ha ido constituyendo, por pertenecer a una universidad pública, como una importante, no tan costosa y accesible escuela de artes para diferentes sectores socioculturales, en comparación con la dificultad que implica entrar a

instituciones artísticas con una gran demanda o con costos más elevados como la ENAP o la Esmeralda.

El trabajo, al retomar las prácticas de varios creadores con una considerable formación artística y académica, constituyó una oportunidad para estudiar los intercambios entre la investigación antropológica y las perspectivas de los artistas, ya que muchos de los sujetos que aparecen en la tesis no fueron sólo informantes, sino que además jugaron el papel de interlocutores y comentaristas de ésta. Es decir, no solo me describieron lo que hacían, sino que se interesaron en discutir la tesis conmigo, pues muchos de ellos, como yo, se están cuestionando cosas similares pero resolviéndolas a través del arte; también coincidimos en la lectura de algunos autores y no son del todo ajenos a las investigaciones sociales sobre arte. Esta situación me permitió ver otra dimensión del trabajo, ya que éste –al abordar las prácticas de sujetos que paulatinamente han logrado configurar cierto grado de poder y control sobre la escena artística de Cuernavaca– me brindó la oportunidad de apreciar directamente las posturas y respuestas de aquellos a los que analicé con respecto a la investigación que iba construyendo. Ese intercambio y tipo de relación de igualdad y cercanía que establecí con los creadores, me llevó a replantearme la posición del investigador, pues éste deja de ser sólo un observador y analista de la realidad. Al mantener un contacto con los artistas y compartir e incluso discutir con ellos las reflexiones que resultan de lo investigado, nos podemos dar cuenta cómo los estudios sobre arte tienen o no incidencia sobre la forma en que son apropiados o rechazados por aquellos a los que se estudia, volviéndose en sí mismo un objeto de análisis, que puede llegar a ser tema de futuros trabajos, la relación entre el investigador y los artistas.

Si bien esta tesis se centra de manera especial en los creadores, el amplio espacio que dedico en el capítulo 5 al análisis de los públicos de los festivales de arte nos permite ver las relaciones entre lo que producen y presentan los sujetos que los orquestan y diferentes sectores de la sociedad de Cuernavaca, pues las diversas respuestas de los públicos ante los contenidos y actividades que programaron los organizadores, y los medios y objetivos con que se acercaron las audiencias a los festivales, nos hablan de las posiciones sociales y culturales de los sujetos que integraron los públicos. Lo indicado con

anterioridad parte de las ideas que Herbert J. Gans desarrolla en su libro *Popular culture & high culture. An analysis and evaluation of taste* (1999), sobre cómo distintos sectores sociales se vinculan con diferentes expresiones culturales y artísticas. Gans, por la manera en que diferentes grupos de sujetos se asocian o no a los procesos de creación, por el interés y gusto que muestran hacia productos culturales con determinadas estructuras, temáticas, estéticas y narrativas, y por el lugar que ocupan como productores o consumidores de cultura identifica cinco sectores culturales: la alta cultura, la cultura media-alta, la cultura media-baja, la cultura baja y la cultura baja folk.

De acuerdo a las maneras en que se comportaron los públicos en distintas actividades de los festivales estudiados y las reacciones que tuvieron respecto a los contenidos presentados en ellas, identifiqué dentro de los festivales a tres tipos de públicos y observé que cada uno de ellos puede ser asociado a uno o dos de los sectores culturales clasificados por Gans.

En principio, ubiqué un público que podemos clasificar como *circunstancial*, integrado por individuos que no son especialistas en arte, cuyo acercamiento a los festivales no es resultado de una planeación o un interés particular en éste, sino que es producto de circunstancias más fortuitas, como que su tiempo de ocio coincida con el momento en que se realiza alguna actividad del festival, que los espectáculos se efectúen en lugares de fácil acceso para ellos y sean gratuitos o que acuden explícitamente invitados por algún familiar o amigo. El público *circunstancial* está conformado por personas que no asisten de manera regular a eventos artísticos dentro de la ciudad, y que se presentan en una que otra actividad de los festivales atraídos por elementos extraartísticos, como las fiestas que acompañan a éstos, la oportunidad de convivir con sus amigos o la posibilidad de tener un momento de esparcimiento gratuito dentro de la urbe. Es un público que se entera de algunas actividades de los festivales principalmente a través de programas de radio y televisión famosos dentro de la ciudad. Constituye una audiencia que experimenta los festivales de forma desarticulada, es decir, viven cada evento como si fuera una manifestación autónoma no ligada a un concepto mayor estructurado por los gestores de cada festival; entre este público, los organizadores y los creadores no hay una interacción significativa. Los sujetos que conforman dicho público enfocan su interés en la experiencia “festiva”,

colocan en un segundo plano los lugares donde ésta se efectúa, y prestan poca o nula atención e interés en los productos artísticos que se exhiben y en los creadores que se presentan. Se configuran como un público ocasional, que puede llegar a los festivales por circunstancias distintas, pero cuyos gustos culturales en realidad no coinciden con los contenidos que ofertan los festivales artísticos. De hecho la respuesta de este público hacia las obras y espectáculos suele ser de confusión, apatía e incluso rechazo. Los sujetos que lo conforman se vinculan especialmente a la cultura media-baja, que según Gans, representa la cultura mayoritaria y es propia de sectores ignorados política, cultural y socialmente, que tienen como principal referente cultural a y un gusto por los productos culturales que difunden los medios masivos de comunicación de mayor circulación como las revistas, la radio y la televisión, “anclada principalmente en fábulas restauradoras de orden moral” (Benzecry, s/f), descartan lo abstracto, son principalmente consumidores y no productores de lo que se vende y circula por los canales de comunicación más populares.

Otro público que identifiqué y puedo clasificar como *semiespecializado*, corresponde a un público menos ocasional que el primero, dado que se caracteriza por asistir de manera regular a varios de los espacios artísticos en los que se efectúan las actividades de los festivales (cines, teatros, museos, galerías, etc.) y, pese a no estar constituido por especialistas y productores de arte, los sujetos que lo integran manifiestan un amplio gusto por éste, en especial como consumidores. Este público se entera de los festivales y sus eventos primordialmente a través de programas “culturales” de radio y televisión, la prensa y las carteleras de instituciones artístico-culturales y otorga un valor especial a los lugares en los que los espectáculos se desarrollan. La atención de los individuos que constituyen dicho público se concentra en los productos y la trayectoria de los artistas, y no en los procesos de creación. Su crítica o aceptación hacia los productos culturales se fundamenta sólo en *un* gusto personal y no en el análisis de las estructuras o conceptos de los que parten. Este tipo de público, dado que manifiesta mayor interés por propuestas artísticas más “tradicionales” dentro de los festivales y un extrañamiento e incertidumbre respecto a expresiones artísticas experimentales y contemporáneas, está formado por personas que participan de una cultura

media-alta. Herbert J. Gans define esta última “como mayoritaria entre la clase media alta y destaca entre sus características principales que aunque no están entrenados para participar de los "mundos del arte" como creadores, han pasado por el sistema de Educación Superior” (ibíd). Los sujetos inmersos en dicha cultura prefieren productos artísticos ya consagrados, como obras maestras, a expresiones innovadoras conceptual o estéticamente. Según Gans, los participantes de la cultura media-alta se acercan a los productos más populares de la cultura alta mediante los distribuidores comerciales de arte; no producen o legitiman “la cultura”, sino que consumen la cultura legitimada por sectores con mayor poder social o cultural.

Por último, encuentro en los festivales la significativa presencia de un público de *creadores*, vinculado a los grupos artístico-culturales con mayor poder dentro de la ciudad. Un público interesado no tanto en los productos terminados, sino en los procesos que están detrás de ellos y en las discusiones artísticas, teóricas, filosóficas y conceptuales de donde nacen. Es un público que construye una complicidad con los artistas, pues no sólo ve sus obras, sino que intenta comprender lo que piensan los creadores. Los sujetos que pertenecen a este público no son sólo espectadores, son también productores y críticos, colaboran y son parte de la construcción de la legitimación artística. Los individuos que dan forma a este público representan a la alta cultura, aquella que se orienta hacia los creadores, los que se interesan, nos dice Gans, por los métodos de configuración del arte, sus códigos, la relación entre conceptos, forma y técnica, y las cuestiones asociadas a la función del "creador".

Resalta que muy pocos de los públicos que observé en los festivales – quizá como excepción sólo puedo mencionar a los jóvenes espectadores de los conciertos de rock, reggae y ska que se realizaron en el Parque Alameda de la Solidaridad en el marco del Festival Cervantino– esté asociado a la cultura baja y la cultura baja folk, a las que Gans describe como las culturas más ignoradas y marginadas, las cuales se manifiestan en expresiones populares como festividades comunales y reuniones religiosas. Dicha ausencia denota el gran abismo entre los sectores socioculturales de los estratos más bajos dentro de Cuernavaca y las prácticas y manifestaciones artísticas que están teniendo lugar en ella y son legitimadas.

Si bien los tres públicos estuvieron presentes en todos los festivales analizados, en cada uno de ellos imperó uno o dos tipos de público, mostrándonos así, la relación de los festivales y de distintas manifestaciones artísticas con diferentes grupos sociales y culturales de Cuernavaca. En el Festival Emigra y el Fotografest predominó un público de *creadores*; en el Festival de la Memoria y Festival de Danza, hubo similar afluencia de un público de *creadores* y un público *semiespecializado*; y en el Festival Cervantino Subsele Cuernavaca imperó un público *semiespecializado*.

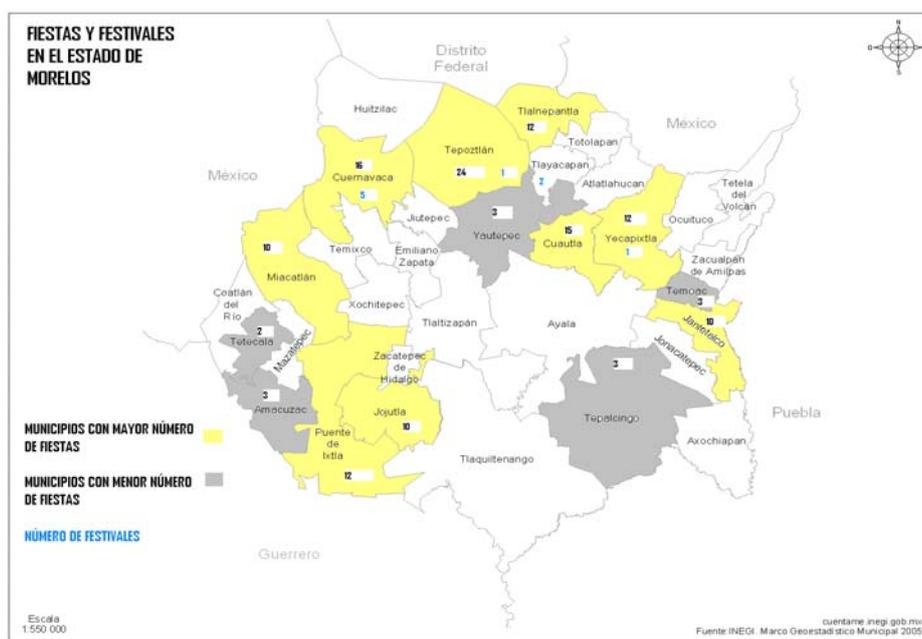
En cuanto a lo festivo en la perspectiva antropológica, este trabajo intenta sumarse a una serie de investigaciones sobre expresiones festivas urbanas, no centrándose en el estudio de la fiesta *en la ciudad*, sino orientando la reflexión hacia expresiones festivas, como el festival, que son producto de las dinámicas, tiempos, experiencias colectivas y tipos de intercambios sociales y culturales que se establecen desde lo urbano. En este sentido, encuentro que el festival de arte, más allá de lo artístico, es una manifestación fundamental para una serie de actores urbanos que intentan hacer de su entorno citadino un espacio lleno de significado, propio y disfrutable. El festival, al crear una ruptura en el tiempo que se combina con el encuentro lúdico con los otros, al brindar una experiencia excepcional pero controlable, puede dar un sentido fugaz a lo que no lo tiene, que al compartirse nos hace formar parte de una especie de comunión, de una intimidad colectiva que nos ayuda a sobrellevar el caos de la ciudad, la incertidumbre, el desarraigo y el anonimato, sin por ello comprometer nuestro andar individual.

Una perspectiva antropológica de las prácticas artísticas nos permite producir investigaciones que nos ayudan a ver cómo diferentes grupos viven y conciben al arte. En este trabajo no pretendí basarme en o hacer una teoría antropológica del arte, sino explorar cómo la antropología puede enriquecer nuestra visión sobre éste, y cómo el arte plantea al campo de la antropología desafíos teóricos y metodológicos que le ayudan a renovarse. Con el estudio del arte desde su dimensión antropológica, intenté dar cuenta de algunos aspectos que expresan la pluralidad de procesos creativos que existen, abordar “otras” y diversas prácticas artísticas de diferentes grupos culturales y sociales, en lugar de “integrar” e intentar explicar a éstas desde un gran discurso hegemónico del arte.

ANEXOS

A. NÚMERO DE FIESTAS Y FESTIVALES EN LOS MUNICIPIOS DEL ESTADO DE MORELOS EN EL AÑO 2008

Municipio	Núm. de Fiestas	Núm. de Festivales	Municipio	Núm. de Fiestas	Núm. de Festivales
Amacuzac	3		Temoac	3	
Atlatlauhcan	5		Tepalcingo	3	
Axochiapan	7		Tepoztlán	24	1
Ciudad Ayala	4		Tetecala	2	
Coatlán del Río	4		Tetela del Volcán	4	
Cuautla	15		Tlalnepantla	12	
Cuernavaca	16	5	Tlaltizapán	8	
Emiliano Zapata	4		Tlaquiltenango	5	
Huitzilac	4		Tlayacapan	8	2
Jantetelco	10		Totolapan	5	
Jiutepec	6		Xochitepec	4	
Jojutla	10		Yautepec	3	
Jonacatepec	9		Yecapixtla	12	1
Mazatepec	6		Zacatepec	6	
Miacatlán	10		Zacualpan de Amilpas	7	
Ocuituco	8		ESTADO	6	
Puente de Ixtla	12		VARIOS PUEBLOS	1	
Temixco	8		TOTAL	254	9



**B. FIESTAS Y FESTIVALES MÁS IMPORTANTES EN LA CIUDAD DE CUERNAVACA
VIGENTES HASTA EL AÑO 2011**

NOMBRE DE LA FIESTA/ TEMA	LUGAR	MES EN EL QUE SE REALIZA
Feria y danzantes	Pueblo de Chamilpa	Móvil (durante la Semana Santa)
Feria de la Primavera. "La Feria moderna más importante del estado, es industrial, artesanal, cultural y de floricultura".	Varia el lugar	Móvil (durante la Semana Santa)
Festejo a la Virgen de la Candelaria	Barrio de Amatlán	Febrero
Festejo a la Virgen de la Candelaria	Pueblo de Ocoatepec	Febrero
Cinema Planeta. Festival de Cine y Ecología	Diversos cines de Cuernavaca	Marzo
Se festeja a San Isidro Labrador	Pueblo de Acapantzingo	Mayo
Festival de la Memoria	Tepoztlán y Cine Morelos de Cuernavaca	Mayo
Feria	Barrio de San Antón	Junio
San Salvador o la transfiguración del señor en el pueblo de Ocoatepec. Se da de comer Pulque y Mole	Pueblo de Ocoatepec	Agosto
Fiesta patronal en honor a San Lorenzo	Pueblo de Chamilpa	Agosto
La Asunción de la Santísima Virgen en Santa María.	Pueblo de Santa María Ahuacatlán	Agosto
Fiesta de Nuestra Señora de los Milagros. Se hace una feria en la que se realizan Tandas Culturales.	Pueblo de Tlaltenango	Septiembre
Fiesta patronal en la Iglesia Grande de Acapantzingo.	Pueblo de Acapantzingo	Septiembre
Día de San Francisco	Barrio de Chamilpa	Octubre
Festival Cervantino Subsede Cuernavaca	Centro Histórico de Cuernavaca	Octubre
Festejos de Día de Muertos	Pueblo de Ocoatepec	Noviembre
San Dieguito, fiesta y castillo en la única ermita del siglo XVI que queda en el pueblo.	Pueblo de Acapantzingo	Noviembre
Tierra de Encuentro. Festival Internacional de Danza	Cuernavaca, Cuautla, Tepoztlán y Jojutla	Noviembre
Fiesta de San Diego	Barrio de Amatlán	Noviembre
Celebración, el 12 de diciembre, en honor de la Virgen de Guadalupe.	Templo de Guadalupe, Iglesia del Calvario e Iglesia de Gualupita (ubicadas en tres diferentes barrios de la ciudad)	Diciembre
TOTAL 20		

C. FESTIVALES CULTURALES EN MÉXICO POR AÑO DE CREACIÓN. REGISTRADOS Y VIGENTES HASTA 2009

Nombre del Festival	Tema(s) y Contenidos	Lugar en el que se realiza	Fecha de realización	Año de creación
Cinema Planeta. Festival de Cine y Medio Ambiente	Documentales sobre Ecología y Medio Ambiente	Cuernavaca, Morelos	Marzo	2009
Tierra de Encuentro. Festival Internacional de Danza	Danza contemporánea	Cuernavaca, Cuautla, Tepoztlán y Jojutla, Morelos	Noviembre	2008*
Fotografest. Festival de Arte Contemporáneo	Fotografía, performance, video arte, video danza y arte sonoro.	Cuernavaca, Morelos	Octubre	2008
Festival Internacional Cervantino, Sub-Sede Cuernavaca	Eventos artísticos multidisciplinares	Cuernavaca, Morelos	Del 5 al 27 de Octubre	2007
Travesía Sagrada Maya	Recupera una de las tradiciones más trascendentales de los antiguos mayas de esta región: venerar a la diosa madre Ix-Chel. La representación de dicha travesía se realiza en canoas tradicionales desde Polé, hoy Xcaret, hasta la Isla de Cozumel, y desde esta isla hasta Playa del Carmen.	Parque Xcaret, Cozumel y Playa del Carmen, Quintana Roo	31 de mayo - 2 de junio	2007
Festival de la Memoria	Cine Documental	Tepoztlán y Cuernavaca, Morelos	Mayo	2007
Festival Ollin Kan, Sub-Sede Cuernavaca	Eventos artísticos multidisciplinares	Cuernavaca, Morelos	Abril-mayo	2007
Africala. Festival Internacional de Cine Africano de la Ciudad de México	Cine Africano	Distrito Federal	Abril	2007
Festival Internacional de Arte Chetumal Bahía	Eventos artísticos multidisciplinares	Chetumal, Quintana Roo	Noviembre	2006
Festival de Cine y Gastronomía de Huatulco	Cine y Gastronomía/ ciclo de cine y proyección de documentales, presentaciones editoriales, degustaciones, conferencias y homenajes relacionados con ambas especialidades	Huatulco, Oaxaca	Noviembre	2006
Festival Artístico Coahuila	Eventos artísticos multidisciplinares	Saltillo y los 38 municipios del estado de Coahuila	Octubre	2006

Festival Cultural Huixquilucan	Eventos artísticos multidisciplinares con la finalidad de identificar y fortalecer los más altos valores de la identidad del municipio	Huixquilucan, Edo. de Méx.	Octubre	2006
Festival Cultural de Derechos Humanos	Derechos humanos	Distrito Federal	Agosto	2006
Festival Internacional de Música del Mundo Mumu Fest	Expresiones musicales propias de las tradiciones asiáticas, africanas, europeas y americanas	Guadalajara, Jalisco	Mayo	2006
Festival de Primavera Valles	Eventos artísticos multidisciplinares con artistas locales	Ameca, Jal.	Abril	2006
Festival Internacional y Concurso Nacional de Intérpretes de Guitarra Clásica Ramón Noble	Música/ Guitarra	Pachuca, Hidalgo	Abril	2006
Corona Music Fest	Música/ Rock y Electrónica/ Organizado por la empresa cervecera Corona	Distrito Federal	Noviembre-diciembre	2005
Festival de Día de Muertos en la Ciudad de Puebla	Eventos artísticos multidisciplinares en torno a la celebración de Día de Muertos	Puebla, Puebla	Noviembre	2005
Feria de las Artes Sinaloa	Eventos artísticos multidisciplinares	Municipios del estado de Sinaloa	Octubre	2005
Festival Luna de Montaña	Eventos artísticos multidisciplinares	Huachinera, Sonora	Octubre	2005
Festival Internacional Chihuahua	Eventos artísticos multidisciplinares	Chihuahua y varios municipios del estado	Septiembre-octubre	2005
Festival Internacional de Música y Nuevas Tecnologías: Visiones Sonoras	Música	Distrito Federal	Septiembre	2005
Festival Internacional de Danza Querétaro	Danza	Querétaro, Querétaro	Agosto	2005
Festival de Música de Cámara Aguascalientes	Música de Cámara	Aguascalientes, Ags.	Julio	2005
Danzaextrema. Encuentro Internacional de Arte Coreográfico Contemporáneo	Arte Coreográfico Contemporáneo	Xalapa, Veracruz	Julio	2005
El Festín de los Muñecos, Festival Internacional de Títeres de Guadalajara	Títeres	Guadalajara y Puerto Vallarta, Jalisco	Junio	2005
Festival Internacional Letras en San Luis	Literatura	San Luis Potosí, S.L.P.	Mayo	2005
PercuSonidos. Festival Internacional de Percusiones	Música/ Percusiones	Tampico, Tamaulipas	Mayo	2005
Festival Nacional de Danza Folclórica Tabasco	Danza Folclórica	Villahermosa, Tabasco	Abril-mayo	2005

Humánitas. Fiestas de Mayo en Oaxaca	Eventos artísticos multidisciplinares	Oaxaca, Oaxaca	Abril-mayo	2005
Festival Nacional de Órgano Tlaxcala	Música de Órgano	Tlaxcala, Chiautempan, Zacatelco, Apetatitlán, Apizaco y Huiloac	Abril	2005
Mutek MX. Festival Internacional de Cultura Digital	Arte digital y multimedia	Distrito Federal	Marzo-abril	2005
Festival de Jazz Ciudad de México	Jazz	Distrito Federal	Febrero	2005
Bienal de Artes Visuales	Artes Visuales (pintura, gráfica y dibujo, fotografía, video, instalación, escultura)	Mérida, Yucatán	Diciembre-febrero	2004
Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la Televisión	Cine y Televisión	Distrito Federal	Noviembre-diciembre	2004
Festival de las Culturas Populares e Indígenas de Chiapas	Música popular y tradicional de Chiapas	Villa Flores, Chis.	Noviembre	2004
Festival Internacional de Cine Judío	Cine	Distrito Federal, Guadalajara y otras ciudades del país y el continente	Octubre-noviembre	2004
Festival Diver/Ciudad	Diversidad Amorosa, Sexual y Familiar	Hermosillo y Cd. Obregón, Sonora	Del 15 al 25 de octubre	2004
Festival Internacional y Concurso Nacional de Guitarra Clásica de Sonora	Música/ Guitarra Clásica	Sonora	Octubre	2004
Festival de Monólogos	Teatro/ Monólogos	Monterrey, Nuevo León	Septiembre-octubre	2004
Muestra Internacional de Folklore y Artes Tradicionales	Música y Danza folklóricas de distintos países	San Luís Potosí, S.L.P.	Septiembre	2004
DramaFest.	Teatro Contemporáneo	Distrito Federal y algún estado de la República Mexicana	Agosto-septiembre	2004
Festival Mar Bermejo	Eventos artísticos multidisciplinares. Surge para recordar, a través del festival, la defensa heroica del puerto de Guaymas ante la invasión francesa del 13 de julio de 1854	Guaymas, Sonora	Julio	2004
Festival Internacional de Música Contemporánea de Michoacán	Música Contemporánea	Morelia, Michoacán	Junio	2004
Jiraf-ARTE. El festival de todos	Eventos artísticos multidisciplinares/ Artistas locales	Cd. Juárez, Chih.	Junio	2004
Festival Internacional de las Culturas en Resistencia Ollin Kan Tlalpan	Contracultura/ Eventos artísticos multidisciplinares	Distrito Federal	Abril-mayo	2004

Golosina Visual	Videos de realizadores de Mexicali y Tijuana	Mexicali, B.C.	Abril-mayo	2004
Festival Francés de Acapulco	Eventos artísticos multidisciplinares franco-mexicanos	Acapulco, Gro.	Abril	2004
Festival Cultural Fronterizo	Eventos artísticos multidisciplinares de la región fronteriza chiapaneca	Ejido Jerusalem, Mpio. Las Margaritas, Chiapas	Abril	2004
Festival de las Culturas de la Sierra Soconusco	Expresiones culturales y artísticas de la región del Soconusco	Huetán	Abril	2004
Festival de la Palabra	Literatura y actividades artísticas múltiples	Distrito Federal	Abril	2004
Festival Internacional de Metales Santo Domingo	Propuesta académica de alto nivel y como un punto de encuentro entre músicos, estudiantes y público en general. Incluye clases, talleres, conferencias y conciertos	Oaxaca, Oaxaca	Marzo	2004
Festival de las Artes Coyoacán	Eventos artísticos multidisciplinares	Distrito Federal	Marzo	2004
Festival Internacional de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México	Cine	Distrito Federal	Febrero-marzo	2004
Carnaval 2007 Xochimilco (antes Carnaval Cultural Vive Xochimilco)	Fiesta que recupera la tradición del Carnaval/ Eventos artísticos multidisciplinares	Distrito Federal	Febrero	2004
Festival Juvenil Mundo Alternativo	Eventos artísticos multidisciplinares para la juventud	Oaxaca, Oaxaca	Febrero	2004
Festival Cultural Álvaro Obregón Salido	Eventos de música y danza y un ciclo de conferencias en torno a la historia y la cultura de la región	Huatabampo y Etchojoa, Sonora	Febrero	2004
Festival de Teatro Mexicano	Teatro	Distrito Federal	Noviembre	2003
Festival Internacional Vallesano de Arte y Cultura. Festival de las Almas	Eventos artísticos multidisciplinares en torno a la celebración de Día de Muertos	Valle de Bravo, Edo. de Méx.	Octubre-noviembre	2003
Festival Internacional de Pantomima, Circo y Clown	Arte del gesto y el movimiento	Puebla, Pue. y Los Cabos, BCS.	Del 21 al 28 de Octubre	2003
Festival de Otoño	Eventos artísticos multidisciplinares	Tijuana, B.C.	Octubre	2003
Festival del Reparto Agrario	Eventos artísticos multidisciplinares	San Pedro, Coahuila	Octubre	2003
Festival Internacional La Música de América	Folclor, trova y canto nuevo de Latinoamérica	Cd. Juárez. Chih.	Octubre -marzo	2003
Festival Internacional de Cine de Morelia	Cine	Morelia, Michoacán	Octubre	2003

Festival Cultural de la Sierra Sur	Eventos artísticos multidisciplinares	Miahuatlán de Porfirio Díaz y municipios de esa región del estado de Oaxaca	Octubre	2003
Festival Cultural Ceiba Tabasco	Eventos artísticos multidisciplinares	Villahermosa, Comalcalco y Tenosique, Tabasco	Octubre	2003
Festival Cinematográfico para Universitarios AluCine	Cine enfocado al público juvenil	Distrito Federal	Octubre	2003
Festival de Cine Franco-Mexicano	Cine	Distrito Federal	Septiembre	2003
Festival Medi@rte	Creación contemporánea y nuevas tecnologías	Monterrey, Nuevo León	Septiembre	2003
Festival Internacional de Música Contemporánea, Música Nueva	Música Contemporánea	Monterrey, Nuevo León	Agosto-septiembre	2003
Festival Cultural del Sotavento	Manifestaciones artísticas y culturales de la región del Sotavento	Municipios de los estados de Veracruz, Oaxaca y Tabasco	Agosto-septiembre	2003
Encuentro de Trovadores de Michoacán	Música/ Trova	Morelia, Los Reyes, Cotija y Apatzingán, Mich.	Julio	2003
Festival Cultural de la Cuenca del Río Usumacinta (Tabasco)	Manifestaciones culturales de los pueblos de la cuenca del Río Usumacinta y diversas actividades artísticas	Tenosique, Tabasco	Julio	2003
Instrumenta Oaxaca Verano	Música	Oaxaca, Oaxaca	Junio-julio	2003
Festival Internacional Titerías	Títeres	Municipios del estado de Gto.	Junio	2003
Encuentro Regional de Ensamblés de Música de Cámara	Música de Cámara	Morelia y los municipios de Maravatío, Nahuatzén, Zitácuaro, La Piedad, Ciudad Hidalgo y Paracho	Junio	2003
México: Puerta de las Américas. Encuentro de las Artes Escénicas	Artes Escénicas	Distrito Federal	Junio	2003
Encuentro Nacional de Performagia	Teatro Performance	Distrito Federal	Mayo	2003
Festival Puertas Abiertas de Artistas	Eventos artísticos multidisciplinares	Guadalajara, Jal.	Mayo	2003
Festival Nacional de Cortometraje Universitario en Video CortoCinema	Cortometrajes en video	León, Gto.	Mayo	2003
Festival de Títeres de San Miguel de Allende	Títeres	San Miguel de Allende, Gto.	Abril	2003
Festival de Música Contemporánea Radar: Espacio de exploración sonora	Música	Distrito Federal	Marzo-abril	2003

Festival de Jazz de Michoacán	Jazz	Morelia y municipios del estado de Michoacán	Marzo	2003
Festival de las Culturas y las Artes 18 de Marzo	Diversas expresiones artísticas y tradicionales de los pueblos de la región norte del estado	Reforma, Chis.	Marzo	2003
Festival Experimental de Arte y Cultura	Disciplinas Artísticas Experimentales	Distrito Federal	Marzo	2003
Festival Independiente de Teatro Íntimo	Teatro, cine, video, música de cámara, presentaciones editoriales y exposiciones de artes visuales, a cargo de artistas y pequeños grupos artísticos de la entidad, el país y el extranjero. Cada evento cuenta con un público de 20 personas máximo.	Mérida, Yucatán	Febrero-marzo	2003
Festival Nacional de Grupos Sinfónicos Juveniles	Música sinfónica	Torreón, Coah.	Febrero	2003
Coloquio Internacional de la Imaginación Literaria	Literatura en lenguas indígenas y en español	Oaxaca, Oaxaca	Febrero	2003
Festival de la Literatura del Noroeste	Literatura en interacción con otras disciplinas artísticas	Tijuana, B.C.	Noviembre	2002
Festival Internacional Fray Matías de Córdoba	Eventos artísticos multidisciplinares	Tapachula, Chis.	Noviembre	2002
Encuentro Internacional de Performance Yucatán	Teatro Performance	Mérida y otros municipios del estado de Yucatán	Octubre-noviembre	2002
Festival de Octubre	Eventos artísticos multidisciplinares	Mexicali y todos los municipios de la entidad	Octubre	2002
Festival Internacional Festus Novus, Fiesta Nueva por la Tierra	Eventos artísticos multidisciplinares vinculados con la ecología	Puebla, Puebla	Octubre	2002
Festival Tetabiakte	Eventos artísticos multidisciplinares	Cajeme, Sonora	Octubre	2002
Fiestas de la Ciudad	Eventos artísticos multidisciplinares	Chihuahua, Chih.	Octubre	2002
Festival del Centro Histórico de Xalapa	Eventos artísticos multidisciplinares. Promueve la conservación y el rescate del Centro Histórico de la ciudad	Xalapa, Veracruz	Octubre	2002
Festival Internacional de la Cultura y las Artes Arteulalia	Eventos artísticos multidisciplinares	Santa Eulalia, Chih.	Septiembre	2002
Muestra de Cine y Cortometraje En corto	Cine/ Cortometraje	Matamoros, Tamaulipas	Septiembre-octubre	2002
Festival Barroco de Guadalupe	Expresiones artísticas y culturales del periodo barroco	Guadalupe, Zacatecas	Septiembre-octubre	2002
Festival Coatepec San Jerónimo	Música, artes plásticas, danza, animación urbana, recitales y fiestas patronales	Coatepec, Veracruz	Septiembre	2002
Festival Cultural Universitario ITESO	Eventos artísticos multidisciplinares	Tlaquepaque, Jal.	Septiembre	2002

Muestra Internacional de Danza Contemporánea de Guadalajara	Danza Contemporánea	Guadalajara, Jal.	Agosto	2002
Macabro: Festival de Horror en Cine y Video	Cine y Video de Horror	Distrito Federal y ciudades de la República Mexicana	Agosto	2002
Festival Internacional de Cine de Monterrey	Cine	Monterrey, San Pedro Garza García y San Nicolás de los Garzas, Nuevo León	Agosto	2002
Festival Cultural Huatulco	Eventos artísticos multidisciplinares	Huatulco, Oaxaca	Julio-Agosto	2002
Festival de Verano para Niños <i>A divertirse con música</i>	Música dirigida a un público infantil y juvenil	Distrito Federal	Julio-Agosto	2002
Encuentro de Teatro Independiente (antes Festival de Teatro No Profesional Coyoacán)	Teatro independiente/ Artistas de la Delegación Coyoacán	Distrito Federal	Junio	2002
Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea	Dramaturgia	Distrito Federal	Mayo	2002
Festival Cultural de la Niñez Oaxaqueña	Actividades dirigidas a los niños, con el objetivo de constituirse como una réplica de la tradicional Guelaguetza. Incluye espectáculos musicales, dancísticos y teatrales	Oaxaca, Oaxaca	Abril-mayo	2002
Festival Santiago de Querétaro	Espectáculos, conciertos, exposiciones, muestra gastronómica, maratón y concursos para estimular la creación artística con motivo del 471 Aniversario de Fundación de la ciudad de Santiago de Querétaro.	Querétaro, Querétaro	Abril	2002
Festival Internacional de Música y Musicología	Música	Ensenada, B.C.	Abril	2002
Festival de Danza Jazz	Danza Jazz	Guadalajara, Jal.	Abril	2002
Festival Nacional de Danza Contemporánea Zona Centro Raúl Flores Canelo	Danza Contemporánea	Saltillo, Coah.	Abril	2002
Festival Cultural Universitario / Feria del Libro	Literatura y Arte Contemporáneo	Guanajuato, Gto.	Marzo-abril	2002
Encuentro de Creadoras de Sueños y Realidades. Mujeres Indígenas en el Arte	Eventos Artísticos Multidisciplinares/ Mujeres indígenas	Ciudades de la República Mexicana	Marzo	2002

Día Internacional de la Lengua Materna	Celebración del Día Internacional de la Lengua Materna, a través de diversas actividades artísticas y culturales	Ciudades de la República Mexicana	Febrero	2002
Festival Escénico del Noreste	Artes Escénicas	Durango, Chihuahua, Coahuila, Tamaulipas y Nuevo León	Febrero	2002
Festival de Culturas Populares	Eventos artísticos multidisciplinares en torno a diversos aspectos de las culturas populares e indígenas de la entidad	Tepic, Nayarit	Diciembre	2001
Festival de las Naciones	Eventos artísticos multidisciplinares	Ciudad Juárez, Cuauhtémoc y Casas Grandes, Chih.	Diciembre	2001
Festival del Mar	Eventos artísticos multidisciplinares, talleres artesanales y muestras gastronómicas a cargo de artistas locales, nacionales y extranjeros	Salina Cruz, Oaxaca	Diciembre	2001
Festival Internacional Huatulco Música del Mar	Eventos artísticos multidisciplinares	Huatulco, Oaxaca	Noviembre-diciembre	2001
Festival Internacional de Órgano y Música Antigua	Música/ Órganos y otros instrumentos antiguos de Oaxaca	Ciudad de Oaxaca y municipios del estado	Noviembre-marzo	2001
Festival Cultural de Nayarit en Acaponeta	Eventos artísticos multidisciplinares y muestras de la artesanía local	Acaponeta, Nayarit	Noviembre	2001
Encuentro Regional de Danzas Xantoleras	Danzas de las comunidades indígenas	Huejutla, Hgo.	Noviembre	2001
Muestra de Artesanía, Gastronomía y Cultura. Popular del Semidesierto	Eventos artísticos multidisciplinares y expo-venta de Artesanías	Lerdo, Dgo.	Noviembre	2001
Festival de Día de Muertos	Tradiciones y costumbres	La Paz, B.C.S.	Noviembre	2001
Festival de la Pista al Escenario	Quehacer Circense	Distrito Federal	Noviembre	2001
Feria de las Calacas	Eventos artísticos multidisciplinares	Distrito Federal	Octubre-noviembre	2001
Festival Internacional Cervantino Barroco	Arte Barroco	San Cristóbal de las Casas, Chis	Octubre-noviembre	2001
Festival Nacional de Títeres Mireya Cueto	Títeres	Distrito Federal y ciudades de la República mexicana	Octubre	2001
Festival Cultural de la Mixteca	Eventos artísticos multidisciplinares	Huajuapán de León y municipios de la región mixteca del estado de Oaxaca	Octubre	2001
Festival Internacional de Teatro de Calle	Teatro de Calle	Zacatecas, Zacatecas	Octubre	2001
Esquina Norte	Diseño Gráfico	Tijuana, B.C.	Septiembre	2001

Festival Internacional de Jazz	Jazz	Ensenada, B.C.	Septiembre	2001
Festival Mareño de la Danza	Danzas prehispánicas y folclóricas de la costa del estado/ Eventos artísticos multidisciplinares	Huatulco, Oaxaca	Septiembre	2001
Festival Internacional de Coros El Caribe y Centroamérica cantan	Música Coral	Cancún, Quintana Roo	Septiembre	2001
Festival Internacional de Verano Viva Vivaldi	Música	Distrito Federal	Julio-Agosto	2001
Festival Internacional de las Culturas y las Artes Rosario Castellanos	Eventos artísticos multidisciplinares	Comitán de Domínguez, Chis.	Julio	2001
Festival de la Ciudad Villahermosa	Eventos artísticos multidisciplinares. Nace para festejar el aniversario de la Cd. de Villahermosa	Villahermosa, Tabasco	Junio	2001
Festival Cultural de la Sierra	Eventos artísticos multidisciplinares y talleres artesanales y muestras gastronómicas a cargo de artistas locales, nacionales y extranjeros. Destaca la presentación de una banda de viento integrada por más de 750 músicos de la región.	Ixtlán de Juárez, Capulalpan de Méndez y municipios de la sierra del estado de Oaxaca	Junio	2001
Festival La Danza del Tiempo	Danza	Distrito Federal	Mayo-junio	2001
Festival Internacional Amado Nervo	Eventos artísticos multidisciplinares	Tepic, Tuxpan, Ruíz, Acaponeta, Compostela y Bahía de Banderas, Nayarit	Mayo	2001
Festival Cultural Nezahualcóyotl Texcoco	Eventos artísticos multidisciplinares	Texcoco, Edo. de Méx.	Mayo	2001
Festival Cultural del Istmo	Eventos artísticos multidisciplinares, talleres artesanales y muestras gastronómicas a cargo de artistas locales, nacionales y extranjeros	Juchitán de Zaragoza, Santo Domingo Tehuantepec y municipios del Istmo del estado de Oaxaca	Mayo	2001
Festival Cultural del Papaloapan	Eventos artísticos multidisciplinares, talleres artesanales y muestras gastronómicas a cargo de artistas locales, nacionales y extranjeros	San Juan Bautista Tuxtepec y municipios de la región del Río Papaloapan del estado de Oaxaca	Abril	2001
Festival de San Luís	Eventos artísticos multidisciplinares	San Luis Potosí y municipios del estado	Abril-mayo	2001
Festival Vive la Magia	Eventos artísticos multidisciplinares	Municipios del estado de Guanajuato	Marzo-noviembre	2001
Festival Internacional de Guitarra Culiacán	Música/ Guitarra	Culiacán y Mazatlán, Sinaloa	Marzo	2001
Festival Metepec Canta	Música popular y contemporánea	Metepec, Edo. de Méx.	Marzo	2001

Festival de Cine Regio	Cine realizado por regiomontanos	Monterrey, Nuevo León	Febrero	2001
Urban Fest	Cine Alternativo/ Diversidad Sexual y Tolerancia	Distrito Federal	Febrero	2001
Festival Internacional de las Artes: Mérida, Capital Cultural	Eventos artísticos multidisciplinares. Conmemora el aniversario de la fundación de la ciudad de Mérida (6 de enero de 1542)	Mérida, Yucatán	Enero	2001
Festival de Piano en Pátzcuaro	Música/ Piano	Pátzcuaro, Michoacán	Noviembre-diciembre	2000
Video Fest 2K4	Video experimental	Mexicali, Tijuana y Ensenada, B.C.	Noviembre	2000
Festival de Órgano Manuel de Jesús Aréchiga	Música/ Órgano	Guadalajara, Jal.	Noviembre	2000
Festival Cultural de Tlayacapan. Feria Nacional del Barro	Eventos artísticos multidisciplinares en torno a la elaboración y venta de artesanías de barro	Tlayacapan, Morelos	Noviembre	2000
Encuentro Mexicalense de Danza	Danza Contemporánea	Mexicali, B.C.	Noviembre	2000
Festival Internacional de Danza y Medios Electrónicos	Videodanza	Distrito Federal	Noviembre	2000
Festival de Arte Los Cabos	Eventos artísticos multidisciplinares	San José del Cabo, B.C.S.	Octubre	2000
Festival de las Misiones	Eventos artísticos multidisciplinares	la Paz y Loreto, B.C.S.	Octubre	2000
Festival Alternativo de Arte y Literatura. Transgrediendo la Experimentación	Arte Alternativo	Distrito Federal	Octubre	2000
Festival Internacional de Música	Música	Tepotzotlán, Edo. de Méx.	Octubre	2000
Luminario Festival de las Artes	Eventos artísticos multidisciplinares	Atizapán de Zaragoza, Edo. de Méx.	Octubre	2000
Encuentro Internacional de Arte y Cultura	Eventos artísticos multidisciplinares	Morelia y municipios del estado de Michoacán	Octubre	2000
Info, Maroma y Sexo. Antes Festival de Diversidad Sexual de la Ciudad de México	Arte y Diversidad Sexual	Distrito Federal	Octubre	2000
Son de México	Música y danza mexicanas	Monterrey, Nuevo León	Septiembre-diciembre	2000
San Francisco Tlaxcala Festival	Eventos artísticos multidisciplinares/ Surge como una iniciativa comunitaria	Tlaxcala, Tlaxcala	Septiembre-octubre	2000
Festival Viva Saltillo	Eventos artísticos multidisciplinares	Saltillo, Coah.	Julio	2000
Festival de Teatro entre Telones	Teatro clásico y de vanguardia	Distrito Federal	Julio	2000
Encuentro Cultural Wirrarika	Cultura Huichol	Región Lagunera de Durango	Julio	2000

Rock Coahuila (antes Rocknibus)	Música rock de grupos locales	Saltillo y todos los municipios de Coahuila	Mayo	2000
Festival de Cortometraje Mexicano Yucatán	Cine/ Cortometraje	Mérida, Yucatán	Mayo	2000
Juegos y Juguetes de México. Antes Festival Infantil de Acuarela	Pintura/ Acuarela para niños	Distrito Federal	Abril	2000
Festival Cultural Nezahualcóyotl	Eventos artísticos multidisciplinares	Nezahualcóyotl, Edo. de Méx.	Abril	2000
Encuentro Plural de Danza de la Ciudad de México	Danza	Distrito Federal	Abril	2000
Festival de Cultura Nocturna Off Centro Histórico	Eventos artísticos multidisciplinares realizados durante la noche	Distrito Federal	Abril-mayo	2000
Festival Internacional de Danza Contemporánea Avant Garde	Danza Contemporánea	Mérida, Yucatán	Abril-mayo	2000*
Feria de Creatividad Infantil	Eventos artísticos multidisciplinares dirigidos a niños y familias	Monterrey, Nuevo León	Marzo-noviembre	2000
Encuentro Hispanoamericano de Video Documental Independiente. Contra el silencio todas las voces	Documental independiente	Distrito Federal y varias ciudades de la República Mexicana	Marzo-abril	2000
Encuentro de Nueva Danza y Nueva Música	Danza y música	Distrito Federal	Marzo-abril	2000
FestinArte La ruta de la diversión infantil	Eventos artísticos multidisciplinares para niños	Toluca, Edo. de Méx.	Abril	2000
Cumbre Tajín Festival de la Identidad	Espectáculos de luz y sonido, danzas autóctona y folclórica, muestras de arte y música en vivo con una gran variedad de géneros (rock, reggae, electrónica y tropical) con artistas mexicanos y extranjeros. Ofrece terapias alternativas (masajes, sanaciones, yoga, temazcal), talleres de danza, canto, elaboración de artesanías y actividades deportivas.	Papantla de Olarte, Veracruz	Marzo	2000
Festejos de Aniversario de la Fundación de Guadalajara	Eventos artísticos, cívicos y culturales para conmemorar el aniversario de la ciudad de Guadalajara	Guadalajara, Jal.	Febrero	2000
Festival Binacional de Cine Independiente	Cine independiente	Cd. Juárez, Chih.	Enero	2000
Temporada Artística SAS-Difocur	Eventos artísticos multidisciplinares	Culiacán, Sinaloa	Diciembre	1999
Festival Cecilia Sanz de Ridaura	Eventos artísticos multidisciplinares	Tampico, Tamaulipas	Noviembre-diciembre	1999

Festival de Música Antigua Renacimiento y Barroco en Querétaro	Música Antigua/ Conciertos, conferencias, talleres, ciclo de cine y exposiciones de instrumentos renacentistas y barrocos	Querétaro, Querétaro	Noviembre	1999
Festival Internacional de Puebla	Su meta es dar a conocer la riqueza cultural de las regiones de la entidad, reafirmando su identidad y reconociendo y respetando sus valores	Puebla y otros municipios del estado	Noviembre	1999
Festival de Música Antigua y Barroca	Música medieval, renacentista, virreinal mexicana, árabe, andaluza y barroca. Nace para conmemorar el aniversario de fundación de la ciudad de San Luís Potosí.	San Luís Potosí, S.L.P.	Noviembre	1999
Festival Internacional de Arte Sonoro	Arte Sonoro	Distrito Federal	Noviembre	1999
Festival de Monólogos	Teatro	Distrito Federal	Octubre-noviembre	1999
Festival Internacional Agustín Lara	Eventos artísticos multidisciplinares	Xalapa, Tlaxotalpan y Veracruz	Octubre-noviembre	1999
Cuerpos en Tránsito. Muestra Internacional de Danza/Tijuana	Danza Contemporánea	Tijuana, B.C.	Octubre	1999
Festival Internacional del Folklor de Hidalgo	Grupos folklóricos nacionales y extranjeros	Tulancingo, Hidalgo	Octubre	1999
Festival Pantalla de Cristal	Cine, Video y Televisión	Distrito Federal	Octubre	1999
Festival Internacional Tamaulipas	Eventos artísticos multidisciplinares	Municipios del estado de Tamaulipas	Octubre	1999
Festival de Danza Contemporánea Onésimo González	Danza Contemporánea	Guadalajara, Puerto Vallarta y municipios del estado de Jalisco	Septiembre	1999
Encuentro Cultural con Jornaleros Agrícolas	Cultura indígena de la región	Canatlán, Dgo.	Septiembre	1999
Festival de Música Barroca	Música Barroca	Morelia, Michoacán	Agosto	1999
Festival Cultural de Zapotlán El Grande	Actividades artísticas y culturales, exposiciones y muestra gastronómica	Ciudad Guzmán, Jal.	Agosto	1999
Divercine. Festival Internacional de Cine para Niños y Jóvenes	Cine para niños y jóvenes	Guadalajara, Jal.	Agosto	1999
Festival de Teatro Nuevo León	Teatro	Monterrey, Nuevo León	Agosto	1999
Encuentro Nacional de Poetas	Poesía	Zamora, Michoacán	Junio	1999
Muestra Estatal de Danza Contemporánea	Danza Contemporánea	Morelia, Michoacán	Mayo	1999*
Festival Veracruzano de Danza Contemporánea	Danza Contemporánea	Xalapa, Veracruz	Mayo	1999*

Festival del Desierto del Altiplano Potosino	Eventos artísticos multidisciplinares	Municipios de Cedral, Charcas, Guadalcázar, La Paz, Matehuala, Real de Catorce, Vanegas y Villa de Guadalupe, S.L.P.	Abril-mayo	1999
Festival Internacional de Marimbistas	Música/Marimba	Tuxtla Gutiérrez, Chis.	Abril	1999
Festival de Teatro Infantil	Teatro Infantil	Cd. Juárez, Chih.	Abril	1999
Fiestas de Abril	Eventos artísticos multidisciplinares	Cd. Delicias, Chih.	Abril	1999
Encuentro Internacional de Guitarra	Música/ Guitarra	Distrito Federal	Marzo	1999
Convite Norteño	Espectáculos musicales, teatrales y dancísticos tradicionales así como exposiciones artesanales, gastronomía y pintura.	Monterrey, Nuevo León	Diciembre	1998
Festival del Chongo Zamorano	Eventos artísticos multidisciplinares para promover los atractivos de la ciudad	Zamora, Michoacán	Diciembre	1998
Festival Cultural Barrio Antiguo	Eventos artísticos multidisciplinares	Monterrey, Nuevo León	Noviembre	1998
Festival Música en Otoño	Música Clásica de los siglos XVII y XVIII de artistas nacionales y extranjeros	Monterrey, Nuevo León	Octubre-noviembre	1998
Festival de Arte Flamenco	Eventos artísticos multidisciplinares para difundir la herencia española en México	Monterrey, Nuevo León	Octubre	1998
Festival de las Artes ITSON	Eventos artísticos multidisciplinares	Ciudad Obregón, Cajeme y Sonora	Octubre	1998
Festival de Otoño Cultural de Cócorit	Expresiones de la cultura popular e indígena del pueblo sonorense. Consiste en la participación de la comunidad yaqui con su gastronomía, danzas, tradiciones, además de talleres para niños, música, teatro y danzas populares	Cócorit, Sonora	Octubre	1998
Festival Cultural Revueltas	Eventos artísticos multidisciplinares	Ciudad de Durango y otros municipios del estado	Octubre	1998
Festival internacional del Folklore \"Fiestas de Santa Lucía\"	Danzas Folkloricas	Monterrey, Nuevo León	Septiembre-octubre	1998
Festival Colima de Danza	Danza	Colima, Col.	Septiembre	1998
Encuentro de Niños y Jóvenes Huapangueros	Música/ Son Huasteco	Alguna ciudad de la región Huasteca de México	Septiembre	1998
Festival Puro Teatro	Teatro para niños y jóvenes	Distrito Federal	Agosto	1998
Festival Internacional de Percusiones	Música	Distrito Federal	Agosto	1998

Encuentro Internacional de Teatro del Cuerpo	Teatro	Pachuca, Hgo. y otras ciudades de la República Mexicana	Julio-Agosto	1998
Festival Internacional de Cine Expresión en Corto	Cine/ Cortometraje y Documental	Guanajuato y San Miguel de Allende, Gto.	Julio	1998
Festival Internacional de Danza Contemporánea	Danza Contemporánea	Morelia, Michoacán	Junio	1998*
Muestra Estatal de Teatro	Teatro	Morelia, Michoacán	Mayo-junio	1998
Festival Cultural Eusebio Francisco Kino	Conferencias, eventos musicales y obras teatrales. Lleva el nombre del padre jesuita que fundó en la región las misiones evangelizadoras.	Magdalena, Sonora	Mayo	1998
Festival Internacional de Órgano Guillermo Pinto Reyes	Música/ Órgano	Guanajuato, Gto.	Mayo	1998
Festival Cultural de Mayo	Eventos artísticos multidisciplinares	Guanajuato, Gto.	Mayo	1998
Festival Iberoamericano de Cultura Musical Vivelatino	Música Rock	Distrito Federal	Mayo	1998
Festival Cultural y de Expresión Ámbar	Diversas expresiones del arte y la cultura	Atacomulco, Edo. de Méx.	Abril	1998
Simulacrum Festival de Literatura Experimental	Literatura contemporánea	Tijuana y Mexicali, B.C.	Marzo	1998
Festival del Volcán	Eventos artísticos multidisciplinares	Municipios del norte de Colima y sur de Jalisco	Marzo	1998
Festival Eurojazz	Jazz	Distrito Federal	Marzo	1998
Festival Internacional de Órgano Víctor Urbán	Música/ Órgano	Tultepec, municipios del Estado de México, Ciudad de México y otras plazas de la República Mexicana	Febrero	1998
Festival del Arte Todos Santos	Eventos artísticos multidisciplinares	Todos Santos, B.C.S.	Febrero	1998
Festival Abracadarte	Espectáculos de títeres y talleres de dibujo y pintura	Monterrey y municipios del estado de Nuevo León	Enero-diciembre	1998
Festival Internacional de Teatro de Títeres Pedro Carreón	Títeres	Culiacán y ciudades del estado de Sinaloa	Noviembre	1997
Festival Regional de Teatro	Teatro	Campeche, Cam.	Noviembre	1997
Festival Telón Abierto	Teatro	Aguascalientes, Ags.	Octubre	1997
Festival Internacional de Danza Extremadura Lenguaje Contemporánea	Danza Contemporánea del país	Monterrey, Nuevo León	Octubre	1997*
Festival de Trovadores	Música/ Bolero, tango y trova mexicana	Monterrey, Nuevo León	Octubre	1997

Encuentro Bianual de Decimistas y Versadores de Latinoamérica y el Caribe	Decimistas, versificación e improvisación	San Luís Potosí, S.L.P.	Octubre	1997
Festival Internacional de Piano	Música/ Piano	Guanajuato, Gto.	Agosto	1997
Festival de Cine Alemán	Cine	Distrito Federal	Agosto	1997
Festival Internacional de Jazz. Seminario y Encuentro	Jazz	Xalapa, Veracruz y Puebla, Puebla	Agosto	1997
Festival de Danza Contemporánea de la Comarca Lagunera	Danza Contemporánea	Torreón	Julio	1997
Muestra de Talleres de Cultura Popular	Muestras de danza, música, teatro, artes plásticas y artesanías	Monterrey, Nuevo León	Julio	1997
Festival de Arte y Cultura del Pánuco	Eventos artísticos multidisciplinares "representativos" de la región Huasteca. También se llevan a cabo una exposición artesanal y una muestra gastronómica.	Pánuco, Ver. y Puebla, Pue.	Junio-julio	1997
Festival Internacional de Piano en Blanco y Negro	Música	Distrito Federal	Junio	1997
Festival Nacional de Danza en Tabasco	Danzas contemporánea, clásica, flamenca y folclórica	Villahermosa, Tabasco	Mayo	1997
Semana Internacional de la Guitarra en Guanajuato	Música/ Guitarra	Guanajuato, Gto.	Mayo	1997
Festival Internacional de Ficción y Fantasía	Vídeo, Artes Plásticas, Literatura e Investigación en torno a los géneros de Ficción y Fantasía	Distrito Federal, Puebla y Tlaxcala	Marzo	1997
Encuentro Internacional de Mujeres en el Arte	Eventos artísticos multidisciplinares	Distrito Federal	Marzo	1997
Jornada de Cortometraje Mexicano	Cine/ Cortometraje	Distrito Federal	Diciembre	1996
Diciembre Coral	Música/ Coros	Distrito Federal	Diciembre	1996
Encuentro Internacional de Documental Escenarios	Documental	Distrito Federal	Octubre-noviembre	1996
Encuentro Nacional de la Planta Medicinal y Terapias Alternativas	Plantas Medicinales y Terapias Alternativas	Lerdo y la Comarca Lagunera, Dgo.	Octubre	1996
Festival Étnico de La Matanza	Muestra, de las comunidades indígenas de la región mixteca poblana, de sus rituales tales como bodas, danzas sacras, carnavales, etc.	Tehuacán, Puebla	Octubre	1996
Festival Patria Grande	Danza Folclórica	Distrito Federal	Septiembre	1996
Festival Camaríssima	Música de cámara	Distrito Federal	Septiembre	1996

Festival de la Huasteca	Manifestaciones culturales de la región Huasteca	Festival itinerante cuya principal sede es Huauchinango, Pue.	Julio	1996
Festival Internacional de Guitarra del Noreste	Guitarra para estudiantes y profesionales	Saltillo, Coah.	Julio	1996
Festival Zacatecas del Folclor Internacional	Folclor. Se realiza para conmemorar el aniversario de la fundación de la ciudad de Zacatecas en 1546. Participan grupos folclóricos provenientes de los cinco continentes.	Zacatecas, Zacatecas	Julio	1996
Fête de la Musique 21 Juin. (Fiesta de la Música 21 de Junio)	Música	Distrito Federal y varias ciudades de la República Mexicana	Junio	1996
Festival Internacional de Monólogos	Teatro de vanguardia	Saltillo, Coah.	Junio	1996
Festival Internacional Junio Musical	Eventos artísticos multidisciplinares enfocados principalmente en la música	Xalapa y ciudades del estado de Veracruz	Junio	1996
Festival de Teatro Estudiantil Gerardo Mancebo del Castillo	Teatro estudiantil de la entidad.	Querétaro, Querétaro	Mayo	1996
Festival Internacional de Música Valle de Bravo	Música	Valle de Bravo, Edo. de Méx., y Distrito Federal	Mayo	1996
Encuentro Internacional de Música Antigua	Música de los siglos XVII y XVIII	Distrito Federal	Mayo	1996
Mix México: Festival de Diversidad Sexual en Cine y Video	Cine y Video	Distrito Federal y Monterrey, N.L.	Mayo-junio	1996
Festival Internacional de Cine en Puerto Vallarta	Cine	Puerto Vallarta, Jal.	Marzo	1996
Festival del Son	Música/ Son	San Luís Potosí, S.L.P.	Marzo	1996
Muestra Anual del Folklor	Danza Folklórica	San Luís Potosí, S.L.P.	Diciembre	1995
Festival de Son Jarocho y Música Popular	Música Popular y Son Jarocho	Jáltipan, Veracruz	Diciembre	1995
Encuentro de Teatro de Tijuana	Teatro	Tijuana, B.C.	Octubre	1995
Encuentro Nacional de Bandas de Tlayacapan	Música/ Bandas de diversos lugares del país	Tlayacapan, Morelos	Octubre	1995
Festival de Música Antigua <i>In Illo Tempore</i>	Música antigua de los siglos XIII al XVIII	Distrito Federal	Octubre	1995
Festival de Calaveras	Diversas artes y verbena popular	Aguascalientes, Ags.	Octubre-noviembre	1995
Festival del Nacho	Festividad gastronómica	Piedras Negras	Octubre	1995
Festival de Otoño Eduardo Mata	Música/ Actividades artísticas en homenaje al compositor mexicano Eduardo Mata. Destaca la presentación de la Orquesta Sinfónica de Oaxaca y la Orquesta Infantil y Juvenil Libertad.	Oaxaca, Oaxaca	Octubre	1995

Muestra Estatal de Teatro Nuestra Diversidad	Teatro comunitario a cargo de grupos étnicos que habitan en el estado de Oaxaca	Oaxaca, Oaxaca	Agosto	1995
Festival Internacional de Cine para Niños (y no tan niños)	Cine	Distrito Federal	Agosto	1995
Festival de Jazz, Rock y Pop	Jazz, Rock y Pop	Tijuana, B.C.	Julio	1995
Festival Internacional de Piano Sala Beethoven	Música/ Piano	Monterrey, Nuevo León	Mayo-diciembre	1995
Festival Música por la Tierra	Medio ambiente y Música/ Homenaje a la Tierra en la Bahía de Chahue. Incluye conciertos de rock a cargo de grupos mexicanos y extranjeros	Huatulco, Oaxaca	Mayo	1995
Papirolas. Festival Creativo para Niños, Niñas y Jóvenes	Ciencia y artes para niños y jóvenes	Guadalajara, Jal.	Mayo	1995
Festival Universitario de Teatro	Teatro Universitario	Mexicali, Tecate y Tijuana, B.C.	Mayo	1995
Festival de Música Vernácula	Forma parte del Programa Cultural de Semana Santa como un foro de difusión e intercambio de la música regional y popular	San Luís Potosí, S.L.P.	Marzo	1995
Festival Internacional Tehuacán 1660, Arte y Tradición	Eventos artísticos multidisciplinares/ Fortalece el flujo turístico de la ciudad de Tehuacán y proyecta el trabajo de los artistas locales	Tehuacán, Puebla	Marzo	1995
Festival Jazzeando	Jazz	Distrito Federal	Marzo-abril	1995
Festival Internacional de Danza Contemporánea Oc Ontic	Danza Contemporánea	Mérida, Yucatán	Diciembre	1994
Festival Internacional de Jazz y Blues	Jazz y Blues	San Miguel de Allende, Gto.	Noviembre	1994
Festival Hispanoamericano de Guitarra	Guitarra	Tijuana, B.C.	Noviembre	1994
Festival Costeño de la Danza	Danzas tradicionales de la región del Pacífico Sur	Puerto Escondido, Oaxaca	Noviembre	1994
Festival Cultural Mazatlán	Eventos artísticos multidisciplinares con artistas locales y nacionales	Mazatlán, Sinaloa	Octubre-diciembre	1994
Encuentro Internacional del Mariachi y la Charrería	Música/ Mariachis	Guadalajara y municipios del estado de Jalisco	Agosto-septiembre	1994
Festival Internacional de Arte Contemporáneo	Arte Contemporáneo	León, Gto.	Agosto	1994

Fiesta de la Cultura Oaxaqueña	Eventos artísticos multidisciplinares/ Se realiza en el marco de la Guelaguetza, principal festival del estado de Oaxaca y una de las más importantes fiestas folclóricas de México y América. Como fiesta alterna a dicho evento, adquiere su categoría en 1999	Oaxaca, Oaxaca	Julio	1994
Festival Internacional Afrocaribeño	Música Afrocaribeña	Coatzacoalcos, Minatitlán, Veracruz y Xalapa, Veracruz	Julio	1994
Festival Cinematográfico de Verano	Cine	Distrito Federal	Junio-agosto	1994
Muestra Estatal de Teatro	Teatro	Guadalajara, Jal.	Junio	1994
Festival de las Tres Culturas: Tarahumara, Menonita y Mestiza	Eventos artísticos multidisciplinares	Ciudad Cuauhtémoc, Chih.	Mayo	1994
Muestra Nacional de Danzón	Danzón	Veracruz, Veracruz	Mayo	1994
Festival Regional de Bandas de Viento	Música/ Bandas de Viento	Calnali, Hgo.	Abril	1994
Bienal Internacional de la Acuarela	Acuarela	Distrito Federal	Febrero	1994
Festival Internacional de la Ballena Gris	Turismo ecológico y diversos eventos artísticos	Bahía Magdalena, Guerrero Negro y San Ignacio, B.C.S.	Febrero	1994
Festival Internacional del Órgano Barroco	Música Barroca	Distrito Federal y varias ciudades de la República Mexicana	Noviembre-diciembre	1993
Muestra Internacional de Performance	Teatro Performance	Distrito Federal	Noviembre	1993
Festival Hispanoamericano de Pastorelas	Teatro	Distrito Federal	Noviembre-enero	1993
Festival Cultural de la Muerte	Eventos artísticos multidisciplinares en el marco de Día de Muertos	Morelia, Pátzcuaro y Tzintzunzan, Mich.	Octubre-noviembre	1993
Festival Franciscano Yohuala	Eventos artísticos multidisciplinares a cargo de artistas guerrerenses	Iguala, Guerrero	Octubre	1993
Festival Nacional de Teatro Universitario	Teatro Universitario	Distrito Federal	Septiembre-octubre	1993
Fotoseptiembre	Fotografía	Distrito Federal y varias ciudades de la República Mexicana	Septiembre	1993
Coloquio Musical de Zacatecas	Música de cámara	Zacatecas, Zacatecas	Agosto	1993
Encuentro Nacional de poetas, Narradores y Editores Hacedores de Palabras	Literatura	Oaxaca, Oaxaca	Julio	1993

Festibaúl Internacional de Títeres	Títeres	Monterrey, Nuevo León	Julio	1993
Festival Eraitzicutzio	Eventos artísticos multidisciplinares como parte de los festejos del aniversario de la ciudad.	Irapuato, Gto.	Mayo	1993
Encuentro Internacional de Danza entre Fronteras	Danza Contemporánea	Mexicali, Tecate y Ensenada, B.C.	Abril	1993
Encuentro Nacional e Internacional de Guitarra Querétaro	Música/ Guitarra	Querétaro, Querétaro	Abril	1993
Un Desierto para la Danza	Danza	Hermosillo y municipios del estado de Sonora	Abril	1993*
Programa Cultural de Semana Santa	Actividades culturales vinculadas con la celebración tradicional de la Semana Santa: altar de Dolores, exposiciones, conciertos, quema de Judas, danza y teatro	San Luís Potosí, S.L.P.	Marzo-abril	1993
Encuentro Nacional de Orquestas Juveniles	Música de orquesta	ciudades de la República Mexicana	Octubre	1992
InSITE	Arte Contemporáneo Binacional	Tijuana, B.C. (Méx.) y San Diego, Ca. (E.U.A.)	Agosto-noviembre	1992
Festival del Río	Actividades artísticas, culturales y ecológicas promueve el rescate y la preservación del Río de los Perros, así como de las tradiciones y costumbres zapotecas en general.	Juchitán, Oaxaca	Mayo	1992
Festival Internacional de las Artes Navachiste	Eventos artísticos multidisciplinares. Se realiza durante la Semana Santa, en comunidades aledañas a la Bahía de Navachiste.	Bahía de Navachiste, El Carrizo Colorado, Guasave/Ahome; Sinaloa	Abril	1992
Simposio Internacional de Escultura en Acero Inoxidable	Escultura	Tultepec, Edo. de Méx.	Marzo	1992
Mitote Folklórico	Danzas Folklóricas	Monterrey	Marzo	1992
Festival Cultural de la Mariposa Monarca	Eventos artísticos multidisciplinares	Municipios del oriente de Michoacán	Febrero-marzo	1992
Festival Binacional de Mozart	Música clásica	Tijuana, B.C. (Mex.) y San Diego, Ca. (E.U.)	Enero-marzo, junio	1992
Festival Cultural de las Fiestas de Octubre	Eventos artísticos multidisciplinares	Zapopan, Jal.	Octubre	1991
Feria del Tianguis Grande y la Cecina	Danza y música folclóricas de la región	Yecapixtla, Morelos	Octubre	1991
Encuentro de Batería y Percusión Contemporánea	Música Contemporánea/ Batería y percusiones	Distrito Federal	Octubre	1991
Festival Internacional de Arte y Cultura Quimera	Eventos artísticos multidisciplinares	Metepec, Edo. de Méx.	13 de octubre - 22 de octubre	1991

Festival del Chile en Nogada	Exposiciones, eventos artísticos, talleres gastronómicos, juegos infantiles, visitas a los monumentos históricos y el concurso de El mejor chile en nogada	Ciudad de Puebla y municipios del estado	Agosto	1991
Concurso y Festival Internacional de Guitarra de Taxco	Música/ Guitarra	Taxco de Alarcón, Gro.	Julio	1991
Jornadas Villistas	Eventos artísticos multidisciplinarios en honor a la memoria de Francisco Villa	Parral, Chih.	Julio	1991
Jornada Teatral de Verano	Teatro	Lerma, Xonacatlán y Toluca, Edo. de Méx.	Junio	1991
Festival del Mole Poblano	Exposiciones, eventos artísticos, talleres gastronómicos, juegos infantiles, visitas a los monumentos históricos y el concurso de El mejor mole	Ciudad de Puebla y municipios del estado	Mayo	1991
Jornadas Binacionales de Literatura "Abigael Bohórquez"	Literatura	San Luís Río Colorado, Sonora	Mayo	1991
Festival Maya-Zoque	Eventos artísticos multidisciplinarios de artistas indígenas	San Cristóbal de las Casas, Chis	Noviembre-diciembre	1990
Fiesta Anual del Huapango de Amatlán. Encuentro de las Huastecas	Huapango huasteco	Amatlán, Veracruz	Noviembre	1990
Festival Internacional de Escuelas de Cine	Cine	Distrito Federal	Octubre	1990
Festival del Cántaro	Eventos artísticos multidisciplinarios/ Incluye eventos gastronómicos e infantiles.	Ciudad Mier, Tamaulipas	Octubre	1990
Encuentro Estatal de Teatro	Teatro con grupos del estado	Monterrey, Nuevo León	Mayo-junio	1990
Festival de la Ciudad	Eventos artísticos multidisciplinarios/ Artistas locales	Cd. Juárez, Chih.	Mayo-junio	1990
Festival Internacional de Música de Morelia. Miguel Bernal Jiménez	Música	Morelia y principales ciudades del estado de Michoacán y otros municipios del país	Noviembre	1989
Festival Cultural del Alfeñique	Eventos artísticos multidisciplinarios/ En el marco del Día de Muertos y la Feria del Alfeñique	Toluca, Edo. de Méx.	Octubre	1989
Festival de Son Jarocho y Fandango	Música	Distrito Federal	Agosto	1989
Festival Internacional de Guitarra de Morelia	Música/ Guitarra	Morelia, Michoacán	Marzo	1989

Festival Nacional de Huapango	Huapango	Jacala, Hgo.	Noviembre	1988
Festival Internacional de Títeres de Morelos	Títeres	Varios municipios de Morelos	Agosto	1988
Festival Internacional de Teatro de Títeres	Teatro	Distrito Federal, Baja California Sur, Michoacán y Oaxaca	Abril	1988
Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL)	Literatura en Español y Eventos artísticos multidisciplinares	Guadalajara, Jal.	Diciembre	1987
Coloquio Cervantino Internacional	Literatura en torno a la obra de Cervantes	Guanajuato, Gto.	Agosto	1987
Semana Cultural Lésbica-Gay	Actividades artísticas y político-socioculturales dedicadas a uno o dos personajes de la comunidad lésbica-gay de México	Distrito Federal	Junio	1987
Jornadas Alarconianas	Eventos artísticos multidisciplinares en honor del dramaturgo Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza	Taxco y como subse-des a Acapulco, Zihuatanejo y Chilpancingo, Gro.	Mayo	1987
Festival del Quinto Sol	Su objetivo es difundir la cosmovisión del mundo y de la vida de los grupos étnicos del Estado de México: nahuas, matlatzincas, mazahuas, otomíes y tlahuicas.	Municipios del Edo. de Méx.	Marzo	1987
Festival Internacional de Danza José Limón	Danza	Culiacán, Los Mochis y Mazatlán, Sinaloa	Abril-mayo	1986*
Día Internacional de la Danza	Danza	Ciudades de la República Mexicana	29 de abril	1986
Festival Cultural Zacatecas	Eventos artísticos multidisciplinares	Zacatecas, Zacatecas	Abril	1986
Muestra de Cine Mexicano e Iberoamericano en Guadalajara	Cine	Guadalajara, Jal.	Marzo	1986
Festival Internacional de Cine en Guadalajara	Cine	Guadalajara y Zapopan, Jal.	Marzo	1986
Festival de Danzas Étnicas de la Huasteca Potosina	Danzas étnicas	Municipios de la región huasteca del estado de San Luis Potosí	Diciembre	1985
Encuentro Metropolitano de Danza Contemporánea	Danza Contemporánea con artistas de la zona metropolitana de Monterrey	Monterrey, Nuevo León	Septiembre	1985
Festival de México en el Centro Histórico	Eventos artísticos multidisciplinares	Distrito Federal	Marzo	1985
Festival Dr. Alfonso Ortiz Tirado Internacional	Canto Operístico. Festival en honor del Dr. Alfonso Ortiz Tirado Internacional	Álamos y municipios del estado de Sonora	Del 18 al 26 de Enero	1985
Festival de la Frontera. Antes Festival Internacional de la Raza	Eventos artísticos multidisciplinares	Municipios del estado de Baja California	Marzo	1984

Festival de Primavera Rodolfo Morales	Música clásica y popular, exposiciones gráficas y pictóricas, ciclos de cine, obras de teatro, lectura de poemas y presentaciones de danzas de seis regiones de la entidad	Ciudad de Oaxaca y municipios de los valles centrales del estado	Marzo	1984
Festival Otoño Cultural	Eventos artísticos multidisciplinares	Mérida y principales municipios del estado	Octubre	1983
Festival Internacional de Títeres Rosete Aranda	Títeres	Varios municipios de Tlaxcala y otros estados del país	Julio	1983
Festival de Jazz de la Escuela Superior de Música	Jazz	Distrito Federal	Junio	1982
Expo Tabasco Nuestra Feria	Exposiciones, talleres y eventos musicales.	Villahermosa, Tabasco	Abril	1982
Festival Nacional de Cine y Video Científico	Cine y Video	Distrito Federal	Septiembre-octubre	1981
Foro Internacional de la Cineteca la otra mirada	Cine	Distrito Federal y otras ciudades de la República	Mayo	1981
Feria Regional Cultural Chicontepec	Fortalecimiento de la cultura indígena huasteca.	Chicontepec, Veracruz	Noviembre	1980
Festival Internacional de Danza Contemporánea Lila López	Danza Contemporánea	San Luís Potosí, Tampamolón, Aquismon y Matehuala, S.L.P.	Septiembre-octubre	1980
Festival Internacional de Órgano	Música/ Órgano	Guadalajara, Jal.	Mayo-junio	1980
Muestra Gastronómica del Valle del Mezquita	Gastronomía	Santiago de Anaya, Hgo.	Marzo-abril	1980
Tandas Culturales de la Feria de Tlaltenango	Eventos artísticos multidisciplinares en el marco de la Feria de Tlaltenango	Cuernavaca, Morelos	Septiembre	Finales de la década de los 70
Festival Agosto Cultural	Eventos artísticos multidisciplinares	Ameca, Jalisco	Julio-Agosto	Finales de la década de los 70
Festival de Música de Cámara de San Miguel de Allende	Música de cámara	San Miguel de Allende, Gto.	Julio-Agosto	1979
Encuentro de Jaraneros y Decimistas	Intérpretes del son jarocho y décimas de México	Tlacotalpan, Veracruz	Enero-febrero	1979
Muestra Nacional de Teatro	Teatro	Ciudades de la República Mexicana	Noviembre	1978
Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez	Música Contemporánea	Distrito Federal	Mayo	1978
Fiestas del Sol	Eventos artísticos multidisciplinares	Mexicali, B.C.	Septiembre-octubre	1976
Festival de Arte Dramático Siglo de Oro	Teatro clásico español	Cd. Juárez, Chih. y El Paso, Texas	Febrero-marzo	1976
Feria Nacional de la Guitarra de Paracho	Música/ Guitarra	Paracho, Michoacán	Agosto	1974

Festival Internacional Cervantino Callejero del CLETA. (Encuentro Internacional de Teatro Popular del CLETA)	Eventos artísticos multidisciplinares callejeros	Guanajuato, Gto.	Octubre	1973
Festival Internacional Cervantino	Eventos artísticos multidisciplinares	Guanajuato, Gto.	3 al 21 de Octubre	1972
Festival Artístico del Pueblo Purépecha	Cantadores de pirekuas en su idioma original, orquestas, danzantes y bandas michoacanas provenientes de las cuatro regiones purépechas	Zacán, Michoacán	Octubre	1971
Programa Cultural de la Feria Nacional de San Marcos	Eventos artísticos multidisciplinares	Aguascalientes, Ags.	Abril	1970 Aprox.
Festival Internacional de Órgano de Morelia	Música/ Órgano	Morelia, Michoacán	Mayo	1966
Festival Huey Atlixcáyotl	Tiene el objetivo de agradecer los dones recibidos en la cosecha así como de las costumbres de los pobladores. Se presentan mojigangas, danzas, chinas, pastoras, negritos, tecuanis, quetzales, voladores y charros de las 11 regiones etnográficas del estado.	Atlixco, Puebla	Septiembre	1965
Muestra Internacional de Cine	Cine	Distrito Federal y ciudades de la República	Noviembre	1964
Guelaguetza	Danzas tradicionales de las distintas regiones del estado, muestras de vestido tradicional, artesanal, gastronómica y del dulce, feria del mezcal, elección de la diosa Centéotl, juegos pirotécnicos, calenda y romerías. Principal festividad del estado de Oaxaca y una de las más importantes fiestas folclóricas de México y América	Oaxaca, Oaxaca	Julio	1953
Feria del Cobre	Eventos artísticos multidisciplinares. Surge en dos de los municipios con mayor tradición minera en la entidad, Cananea y Nacozari.	Cananea y Nacozari, Sonora	Del 15 al 30 de junio	1941
Festival de Aniversario de Fundación de Ciudad de La Paz	Eventos artísticos multidisciplinares	La Paz, B.C.S.	Mayo	1936
Festival Navideño	Pastorelas, obras de teatro, recitales, conciertos y un nacimiento monumental que tienen como tema las fiestas decembrinas	Culiacán, Sinaloa	Diciembre	s/f

FestinarTE	Eventos artísticos multidisciplina-rios para niños	Oaxaca, Oaxaca	Diciembre	s/f
Festival Viva la Muerte	Tradiciones y costumbres populares que se realizan en México en torno al Día de Muertos	Guadalajara, Jal.	Noviembre	s/f
Encuentro Iberoamericano de las Lenguas de Cempoala	Lenguas de Cempoala	Cempoala, Veracruz	Noviembre	s/f
Festival Metropolitano de Coros Infantiles	Música	Distrito Federal	Noviembre-diciembre	s/f
Encuentros Regionales de Orquestas Infantiles y Juveniles	Música	Ciudades de la República Mexicana	Enero-diciembre	s/f
Festival Internacional del Centro Histórico de Campeche	Eventos artísticos multidisciplina-rios	Campeche, Cam.	Diciembre	s/f
Congreso sobre Patrimonio Gastronómico y Turismo Cultural	Gastronomía mexicana	Puebla, Puebla	Noviembre	s/f
Video-Fest	Video	Mexicali, Tijuana y Ensenada, B.C.	Noviembre	s/f
Festival Cultural y Artesanal del Gran Señorío Chalca	Eventos artísticos multidisciplina-rios, Artesanías y Feria	Chalco, Edo. de Méx.	Octubre-Noviembre	s/f
Festival Bella Vía	Creación artística alternativa. Obras del Renacimiento y del Muralismo Mexicano plasmadas en un lienzo peculiar: el asfalto	Monterrey, Nuevo León	Octubre-noviembre	s/f
Festival de Tradiciones de Vida y Muerte	Espectáculos multidisciplina-rios en torno a la celebración de Día de Muertos	Parque Xcaret, Quintana Roo	Octubre-noviembre	s/f
Festividades de Día de Muertos	Espectáculos multidisciplina-rios en torno a la celebración de Día de Muertos	Oaxaca, Oaxaca	Octubre-noviembre	s/f
Festival Internacional de Órgano	Música de órgano	Saltillo, Coah.	Octubre	s/f
Festival de Grupos Étnicos	Difusión y promoción del trabajo y la historia de los grupos étnicos de la región conocida como la comarca lagunera	Torreón	Septiembre-octubre	s/f
Festival Cultural Alfonso Michel	Eventos artísticos multidisciplina-rios	Colima, Manzanillo, Tecomán, Armería, Coquimatlán, Villa de Álvarez, Comala, Cuauhtémoc, Ixtlahuacán y Minatitlán.	Septiembre-octubre	s/f
Festival del Aniversario de la Federación de Chiapas	Expresiones culturales de Chiapas	Distrito Federal y Tuxtla Gutiérrez, Chis.	Septiembre	s/f
Bienal Internacional de Fotografía	Artes Visuales	Distrito Federal	Septiembre	s/f

Festival Internacional de Música Virreinal Mexicana	Música	Tlajomulco de Zúñiga, Puerto Vallarta y Guadalajara, Jal.	Agosto-septiembre	s/f
Bienal de Pintura Rufino Tamayo	Artes Plásticas/ Artistas mexicanos	Distrito Federal y otras ciudades de la República	Agosto	s/f
Festival de la Ciudad de Tijuana	Eventos artísticos multidisciplinares	Tijuana, B. C.	Julio	s/f
Festival Ópera en la Calle	Ópera	Tijuana, B. C.	Julio	s/f
Festival de Teatro de la Ciudad	Teatro/ Grupos locales	Cd. Juárez, Chih.	Julio	s/f
Festival de Aniversario de la Casa de la Cultura Oaxaqueña	Eventos artísticos multidisciplinares	Oaxaca, Oax.	Julio	s/f
Encuentro Cultural Infantil y Juvenil IIPAC	Eventos artísticos multidisciplinares para niños y jóvenes	Metepec, Edo. de Méx.	Junio	s/f
Festival Cultural Regional de la Costa Chica	Eventos artísticos multidisciplinares	Ometepec, Guerrero	Mayo-junio	s/f
Bienal Latinoamericana de Radio	Radio	Distrito Federal	Mayo	s/f
Encuentro Estatal de Teatro para Niños	Teatro para niños	Monterrey, Nuevo León	Mayo	s/f
Fiestas del Pitic	Eventos artísticos multidisciplinares. Promueve la identidad de la localidad.	Hermosillo, Sonora	Mayo	s/f
Vidas Verdaderas	Festival que retoma casos de la vida real de personajes femeninos y hace intervenciones de casas del Centro Histórico de la ciudad.	Guadalajara, Jal.	Abril-mayo	s/f
Festival de Cine Latinoamericano en Oaxaca	Cine	Oaxaca, Oax.	Abril	s/f
Cuernavaca Primavera de México	Muestras ganadera, viverista y empresarial, así como eventos culturales y recreativos	Cuernavaca, Morelos	Abril	s/f
Festival Cultural La Paz en el mundo: Un acercamiento a las culturas	Eventos artísticos multidisciplinares	Los Reyes La Paz, Estado de México	Abril	s/f
Festival de Cultura Infantil Sinaloa	Eventos artísticos multidisciplinares/ Tiene como objetivo estimular el encuentro entre niños de las comunidades rurales y urbanas alrededor de un acontecimiento artístico y cultural en la capital del estado	Culiacán, Sinaloa	Abril	s/f
Festival Cultural de Marzo	Eventos artísticos multidisciplinares	Lagos de Moreno, Jal.	Marzo	s/f
Festival Nacional de Teatro de Calle	Teatro	Tuxtla Gutiérrez, Chis.	Marzo	s/f

Muestra Internacional de Danza Oaxaca	Danza	Oaxaca, Oax.	Febrero-marzo	s/f
Festival Cultural XVII años de Calle	Espectáculos Callejeros	Ecatepec, Edo. de Méx.	Febrero	s/f
Festival del Centro Histórico de Guadalajara	Eventos artísticos multidisciplinares	Guadalajara, Jal.	Febrero	s/f
Festival de Arte Joven	Eventos artísticos multidisciplinares	Morelia, Michoacán	Febrero	s/f
Festival del Tambor y la Cultura Africana	Música Africana	Distrito Federal	Febrero	s/f
Carnaval Internacional de Mazatlán	Eventos artísticos multidisciplinares	Mazatlán, Sinaloa	Febrero	s/f
Festival de Rock Sinaloa	Música Rock	Culiacán, Sinaloa	Febrero	s/f
Encuentro Iberoamericano de Poesía Carlos Pellicer	Poesía Contemporánea	Villahermosa, Tabasco	Febrero	s/f
Festivales de Coros Mixtos	Música	Ciudades de la República Mexicana	Enero-diciembre	s/f

***Festivales que pertenecen a la Red Nacional de Festivales de Danza.**

Bibliografía

- AGUILAR D., MIGUEL ÁNGEL
2001 “Apuntes sobre la vida urbana contemporánea: de las experiencias fragmentadas a las restituciones imaginadas”, en Miguel Ángel Aguilar D. y Mario Bassols R. (coords.), *La dimensión múltiple de las ciudades*, UAM, México, pp. 61-84.
- ALONSO, RICARDO
s/f “Una artista entre dos ciudades. Trazos y palabras de Magali Lara”, en revista *Tabique*, núm. 5.
- ASPE, JOSÉ ANTONIO
s/f “¿Por qué el *de efe?*”, en revista *Tabique*, núm. 5.
- AYALA VÁZQUEZ, FRANCISCO
2005 *Del Chapitel a la Carolina*, México.
- BALANDIER, GEORGES
1994 *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Paidós, Barcelona.
- BAUMAN, ZYGMUNT
2007 *Arte, ¿líquido?*, Sequitur, Madrid.
- BENHABIB, SEYLA
2002 *Claims of culture. Equality and diversity in the global era*, Princeton University Press, Princeton y Oxford.
- BENZECRY, CLAUDIO E.
s/f “*Popular culture & high culture. An analysis and evaluation of taste* de Herbert J. Gans”, disponible en línea en:
<http://foroiberoideas.cervantesvirtual.com/resenias/data/13.pdf>
- BERMAN, MARSHALL
2006 *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XX, México.
- BERMAN, SABINA Y JIMÉNEZ, LUCINA
2006 *Democracia cultural*, FCE, México.
- BEY, HAKIM
1995 *Zona temporalmente autónoma*, Brooklyn, NY.
Disponible en World Wide Web:
<http://www.hermetic.com/bey/>

- BLASCO, JOSÉ ANTONIO
s/f "Espacio urbano y espacio creativo", en revista *Patrimonio cultural y turismo*, CUADERNOS, núm. 13, pp. 130-133.
- BONFIL BATALLA, GUILLERMO,
1991 *Pensar nuestra cultura*, Alianza Editorial, México.
- BOURDIEU, PIERRE
1988 *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid.
1990 *Sociología y cultura*, Grijalbo – CNCA, México.
1997 "Espacio social y campo de poder", en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Anagrama, Barcelona.
2005 *Las reglas del arte*, Anagrama, Cuarta edición, Barcelona.
- BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN
1993 *América Latina: cultura y modernidad*, Grijalbo, México.
- CALVINO, ITALO
1999 *Las ciudades invisibles*, Millenium.
- CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
2002 *Festivales culturales de México*, Conaculta, México.
- CORTÉS DELGADO, JOSÉ LUIS
2003 "Arte urbano y ciudad", en *Arte y Ciudad. Segundo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*, Patronato de Arte Contemporáneo, A.C., México, pp. 27-36.
- DA MATTA, ROBERTO
2002 *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*, FCE, México.
- DANTO, ARTHUR
s/f "El final del arte", disponible en línea en <http://www.temakel.com/textofdanto.htm>
- DEBORD, GUY
1957 "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional". En *bifurcaciones* [online]. núm. 5, verano 2005, World Wide Web document, URL: <www.bifurcaciones.cl/005/reserva.htm>. ISSN 0718-1132

- 1967 *La sociedad del espectáculo*. En *Revista observaciones filosóficas* [online].
<http://www.observacionesfilosoficas.net/socedadespectaculo.htm>
- 1999 “Panegírico”, en
<http://www.sindominio.net/ash/panegirico.htm>
- DE LA PEÑA, GUILLERMO
 1998 “Cultura de conquista y resistencia cultural: apuntes sobre el Festival de los Tastoanes en Guadalajara”, en *Alteridades*, año 8, núm. 15, pp. 83-89.
- DELGADO, EDUARDO
 2004 “Planificación cultural contra espacio público”, en Néstor García Canclini (coord.), *Reabrir espacios públicos. Políticas culturales y ciudadanía*, UAM - Plaza y Valdés, México, pp. 345-365.
- DELGADO, MANUEL
 2007 “Ciudades sin ciudad. La tematización “cultural” de los centros urbanos”, en David Lagunas (coord.), *Antropología y turismo. Claves culturales y disciplinares*, Plaza y Valdés, México, pp. 91-108.
- DÍAZ CRUZ, RODRIGO
 s/f “La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la *performance*” (en prensa).
- DUVIGNAUD, JEAN
 1970 *Espectáculo y sociedad*, Editorial Tiempo Nuevo, Venezuela.
- ECHEVERÍA, BOLÍVAR
 1996 “El *éthos* barroco y la estetización de la vida cotidiana”, en *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Número 13-14, enero-diciembre, pp. 161-188, disponible en línea en: <http://www.escritos.buap.mx/escr13/161-188.pdf>
- 2001 “El juego, la fiesta y el arte”, en:
<http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Juego,%20arte%20y%20fiesta.pdf>
- 2003 “Arte y utopía”, en:
http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/arte_utopia.html

- EMMERICH, GUSTAVO ERNESTO
1996 "La modernidad y sus paradojas", en Pedro Castro Martínez, *La modernidad inconclusa: visiones desde el presente mexicano*, UAMI, México, pp. 13-34.
- ESCUDERO PÉREZ, ALEJANDRO
s/f "Heidegger y la pregunta por el arte", disponible en <http://ebookbrowse.com/heidegger-la-pregunta-por-el-arte-pdf-d45956570>
- ESTRADA CAJIGAL, ADRIANA
1994 *Fiestas cívicas, religiosas y populares en Morelos*, Miguel Ángel Porrúa, México.
- FLORES, ABRAHAM
2007 "El festival Ollin Kan llega a Cuernavaca", en *Diario de Morelos*, 10 de mayo.
- FORNÉS I GARCÍA, JOSEP
s/f "Hablar de fiesta en Barcelona", en *El patrimonio y la gestión de sus retos*.
- GADAMER, HANS-GEORGE
1991 *La actualidad de lo bello*, Ediciones Paidós – UAB, México – Barcelona.
- GALLARDO, CARLOS
s/f "De espacios y lugares comunes", en revista *Tabique*, núm. 5.
- GANS, HERBERT J.
1999 *Popular culture & high culture. An analysis and evaluation of taste*, Basic Books, Nueva York.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR
1979 *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, Siglo XXI, México.
1990 *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México.
1991 *Públicos de arte y política cultural. Un estudio del II Festival de la Ciudad de México*, UAM-Iztapalapa-DDF, México.
1996 "Público-privado: la ciudad desdibujada", en *Alteridades*, año 6, núm. 8, pp. 5-10.
2002 *Culturas populares en el capitalismo*, Grijalbo, México.

- 2003a “Arte y ciudad en la época de la reproductividad publicitaria”, en *Arte y Ciudad. Segundo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*, Patronato de Arte Contemporáneo, A.C., México, pp. 43-51.
- 2003b “Antropología y estudios culturales: una agenda de fin de siglo”, en José Manuel Valenzuela Arce (coord.), *Los estudios culturales en México*, Conaculta-FCE, México, pp. 34-55.
- 2004 *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la Interculturalidad*, Gedisa, Barcelona.
- 2005 *La antropología urbana en México*, Conaculta, UAM, FCE, México.
- 2006 a “[Arte elitista y arte popular]. Objeto y método de la estética”, en María Rosa Palazón Mayoral (comp.), *Antología de la estética en México, Siglo XX*, UNAM, México, pp. 233-242.
- 2006 b “Sociología de las transformaciones del proceso artístico”, en María Rosa Palazón Mayoral (comp.), *Antología de la estética en México. Siglo XX*, UNAM, México, pp. 243-261.
- 2010 *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Katz, Buenos Aires.

GARCIA CANCLINI, NÉSTOR y PIEDRAS FERIA, ERNESTO

- 2006 *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, FLACSO-Siglo XXI, México.

GIL CALVO, ENRIQUE

- 1991 *Estado de fiesta*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid.

GIL MARTÍNEZ DE ESCOBAR, ROCÍO

- 2006 *Fronteras de pertenencia. Hacia la construcción del bienestar y el desarrollo comunitario transnacional de Santa María Tindú, Oaxaca*, UAM-Iztapalapa, México.

GIMÉNEZ, GILBERTO

- 1997 “Materiales para una teoría de las identidades sociales”, disponible en línea en:
http://docentes2.uacj.mx/museodigital/cursos_2008/maru/teoria_identidad_gimenez.pdf

- 2005 “La cultura como identidad y la identidad como cultura”, disponible en línea en:

http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=centrodoc&table_id=70

s/f a “Apuntes para una teoría de la región y de la identidad regional”, disponible en línea en:

http://cenedic2.ucol.mx/culturascontemporaneas/contenidos/apuntes_para_una_teor%C3%ADa_de_la_regi%C3%B3n.pdf

s/f b “Territorio, cultura e identidades”, disponible en línea en:

<http://es.scribd.com/doc/32980902/Territorio-Cultura-e-Identidad-Gilberto-Gimenez>

GONZÁLEZ ROSAS, BLANCA

2006 “El mercado de arte en la globalización”, en Lourdes Arizpe, *Retos culturales de México frente a la globalización*, Miguel Ángel Porrúa, México, pp. 361-372.

HABERMAS, JÜRGEN

1998 “Modernidad: un proyecto incompleto”, Revista *Punto de Vista*, no. 21, Buenos Aires.

HEIDEGGER, MARTIN

s/f “El origen de la obra de arte”, disponible en línea en

http://www.farq.edu.uy/estructura/servicios_docentes/departamentos_de_ensenanza/dethycs/arqyteo/texto/Heidegger.pdf

HELGUERA, LAURA

1974 *Los campesinos de la tierra de Zapata, I. Adaptación, cambio y rebelión*, Centro de Investigaciones Superiores, INAH, México.

HERNÁNDEZ, CARMEN

2002 “Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano”. En: Daniel Mato (coord.): *Estudios y otras prácticas intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, pp. 167-176.

HERNÁNDEZ CHAVEZ, ALICIA

2002 *Breve historia de Morelos*, El Colegio de México – FCE, México.

HERNÁNDEZ, TULIO

2002 “La investigación y la gestión cultural de las ciudades”, en *Revista de Cultura Pensar Iberoamérica*. núm. 4, junio-septiembre.

- HORNEDO, BRAULIO
s/f "Iván Illich y Cuernavaca", en revista *Tabique*, núm. 11.
- INESTROSA, SERGIO
1994 *Vivir la fiesta: un desenfreno multimediado*, Universidad Iberoamericana, México.
- JAMESON, FREDERIC
s/f "El posmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo tardío", en <http://www.boltxe.info/berria/?p=1724>
- KOSTELANETZ, RICHARD
1972 "John Cage, promotor de la conciencia revolucionaria", en *Usa: revolución cultural*, Buenos Aires, <http://www.temakel.com/texoljcase.htm>
- KROTZ, ESTEBAN
1994 "Alteridad y pregunta antropológica", *Alteridades*, Año 4, núm. 8.
- LEWIS, OSCAR
1960 *Tepoztlán: Village in México*, Holt, Rinehart and Winston, Nueva York.
- LEZAMA, JOSÉ LUIS
2005 *Teoría social, espacio y ciudad*, El Colegio de México, México.
- LINDÓN, ALICIA
2001 "La Modernidad y la subjetividad social: una aproximación a la vida metropolitana", en Miguel Ángel Aguilar D. y Mario Bassols R. (coords.), *La dimensión múltiple de las ciudades*, UAM, México, pp. 23-60.
- LOMNITZ, LARISSA
1994 *Redes sociales, cultura y poder: ensayos de antropología latinoamericana*, Miguel Ángel Porrúa, FLACSO, México.
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS
1992 *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Cátedra, Argentina.
- MACHÍN, JUAN (COMP.)
1999 *Calacas, chamucos y chinelos. Fiestas tradicionales y promoción juvenil*, Cedoj-CULTURA JOVEN A.C., México.
- MAFFESOLI, MICHEL
2005a *La tajada del diablo. Compendio de subversión posmoderna*, Siglo XXI, México.

- 2005b *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, Paidós, Argentina.
- MALAGAMBA, AMELIA (COMP.)
1988 *Encuentros. Los festivales internacionales de la Raza*, SEP-COLEF, Baja California.
- MANNING, FRANK EDWARD
1983 *The celebration of society: perspectives on contemporary cultural performance*. Congress of Social & Humanistic Studies, University of Western Ontario, London, Canada.
- MATO, DANIEL
2003 "Actores sociales transnacionales, organizaciones indígenas, antropólogos y otros profesionales en la producción de representaciones de cultura y desarrollo". En: Daniel Mato (coord.): *Políticas de identidades y diferencias sociales en tiempos de globalización*. Caracas: FACES, pp. 331-354.
- 2004 *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*, FACES, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- MÉNDEZ, LOURDES
2003 *La Antropología ante las artes plásticas. Aportaciones, omisiones, controversias*, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), Madrid, España.
- NAVARRO CEARDI, ANTONIO
s/f "¿Es la gestión cultural una profesión?", en Portal Iberoamericano de Gestión Cultural.
- www.gestioncultural.org/gc/es/pdf/BGC_AsocGC_ANavarro.pdf
- NOGUÉS PEDREGAL, ANTONIO
2007 "Lugares y territorios: la segregación social y política en contextos turísticos", en David Lagunas (coord.), *Antropología y turismo. Claves culturales y disciplinares*, Plaza y Valdés, México, pp. 165-184.
- NIVÓN, EDUARDO
1994 "¿Hacia la primavera de los proyectos culturales?", en Rosales Ayala, Héctor (coord.), *Cultura, sociedad civil y proyectos culturales en México*, CRIM, UNAM, Conaculta, Dirección general de culturas populares, México, pp. 97-110.

- 1998 *Cultura urbana y movimientos sociales*. UAM-Conaculta, México
- 2003 "Las contradicciones de la ciudad difusa", en revista *Alteridades*, julio-diciembre, año/vol. 13, número 026, Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa, Distrito Federal, México, pp. 15-33.
- 2004 "Malestar en la cultura. Conflictos en la política cultural mexicana reciente", en *Revista de Cultura Pensar Iberoamérica*, núm. 7, septiembre-diciembre.
- 2005 "Hacia una antropología de las periferias urbanas", en Néstor García Canclini (coord.), *La antropología urbana en México*, Conaculta, UAM, FCE, México, pp. 140-167.
- 2006 *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*, Secretaría de Cultura-Conaculta-ICM, México.
- ORTEGA, ANTONIO
s/f "Las escuelas de español en el idilio primaveral. De los buenos propósitos a las buenas ganancias", en revista *Tabique*, núm. 11.
- PEREDO FLORES, JESÚS
2000 "Hacia una reflexión de la Cultura en el Estado de Morelos", artículo escrito para el Instituto de Cultura de Morelos (ICM).
- PHAIDON PRESS
1999 *El ABC del arte del siglo XX*.
- PIEPER, JOSEF
1998 *El ocio y la vida intelectual*, RIALP.
- PINTO, IVÁN
2005 "Guy Debord: arte, espectáculo, sociedad". *En bifurcaciones [online]*. núm. 5, verano. World Wide Web document, URL: <www.bifurcaciones.cl/005/Debord.htm>. ISSN 0718-1132
- PORTAL, MARÍA ANA Y AMPARO SEVILLA
2004 "Las fiestas en el ámbito urbano", en Néstor García Canclini (coord.), *La antropología urbana en México*, Conaculta, UAM, FCE, México, pp. 341-376.
- PORTAL, MARÍA ANA

- 2007 "Espacio público y transformaciones urbanas", en María Ana Portal (coord.), *Espacios públicos y prácticas metropolitanas*, Conacyt-UAM, México, pp. 7-20.
- QUIROZ LUNA, MARCELA
2003 "Introducción", en *Arte y Ciudad. Segundo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*, Patronato de Arte Contemporáneo, A.C., México, pp. 52-54.
- REDFIELD, ROBERT
1973 *Tepoztlan, a Mexican Village*, The University of Chicago Press, Chicago.
- REQUENA SANTOS, FÉLIX
1994 *Amigos y redes sociales. Elementos para una sociología de la amistad*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI de España Editores, Madrid.
- REYGADAS, LUIS
2005 "La desigualdad después del (multi) culturalismo", en varios autores, *¿A dónde va la antropología?*, UAM, (en prensa).
- ROCHA ITURBIDE, MANUEL
1991 "Acerca de John Cage", publicado en la revista *La Pus Moderna*, No. 3, México DF,
<http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/rocha/cage.htm>
- RODRÍGUEZ, VÍCTOR MANUEL
2004 "Políticas Culturales y Textualidad de la Cultura: retos y límites de sus temas recurrentes", en: <http://www.campus-oei.org/cultura/vmrodiriguez.htm>.
- ROJAS ALCAYAGA, MAURICIO
2007 "Hacia nuevas configuraciones de lo público y lo privado en espacios urbanos", en María Ana Portal (coord.), *Espacios públicos y prácticas metropolitanas*, Conacyt-UAM, México, pp. 21-41.
- ROSALES AYALA, HÉCTOR (COORD.)
1994 *Cultura, sociedad civil y proyectos culturales en México*, CRIM, UNAM, Conaculta, Dirección general de culturas populares, México.
- SAFA, PATRICIA
s/f "El concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu y el estudio de las culturas populares en México", en
<http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug24/bourdieu3.html>

- SÁNCHEZ, ALMA B.
2003 *La intervención artística de la ciudad de México*, Conaculta – Instituto de Cultura de Morelos, México.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, ADOLFO
2006 “La definición del arte”, en María Rosa Palazón Mayoral (comp.), *Antología de la estética en México, Siglo XX*, UNAM, México, pp. 101-122.
- SCHULTZ, UWE (DIR.)
1995 *La fiesta. De las Saturnales a Woodstock*, Conaculta – Alianza Editorial, México.
- SCHWANITZ, DIETRICH
2006 *La cultura. Todo lo que hay que saber*, Punto de Lectura, Madrid.
- SENNETT, RICHARD
2004 “Las ciudades norteamericanas: planta ortogonal y ética protestante”, en *Revista Bifurcaciones*, núm. 1, <http://www.bifurcaciones.cl>
- SEVILLA, AMPARO
2004 “El derecho al disfrute”, en Néstor García Canclini (coord.), *Reabrir espacios públicos. Políticas culturales y ciudadanía*, UAM - Plaza y Valdés, México, pp. 189-204.
- SHINER, LARRY
2007 *La invención del arte*, Paidós Estética, Barcelona.
- SICILIA, JAVIER
2005 “John Spencer (1928-2005)”, en revista *Tabique*, núm. 11.
- SIMONICCA, ALESSANDRO
2007 “Conflicto(s) e interpretación: problemas de la antropología del turismo en las sociedades complejas”, en David Lagunas (coord.), *Antropología y turismo. Claves culturales y disciplinares*, Plaza y Valdés, México, pp. 27-46.
- TOVAR Y DE TERESA, RAFAEL
1994 *Modernización y política cultural*, FCE, México.
- VARELA, ROBERTO
1984 *Procesos políticos en Tlayacapan, Morelos*, UAMI, México.
2006 *Expansión de sistemas y relaciones de poder. Antropología política del Estado de Morelos*, UAM, México.

VIDELA, GABRIELA

1982 *Un señor obispo*, Correo del sur, Cuernavaca, México.

WARMAN, ARTURO

1972 *La danza de moros y cristianos*, SEP/ Setentas, México.

1974 “Presentación”, en Laura Helguera et, al., *Los campesinos de la tierra de Zapata, I. Adaptación, cambio y rebelión*, Centro de Investigaciones Superiores, INAH, México.

1988 *...Y venimos a contradecir. Los campesinos de Morelos y el Estado Nacional*, SEP, México.

ZAVALA, LAURO

1993 “La recepción museográfica, entre el ritual y el juego”, en Lauro Zavala et al., *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*, UNAM-ENAP, México, pp. 15-81.

Páginas Web

<http://sic.conaculta.gob.mx>

<http://www.slideshare.net/lcontacto/los-mascarones>

www.ubu.com

Índice de ilustraciones

Figura 1. Frida Kahlo, *Diego en mi pensamiento*, 1943, p. 133.

Figura 2. Christo y Jeanne-Claude, *Costa empaquetada*, Little Bay, Australia, envuelta en tela y 58 km de cuerda, 1969, p. 134.

Figura 3. Minerva Cuevas, *Me late*, sin fecha, p. 134.

Figura 4. Carl Andre, *Equivalente VIII*, estructura de ladrillos de construcción, Tate Gallery de Londres, 1966, p. 135.

Figura 5. Banksy, Sin título, obra realizada con stencil y pintura en aerosol en una calle de Londres, sin fecha, p. 154.

Figura 6. Jean-Michel Basquiat, *Zydeco*, ceras, acrílicos y óleo sobre lienzo, 219 x 518 cm. Colección particular, 1984, p. 163.

Figura 7. John Cage, *Partitura de la obra 4´33´´*, 1952. Pieza de la exposición temporal “La anarquía del silencio” montada en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba) en 2009, p. 164.

Figura 8. Rafael Lozano-Hemmer, 'Under Scan', Arquitectura relacional 11, Lincoln, Londres. Instalación interactiva de vídeo, noviembre de 2008, p. 167.

Figura 9. Joseph Kosuth, (*el arte como idea como idea*), (detalle), 1967. Fotografía en blanco y negro, 122 x 122 cm. Colección particular, cedido al Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York, p. 178.

Figura 10. Bruce Nauman, *Ventana o anuncio mural*, 1967. Tubo de neón azul y melocotón, 139,5 x 150 x 5 cm. Galería Leo Castelli, Nueva York, p. 225.

Figura 11. Instalación y video de Tania Candiani y Cecilia Jácome. Festival Emigra 2005, p. 226.

Figura 12. Serie de fotografías de Ingrid Hernández y Fernando Ballesteros. Festival Emigra 2005, p. 227.

Figura 13. Video-instalación de Alejandro Velarde, Jorge Condado y Machaca. Festival Emigra 2005, p. 228.

Figura 14. “Llamadas incómodas”, registro fotográfico de la intervención en teléfonos públicos de Larisa Escobedo. Festival Emigra 2005, p. 229.

Figura 15. Imagen la serie de intervenciones titulada “Mapas” de Larisa Escobedo, p. 229.

Figura 16. Cartel del documental *La última y nos vamos* de Julio César García, México, 2007, p. 238.

Figura 17. Imagen de la intervención “Danza Mínima” de Evohé Sotelo y José Luis Nava, Festival Fotografest, 2008, p. 261.

Figura 18. Imagen de la instalación “¿Por qué hablar?” de Alain Kerriou y Laura Ríos, Museo de la Casona Spencer, Fotografest, 2008, p. 262.

Figura 19. Fragmento de la pieza “Como quisiera decirte” de Octavio Zeivy, Fotografest, 2008, p. 263.

Figuras 20 y 21. Imágenes del proyecto “Un callejón, un corazón” de la compañía “Mostro Escénico”, Festival de Danza Tierra de Encuentro, 2008, p. 270.