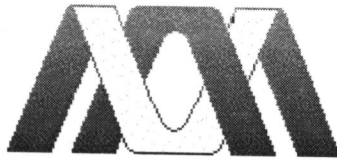


Agradecimientos



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

Festivales artísticos, vida urbana, actores y redes sociales.

La ciudad de Cuernavaca, Morelos vista desde sus festivales

Zaira Eréndira Espíritu Contreras

Tesina de Maestría en Ciencias Antropológicas

Director: Dr. Eduardo Vicente Nivón Bolán

Asesores: Dr. César Abilio Vergara Figueroa

Dr. José Othón Quiroz Trejo



México, D.F.

Septiembre, 2007

Agradecimientos

Introducción

Gracias a Eduardo Nivón por sus observaciones, sugerencias y todo el apoyo que me brindó durante el proceso de construcción de este trabajo. Así mismo, agradezco a Abilio Vergara y José Othón Quiroz los comentarios e información que compartieron conmigo.

A todos aquellos que, antes, durante o después de un festival, ofrecieron parte de su tiempo para responder una entrevista, contar una anécdota o compartir sus experiencias y recuerdos.

Dedicatoria

A Fer, por el amor que me brinda día a día y por apoyarme en este y otros proyectos.

A Pepe y mis papás.

A Erédira y Paola: amigas, confidentes y buenas conversadoras.

Índice

Introducción	4
Planteamiento del problema, hipótesis, justificación y objetivos	4
¿Cómo acercarse a la noción de festival y festival artístico?.....	6
La ciudad de Cuernavaca: el marco para reflexionar sobre los festivales “artísticos”.....	8
Otras investigaciones sobre festivales	11
Festivales: identidad y apropiación.....	11
Los festivales como celebración	12
Festivales, identidad nacional y políticas culturales.....	13
Estudios sobre festivales en Cuernavaca.....	14
Aportes de la investigación.....	15
I. Distintos ángulos para reflexionar sobre los festivales “artísticos”	16
Festivales para los dioses, festivales para los hombres.....	16
Modernidad, festivales y festivales artísticos.....	19
El arte de tejer redes: festivales y redes socioculturales.....	23
Un paseo por el arte, los festivales y las ciudades, desde la modernidad.....	30
Espacio público y festivales.....	39
Políticas culturales y festivales artísticos: de los objetivos a los valores.....	44
II. Hacia la construcción de un posible mapa para observar y analizar festivales artísticos	49
Festival y fiesta: encuentros y desencuentros.....	49
Consagración y celebración en los festivales artísticos.....	53
Algunos aspectos “particulares” de los festivales artísticos.....	55
Pistas para una primera lectura de los festivales artísticos: actores sociales y dimensiones analíticas.....	62
III. Un recorrido por Cuernavaca a través de sus festivales artísticos	69
Desigualdad social y diversidad cultural: algunas postales de Cuernavaca.....	69

El inicio: los primeros festivales artísticos en Cuernavaca.....	72
Festivales artísticos en la década de los sesenta y setenta: una construcción sociocultural edificada desde “afuera”.....	78
Festivales, consolidación de grupos artísticos y nuevas miradas sobre la ciudad de Cuernavaca.....	85
Festivales artísticos y clase media en Cuernavaca.....	91
Festivales artísticos para “la comunidad” y festivales gubernamentales.....	96

IV. Entre el pueblo de Tepoztlán y la ciudad de Cuernavaca: el caso del

<i>Festival de la Memoria</i>	101
Entre Cuernavaca y Tepoztlán: algunos apuntes sobre el <i>Festival de la Memoria</i> y su organización.....	101
Inauguración: ¿quién llegó al festival?.....	109
El festival, su público y sus fiestas: producción de redes sociales.....	115
Mecanismos de legitimación artística. El caso de la “polémica” sobre el documental <i>De Nadie</i>	121
Clausura y premiación.....	125
¿Qué pasó con el <i>Festival de la Memoria</i> en Cuernavaca?.....	126
Festival y sentido de pertenencia grupal: cómo se representan los sujetos sociales.....	128

Reflexiones finales..... 135

Bibliografía..... 140

Introducción

¿Qué relación guarda el sentido(s) y las funciones que los actores les asignan a los festivales artísticos con las condiciones socioculturales que caracterizan la vida urbana en una ciudad?, ¿cómo y cuáles son las redes sociales que se crean, manifiestan o reafirman a través de los festivales artísticos y cómo se legitiman, relacionan y representan los actores y grupos sociales a través de ellos?

Esta investigación, a partir de dichas interrogantes, tiene como principal objetivo examinar los procesos culturales y sociales que experimenta una ciudad, los distintos grupos que la habitan y su relación con el tipo de redes sociales, públicos, movilizaciones grupales y prácticas socioculturales que generan o no los “festivales artísticos” en determinado centro urbano, en particular en la ciudad de Cuernavaca, en el estado Morelos.

El interés por elaborar una investigación sobre festivales y en particular sobre “festivales artísticos”, nace al observar un fenómeno que ha estado aconteciendo en la ciudad de Cuernavaca, Morelos. El cuál contradice la función más popular y moderna con la que se le suele relacionar a los festivales artísticos/culturales y que al mismo tiempo parece justificar su existencia. La idea más generalizada sobre estos festivales es que una de sus funciones esenciales, y la que motiva su realización, radica en acercar “las artes” a los sectores populares de manera gratuita y masiva, generar nuevos públicos de arte y crear una continuidad en su realización a fin de fortalecer la oferta cultural de determinada ciudad. No obstante, la historia de los festivales en Cuernavaca guarda poca relación con algunas de las “misiones” adjudicadas –primordialmente por el Estado– a los festivales. En general, se puede decir que los festivales artísticos en Cuernavaca se han caracterizado por ser efímeros, por sus dificultades para atraer público y por el poco alcance y presencia que han logrado obtener dentro y fuera de la ciudad.

¿Por qué entonces distintos grupos e instituciones parecen estar sumamente interesados en crear más y más festivales en esta ciudad?, tan sólo en el transcurso de 2006 y lo que va de 2007 se han realizado o están en fase de preparación más de diez festivales autodenominados artísticos o relacionados con algún tipo de manifestación artística.¹ Quizá

¹ Entre los festivales que se llevaron a cabo en este periodo podemos citar al *Festival Internacional Cultural de Cuernavaca*, *Cuernafest*, *Festival de Piano en Blanco y Negro*, *El Festival Internacional de Títeres*, *El*

esta situación obedece al hecho de que los festivales son más que meros escenarios para la difusión del arte y la supuesta “democratización” del mismo.

Con base en algunas de las interrogantes planteadas, las hipótesis básicas de esta investigación son las siguientes: 1) las características culturales, sociales y políticas de una ciudad determinan el tipo de redes sociales que se tejen entre diversos actores. Estas relaciones socioculturales se manifiestan o ponen en movimiento a través de las dinámicas de los festivales artísticos que a su vez expresan los intereses y valores de grupos diferentes. La capacidad o incapacidad de los festivales para ser pequeños paréntesis que se colocan dentro de la cotidianidad de una ciudad, se relaciona con las consecuencias culturales –prácticas e imaginarias– que éstos traigan. Por lo tanto, se parte del presupuesto de que existe una correspondencia entre los significados e imágenes que distintos grupos de actores construyen sobre la representación y apropiación de una ciudad y las características que distinguen a los festivales artísticos en ella y sus posibilidades de modular o no la vida social, artística, cultural y política de un lugar.

2) La segunda hipótesis, que guarda directa relación con la primera, es que los festivales artísticos en Cuernavaca no han podido tener gran presencia, tanto dentro como fuera del estado, porque la mayoría de sus contenidos y discursos pocas veces son propuestos desde el “interior” de la ciudad y no expresan los valores socioculturales de distintos grupos, por lo que los organizadores tienden más a basarse en algunos parámetros del arte subordinado al mercado. De forma que, la poca relación que estos festivales han establecido con los diversos grupos de la ciudad, se debe a que éstos no han logrado trascender las diferencias sociales y simbólicas que cotidianamente dan sentido a la vida urbana.

3) Otro supuesto de este trabajo es que atraer público no es el fin último de los festivales en Cuernavaca, si bien, esto es importante porque a través de la relación público-festival se legitiman determinados sentido(s) del arte, reafirman identidades, consolidan grupos y justifican luchas políticas y sociales...En los festivales que se realizan en dicha ciudad, el público se encuentra en un segundo plano, esto porque la principal función de los

Festival Literario del ITESM y el Festival de la Memoria. Entre los festivales que se están preparando encontramos el *Festival Internacional de Guitarra*, *Festival de Arte Contemporáneo Emigra*, *Festival de Primavera*, *Festival de Jazz* y un *Festival de música electrónica*. Estos datos se obtuvieron a través del Área de Promoción y Difusión Artística del Instituto de Cultura de Morelos (ICM).

festivales artísticos en Cuernavaca radica en acelerar la creación de redes sociales que les permitan a los participantes legitimarse frente a actores importantes dentro del campo del arte, la gestión cultural o la arena política; para así obtener cierto poder dentro de la ciudad y proyectarse más allá de lo local.

4) A través de los festivales artísticos se pueden reforzar relaciones comunitarias, pero las relaciones asimétricas de poder que operan dentro del campo del arte y la gestión cultural, privilegian a determinadas expresiones culturales, limitando la participación y representación igualitaria de todos los sectores socioculturales en dichos festivales.

Con base en estas interrogantes y supuestos, otros objetivos de este trabajo son 1) analizar el uso, valor simbólico y función social, que desde distintas dimensiones, los grupos le han dado a los festivales artísticos, las maneras cómo éstos se han transformado y los sentidos y valores que adquieren al organizarse y desarrollarse en una ciudad con características muy específicas como Cuernavaca; y, 2) “Conocer cómo se relacionan diferentes sectores [...] con el arte y la cultura” (García Canclini, 1991: 18) y vislumbrar cómo construyen los grupos el sentido de su ciudad y las redes sociales, que a partir de determinada configuración, tejen o movilizan en torno a estos festivales.

¿Cómo acercarse a la noción de festival y festival artístico?

Inmersa en las preguntas que guían a este trabajo se encuentra una cuestión fundamental que es necesario responder y aclarar para el desarrollo de la investigación: ¿qué es un festival? Elaborar una definición de festival resulta complicado por la diversidad de formas que en la práctica éste puede tomar, si buscamos en nuestra memoria y experiencia podemos encontrar que el festival en algunos momentos se cruza con la fiesta, la ceremonia o la celebración, y al mismo tiempo parece –en otros casos– separarse radicalmente de estas nociones. Sin embargo, la necesidad de distinguir al festival de otras manifestaciones culturales, implica que éste cuenta con determinadas características y funciones sociales y simbólicas, que permiten a diversos grupos de actores sociales crear relaciones y representarse frente a otros de maneras distintas, o con un sentido y significado diferente del que “caracteriza” a otras formas de contacto sociocultural como el ritual, la fiesta, el carnaval o la celebración. Por ello, el primer objetivo de esta investigación es analizar los

aspectos que han dotado de sentido a los festivales, para tratar de comprender cómo y porqué se han transformado, qué es aquello que los distingue de otras manifestaciones culturales y en qué puntos también se interceptan con ellas.

Por lo anterior, el primer aspecto del que se ocupará este trabajo, a lo largo del capítulo I y II, consistirá en hacer un análisis que nos permita reflexionar sobre los distintos ángulos para pensar los significados, sentidos y funciones del festival. En esta primera parte convergerán aspectos históricos, teóricos y socioculturales que han acompañado u acompañan a los festivales. Si bien es necesario evocar todo tipo de festivales para comprender las dinámicas socioculturales que los distinguen, es necesario aclarar que este trabajo se concentrará específicamente en los denominados “festivales artísticos”. Pero si ya de por sí es complicado definir al festival, ¿cómo marcar los límites entre los festivales artísticos y “los otros”, cómo distinguirlos?, para efectos de este trabajo el término “festival artístico” se referirá a: 1) aquellos festivales que son denominados por los actores sociales que participan en ellos como artísticos o culturales, 2) los festivales que tengan como “tema” cualquier tipo de arte (cine, música, teatro...), y 3) los festivales que, pese a que el tema que los origina no sea directamente el arte, en ellos la presentación de actividades artísticas sea una de las características que los destaca y representa. Esta delimitación, que a primera vista puede resultar arbitraria y muy amplia, nos permite elaborar una serie de interrogantes y reflexiones respecto a los siguientes aspectos: por qué parece existir una “especialización” en los festivales; las relaciones de poder, culturales y sociales que se dan entre diferentes actores sociales y dentro del campo del arte, las cuales hacen posible que diversos grupos reconozcan y legitimen a un festival como “artístico” y a otro no; el papel que tienen los festivales en la consagración y difusión de determinados sentidos, valoraciones y significados que circulan en torno “arte”; y, las maneras en que se construyen o utilizan las redes sociales y se representan los grupos cuando uno de los aspectos nodales de un festival está vinculado con el “arte” o las artes.

Al emplear el término festival artístico para referirse a una serie de manifestaciones socioculturales —que aunque pueden compartir un interés relevante por uno o varios tipos de manifestaciones artísticas— nos puede llevar a una problemática conceptual, ya que en la práctica todos estos festivales que podemos reconocer como “artísticos” nos remiten a prácticas y discursos muy distintos entre sí. De hecho, algunos grupos y sujetos denominan

a los festivales con ese tipo de características como “festivales culturales”. Sin embargo, se utiliza la palabra artístico porque un aspecto esencial para este trabajo es indagar, por un lado, cómo distintos grupos de actores se relacionan, actúan y representan a través de lo que ellos reconocen como arte y el valor sociocultural que le asignan; y por otro, observar cómo o si a través de estos festivales se llegan a generar redes sociales, grupos de poder o prácticas que transforman o mantienen la oferta, producción y consumo del arte dentro de una ciudad, en este caso Cuernavaca. También se pretende indagar cómo ocurre lo anterior a la inversa, es decir, tratar de encontrar las funciones y sentidos que pueden adquirir los festivales cuando se vinculan de una u otra manera con la arena del arte, en una ciudad con unas características históricas, culturales y sociales muy particulares.

No obstante, para esta investigación es relevante interpretar, aunque las actividades artísticas estén en el “centro” de distintos festivales, si los actores o grupos hacen diferencias entre la noción de festival artístico y festival cultural, si emplean las categorías como sinónimos, y los sentidos o funciones que les atribuyen a partir de ello. Pues las coincidencias o distinciones que puedan llegar a marcar los actores, nos permiten analizar desde dónde y cómo construyen un discurso sobre el arte y la cultura, la función(es) que le atribuyen y la correspondencia que estas construcciones y representaciones guardan con la forma en que distintos grupos viven y experimentan la ciudad. Esto nos permitirá ver tanto los distintos objetivos que buscan alcanzar los grupos por medio de los festivales; así como la relación entre determinados objetivos y la organización y configuración de redes entre distintos grupos y sectores de la ciudad.

A lo largo del capítulo II se ahondará más en algunas de las características que en su conjunto llegan a “distinguir” al festival artístico de otras manifestaciones, lo anterior a fin de elaborar una especie de mapa que nos guíe en el análisis de estos festivales en relación con las dinámicas urbanas y las construcciones simbólicas que edifican distintos actores.

La ciudad de Cuernavaca: el marco para reflexionar sobre los festivales “artísticos”

Muchas de las respuestas a las interrogantes de esta investigación se encontrarán en el análisis y la reflexión de las funciones socioculturales y los sentidos de los festivales en general. Después el estudio se concentrará en los festivales artísticos, para finalmente

orientar el análisis hacia los distintos festivales que se han realizado y realizan en la ciudad de Cuernavaca.

El capítulo III se centra en el análisis sobre la ciudad de Cuernavaca y sus festivales, por ello, antes es necesario hacer un boceto de esta localidad en la que los festivales artísticos, pese a la corta vida que suelen tener, parecen jugar un papel relevante para muchos grupos que experimentan y viven diariamente en esta ciudad. En Cuernavaca, también conocida popularmente como “la ciudad de la eterna primavera”, se pueden observar distintas *Cuernavacas* dependiendo del lugar donde uno se coloque para mirarla, esto porque la ciudad se encuentra polarizada social y culturalmente. Por un lado está la ciudad 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 ubicadas en terrenos abandonados que antes fueron minas de arena o en la 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 y Santa María Ahuacatitlán– que comenzaron a ser absorbidos por la ciudad.

La personalidad de Cuernavaca también está marcada por la estrecha relación que sostiene con el Distrito Federal, a estas dos ciudades sólo las separa un viaje de sesenta minutos en automóvil. Entre ambas hay un flujo continuo de personas que van de Cuernavaca al D.F. y viceversa en un mismo día. Cuernavaca es la ciudad de descanso para muchos capitalinos durante los fines de semana, por lo tanto esta ciudad es un refugio para algunos cuantos, pero también un hogar para muchos. Definitivamente, lo que pasa en el D.F. por lo regular repercute en Cuernavaca. El terremoto que afectó a la ciudad de México en 1985, la elevada contaminación y el ambiente de inseguridad exacerbado que comenzó a experimentar el Distrito Federal en la década de los ochenta, provocó que muchos de sus habitantes emigraran a Cuernavaca. Durante esa época creció la población, se crearon fraccionamientos y aparecieron nuevos servicios comerciales (locales de comida rápida, plazas, cines, bares, discotecas...). Para el 2000 la ciudad contaba con 338,706 habitantes² y

² Fuente: Censo General de Población y Vivienda 2000, en: <http://www.cuernavaca.gob.mx>

se transformaba rápidamente. Hoy la ciudad de Cuernavaca –según algunos sitios Web de difusión turística– “posee un aire y tranquilidad provincial que convive con la comodidad de los servicios más modernos”.³ No obstante, pese a la cantidad de “servicios modernos” con los que cuenta la ciudad, es decir decenas de tiendas Oxxo, puentes que atraviesan barrancas, Tren Turístico, varias tiendas de autoservicio...; los servicios “modernos” más básicos como alumbrado, sistema de salud, agua potable, seguridad pública, por mencionar algunos, aún no llegan a la población que habita en las colonias, barrios o poblados más pobres o poco “turísticos”. A esto también hay que agregar que la oferta cultural destinada a las artes⁴ en comparación con la oferta comercial y de servicios –desde la perspectiva de artistas, estudiantes y algunos turistas– es escasa.

En el marco de una ciudad como Cuernavaca: desigual social y culturalmente, con una gran comunidad de artistas y poca oferta cultural, primordialmente turística y habitada por grupos muy diversificados; se podría creer que el surgimiento de festivales artísticos responde a la necesidad de igualar el acceso de los habitantes al arte, atraer más turismo y crear foros para combatir la poca oferta de espacios destinados a las artes. Sin embargo, como ya se mencionó con anterioridad, los festivales de manera frecuente han pasado inadvertidos para la población en general. Entones ¿por qué distintos grupos e instituciones consideran importante generar festivales artísticos?, y ¿por qué éstos no han logrado articular a distintos niveles la vida urbana de la ciudad?, a diferencia de ciudades como Guanajuato con el *Festival Internacional Cervantino* y el *Festival InSITE* que se realiza en Tijuana.

Para dar respuesta a estas cuestiones, el trabajo analiza, a lo largo del capítulo III, los procesos socioculturales que ha vivido la ciudad en relación con los festivales que se han gestado, dicha relación se reconstruye a través de datos históricos, reseñas periodísticas, pero sobre todo a partir de los relatos de un cuantos actores que participaron y participan en distintos festivales artísticos. Es desde estos relatos que podremos observar las redes que entre ellos se tejen, los grupos o sectores a los que pertenecen y los aspectos culturales, económicos, políticos... que han influido sobre la forma en que participan en los

³ <http://www.vivecuernavaca.gob.mx>

⁴ La ciudad de Cuernavaca cuenta con 5 cines, de los cuales 4 son comerciales; 7 museos, 2 teatros (uno está en remodelación), 2 grandes foros al aire libre para conciertos y 3 salas para conferencias, presentaciones de libros y pequeños recitales.

festivales, su manera de relacionarse con el arte y la ciudad, de representarse como parte de un grupo y de representar a los demás.

En el capítulo IV, se analizará el caso concreto del *Festival de la Memoria*, un festival que se realizó durante el mes de mayo de 2007 en dos sedes: el municipio de Tepoztlán, Morelos y Cuernavaca. 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 Cuernavaca. A través de ese caso, se estudiarán los públicos del festival, las redes sociales que operaron a través de éste, la relación entre las características de su desarrollo y las dinámicas socioculturales de la ciudad de Cuernavaca, así como las construcciones que los diversos actores edificaron respecto al festival, a otros grupos o sectores, la identidad, el arte, Cuernavaca y Tepoztlán.

Otras investigaciones sobre festivales

A continuación se presenta un breve recorrido por varias investigaciones y autores que han trabajado sobre el tema del festival, esto como punto de referencia para analizar algunas de las reflexiones y perspectivas desde las que parte esta investigación.

En los materiales revisados suele haber un análisis etnográfico del desarrollo de distintos festivales, pero pocos de estos trabajos hacen una propuesta teórica sobre los mismos. Lo anterior quizás guarde relación con la “tradicición” de muchos estudios antropológicos que se han ocupado más del análisis de fiestas religiosas no urbanas (Amparo Sevilla y María Ana Portal, 2005), mientras que las manifestaciones festivas urbanas, como es el caso de muchos festivales, es un terreno que recientemente se comienza a explorar, esto claro, en comparación con el amplio desarrollo que han tenido las investigaciones sobre fiestas tradicionales en el campo antropológico.

Festivales: identidad y apropiación

Los festivales, con base en algunos libros revisados, parecen constituir una herramienta para apropiarse de o legitimar algo: un tipo de arte, una ciudad, una postura política, una

forma de vida... de manera que al legitimar colectivamente un determinado sentido o significado respecto a algo o alguien, a través de un festival, se genera un sentido de identidad. Al respecto en el libro *Encuentros. Los festivales internacionales de la Raza*, Jorge A. Bustamante destaca “Con este festival se alude al significado coloquial que el término raza tiene entre la gente del norte de México; es decir; “la gente de uno”. Se trata, por lo tanto de un festival de la cultura popular de nuestra gente. Esa gente que no cambia en su identidad cultural porque se encuentra de uno u otro lado de la frontera. Es un festival de la gente que se recrea con las expresiones de una cultura popular que la hace sentirse parte integrante de un nosotros que va y viene cruzando la frontera” (1988: 22 y 23).

Por su parte, Néstor García Canclini en el estudio sobre el *II Festival de la Ciudad de México* menciona que el festival “permite conocer cómo se relacionan diferentes sectores de la capital con el arte y la cultura” (1991: 18). Concibe a los festivales no como creadores de identidades sino como espacios en los que éstas se reflejan y legitiman, este autor resalta además que no se puede entender al festival al margen del resto de la vida cultural, pues éste proyecta la realidad social.

Los festivales como celebración

Uno de los textos en los que encontré un deseo por definir lo qué son los festivales fue el libro *The celebration of society* de Frank E. Manning. Respecto a este texto encuentro una pequeña coincidencia con lo que propone García Canclini, ya que E. Manning está interesado en analizar la relación que existe entre la celebración y las realidades sociales de los que la experimentan. Para Frank E. Manning los festivales son celebraciones, y centra su análisis en algunos festivales realizados en Canadá, este autor sostiene lo siguiente respecto a la celebración: “*What constitutes celebration? First, celebration is performance, it is, or entails, the dramatic presentation of cultural symbols. Second, celebration is entertainment; it is done for enjoyment –for the fun of it– however much it is tinged, consciously or unconsciously, with ideological significance or pragmatic intent. Third, celebration is public. The word itself means, inter alia, to proclaim openly and to achieve renown. Celebration socializes personal meanings enacting them on the street, on the stage, in the stadium. There may be an admission fee, but there is no social exclusion.*

Fourth, celebration is participatory. Increasing professionalism notwithstanding, celebration actively involves its constituency, it is not simply a show put on for disengaged spectators" (1983: 4).

Frank E. Manning señala que dentro de la celebración no hay una exclusión social dado que suelen ser actividades públicas, sin embargo habría que considerar que dentro de los festivales suelen operar mecanismos de exclusión social y simbólica.

Frank E. Manning, retomando algunas de las propuestas de Geertz, concibe al festival como: "*I view the festival as a kind of public manifesto, suggesting that it can be read as a text, either as a narrative or documentary (Ricoeur 1971; Geertz 1972) that articulates and celebrates the town's political economy and underlying mythology*" (Ibíd: 36).

La propuesta de este autor respecto a ver los festivales como textos que reflejan las realidades socialmente construidas puede ser útil, no obstante, al hacer una constatación referencial a los festivales como celebraciones públicas y masivas, tiende a centrarse sólo en algunas características de las celebraciones contemporáneas que —con base en el discurso modernizador— dibujan la imagen de los festivales sólo como actividades primordialmente masivas, gratuitas y educativas.

Festivales, identidad nacional y políticas culturales

Textos que abordan como tema central a las políticas culturales de Estado, hacen hincapié en la función de los festivales como contenedores de la cultura e identidad nacional, como medios por los que —frente al extranjero— se expresa la cultura e identidad mexicana. 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" (1994: 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).

Por otra parte, Gil Calvo en *Estado de fiesta* se concentra más en la fiesta como un elemento esencial para generar la participación política, considera, en cierta medida, que en acciones como fiestas cívicas, populares e incluso festivas, se debe analizar y destacar su lado festivo, esto porque Gil Calvo considera que la fiesta causa un efecto comunicativo sobre los que participan en ella, para Gil Calvo “[...] los públicos festivos pueden transformarse ritualmente en pueblos soberanos” (1991: 199) “[...] Entonces, cuando ya formemos todos una sola clase de ciudadanos, puede que la participación pública llegue a ser una fiesta enteramente libre” (Ibíd: 206).

Estudios sobre festivos en Cuernavaca

A continuación se destacará lo que en materia de estudios sobre festivos se ha realizado en o sobre Cuernavaca, a fin de detectar –con base en los objetivos que busca alcanzar esta investigación– los posibles aportes de la misma.

Al tratar de obtener información sobre festivos realizados en Cuernavaca, se puede detectar una gran ausencia de investigaciones que aborden este tema. Como ejemplo de dicha carencia, vale la pena mencionar que sólo se encontró un trabajo en el que se intenta estudiar con cierta profundidad algunos festivos realizados en Cuernavaca, de forma más específica, festivos efectuados en barrios “tradicionales” de la ciudad. Dicha investigación, compilada por el sociólogo y periodista Juan Machín, lleva por título *Calacas, chamucos y chinelos. Fiestas tradicionales y promoción juvenil* (1999). Si bien la aportación del trabajo antes citado es que se enfoca en estudiar la relación entre los festivos, la vida comunitaria dentro de los barrios de Cuernavaca y la construcción de redes sociales entre algunos de los jóvenes que los organizan; la investigación otorga sólo un breve espacio al análisis de los festivos, pues pone mayor énfasis en las fiestas patronales. Ante esta escasez de materiales bibliográficos sobre festivos en Cuernavaca, nos encontramos con que las notas periodísticas suelen ser la mayor fuente para obtener datos sobre festivos en Cuernavaca, no obstante, en la mayoría de los casos sólo ofrecen

una breve reseña de lo que ocurrió u ocurrirá en determinado festival, sin profundizar en el análisis de los eventos, los organizadores, artistas o el público asistente.⁵

Por otro lado, se encontraron muy pocos estudios antropológicos sobre festivales artísticos, si bien en otros ámbitos –turismo, informes políticos, desarrollo social, artículos periodísticos... – se pueden hallar bastantes documentos al respecto, éstos en su mayoría suelen destacar los datos cuantitativos y por lo regular son impulsados por organismos gubernamentales a fin de asentar o legitimar el alcance de sus acciones políticas.⁶ Sin embargo, un trabajo destacable sobre este tema es la investigación coordinada por el Dr. Néstor García Canclini sobre el *II Festival de la Ciudad de México*, pero dado que se realizó en 1991, considero que muchos de los fenómenos observados a raíz de ese trabajo pueden haberse modificado e incluso resultaría interesante contrastar esos resultados con los que arroja esta investigación.

Aportes de la investigación

Quizá una de las aportaciones de esta investigación –después hacer un breve recuento sobre algunos trabajos que se han desarrollado sobre festivales– puede radicar en que el presente trabajo analizará la relación entre los sentidos que se le otorgan al arte y los festivales en relación con las lógicas de la vida urbana, es decir, que intenta explorar qué situaciones permiten que un festival artístico articule o no, al menos por un corto periodo, la vida sociocultural de una ciudad. Otra posible contribución es que pone a los festivales en primer plano y no como meros escenarios que reflejan una política cultural. Este trabajo no desea estudiar al festival como un fenómeno desarticulado del resto de la vida cultural, que es lo que la mayoría de los trabajos revisados han hecho al analizarlos. La tercera aportación de esta investigación probablemente esté en que pretende construir una especie de noción o definición amplia de lo que es un festival, que nos permita reflexionar sobre las distintas dimensiones del mismo.

⁵ Como ejemplo, véase la nota que apareció en el Diario de Morelos, escrita por Abraham Flores el 10 de mayo de 2007, la cual lleva por título “El festival Ollin Kan llega a Cuernavaca”.

⁶ Respecto a este tipo de materiales podemos citar el informe elaborado por el Gobierno del Estado de México sobre *Avándaro: festival de ruedas y rock*, elaborado a principios de los años setenta. También cabe aquí citar el documento *Encuentros. Los festivales internacionales de la Raza* (1988) compilado por Amelia Malagamba y editado por la Secretaría de Educación Pública (SEP) y el Colegio de la Frontera (Colef)

CAPÍTULO I

Distintos ángulos para reflexionar sobre los festivales “artísticos”

Los sentidos socioculturales del festival están en todo aquello que es y no es y en la forma en que puede llegar a convivir y separarse de otras manifestaciones culturales. El objetivo de este capítulo es hacer un breve recorrido por la historia, a través algunas nociones teóricas y experiencias recientes, a fin de trazar un mapa que nos lleve, no a una definición única de festival, sino que nos muestre todos los posibles caminos por los que uno puede acercarse a él y los aspectos en los que probablemente varios de estos caminos se cruzan.

Festivales para los dioses, festivales para los hombres

“Pero los dioses, compadeciéndose del género humano nacido para el trabajo, han establecido para los hombres festivales divinos periódicos para el alivio de sus fatigas, y les han dado como compañeros en esas fiestas a las Musas y a Apolo, que las preside, y a Dionisos para que, nutriéndose del trato festivo con los dioses, mantengan la rectitud y sean equitativos.”
(Platón)⁷

Entre los festivales más antiguos y conocidos del mundo occidental, encontramos como gran referente a aquellos que se realizaban en Grecia,⁸ los cuales solían tener un carácter religioso. Uno de los festivales más populares entre los griegos, es el que celebraban en honor del dios Dionisio.⁹ En la cultura griega, como en tantas otras, el teatro estaba íntimamente vinculado con la celebración de festivales, el teatro griego mostraba las diferencias entre hombres y dioses, marcaba la separación entre dos grupos de seres: los terrenales y los divinos. El teatro delimitaba las distancias entre hombres y dioses, y una vez que quedaban claros los límites, el festival –como un momento para celebrar a ese grupo que estaba en otro nivel, es decir los dioses– representaba una forma de establecer un contacto con ellos y de reafirmar lo que eran y no los hombres por oposición a los dioses.

⁷ Citado en Pieper, Josef, *El ocio y la vida intelectual*, RIALP, 1998.

⁸ Si bien hay datos sobre festivales, o fiestas que se asemejaban a éstos, mucho más antiguos que los celebrados en Grecia, pues se tiene registro de que en el año 1319 a.c. ya se hacía en Egipto una fiesta llamada Opet (Uwe Schultz, 1995), los festivales griegos constituyen un referente importante para analizar e intentar comprender algunos de los “sentidos” socioculturales que adquieren los festivales “modernos”.

⁹ Dios del vino.

Jean Duvignaud señala “[...] la tragedia va a mostrar a los griegos aquello que los oponía a los dioses” (1983: 37), el festival para la cultura griega era una forma de crear un conexión con aquellos y al mismo tiempo reforzar los lazos entre la comunidad.

Los primeros festivales en la cultura occidental mantienen desde su origen una estrecha relación con una de las expresiones artísticas más antiguas: el teatro. Así pues, a través de una puesta escena quedaban representadas las diferencias entre grupos, el festival –basado en estas diferencias– se celebraba para consagrar a un Dios. Al celebrar se reafirmaban las relaciones entre hombres y la consagración les recordaba aquello que los unía e identificaba.

La realización de los antiguos festivales griegos, estaba vinculada con las cosechas, el renacer y la abundancia. Se abría un espacio en la cotidianidad para hacer festivales en honor de diversos dioses que representaban o se esperaba trajeran buenas cosechas y abundancia para los habitantes de la ciudad que los festejaban. Se dice que durante el festival que se celebraba en Atenas en honor de Dionisio, “realizado durante el mes llamado en griego Antesterio (mes de las flores) que corresponde aproximadamente a nuestro mes de febrero, [...] chicos y chicas atenienses portaban durante una procesión unos ramos de flores una vez llegados a la pubertad”.¹⁰

Una de las funciones del festival griego era unir a una comunidad de habitantes que con cada representación teatral reafirmaban aquellas características que los hacían hombres y *ciudadanos*.¹¹ La diferenciación, con los dioses, en la que radicaba el sentido de sus festivales promovía la unión colectiva entre ciudadanos, mientras que la consagración de los valores que encarnaban dichos dioses, legitimaba las representaciones, significados y valores que le proporcionaban sentido a su vida como grupo y ciudad (*polis* para los griegos). “La *polis* significa una noción nueva de lo urbano que no tiene paralelo en las otras ciudades de la Antigüedad que la precedieron [...] Es significativa la aparición de la *polis* griega (entendida muchas veces por ciudad-Estado), porque viene a constituir el renacimiento de la aldea o de la comunidad en el interior de la ciudad” (Luis Lezama, 2005: 57).

¹⁰ Ver: <http://www.medievalfestivals.net>

¹¹ Es importante señalar que en la *polis* griega “los no ciudadanos no tenían derechos, estaban obligados a ayudar con su trabajo al Estado. Este grupo lo conformaban esclavos, los extranjeros y los distintos grupos desposeídos” (Ralph Turner, 1985:435 citado en Luis Lezama, 2005:57)

Quienes consagraban a los dioses a través de los festivales formaban parte del grupo que compartía el mismo sistema de valores culturales y sociales, los que no tomaban parte en el festival estaban fuera de él, pero al respecto hay que aclarar que normalmente los que no tomaban parte en estas actividades eran los no ciudadanos, por lo tanto estar fuera del grupo no era necesariamente un acto de convicción sino que estaba determinada por la coerción social hacia ciertos grupos y por la fuerte desigualdad presente en la *polis* griega, pero el que estos grupos de no ciudadanos no participaran en los festivales legitimaba su condición de esclavos y subalternos. Dos de las funciones más importantes de estos festivales, al parecer, era, por un lado, recalcar las diferencias y, por otro, consagrar aquello por lo que un grupo se constituía como distinto de los otros. Los festivales griegos eran una celebración a la organización sociocultural de sus ciudades,¹² además, a través de los festivales se obtenían ganancias simbólicas y materiales, primero porque las ciudades que efectuaban un festival atraían la mirada de ciudadanos de otras *polis* que la visitaban sólo para disfrutar de ese acontecimiento, lo cual beneficiaba al comercio de la ciudad y la colocaban en una posición de estatus.

Sin embargo, las ciudades griegas como las romanas estaban retraídas hacia sí mismas y organizadas bajo una lógica dominante, son ciudades cerradas, las primeras; en lo simbólico y político, y las segundas; físicamente.¹³ Estas ciudades tenían límites y cuando una comenzaba a sobrepasar la cantidad de habitantes que podía tener, era hora de fundar una nueva ciudad. De manera que cada ciudad se organizaba a partir de valores sociales y culturales más o menos iguales, lo que le daba la seguridad a los habitantes de que al trasladarse de una a otra ciudad se encontrarían con algo nuevo pero no extraño. Los festivales hacían plausible la diferenciación con los dioses, esta distinción era compartida ampliamente por una comunidad, de forma que –aunque suene paradójico– dicha distinción los unificaba. Por el contrario, la ciudad moderna al aparentemente crecer sin límites está expuesta a lo externo, en ella el “igual” y el extraño conviven de forma íntima, de manera

¹² “La polis griega constituyó una unidad social altamente cohesionada” (Ibid.: 59).

¹³ “La custodia del perímetro del campamento romano se confió al principio a los soldados, y sólo después, una vez convertido en asentamiento permanente, se erigían las murallas [...] A medida que el asentamiento era próspero se colmaban los espacios comprendidos entre el perímetro y el centro, repitiendo así la idea de los ejes y los centros en miniatura. Con estas reglas lo que los romanos se proponían era crear ciudades a imagen y semejanza de Roma, así donde quiera que el romano se encontrara, viviría como en Roma”. Sennet, Richard, “Las ciudades norteamericanas: planta ortogonal y ética protestante”, artículo publicado en el no. 1 de la Revista Electrónica *Bifurcaciones*, 2004. Ver: <http://www.bifurcaciones.cl>

que lo extraño resulta amenazador. Si los griegos creaban festivales para reconocerse como sociedad y crear lazos comunitarios,¹⁴ al hacerlo se constituían como una unidad fuerte social y culturalmente, a través de la cual protegían a sus ciudades de la amenaza que representaban los forasteros. La cultura moderna, por su parte, crea festivales para –entre el caos de la ciudad– poder localizar a sus iguales –a través de la consagración de algo o alguien– y ubicar así a los extraños. Si la ciudad moderna no tiene límites físicos, los límites se edifican simbólicamente. La sociedad griega encuentra en su diferenciación con los dioses su unidad, mientras la sociedad moderna organiza festivales para –a partir de la diferenciación entre hombres– revitalizar, encontrar o formar un grupo o comunidad.

Mientras la sociedad griega consagra a los dioses, la sociedad moderna consagra a las artes como a nuevos dioses, pero al ser estas creaciones de los hombres, el ser humano va a terminar por consagrarse a sí mismo más que nunca. Después de los festivales griegos y romanos hay poco registro de otros festivales, este vacío termina en el S. XVIII con la consolidación de la ciudad y sociedad moderna, y ello probablemente guarda estrecha relación con el hecho de que algunos de los sentidos y funciones del festival encuentran en la cultura moderna un lugar privilegiado.

Modernidad, festivales y festivales artísticos

El paso del mundo medieval al incipiente nacimiento de la Edad Moderna está marcado por la aparición del Renacimiento, el Humanismo y el Protestantismo. El hombre distrae su mirada de Dios para verse a sí mismo, el ser humano comienza a ser parámetro de todas las cosas y el arte, la arquitectura, la ciudad... se transforman, de la misma manera cambian las relaciones entre actores sociales, esto porque nacen nuevos grupos (como la burguesía y el proletariado) o los viejos grupos sociales ocupan un lugar distinto dentro de la dinámica social.

El nacimiento de la modernidad es sinónimo de cambio, se transforman y nacen nociones, valores y prácticas que se van a reflejar directamente en las dinámicas y transfiguraciones de los festivales. Incluso la acepción de “festival artístico” como una

¹⁴ “Eran los vínculos aldeanos, tribales y familiares, los que le daban vida a las ciudades griegas de este periodo” (se refiere a los orígenes y la constitución de la ciudad helena) (Luis Lezama, 2005:59).

especialización del festival, sólo puede entenderse en el contexto de la sociedad moderna. La modernidad comprende múltiples aspectos, que en sus relaciones la dotan de sentido, sin embargo, nos detendremos en algunos ámbitos particulares de la sociedad moderna desde los cuales podemos comprender mejor por qué la realización de festivales empieza a consolidarse a partir de dicho periodo.

Pero ¿bajo qué lógica y valores se organiza la vida moderna?, en principio 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 S. XVIII. Luis Lezama al respecto apunta lo siguiente: “[...] 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” (2005: 95). Por lo anterior, será el comercio y la industria, más tarde la lógica de mercado, desde donde se constituirá la vida urbana moderna, a partir de estos parámetros 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), pero al mismo tiempo buscarán crear mecanismos de distinción “para enfrentar los efectos masificadores de la divulgación” (Ibíd.), es decir que –sobre todo las clases o sectores hegemónicos– crearán signos de diferenciación para exacerbar su poder sobre otros grupos.

La modernidad gira en torno a una paradoja: por un lado busca unificar la vida y la ciudad bajo la lógica de mercado,¹⁵ pero será la diferenciación sociocultural entre grupos la que permitirá que este sistema “hegemónico” prevalezca. En este contexto, la acumulación económica no resulta suficiente para justificar el poder y los privilegios gozados por grupos como la burguesía, por ello sectores como éste buscan en la distinción simbólica una manera de legitimar su posición privilegiada. El campo del arte, al ser relacionado con lo emocional, espiritual y lo sensible, es decir al estar separado “en apariencia” de lo material y lo funcional, se constituye en los inicios de la modernidad como un campo autónomo y

¹⁵ “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” (Ibíd: 103).

libre, sobre ello García Canclini destaca “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” (1990: 36). El campo del arte, durante los siglos XVIII y XIX, difunde masivamente un ideal de arte legítimo por lo que hay una necesidad de separarlo de otras manifestaciones culturales, se da pues un proceso de difusión de una noción y valoración del arte, que para ser apreciado necesitaba de cierta sensibilidad estética, que aunque era percibida como un don con el que se nacía, en realidad se adquiría por la “pertenencia a un grupo social, o sea por poseer recursos económicos y educativos que también son escasos” (Ibíd: 36).

En este marco, una de las características que le da su razón de ser al “festival artístico” –a pesar de que no sea denominado así por quienes toman parte en él– es que consagra determinadas manifestaciones culturales que pueden ser catalogadas como arte a partir de que este campo crea sus propias reglas, en apariencia autónomas. Consagrar al arte a través de un festival, es consagrar la forma de vida, los valores de una sociedad y los significados que le dan sentido a la propia noción de arte por la que se reafirman los lazos de unión de distintos grupos. La especialización del festival no se puede comprender al margen de una sociedad desigual como la moderna, pues la desigualdad conlleva el temor al contacto entre grupos y el miedo a perder el poder, por eso hay una necesidad de reforzar relaciones y mantener la “seguridad” del grupo creando distinciones entre los que pertenecen y los que no.

En el siglo XIX el festival artístico va a tener como función diferenciar no sólo a las clases ricas de las proletarias, sino marcar distinciones entre los “nuevos” burgueses de los grupos aristócratas. Aquí sin duda hay que destacar al *Festspielhaus* –el festival más antiguo y conocido del mundo moderno– creado por Richard Wagner en 1876. Este festival representó un modelo para el resto de los festivales que se crearon a finales del S. XIX y fue 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. El *Festspielhaus* se constituyó como un culto a la “música seria” definida así por la burguesía en oposición a lo popular como expresión de

las clases no instruidas (Ibíd: 472). El *Festspielhaus*, dirigido hasta nuestros días por la dinastía Wagner, es un espacio dedicado a la exaltación de un tipo de música muy específico que logra reunir a un gran número de músicos y público que se especializa e identifica con esa manifestación artística.

Si pensamos un poco más sobre el *Festspielhaus* y otros festivales similares, salta una cuestión ¿qué diferencia existe entre las presentaciones de ópera, que se presentan asiladamente, y la realización de un festival que consagra a la ópera; o entre las funciones cotidianas de cine y un festival de cine?, podemos, en principio, marcar los siguientes contrastes: 1) el festival a diferencia de las actividades artísticas aisladas, intenta abrir un espacio dentro de la cotidianidad –todo festival dedica al menos un día completo para su realización y antes de ésta anuncia su presencia a fin de que la gente organice sus actividades para dedicarle tiempo a dicho acontecimiento–¹⁶ mientras que las presentaciones artísticas fuera de un festival suelen estar sujetas al tiempo libre que le quede a los actores después de realizar sus tareas cotidianas.

2) El festival es un espacio de legitimación del campo artístico, al hacer homenajes a ciertos personajes, premiar a la mejor obra en su género e incluso al seleccionar los contenidos que presentará el festival, éste crea jerarquizaciones y permite o no el acceso de nuevas o distintas propuestas; en contraste, la programación del resto de las actividades en espacios o foros específicos –aunque evidentemente un festival no es el único factor– puede llegar a ser influida por lo que acontezca en un festival. Al respecto, se podría mencionar el caso de la película mexicana *Babel*, del director Alejandro González Iñárritu, esta cinta después de obtener premios muy importantes dentro del *Festival de Cine de Cannes* fue reestrenada en varias salas cinematográficas de México, manteniéndose en cartelera por más de tres semanas.

3) Probablemente la diferencia más importante entre lo que ofrece un festival artístico en contraposición con los eventos artísticos a los que asistimos comúnmente, es que el primero es un espacio en el que se evidencian y crean redes sociales, las cuales van a

¹⁶ En el caso del *Festival Internacional Cervantino*, realizado en la ciudad de Guanajuato, durante el mes de octubre, la población de esta ciudad sabe que durante las fechas que se realiza el festival las dinámicas de la población y en general las actividades cotidianas se transformarán de diversas maneras. Durante el festival el número de visitantes que llega a la ciudad es inmenso, por las calles empedradas se observa a personas de todos los estados de la República y de diversas nacionalidades, y por Guanajuato no deja de circular la gente durante todo el día y toda la noche, las plazas presentan actividades artísticas de diversa índole y en los callejones no falta la música que se mezcla con los pregones de algunos vendedores ambulantes.

estar fundamentadas en distintos valores, significados e intereses socioculturales. Durante un festival a los artistas, los grupos, la gente... se les asignan juicios, valores y significados. En el festival se establecen y reafirman los contactos entre determinados actores, mientras en las actividades “comunes” dicho trato suele ser un tanto anónimo. A través del festival, el público establece contacto con los artistas, los nuevos creadores con los artistas consagrados, los organizadores con otros organizadores e incluso el festival crea relaciones con otros festivales,¹⁷ a partir de lo cual se fortalece o renueva el campo artístico.

El arte de tejer redes: festivales y redes socioculturales

Pero el festival no es sólo una manifestación en la que se hacen evidentes distinciones y desigualdades entre grupos de sujetos sociales, son también escenarios que exponen algunas transformaciones dentro del campo del arte y las formas en que se relacionan y representan diversos actores. La urbe 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” (Luis Lezama: 2005: 105) van a suscitar que se generen mecanismos para crear un sentido de “comunidad” dentro de la compleja dinámica de la vida urbana moderna.

Las redes comunitarias también vienen a significar una especie de protección frente a la hostilidad de la ciudad, pues no hay que olvidar que si bien las primeras ciudades modernas representan la acumulación de capital y el nuevo orden social, también están ligadas al deterioro de la vida urbana que se hace presente a través del hacinamiento, la pobreza, la delincuencia y la violencia. El festival artístico entonces se constituirá (en el siglo XIX) como una de las herramientas por las que los grupos buscarán dos cosas: primero, crear redes para restablecer las relaciones entre comunidades o grupos que temían disolverse en el “caos” urbano, un festival era el llamado de una comunidad para consagrar un tipo de arte, pero que en el fondo celebraba una forma de vida adquirida por medio de

¹⁷ El *Festival InSITE* de la ciudad de Tijuana ha hecho posible la difusión del trabajo artístico de creadores mexicanos, algunas de las redes que los artistas tijuanaenses han hecho con galeristas, curadores y artistas de otras ciudades y países a través tanto del *Festival InSITE* como de otras actividades, hizo posible que la *Feria de Arte Contemporáneo ARCO'05* realizada en Madrid, España, montara una exhibición importante con la obra de artistas de Tijuana titulada “Tijuana Sessions”(Revista *Bulbopress*, no. 11, marzo-abril 2005, p. 8). ARCO es uno de los foros más importantes de arte contemporáneo en la actualidad.

privilegios a los que no tenía acceso la mayor parte de la población; y segundo, dar a las ciudades o a determinado lugar un significado que fuera más allá de las cosas negativas que podía y puede representar la ciudad moderna, este es el caso de muchos lugares que son reconocidos por el resto del mundo sólo porque sus festivales han perdurado y la vida se organiza alrededor de ellos. Como ejemplo de lo señalado, vale la pena citar de nuevo al *Festspielhaus*, este festival desde sus inicios y hasta la actualidad atrae a miles de visitantes que buscan asistir a dicho evento porque en él encuentran a una amplia pero “selecta” comunidad artística en la que se reconocen, además cabe mencionar que Bayreuth, Alemania, la localidad en la que se realiza, es conocida en el mundo por dicho festival. Otro ejemplo más cercano sería el *Festival InSITE de Arte Contemporáneo*, realizado en la ciudad de Tijuana, Baja California, desde el año 1992. Pues con este festival, Tijuana dejó de ser asociada sólo con la violencia, el cruce de migrantes mexicanos hacia Estados Unidos, el “tequila, sexo y marihuana”,¹⁸ para además comenzar a ser reconocida mundialmente como una ciudad en la que se está desarrollando una comunidad de artistas con propuestas “innovadoras” y cargadas de crítica social, esto porque la mayoría de “los artistas presentan proyectos en torno al tema de la frontera” (Festivales Culturales de México, 2002: 21).

Reafirmar el sentido de comunidad entre un grupo de personas; mantener vigentes sus valores y significados al reforzar y tejer redes con nuevos actores; y otorgar un significado diferente o renovado a una ciudad a través de la realización de un festival o “festival artístico”, creo que evidentemente son algunas funciones que el festival sigue desempeñando. Sin embargo, los parámetros y prioridades socioculturales sobre los que se tejen dichas redes y se busca posicionar a una ciudad, se han modificado al igual que los festivales artísticos y ello está íntimamente vinculado con las relaciones de poder que se dan dentro del campo del arte y con los procesos sociales y culturales que inciden sobre él.

¿Cuál puede ser una diferencia entre los “otros” festivales y los festivales de arte o artísticos?, el festival artístico: sus dinámicas, contenidos, espacios en que se desarrolla, su vigencia e incluso la calificación que se le otorga como exitoso o no, están altamente influidos por las “normas” sutiles y las transformaciones que sufre el campo del arte.

¹⁸ El Festival Cultural de Tijuana es organizado por el Ayuntamiento de Tijuana, en coordinación con el Instituto de Cultura de Baja California y el Instituto de Cultura de México y el Instituto de Cultura de Tijuana.

¹⁸ Este es un pequeño fragmento del coro de la canción titulada “Welcome to Tijuana” interpretada por el cantante español Manu Chao.

Mientras que el resto de los festivales, por decirlo de alguna manera, suelen gozar de más autonomía, adquieren sus características y su transformación es impulsada desde y por las necesidades de la comunidad que los organiza y toma parte en ellos. No quiere decir que los procesos socioculturales externos no influyan sobre estos festivales, pero en el caso de los festivales artísticos, éstos se encuentran marcados por una serie de reglas –determinadas desde el campo artístico– que algunas veces dialogan, pero otras tantas no, con las diversas necesidades y valores de los distintos grupos que se encuentran en una ciudad.

Como ejemplo de un festival que logra congrega a una comunidad en distintos niveles y a la vez atraer la atención de forasteros, se puede citar el caso del *Festival Cultural de Tlayacapan*, realizado desde el año 2000 en el estado de Morelos, entre los meses de octubre y noviembre, el cual ha tenido siete ediciones y anualmente atrae la atención de múltiples turistas, pero también ofrece actividades que resultan muy atractivas para la población que vive en Tlayacapan. Por lo anterior, este festival ha resultado beneficioso y atractivo en varios niveles: la población en general encuentra en el festival diversas actividades de su interés; el turista puede tener acceso a actividades como danza, teatro, videos, exposiciones y venta de artesanías de barro; y los artesanos y músicos locales tienen la oportunidad de establecer contacto con artesanos y músicos de otros estados y localidades, ya que el festival cuenta con “un amplio programa de música popular, tradicional y antigua que se organiza alrededor del barro como un homenaje a los artesanos [...] Paralelamente se lleva a cabo el Encuentro Nacional de Bandas que se realiza desde 1996 [...]” (Ibíd: 168). En una ocasión tuve la oportunidad de hablar con un artesano de esta localidad, él mencionó que este festival comenzaba a ser importante en Tlayacapan “porque muchos de Tlayacapan cooperaban para que se organizara y los artesanos vendían bien su mercancía”. Me parece que este festival ha comenzado a tener presencia dentro de la localidad porque aunque hay presentaciones de teatro, danza y exposiciones – normalmente llevadas por el Instituto de Cultura de Morelos (ICM)– son el Ayuntamiento de Tlayacapan en coordinación con un Comité Ciudadano¹⁹ los que deciden qué se presentará en el Festival y éste siempre otorga un lugar importante al desarrollo de

¹⁹ El *Festival Cultural de Tlayacapan* es organizado por “el Ayuntamiento de Tlayacapan, en coordinación con alfareros, artesanos-comerciantes y prestadores de servicios locales, el Instituto de Cultura de Morelos y el Conaculta, a través de la Dirección General de Vinculación Cultural y Ciudadanización y el Sistema Nacional de Fomento Musical” (Festivales Culturales de México, 2002, 168).

actividades en las que la participación de la comunidad es destacable, como el Encuentro de Bandas o la venta de artesanías de barro.

Si el *Festival de Tlayacapan* hubiera nacido exclusivamente como un festival artístico, sostengo la hipótesis de que la comunidad no habría tenido tanto poder de decisión sobre los contenidos y actividades presentadas, esto porque lo más probable es que dichas actividades y contenidos hubieran sido elegidas principalmente por grupos y actores vinculados casi estrictamente con el campo del arte,²⁰ y como ya se sugirió con anterioridad, la participación de los sujetos dentro de ese campo mantiene relación con la pertenencia de los actores a un grupo social que posee recursos económicos y educativos a los que, por lo regular, la mayor parte de la población de Tlayacapan no tiene acceso. Por ese y otros motivos, de haber sido el *Festival de Tlayacapan* sólo un festival artístico, la participación de la localidad posiblemente se reduciría.

El tema principal del *Festival de Tlayacapan* es el Barro, sin embargo me parece que lo que éste consagra son las relaciones que la comunidad teje en torno a la elaboración, distribución y consumo del barro,²¹ actividades por la que esta población se ha distinguido dentro del estado de Morelos. No dudo que al interior de dicho festival la participación de los artesanos sea desigual, que se den relaciones de poder asimétricas o que tengan que ceñirse a los objetivos que buscan alcanzar algunas instituciones que los apoyan. No obstante, dado que el festival retoma una actividad muy importante para la mayoría de la comunidad, son las transformaciones de ésta las que van modificando las características del festival. La vigencia, realización, contenidos, el festival en su totalidad está sujeto –aunque no exclusivamente– a los cambios que se dan en la organización y relaciones al interior de la población, esto porque el festival no sólo es un “homenaje a los artesanos” sino porque refleja las dinámicas culturales y sociales que se establecen alrededor de una de las actividades más importantes de Tlayacapan: la elaboración y venta de artesanías de barro. Este festival, aunque abre un espacio especial dentro del tiempo cotidiano de la población,

²⁰ Es decir, instituciones como el Instituto de Cultura de Morelos (ICM), el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), los artistas que viven en Tlayacapan, gente recién llegada a la comunidad y que está vinculada con las artes, los responsables del Área de Difusión Cultural del Ayuntamiento.

²¹ Muchos de los artesanos, además de dedicarse a la elaboración de artesanías en barro, forman parte de diversas Bandas de viento. Tanto en las Bandas musicales como en los talleres artesanales suelen participar familias completas.

no resulta ajeno a los habitantes porque la comunidad puede “reconocerse” en el festival, éste hace referencia a aspectos familiares y cercanos, que por ello se disfrutan.

Por el contrario, en el caso de varios festivales que se ciñen estrictamente al “arte” o lo “artístico”, su categorización ya de entrada implica que éstos integran una serie de obras, artistas y eventos que de una u otra forma cumplen con ciertos elementos estéticos o discursivos que los califican como arte. Obviamente aquí se podría abrir una amplia discusión sobre los límites y parámetros del arte, y respecto a este punto nos detendremos más adelante, pero lo que aquí quiero destacar es que los organizadores de festivales artísticos, al programar actividades y contenidos a partir de tendencias y discursos que han sido legitimados por una serie de actores sociales que ocupan un lugar importante dentro del campo del arte, crean festivales para una ciudad dejando de lado los distintos ámbitos y grupos socioculturales que conforman la vida urbana. En este sentido, la participación que distintos sujetos puedan tener dentro de los festivales está marcada por la desigualdad sociocultural.

El *Festival de Tlayacapan* reúne a la población porque la comunidad puede establecer una comunicación en distintos niveles a partir del aspecto que consagra y que a la vez representa parte de la forma de vida de los habitantes. En cuanto a los festivales artísticos se refiere, me parece que la situación varía porque el aspecto que éstos consagran: un determinado sentido del arte; no sólo permite reforzar los lazos de un grupo ya constituido, sino que el acto de consagrar al arte posibilita la entrada al campo. En el primer caso, el festival es una prolongación de la vida comunitaria; mientras que en los festivales de arte, reforzar la vida comunitaria entre grupos no es el fin último, pues su función está más orientada a legitimar las características por las que un grupo se diferencia de los demás.

El hecho de que la comunidad de Tlayacapan tenga una destacada participación en el *Festival del Barro* y a su vez atraiga a turistas, quizá radica en que éste se articula alrededor de una actividad significativa para sus habitantes. Sin embargo, no siempre sucede así con los festivales que logran tener una proyección nacional e internacional, o gran presencia dentro de la ciudad en que se realizan y poseen una larga trayectoria. En el caso del *Festival Internacional Cervantino* su vigencia no radica en el hecho de que exprese las múltiples identidades e intereses de los grupos que habitan en Guanajuato, sino

que la multiplicidad de actividades que en torno a éste se desarrollan, las cuales van mucho más allá de las actividades artísticas, generan una explosión de mercados simbólicos que atraen a diversos públicos pero que también hacen posible la participación, en distintos niveles, de los grupos y sectores que habitan en la ciudad. No obstante, la diversidad de públicos que atraen ambos festivales, probablemente guarde relación con el hecho de que las construcciones simbólicas edificadas alrededor de ellos trascienden la arena artística.

Lo que hasta el momento podemos decir de los festivales artísticos, es que a partir de éstos distintos actores movilizan las redes socioculturales que le dan sentido y unión a un grupo, las cuales se reafirman a partir de la consagración de algún aspecto que comprenden, los identifica y distingue de otros grupos. Los festivales nos ayudan a comprender cómo se comunica una ciudad, un grupo, comunidad e incluso una sociedad. No obstante, al parecer, otra de las funciones primordiales del festival artístico es permitir que distintos actores se legitimen dentro del amplio campo del arte. Pero debido a esto, no podemos decir que dichos festivales suelen reflejar las diversas expresiones socioculturales que dotan de significados a la comunidad, sociedad o ciudad en donde se realizan. Las redes sociales que se tejen en torno a estos festivales no siempre retoman una serie de aspectos culturales y sociales con los que diversos actores, en distintos niveles, se llegan a identificar.

En muchos de los festivales artísticos que se realizan en México podemos observar que la forma en que se relacionan los actores y grupos, y los actores y grupos que reúnen los festivales, tejen redes con base en objetivos y metas determinadas por el propio campo del arte en relación con factores, políticos, culturales y económicos, a veces poco vinculados con la comunidad en la que se desarrollan. El fenómeno anterior —aunque no es una regla— se observa más en los festivales artísticos, esto se puede adjudicar, como ya se señaló más arriba, al hecho de que el campo del arte parece construir ciertas reglas y dinámicas sociales, que al ser legitimadas por sujetos muy específicos,²² se alejan o chocan con las diversas formas en las que se expresan diferentes grupos. El alcance de los festivales de arte dentro de una comunidad o ciudad, podría entonces analizarse a partir de aquellos procesos sociales que permiten o no al festival ser una manifestación colectiva

²² Medios de comunicación, críticos de arte, instituciones enfocadas en las artes y la cultura, artistas con amplia trayectoria, galeristas, curadores, coleccionistas, escuelas de arte, museógrafos...

basada en valores como el respeto a la diversidad y derechos culturales, creatividad, autonomía y solidaridad (Eduardo Delgado, 2004: 358).

El festival dentro de la ciudad –aparentemente fragmentada, caótica y sin sentido– (Amparo Sevilla y María Ana Portal: 2005: 365) 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 dinámicas urbanas. El que la mayor parte de los festivales se desarrollen sobre todo en las grandes ciudades no es gratuito, pues el festival parece un ejercicio por el que se refuerzan pautas identitarias con la finalidad de combatir el anonimato y la pérdida de significación de la vida urbana.

También hay que destacar que en México muchos festivales han servido no sólo para reunir a un sector con intereses comunes, sino que se ha intentado que el festival suscite el reencuentro entre grupos, como en el caso del *Festival de la Guelaguetza* que se realiza en Oaxaca, el cual reúne a grupos sociales muy distintos pero que culturalmente pueden reencontrarse a través de esta manifestación.

La capacidad del festival para tejer redes entre actores radica en aquello que consagra y la forma en la que lo hace. Cuando un festival o festival artístico puede lograr que distintos sectores de una sociedad interactúen entre sí, ello nos habla de las posibilidades y dinámicas de comunicación que se dan al interior de esa sociedad, las cuales, a su vez, están relacionadas con los “niveles” de desigualdad social y cultural de una ciudad.

Es cierto que los festivales artísticos se enfrentan a dos retos: por un lado el “adecuarse” a las exigencias que marca el campo artístico y los procesos sociales que lo acompañan; y por otro, lograr que el festival trascienda, vaya más allá de “lo artístico”, pues distintos festivales nos muestran que en ello ha radicado su vigencia y legitimidad. Nuevamente podríamos citar el caso del *InSITE* en Tijuana, porque a pesar de que Tijuana es una ciudad diversificada, su población se compone por habitantes que proceden de todas partes de la República Mexicana, el festival no sólo consagra al arte contemporáneo sino que ha logrado vincular a éste con un aspecto que comparten la mayoría de los habitantes de dicha ciudad: las problemáticas de la frontera y los sentidos que ésta le da a la vida urbana. Me parece que es gracias a la conexión que el *InSITE* establece con distintos grupos

de la ciudad, que éste ha logrado tener una proyección importante dentro y fuera de Tijuana.

Las características, alcances, funciones y transformación de los festivales artísticos están vinculadas a las condiciones de desigualdad de la ciudad en la que se gestan y las constantes y cambios que están presentes en el campo del arte. Por lo anterior, es necesario reflexionar respecto a la relación entre la vida urbana y el arte en la modernidad.

Un paseo por el arte, los festivales y las ciudades, desde la modernidad

Una de las diferencias primordiales entre la fiesta y el festival, es que la primera tiende a ser más íntima, “es una forma privilegiada de conmemorar, recordar, abrir y cerrar etapas” (Amparo Sevilla y María Ana Portal, 2005: 345) vinculadas con la vida de una comunidad, y digo que es íntima porque normalmente la fiesta es y está hecha para una comunidad; por el contrario, el festival nace como “un manifiesto público” por el que un grupo declara a los recién llegados o forasteros las formas en las que se acopla y aquello en lo que creen (Frank Manning, 1983: 36), pero la intención no es sólo reforzar la identidad de determinado grupo, sino mostrársela a los “otros”. Es cierto que los distintos tipos de fiestas se han ido transformando y que hoy muchas tienden a ser un espectáculo para el turista, pero es el turista el que va a ser testigo y la fiesta se acopla a las nuevas circunstancias. El festival, a la inversa, hace desde el inicio un llamado para que todos asistan, pero ese llamado en ocasiones está 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, crea demarcaciones simbólicas a partir de aquello que consagra. Uno de los objetivos del festival es lograr que todos estén al tanto de su presencia, para que todos vean cómo un grupo se representa y es diferente de los demás.

Esta expresión “pública” de la diferencia no sólo es una búsqueda por distinguirse de los otros, sino que a través de ello, los grupos buscan obtener un reconocimiento que se puede traducir en la búsqueda de equidad, de mejores condiciones de vida, respeto a la diversidad o beneficios materiales. El problema no radica en que distintos grupos a través de los festivales busquen marcar sus diferencias, resaltar aquello que los hace especiales y a partir de ello obtener ciertos beneficios para su comunidad; sino que los procesos sociales

por lo que al parecer se ha legitimado un sentido o mito alrededor de los festivales artísticos, crea posibilidades desiguales para que distintos grupos los empleen como medios para expresarse ante la sociedad. El festival no sólo fortalece los lazos de una comunidad, es además una manifestación que le permite a distintos grupos obtener un reconocimiento que puede ser transformado en beneficios comunitarios o estrategias políticas.

Pero, ¿qué procesos han influido en la consolidación de una especie de “mito” sobre los festivales artísticos? A fin de dar respuesta a esta cuestión, me enfocaré específicamente en las formas que la modernidad tomó en México y América Latina y cómo ello quedó reflejado en el tipo de festivales que se constituyeron. La modernidad implicó una transformación basada en la normatividad y reorganización de los espacios y la sociedad, pero ¿cómo organizar bajo las mismas normas a un país tan diversificado como México? Ordenar a un país con tantos grupos culturales y sociales diversos, implicó primero edificar un proyecto cultural, político y social que permitiera consolidar la unificación nacional. La figura del Estado, como gran promotor de la modernidad, aspiró en primer lugar a crear una “cultura nacional”, a partir de la cual se buscaba crear una “identidad nacional”, que al basarse en un principio universalista, no contemplaba el respeto y reconocimiento de las diferencias culturales sino que optó por borrarlas o “integrarlas”.²³

En el marco de la consolidación del Estado-nación mexicano, el arte, 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, es que la diversidad cultural y social del país se presenta como un reto para todas las instituciones Estatales, pero en especial para aquellas dedicadas a la “cultura” o las artes, pues a éstas —como resultado de una política nacional, iniciada en 1920 por José Vasconcelos—²⁴ se les asigna la tarea de reforzar y rescatar la identidad nacional a partir de

²³ Para Guillermo Bonfil lo ideal no es tener una política cultural de Estado integradora sino una serie de políticas culturales resultado de la toma de decisiones de los pueblos indios y de otros actores sociales, políticas que, para Bonfil, deben funcionar en coordinación con un Estado que reconozca un México en el que nunca ha habido una uniformidad cultural, asuma que todas las sociedades tienen una cultura propia y conciba a la cultura como un ejercicio de creación, recreación e innovación (1991: 165 y 166).

²⁴ La política cultural y educativa de esta época se centró en cinco grados 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, Rafael, 1994: 39).

la unificación “cultural” y “el rescate” de las tradiciones y grupos indígenas, es decir, 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 se enfocó más en la difusión de objetos y costumbres “típicas” de una región, dejando de lado su sentido histórico y sociocultural.

El proyecto de 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, y parece que aún no pierde vigencia, crear las condiciones para que todos tuvieran acceso al mismo tipo de arte, en lugar de permitir que las artes reflejaran la diversidad cultural del país. Estas metas y objetivos que pretendía alcanzar el Estado a través de sus instituciones, van a incidir profundamente en la organización y desarrollo de festivales artísticos, pues con la realización de éstos se buscó durante mucho tiempo generar nuevos públicos de arte y cambiar los gustos de la gente.

No obstante, este “tipo” de festival que perdura hasta nuestros días, no logró cambiar los gustos de los públicos y, por el contrario, marcó más las distinciones entre los grupos que se identificaban con las “bellas artes” y los que no. Durante mucho tiempo el objetivo principal de estos festivales fue procurar que “el arte”, claramente organizado, producido y difundido desde los grupos de élite, llegara a todos los sectores socioculturales. Los festivales al centrar su atención en la difusión de un tipo de arte muy específico y no en la reflexión respecto a las desigualdades sociales y culturales que determinan la legitimidad del arte y la participación de los actores en relación a éste, suscitó varios fenómenos que perduran hasta hoy: primero, la creación de festivales gubernamentales, los cuales aunque se desarrollan en ciudades muy distintas parecen ceñirse a un modelo muy específico, determinado por las tendencias, discursos y contenidos que se legitiman desde el campo del

arte; segundo, si bien estos festivales artísticos gubernamentales no lograron generar un ambiente cultural más democrático, sí se constituyeron como uno de los tantos medios por los que –a partir de la cantidad y “calidad” de público que asiste a ellos, un público muy específico y a veces selecto– determinadas manifestaciones, artistas y espectáculos obtuvieron legitimidad como producto artístico. Utilizo la palabra “producto” porque considero que hoy el mercado, más que el deseo de integración y democratización del arte, es lo que orienta los objetivos, redes sociales y significados que acompañan a los festivales artísticos.

Eduardo Delgado, refiriéndose al siglo XXI, menciona que “la subordinación del arte al comercio y a los medios parecen mayores que en cualquier otro periodo” (2004: 346). Estamos pues, observando un proceso social paradójico: por un lado, el que el Estado dejara de controlar y censurar al arte como antaño, los medios de comunicación se convirtieron en críticos de arte y promotores artísticos y las relaciones interculturales se intensificaron; desdibujó aun más los ya de por sí inciertos límites y parámetros del arte, las fronteras se abrieron y el arte se hibridizó más que nunca. Por otra parte, dado que nuevos actores comenzaron a participar en el campo del arte y la valoración estética hegemónica ya no es suficiente para legitimar a los artistas y su obra, comenzamos a ser testigos de un proceso sociocultural en el que la interacción entre diversos actores (medios de comunicación, empresas privadas nacionales y transnacionales, instituciones gubernamentales, críticos de arte, ciudadanos...) legitima determinado sentido del arte, no sólo desde lo estético o lo cultural, sino por sus posibilidades para ser comercializado. ¿Cómo se reflejan estos procesos sociales en el tipo de relaciones sociales y culturales que se van a tejer alrededor de los festivales, la participación que tienen distintos actores dentro de ellos y los objetivos que se pretenden alcanzar a través de éstos?

El desarrollo de los festivales toma matices distintos en cada ciudad, pero me gustaría citar brevemente el caso de la ciudad de Cuernavaca, Morelos, para comprender cómo parte de los fenómenos socioculturales, que en los últimos párrafos se han señalado, han quedado expresados en los diversos festivales artísticos que en los últimos años se han realizado en Cuernavaca. Esta ciudad tiene como su gran referente artístico al Distrito Federal (D.F.), de tal manera que los festivales en Cuernavaca suelen imitar a los festivales que se desarrollan en el D.F. De hecho, si bien los festivales en Cuernavaca cuentan con la

participación de artistas locales, el “plato fuerte” de éstos por lo regular implica la presentación de algún artista o de obra consolidada dentro de la escena artística del D.F. En la mayor parte de los festivales artísticos que se han realizado o realizan en Cuernavaca, parece ser mayor el deseo de atraer la atención de los forasteros, sobre todo representantes del campo del arte capitalino, por sobre los habitantes de la ciudad. Los festivales en dicha ciudad se me revelan como una suerte de montaje, como los escaparates de las grandes tiendas en los que varios objetos se acomodan para crear una escena que haga más atractivo al producto, dotándolo además de múltiples significados; así, los festivales también reúnen una serie de actores, obras y espectáculos para montar un acto, en el que el público más que jugar un papel importante es una pieza más por la que se le da legitimidad a la escena, de esta manera –sobre todo los artistas y organizadores– tienen la posibilidad de atraer la atención de aquellos para los que fue hecha tal representación y crear a partir de ello relaciones y tener la posibilidad de colocar su producción u obra “fuera” de la ciudad y “dentro” del mercado.

Resalto las palabras “fuera” y “dentro” porque en Cuernavaca los artistas, promotores e instituciones de cultura asocian el hecho de salir de la ciudad con el éxito, la calidad artística y la adquisición de un estatus más elevado dentro de la escena nacional del arte. En Cuernavaca, casi todos los “jóvenes” artistas que poco a poco han logrado resaltar en las artes, consideran que sólo saliendo de la ciudad pueden legitimar su obra. Respecto a esto, vale la pena citar las siguientes reflexiones hechas por artistas jóvenes, con respecto a la música rock y las artes plásticas.²⁵

1

El reto es obvio: trascender las fronteras de lo local para instaurarse en uno de los pequeños espacios de autonomía reservados para la provincia en este país. Lo anterior se antoja casi imposible teniendo en cuenta la poca capacidad que los músicos de Morelos han manifestado hasta ahora para hacer música de calidad y traducirla en éxito comercial (Ricardo Alonso, pintor y músico).

²⁵ Las tres citas que se presentan fueron tomadas de diversos ensayos y artículos publicados en los números 3 y 7 de la *Revista Tabique*, publicación que se edita y distribuye en Cuernavaca.

2

Tomemos como ejemplo la siguiente constante en la organización de muchos de los toquines que se realizan en Cuernavaca: para que funcionen económicamente hay que traer a grupos chilangos. Esta situación demuestra que estamos musicalmente influidos por la moda imperante en el Distrito Federal, Nuevo León, Estados Unidos o Inglaterra, principalmente. Por lo tanto, nuestras audiencias también y, en consecuencia, debemos traer música que complazca a la gente para garantizar las entradas. [...] Una característica del rock en Cuernavaca es la falta de denuncia [...] Es un rock silencioso. No me refiero a que todos politicemos nuestras letras, sino a que algo que podría ser un elemento de unión es la crítica y la opinión constante sobre lo que acontece en nuestra ciudad (Víctor Castillo, baterista del grupo de rock *Saoko*).

3

Los artistas morelenses deben o bien abrir sus propios espacios [...] o bien emigrar a la ciudad de México en busca de medios de difusión a su obra (Larisa Escobedo, artista plástica y profesora de la Facultad de Artes de la UAEM).

Estos artistas se refieren específicamente al rock y las artes plásticas, sin embargo, parte de lo que ellos denuncian o señalan, se refleja en los festivales. Éstos copian el modelo de otros festivales porque la poca comunicación entre grupos sociales que habitan la ciudad quizá ha impedido que a través de aquellos hable la ciudad y la vida urbana colectiva. Muchos festivales en Cuernavaca han intentado fortalecer la oferta cultural, abrir espacios para los artistas locales y llevar el arte a las colonias y pueblos más pobres, es decir, han deseado establecer un contacto directo con distintos grupos socioculturales que habitan la ciudad, pero lo que presentan no está vinculado con la ciudad sino con las tendencias artísticas valoradas y legitimadas fuera de Cuernavaca. Lo destacable de esta situación no es que a través de los festivales algunos artistas encuentren la posibilidad de proyectar su obra fuera de la ciudad, sino que los festivales en Cuernavaca tejen redes para salir de la ciudad y no al interior ésta. Si bien muchos de los objetivos y metas que guían a los festivales artísticos en Cuernavaca guardan una estrecha relación con la comercialización del arte y la ciudad, es decir que buscan hacer de Cuernavaca una ciudad más atractiva o consumible para el turismo, también hay festivales que se organizan para

reforzar la unión barrial o comunitaria.²⁶ Pero si ya de por sí los festivales artísticos en Cuernavaca no han cobrado mucha fuerza, los festivales que no se ciñen a los parámetros del arte sino a los intereses de una comunidad, cuentan con menos apoyo por parte de las instituciones de cultura (ICM, INBA, Conaculta, Fondo Regional Zona Centro, Foeca, etc.)

Como ejemplo de lo antes señalado podemos mencionar el caso del desaparecido *Festival Cuernavantino*, éste tenía lugar en el centro de la ciudad de Cuernavaca dentro del tradicional Barrio de San Pancho y tuvo su primera edición en diciembre de 2003. El Festival era organizado por el Comité del Barrio de San Pancho conformado por un grupo de ciudadanos. Esta comunidad realizaba un festival totalmente gratuito durante los días que también festejaba a la virgen del barrio, utilizaban el atrio de su iglesia y un parque público como galerías improvisadas para exponer la obra de algún artista local. También convocaban a grupos de rock, jazz y música popular de Morelos, compañías de teatro y organizaban una muestra al aire libre de cortometrajes producidos en el estado. La idea de organizar el *Cuernavantino* nació a mediados del año 2003, cuando algunos habitantes del barrio vieron la necesidad de impulsar actividades artísticas en su comunidad con la finalidad de ofrecer a los jóvenes no sólo espectáculos sino talleres de pintura, teatro y diversos oficios, esto con la intención de “alejarlos de los vicios” e impulsar su creatividad, pero también con el deseo de que las familias tuvieran acceso de forma gratuita a distintas manifestaciones del “arte” que a veces, por los precios de los eventos, no están al alcance de todos. Dado que el festejo de la virgen del barrio es muy popular en esta comunidad y en ella todos suelen participar, el comité de colonos vio la posibilidad de plantear que el *Cuernavantino* se realizara en las mismas fechas para aprovechar la efervescente participación de los vecinos y así garantizar un mayor apoyo para la realización del festival. El nombre que adquirió este festival, como señaló en alguna ocasión uno de los organizadores: “fue resultado de un reunión que el comité tuvo con varios jóvenes de la comunidad, ellos, a partir del hecho de que las actividades se realizarían en la calle, hicieron una comparación con las actividades que se presentaban en el *Festival Internacional Cervantino*, de manera que deformaron dicho nombre y el resultado fue *Cuernavantino*.”

²⁶ Un festival que intentó esto fue el ya desaparecido *Festival Cuernavantino*, el cual era organizado por un comité de vecinos que habitan en el tradicional *Barrio de San Pancho* en Cuernavaca. Respecto a este festival se profundizará más adelante.

Para la primera edición de este festival, con la intención de que las actividades fueran más allá del barrio, los organizadores, que también son los responsables de la fiesta religiosa, solicitaron el apoyo del Ayuntamiento de Cuernavaca y del Instituto de Cultura de Morelos (ICM). Su objetivo era utilizar algunos foros manejados por esas dependencias, pero los dos organismos negaron los espacios al proyecto argumentando que por cuestiones de tiempo los espacios ya estaban apartados para otros eventos. Finalmente las actividades sólo se realizaron en las calles del barrio y en el atrio de la iglesia. En su segunda edición el evento fue apoyado, sobre todo en cuestiones técnicas y de difusión, por Causa Joven Morelos, también la UAEM ocasionalmente promovió sus actividades y en ocasiones alguna empresa, como Pascual Boing, les otorgó un poco de financiamiento.

Los artistas que participaban en este festival eran por lo regular jóvenes con poca trayectoria, normalmente no cobraban honorarios por su participación pues lo que buscaban al colaborar con este evento era darle un poco de promoción y difusión a su obra. En general, los artistas que se presentaban eran originarios de Morelos o llevaban mucho tiempo viviendo en la ciudad, también participaron varios creadores que viven en el barrio. El público que asistía estaba conformado principalmente por familias que habitan en el barrio, jóvenes y artistas “nuevos”; por lo regular sólo congregaba a los vecinos del lugar, a los artistas que participaban y al público que regularmente seguía o sigue a determinados grupos o artistas. La difusión del *Cuernavantino* fue escasa, normalmente se hacía de boca en boca o a través de Internet. Algunos organizadores de este festival atribuyen su desaparición a la falta de apoyo por parte de las instituciones municipales.

La falta de organización dentro de la ciudad de Cuernavaca se ve reflejada en la trascendencia de los festivales, muchos sólo se llevan a cabo una vez y luego desaparecen, sus contenidos son tan diversos como la gente que los organiza, pero lo más relevante es que casi ningún festival ha podido retomar o vincular los aspectos artísticos con alguna característica o representación de la ciudad que resulte de interés para un amplio número de habitantes. La incomunicación entre grupos en Cuernavaca es de resaltarse, pues pese a que es una ciudad pequeña, cada grupo social parece tener su propio espacio para relacionarse. Esta falta de contacto, hipotéticamente, puede ser atribuida a la gran polarización social que impera en la ciudad, mientras muchos viven en pequeños cuartos en grandes vecindades y otros tantos habitan en vagones de tren viejos; detrás de estas

colonias se edifican inmensas quintas y mansiones que sólo son utilizadas los fines de semana. Pero a esta fuerte polarización, que se puede dar en otras ciudades, se suma la diversificación cultural y el sentido “relajado” que muchos parecen atribuirle a la ciudad, en Cuernavaca hay personas de todos lados: Guanajuato, Guerrero, Distrito Federal, Morelia, Oaxaca y a esto se suman una cantidad importante de extranjeros. Además, su cercanía con el Distrito Federal ha llevado a que en el imaginario colectivo Cuernavaca sea vista por muchos como refugio ante el caos de la ciudad o lugar de paso. En uno u otro caso, parece que relacionarse con los “otros” es innecesario, ya sea porque justo de lo que se está huyendo es del contacto humano, llevado a los extremos en el Distrito Federal, o porque se considera que no vale la pena relacionarse con una ciudad que representa un hogar “temporal”.

Cuernavaca es sólo un ejemplo de que la creación de festivales a partir de un sentido del arte dominante, que además está fuertemente determinado por una lógica de mercado,²⁷ repercute en la participación desigual de los ciudadanos dentro de los festivales; pero también se manifiesta en otro tipo de desigualdad, en el sentido de que no todos los grupos tienen las mismas posibilidades de crear festivales para expresarse y obtener los “beneficios” a los que otros grupos tienen acceso a través de éstos. Con “beneficios” me refiero a que los festivales atraen turistas y pueden generar ganancias, un festival también implica un derecho a hacer uso de espacios públicos y privados, así mismo, son una herramienta para obtener reconocimiento y con ello apoyos que benefician al grupo. La diversidad cultural y social, entonces, se integra en los festivales no mediante la participación de los grupos, sino que tiende a ser “folclorizada” para ser transformada en un producto para el turismo.

Muchos podrán argumentar que los festivales no son esenciales para que los artistas creen relaciones, se posicionen dentro del campo y trasciendan fronteras; claro que existen otros procesos sociales que permiten que esto sea posible, pero el valor sociocultural del festival radica, en gran medida, en su capacidad para conectar a actores diversos y acelerar la producción de dichas redes. Así mismo, vale la pena preguntarnos ¿por qué las

²⁷ Sobre este punto Carmen Hernández señala “Este artista y pensador (se refiere a Luis Camnitzer) reconoce que incluso en los modelos locales, como la *Bienal de la Habana*, comienzan a ser aplicados criterios excluyentes que siguen favoreciendo una visión restringida del arte. Esto está asociado a que la noción de talento o de *buen arte* todavía vigente, se ha convertido en una atribución del mercado” (2002: 169).

comunidades que habitan en barrios, pequeños poblados y colonias populares –desde la iniciativa de los habitantes– han visto como una “necesidad” el realizar festivales de arte para la comunidad?, esto pese a que cuentan con escasos recursos para realizarlos, hay pocos artistas locales y poco apoyo por parte de las instituciones culturales. Festivales en donde el interés central no radica esencialmente en legitimar algún tipo de arte, o consagrar a alguien; sino en los que, más bien, los artistas que participan se dedican al arte por pasatiempo, muchos –sin ser “profesionales”– preparan obras de teatro y presentaciones de danza explícitamente para el festival, en donde entre organizadores, público y artistas se conocen por sus lazos familiares o de vecindad. ¿Por qué éstos festivales siguen emergiendo?, ¿por qué festivales artísticos –ya sea realizados por grupos ciudadanos o gobiernos municipales– pese a que en su primera edición no logran llamar la atención o tener presencia dentro de la ciudad, se aventuran a hacer un segundo festival?, probablemente parte de la respuesta la podemos encontrar en el hecho de que un festival puede hacer más habitable la ciudad para distintos grupos. Pues al ser un acto consagratorio que rompe con el tiempo habitual; constituirse como una manifestación que implica un contacto colectivo y al hacer uso de determinados espacios a los que, a través del festival, se les adjudica un valor especial o distinto al cotidiano; distintos grupos obtienen la posibilidad de: relacionarse con la ciudad o con una parte de ésta de formas distintas a las tradicionales; de disfrutar de aquellos espacios que sienten les pertenecen; de salir del ámbito doméstico; de renovar, al menos por un corto periodo, el sentido ordinario de la vida urbana para hacerla más amable y verla desde otra perspectiva, es decir, apropiarse de la ciudad a través de su uso y significación.

Espacio público y festivales

En el siglo XVIII surgen los jardines públicos, “emergiendo el espacio abierto como ámbito de recreación para la comunidad. [...] El interés público empieza a doblegar al privado” (José Luis Lezama: 2005: 101). El espacio público fue el lugar de contacto social de la modernidad, en él distintos grupos sociales y culturales se podían encontrar y mirar. El Estado, como parte de un gran proyecto modernizador, edificó en los centros de las ciudades espacios públicos (calles, parques, plazas...) con la intención de integrar y

organizar la vida colectiva. El espacio público en esa época se contraponía al privado, uno, por ser manejado por el Estado y; dos, por ser un espacio de todos o por el que todos podían circular. El Estado ha utilizado durante mucho tiempo al espacio público como un lugar fundamental para legitimar las identidades nacionales, fomentar la participación ciudadana y democratizar la cultura en el sentido de que todos tengan acceso a los mismos productos culturales. En este contexto, es que los festivales artísticos se trasladan de los espacios privados a los públicos, es decir, a lugares controlados por el Estado, como museos, plazas, jardines... Sin embargo, el proceso modernizador en Latinoamérica, al omitir las diferencias culturales y exacerbar las desigualdades sociales, produjo un efecto contrario al que los Estados habían aspirado alcanzar con dicho modelo; no sólo no se reforzaron las identidades nacionales ni el sentido de unión colectiva, sino que la gran desigualdad sociocultural y el exacerbado individualismo moderno transformaron el sentido del espacio público, el cual empezó a ser relacionado con la violencia, la inseguridad, la miseria, en fin, el espacio público comenzó a representar el temor a encontrarse con “lo otro”. “Uno de los recursos más eficiente en esta lógica la proveen los medios de comunicación privados, que 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” (Mauricio Rojas: 2007).

En este marco, los festivales artísticos “públicos” –principalmente impulsados por el Estado– se constituyeron como una herramienta por la que se buscaba y aun se busca desvanecer o transformar la imagen negativa de ciertos espacios públicos, en especial de los centros históricos dentro de las ciudades. En el fondo hay una valoración desigual de los espacios públicos, pues mientras rescatar el sentido público de espacios como los centros históricos resulta imperante, son pocas las acciones que se enfocan en la revitalización de lugares, como parques y plazas, ubicadas en colonias populares. Si bien festivales de arte que se han desarrollado en espacios públicos, como en el Zócalo del Distrito Federal, han logrado juntar a grupos sociales y culturales distintos permitiendo que todos convivan sin problemas, lo cual es de celebrarse, no deja de haber una sutil exclusión en dichos festivales. Es cierto que todos pueden tener libre acceso a éstos, pero el que para su realización se privilegie a determinados espacios, como es el caso del Centro Histórico en Ciudad de México, limita – en principio por cuestiones geográficas – la participación de los

sectores que viven en las delegaciones más alejadas del centro, en las que normalmente se ubican las colonias más pobres. No obstante, este vínculo entre festivales públicos y centros históricos está relacionado con: 1) el hecho de que los centros históricos son una de las postales por las que se atrae al turismo; 2) dado que son espacios organizados de forma importante alrededor del consumo, los festivales aseguran así a sus probables patrocinadores privados que la marca o empresa llegará al público “indicado”; y 3) que los festivales tienden a aumentar la demanda del sector servicios, el cual posee una presencia importante en estos espacios.

Por otra parte, no sólo los espacios en los que se realizan los festivales, sino también los contenidos que privilegian producen una discreta segregación sociocultural. Hoy parece existir un interés por rescatar el sentido de lo público ya sea a través de festivales u otras acciones, empero, los espacios públicos que más se desea redimir son muy particulares (universidades, centros históricos, barrios tradicionales y coloridos, reservas naturales...). Los “otros” espacios públicos –al margen del turismo, las estrategias políticas y los intereses de mercado– como los cientos de jardines sin alumbrado, plazas llenas de basura y centros deportivos convertidos en salones para eventos, esos espacios aun están relacionados con la inseguridad y la hostilidad, lo cual ha sido aprovechado por una “nueva ola privatizadora” (Ibíd.). Lo anterior ha devenido en que el espacio privado comience a ser percibido como público, 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”, pero que operan bajo normas y reglas muy particulares estipuladas por y a partir de los intereses del sector privado. Pero ¿qué relación guarda esto con los festivales artísticos?, pues que algunos festivales al hacer uso de estos espacios “seudo públicos”, limitan las posibilidades de los organizadores, artistas y público para reflexionar y conocer más al “otro” y mirar los contrastes de los grupos que habitan la ciudad, justo porque estos espacios parecen estar planificados para que los diferentes no se encuentren (Ibíd.).²⁸Vale aquí la pena mencionar el caso del Centro Cultural Muros en

²⁸ En estos espacios todo mundo puede entrar pero, dado que pertenecen al sector privado, tienen reglas que hacen valer porque el espacio a final de cuentas les pertenece, limitando así la participación ciudadana. Al respecto me gustaría mencionar dos casos que ilustran esto. El primero tuvo lugar en *Galerías Cuernavaca*, una nueva plaza comercial en Cuernavaca. En 2006 un grupo de estudiantes de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM) decidieron hacer un *performance* en esa plaza y grabarlo, el *performance* consistía en un joven, que vestido en forma “descuidada”, traía un cartel que decía

Cuernavaca, este museo de arte contemporáneo prestó, durante el 2005, sus instalaciones para que se realizarán parte de las actividades del *Festival de Arte Contemporáneo Emigra*. Dado que Muros pertenece a la empresa Costco y se construyó en lo que era el antiguo predio del Hotel Casino de la Selva –situación por la que se desató un largo conflicto social entre el gobierno del estado, la transnacional Costco y un grupo de ciudadanos que se oponían a la construcción de dos tiendas de servicios en ese predio– Muros aceptó que sus instalaciones fuera cede del *Festival Emigra* con la “sugerencia” o condición de que los organizadores evitaran que los conferencistas o artistas participantes mencionaran el conflicto social que se originó previo a la construcción del museo. Por otro lado, los organizadores del *Festival Emigra* se vieron orillados a pedir el apoyo de dicho centro cultural porque las instituciones gubernamentales no dieron pronta respuesta a sus solicitudes o negaron los espacios, argumentando que éstos ya estaban ocupados por otras actividades y que la cantidad de propuestas, de diversos grupos, sobrepasaba por mucho su capacidad para apoyarlas a todas.

También estamos siendo testigos de la privatización de lo público, dado que el papel del Estado ha quedado limitado, el sector privado ha tomado fuerza y ocupa un lugar muy importante dentro de los procesos sociales de una ciudad, al grado de que el Estado se apoya en el sector privado para lograr sus metas y éste a cambio se apropia de los espacios públicos, lo cual provoca que éstos sean disfrutados y utilizados sólo por unos cuantos y con fines muy particulares. El *Festival Internacional Cultural de Cuernavaca (Ficcuer)*²⁹ caracterizado por presentar actividades gratuitas y hacer uso de espacios públicos importantes dentro de Cuernavaca, como la explanada del Zócalo de la ciudad o algunas calles ubicadas en el centro. En 2006 reservó en algunos eventos realizados en el Zócalo zonas equipadas con sillas, las cuales eran delimitadas por decenas vallas, en estas “zonas”

¿existe?, mientras recorría toda la plaza y alguien más lo grababa. En cuanto comenzó el *performance* la seguridad interna del lugar los detuvo, intentó quitarles la cámara y los sacó de la plaza. El segundo caso lo observé en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, un grupo de jóvenes estaban realizando el *Festival Emigra* de arte contemporáneo y habían planeado realizar la inauguración y una serie de conferencias en una pequeña plaza “pública” ubicada a lado de la Galería de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (Unicach), ya que la inauguración se realizaría por la noche era necesario tener acceso a la luz eléctrica, pero dado que quien paga la luz de la plaza es la gerencia de una cafetería privada que se ubica en aquella, para tener acceso a la electricidad hubo que esperar dos horas para que el gerente del café autorizara al festival hacer uso de la luz, situación por la cual todas las actividades se retrasaron por más de dos horas.

²⁹ Este festival es organizado primordialmente por el Ayuntamiento de la Ciudad y el Gobierno del Estado de Morelos.

cercadas dentro del espacio “público”, sólo podían entrar las personas que traían boleto, los cuales fueron obsequiados en algunas estaciones de radio o los regalaron a sus clientes las empresas patrocinadoras. Este hecho ocasionó un gran disgusto entre el público asistente, pues mientras unos cuantos gozaban del mejor lugar y podían estar cómodamente sentados –además vale la pena decir que los lugares en las zonas especiales nunca se llenaron– en la parte de atrás estaba toda la gente parada y amontonada, incluso muchas familias con niños que se ubicaron en esta área se vieron obligados a marcharse del festival para evitar ser lastimados por el tumulto de gente.

“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). 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). Los festivales pueden llegar a fomentar un sentido positivo de lo público, pero para ello tendrán que generar estrategias para suscitar la convivencia de diferentes grupos, no tratando de cambiar sus gustos, sino motivando las condiciones para crear dinámicas colectivas.

¿Por qué muchos festivales artísticos no han logrado generar una convivencia comunitaria y el disfrute colectivo de la ciudad, pese a sus reiterados intentos por hacer uso de los espacios públicos para suscitar esto?, la respuesta probablemente tenga que ver con el hecho de que mientras el arte y su valoración esté subordinado al mercado; 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; las posibilidades de disfrutar de la ciudad –ya sea a través de los festivales u otras actividades– seguirán siendo desiguales. Los festivales, más que espacios de negociación y convivencia dentro de las ciudades, tienden a reflejar la fragmentación sociocultural, uno de los resultados de esta fragmentación es la creación de múltiples festivales desarticulados, con distintas temáticas, en los que participan grupos muy definidos. Todos estos festivales desconectados entre sí, marcados por las condiciones desiguales para hacer uso de la ciudad, más que fomentar la unión comunitaria al interior de una localidad, terminan por

producir una disputa entre grupos que ven la necesidad de adecuarse a las exigencias del mercado, del campo del arte o los objetivos de las instituciones gubernamentales, para poder tener un lugar destacado dentro de la ciudad.

La segmentación sociocultural que parece quedar expresada en los festivales artísticos, la incapacidad del Estado para dar cabida a tan diversas propuestas artísticas, el predominio e lazos sociales, tejidos en torno a los festivales, más fundamentados en intereses comerciales que en valores comunitarios; son procesos sociales que nos muestran el fracaso de un proyecto moderno que pretendía crear “comunidades nacionales”. No obstante, frente a esta “realidad” que refleja la pérdida de sentido de la modernidad; las instituciones de Estado en Latinoamérica, parecen seguir aspirando a alcanzar “una” modernidad. Alrededor de este choque entre procesos sociales “antimodernos” y proyectos institucionales “modernos”, se consolida el control del sector privado y se quebranta más el sentido colectivo de la vida urbana.

Políticas culturales y festivales artísticos: de los objetivos a los valores

Los festivales masivos, gratuitos y con aspiraciones educativas reflejan un tipo de política cultural –impulsada primordialmente por los Estados modernos– cuyo objetivo es regular y democratizar el acceso a la cultura y las artes. Sin embargo, como se ha visto a lo largo de este texto, no todos los festivales artísticos son así, hay festivales con un fuerte sentido comunitario y otros que incluso parecen estar sólo interesados en reforzar los lazos de un grupo muy específico. Al respecto, lo importante aquí es analizar cómo las políticas culturales de Estado han repercutido en las dinámicas de los festivales artísticos en México.

Las políticas culturales de Estado nacen bajo el fundamento de intervenir en la vida cultural del país y regular la vida social. Las primeras políticas culturales en México estuvieron orientadas a la formación de una identidad nacional, de ahí que los primeros festivales artísticos en este país fueran impulsados por el Estado³⁰ y a través de ellos se

³⁰ 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” (1994: 275).

pretendiera instruir a las clases populares. Años después, con el reconocimiento de México como un país pluricultural, la política cultural imperante se enfocará en el rescate de las tradiciones autóctonas y la preservación de “las raíces mexicanas”. Estas políticas serán retomadas por los festivales al pretender integrar, de manera esencialista, a grupos primordialmente indígenas y a determinadas manifestaciones artísticas tradicionales. Se comienza entonces a incluir en los festivales, danzas típicas de algunas regiones, grupos de música tradicionales, 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. Sin embargo, hoy vemos que –en parte impulsado por este tipo de políticas culturales, pero también con base en el fuerte contacto cultural que se da entre distintos grupos y la constante lucha social y organización de sectores minoritarios que buscan ser reconocidos– ha sido posible que los límites del arte sean más flexibles: las artesanías y el arte se mezclan, artistas indígenas ocupan un lugar importante dentro del campo del arte, y sectores populares y de clase media tiene mayor acceso a la educación artística.

A los procesos sociales y culturales mencionados anteriormente, se suman la masificación de obras de arte antes consideradas de élite y el interés de las empresas privadas en éstas. Todos estos fenómenos señalan una fuerte diversificación del arte en relación con un cuestionamiento, por parte de grupos culturales y sociales diversos, respecto a las relaciones de poder y mecanismos que permiten impere la legitimación de un “arte legítimo”. Frente a tal diversidad, las políticas culturales intentan “respetar” esa pluralidad y la transforman en objetivos. En los festivales de arte, este tipo de política se traduce especialmente en el fomento a la realización de festivales con temas indígenas, organizados primordialmente para las comunidades pero no por éstas, sino por instituciones gubernamentales de cultura a través de las cuales se ejecutan dichas políticas culturales; festivales supeditados a los espacios ofrecidos por el Estado, no a los a los intereses de la comunidad. 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 controlar la diversidad” (citado en Carmen Hernández, 2002: 173). No sólo las políticas culturales hacen a los festivales artísticos, pero éstas pueden crear las condiciones para permitir que

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).

distintos actores se expresen mediante éstos. Si las políticas culturales no regulan la gran intervención del sector privado dentro de espacios comunitarios, o no crean las condiciones para permitir la participación de los grupos, seguiremos observando la realización de festivales efímeros, poco vinculados con la comunidad en que se desarrollan y con contenidos reiterativos.

Investigadores especializados en políticas culturales, como Eduardo Delgado y Eduardo Nivón, señalan, en el caso del primero, que muchas crisis sociales “se han debido a la incapacidad de pasar de políticas fundamentadas en objetivos a políticas fundamentadas en valores” (Delgado, 2004: 347). “[...] Hay que colocar el acento en los valores –derechos culturales, ética de la cooperación cultural y privilegio de valores de diversidad, sostenibilidad ambiental, participación, autonomía, solidaridad– para construir las políticas culturales de este siglo” (Eduardo Nivón, 2006: 131).

En el estado de Morelos, la política cultural está orientada al rescate de las tradiciones, el refuerzo de la “identidad morelense”, la conservación del patrimonio histórico y el apoyo a los artistas jóvenes que retoman estos tres aspectos. De manera que, instituciones como el Instituto de Cultura de Morelos (ICM), El Fondo Estatal para la Cultura y las Artes en Morelos (Foeca Morelos), el Fondo Regional Zona Centro y Conaculta en los estados, por mencionar algunos organismos, en materia de festivales y en general de propuestas artísticas, otorgan mayores apoyos a aquellos proyectos que exaltan la “identidad morelense”, la cual ha sido construida por el Gobierno del Estado a partir de símbolos muy arbitrarios y esencialistas. Los festivales que se alejan de estos objetivos, por lo regular tienen que buscar apoyo o patrocinios en el sector privado y ajustarse a algunas de sus reglas o exigencias. Iván Escalante, estudiante de la Facultad de Artes de la UAEM y miembro del colectivo *Simbiotic* –el cual se dedica a proyectar en distintos espacios de la ciudad lo que categorizan como *video arte*– en una ocasión que me entrevisté con él, comentó lo siguiente respecto a lo que suelen privilegiar los espacios para el arte en Cuernavaca:

Realmente los espacios ya establecidos en Cuernavaca, los que te ofrece el gobierno, no están muy abiertos a cierto tipo de propuestas puesto que meten piezas mucho más conservadoras y creo que no quieren dar apertura a un nuevo tipo de expresiones que existen en este momento. Me parece un poco extraño que aún teniendo cercanía con el

Distrito Federal, pues ahí de alguna manera empieza a haber mucha más apertura con respecto a este tipo de expresiones (*se refiere al video arte*), aquí todavía está muy cerrada esta cuestión.

Por su parte Larisa Escobedo, artista plástica y profesora de la Facultad de Artes de la UAEM, en una conversación comentó

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.

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” (Ibíd: 63).

Alrededor de los festivales artísticos se tejen relaciones sociales entre actores muy diversos, sin embargo la edificación de políticas fundamentadas en valores permitiría que esas redes no se construyeran sólo para beneficiar a unos cuantos, sino para lograr un reconocimiento profundo entre diferentes.³¹ Los festivales tienden a reflejar la diferenciación entre grupos, pero los intereses de esos grupos, de estar regulados a partir de políticas basadas en valores, más que permitir la apropiación desigual de la ciudad, podrían representar un paso para transformar las desigualdades en maneras diferentes de habitar la

³¹ Por ejemplo, en el caso del Ficcuer, su creación se basó en una política cultural que tiene como objetivo acercar a la población al arte y la cultura y atraer turismo a la ciudad a partir de una oferta artística y cultural de calidad, esto lo deduzco a través de la lectura de varias entrevistas a los organizadores y reseñas sobre el festival, en las que los objetivos mencionados aparecían de forma reiterada. En el Festival participaron muchos grupos: músicos locales, artesanos, asociaciones civiles con diversas causas; y el festival atrajo público local y turistas, pero benefició más a los organizadores (Gobierno del Estado y Ayuntamiento de la Ciudad) que lo emplearon como estrategia política para silenciar problemas sociales muy importantes por los que pasaba la ciudad en aquel momento, entre ellos la falta de un tiradero con las condiciones adecuadas para albergar los desechos de la ciudad, lo cual tenía a Cuernavaca inundada en basura. También fueron beneficiados los comercios que se ubican en el centro histórico de la ciudad, que fue el principal escenario del festival. Pero para la población en general, el festival representó sólo una opción diferente de entretenimiento dentro de la ciudad, pero ocasional, esto porque, pese a la cantidad de dinero que se invirtió, la difusión del festival fue muy poca y se enfocó en zonas muy específicas: lugares de interés turístico, escuelas, restaurantes, hoteles, museos y centros comerciales.

ciudad y dar sentido a la vida urbana. "Debemos convencernos que hay que de construir una utopía, una sociedad en la que convivan la diversidad y la globalización" (Ibíd: 133).

Los festivales artísticos no sólo nos pueden mostrar como se tejen las relaciones entre sujetos y grupos dentro de una ciudad, sino también como el arte se relaciona con el mercado y la política. Los festivales artísticos también constituyen espacios simbólicos en los que se producen representaciones en torno a las ideas de cultura, arte, ciudad, identidad y diferencias étnicas y sociales (Daniel Mato: 2003: 331). Por lo tanto, estos festivales son manifestaciones que, a partir de los distintos ángulos desde los que pueden ser analizados, nos ayudan a comprender mejor cómo inciden los procesos políticos, culturales y económicos globales en las ciudades y las formas en qué los gobiernos y ciudadanos les hacen frente, los incorporan e influyen sobre la construcción de distintas representaciones socioculturales.

El estudio de la fiesta, que constituye gran parte de las "características" y "funciones" que se le atribuyen, muestra que autores como Turner, Raul Nieto y Gil Calvo, le han atribuido un significado en la definición que da el antropólogo de Sevilla y María Ana Pardeza de esta actividad social que establece una diferenciación entre la vida cotidiana y el tiempo festivo, como Eric Hobsbawm afirma en su obra "La Era del Imperio". En una forma de al menos establecer una delimitación y a veces de transgresión del orden social, por lo que puede ser un espacio de asociaciones de tonos, representaciones, ilustraciones, etc. La fiesta al ser un lugar especial de gozo, el juego, la fantasía y la expresión estética, constituye además un hecho de carácter universal que genera su propio sistema simbólico" (2003: 353). Los festivales se realizan que las fiestas tienden a ser, a una interpretación con la vida cotidiana no obstante, los festivales se celebran en espacios para la mera diversión, gozo,

⁴² Guillermo de la Peña, para el libro es un artículo de opinión sobre el Festival de los Tostones en Guadalupe, México el 15 de mayo de 1998 y el cual puede verse a la misma situación. "Este festival se ha celebrado en varios siglos [...] La fiesta, además, es una conmemoración de la milagrosa intervención del apóstol Santiago en varias familias de la Obispa del 1548" (1998: 84).

CAPÍTULO II

Hacia la construcción de un posible mapa para observar y analizar festivales artísticos

Festival y fiesta: encuentros y desencuentros

El recorrido realizado, a lo largo del capítulo uno, por los distintos ángulos desde los que podemos reflexionar sobre los festivales y los festivales artísticos, nos ha permitido observar sólo algunos de los aspectos simbólicos, prácticos, políticos, sociales y culturales que caracterizan al festival y lo diferencian de otras manifestaciones. Sin embargo, el mayor problema con el que nos enfrentamos es que en lo teórico el festival adquiere muchas dimensiones, porque más que ser una manifestación en torno a la cual se reflexiona, tiende a aparecer como un sinónimo de nociones como la fiesta,³² el carnaval o la celebración, en especial suele compararse o equipararse con la fiesta. No obstante, si comparamos las características que hasta ahora se han señalado sobre los festivales, en especial de los artísticos, en relación con otras manifestaciones, nos podemos dar cuenta de que en una u otra medida se llegan a cruzar pero no son sinónimos.

Con respecto a la fiesta, por ejemplo, gran parte de las “características” y “funciones” más importantes que diversos autores, como Turner, Raúl Nieto y Gil Calvo, le han atribuido, se concentran en la definición que elaboran Amparo Sevilla y María Ana Portal: “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. Es una forma socialmente establecida de transfiguración y a veces de trasgresión del orden social, por lo que suele ser un espacio de liberación de tensiones, represiones, frustraciones, etc. La fiesta abre un lugar especial al gozo, el juego, la fantasía, y la expresión estética. Constituye además un hecho de carácter universal que genera su propio sistema simbólico” (2005: 353). Los festivales al igual que las fiestas tienden a marcar una diferenciación con la vida cotidiana, no obstante, los festivales no sólo son espacios para la mera diversión, goz,

³² Guillermo de la Peña, por ejemplo, en un análisis que elabora sobre el *Festival de los Tostonates en Guadalajara*, utiliza el término fiesta y festival para referirse a la misma situación “Este festival se ha celebrado durante varios siglos [...] la fiesta comenzó como una conmemoración de la milagrosa intervención del apóstol Santiago en varias batallas de la Guerra del Miztón [...]” (1998: 85).

juego o trasgresión. Al respecto, Amparo Sevilla y María Ana Portal destacan que “[...] las diversas formas de regocijo social que se realizan en la actualidad (espectáculos, deportes, **festivales**³³, desfiles, etc.) no representan una fiesta a pesar de que en ellas se observan actividades lúdicas y de diversión” (Ibíd.)

El hecho de que no todo festival artístico termine en una fiesta no significa que todo su sentido radique en lo solemne, al parecer lo que hace especial al festival es que en él se mezcla lo solemne con lo lúdico. Es solemne en el sentido de que hay una manifestación de respecto hacia ciertos grupos, obras o actores; solemnidad que opera gracias a que los festivales artísticos legitiman y le otorgan cierto estatus a determinados personajes, obras o agrupaciones, las cuales son distinguidas a través de premios, menciones e incluso por el lugar que ocupan espacialmente dentro del festival.³⁴ Empero, dicha solemnidad se desarrolla en un ambiente hasta cierto grado “lúdico” –claro que este sentido lúdico en algunos casos se da en mayor medida que en otros– lúdico, porque si bien algunas actividades tienden a ser ritualizadas dentro del festival, éste permite que los actores se encuentren en distintas situaciones y que jueguen con sus roles, por ejemplo, determinados artistas, en otro momento, se convierten en público; los organizadores, en algún evento, pueden ser reconocidos más como artistas; y ante un espectáculo de gran “importancia” todos tienen la posibilidad de encontrarse como espectadores. Así pues, la solemnidad hacia los grupos de “poder” o estatus se mantiene, pero es justo el hecho de que dicha solemnidad esté dada en un contexto más libre y “placentero”,³⁵ en lo que probablemente radica que el festival artístico, sin necesariamente llegar a ser una fiesta, permita que la interacción entre actores sea menos densa y se acelere la producción de redes sociales.

Otro aspecto que puede marcar una distinción entre el festival y la fiesta, radica en el sentido comunitario. Mientras la fiesta, me parece, está relacionada con el disfrute colectivo, el cual es disfrutable por el hecho de ser organizado desde la comunidad; el festival, parece ser organizado no sólo para afianzar los lazos entre una comunidad, como podría ser el caso de las fiestas, sino para hacer crecer una comunidad a partir de la

³³ Las negritas son mías.

³⁴ Dentro del festival se marcan estatus entre por ejemplo: los artistas consagrados y los jóvenes, los creadores locales y los extranjeros, el público relacionado con las artes y el público circunstancial..., esa diferenciación tiende a gestar un trato solemne donde, al parecer, unos deben respetar a los otros.

³⁵ Esto, por ejemplo, no suele suceder en congresos especializados o en seminarios, en los que suele existir un claro protocolo entre los participantes.

creación de nuevas relaciones que pueden nacer de la consagración de algo o alguien. El festival tiene la posibilidad de reunir actores más diversos que la fiesta, esto permite el encuentro entre grupos distintos que generan intercambios de diversas índoles, a partir de los cuales algunos de los participantes pueden acumular más poder, ascender dentro de un campo u obtener reconocimiento y legitimidad. 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 de los festivales artísticos, la diversidad de actores que éstos pueden reunir, amplía las redes sociales de los grupos en 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 efímeros y a transformarse o reorganizarse dependiendo de los cambios socioculturales que experimente una ciudad.

¿En qué momento el festival se puede encontrar con la fiesta? Hay festivales artísticos que desde nuestra memoria nos remiten a la imagen de una gran fiesta, quien no ha visto o tiene recuerdos sobre una plaza retumbando bajo los pies de cientos de jóvenes que bailan al ritmo de las canciones del grupo *Café Tacuba*; las calles de Guanajuato repletas de gente de todas las edades y nacionalidades que detienen su recorrido para observar un espectáculo callejero; adolescentes bailando en círculos por más de una hora al ritmo de las bandas de ska; estudiantes, parejas de enamorados, familias y personas de distintas clases sociales disfrutando de las canciones de Willie Colón en pleno Zócalo de la Ciudad de México; poetas recitando en las calles; un hombre bala que impulsado por un cañón atraviesa la frontera que divide a México y Estados Unidos frente a las miradas sorprendidas de niños y adultos... El festival puede llegar a ser más festivo cuando se convierte en un hecho colectivo, que puede ser impulsado desde: la diversificación de los contenidos; la participación activa, en su organización y desarrollo, de distintos grupos que habitan en la ciudad; la vinculación con el turismo y el mercado global pero sin hacer a un lado a los ciudadanos; y, la regulación de políticas sustentadas en valores como respeto, autonomía y solidaridad. Al respecto, es claro que no podremos aspirar a que los festivales

creen un ambiente festivo,³⁶ en tanto, en las ciudades que los gestan, las condiciones socioculturales de vida sean fuertemente desiguales y la diversidad cultural sea motivo de segregación.

Festivales más públicos y festivos, pueden ser una herramienta para revalorar el sentido comunitario del espacio público como lugar de convivencia y encuentro con los "otros". La relación entre festival, ciudad y comunidad, de seguir en un segundo plano o subordinada ante la prioridad de los festivales por legitimar a los participantes dentro del campo del arte, ser sólo un medio para atraer turismo a la ciudad o alcanzar los objetivos de grupos específicos, terminará produciendo el efecto contrario al que algunos festivales aspiraban, en lugar de permitir la participación más activa y reflexiva de los ciudadanos en la vida urbana, quedarán abiertos huecos socioculturales por los que podrá entrar con mayor fuerza la privatización desmedida del arte y la cultura.

Las relaciones que se tejen alrededor de los festivales están muy relacionadas con las características de las ciudades modernas: el exacerbado individualismo que impera en éstas, la masificación de los productos culturales, la reclusión de los individuos al ámbito doméstico y la asociación de los espacios públicos con la violencia e inseguridad. Estos procesos han permitido la constitución de los festivales artísticos como intervenciones culturales por las que los sujetos urbanos pueden escapar de la masificación, crear relaciones y aspirar a ser parte de una comunidad que funcione como resguardo social y cultural frente al aparente caos de la ciudad. Aquí, en la posibilidad que otorgan los festivales de reforzar un sentido de grupo dentro de las grandes ciudades, quizá radica parte de la explicación respecto a por qué los festivales surgen especialmente en las ciudades y por qué no dejan de aparecer festivales tan diversos como los grupos que desean "reencontrarse", ejercer su poder y fortalecerse. Se me ocurre un ejemplo para ilustrar esta posibilidad de "reunión" sociocultural que ofrecen los festivales. En Cuernavaca, pese a que hay muchos grupos de rock, no hay un lugar en el que habitualmente se presenten grupos o se toque esta música, de manera paralela, entre los jóvenes que forman parte de estos grupos de rock hay una sensación de monotonía y aislamiento respecto al desarrollo

³⁶ Gil Calvo en su libro *Estado de fiesta* destaca que la fiesta es un elemento esencial para generar la participación política. Gil Calvo considera que la fiesta causa un efecto comunicativo sobre los que participan en ella, para el autor "[...] los públicos festivos pueden transformarse ritualmente en pueblos soberanos" (1991: 199). "Entonces, cuando ya formemos todos una sola clase de ciudadanos, puede que la participación pública llegue a ser una fiesta enteramente libre" (Ibíd: 206).

de este género en la ciudad. Sin embargo, durante la década de los noventa, quizá fomentado por dichas sensaciones, se empezaron a crear una serie de festivales de rock; en éstos, los grupos podían intercambiar música, conocer a los grupos más nuevos, reclutar a nuevos integrantes para sus bandas, “conectarse” con las estaciones de radio y los espacios que apoyaban y difundían el género rock. Además, resulta destacable que en este periodo surgieran muchas bandas en comparación con las que existen actualmente, algunas firmaron contratos con disqueras nacionales y el público comenzó a solicitar la música de estos grupos de rock en las radiodifusoras, las cuales se vieron obligadas a ceder un espacio a los grupos locales igual de importante que el que le otorgaban a las agrupaciones internacionales. Los festivales, les permitieron a estos grupos de jóvenes encontrarse, crear proyectos con base en intereses comunes, apropiarse de espacios y darle un nuevo sentido a la ciudad en la que habitaban. Los festivales hicieron posible que una comunidad se formara o reafirmara dentro de una ciudad que, por falta de espacios destinados al rock y el poco apoyo del gobierno hacia este género, no permitía que los actores interesados en esta música se encontraran.

Empero, como ya se mencionó anteriormente, no todos los grupos socioculturales tienen iguales oportunidades para crear festivales; dado que los gobiernos, las políticas culturales, el campo del arte y el mercado, fomentan la creación de festivales artísticos orientados al turismo; a la presentación de arte “culto” y, paradójicamente, de artistas consolidados por los medios masivos de comunicación; la mayor parte de estos festivales tienden a promover su realización en espacios alejados de los sectores más pobres de la ciudad y suelen segregar a determinados grupos y públicos.³⁷

Consagración y celebración en los festivales artísticos

Los festivales artísticos tienden a *consagrar*, es decir a colocar en un lugar preeminente, un sentido del arte muchas veces vinculado con una construcción elitista que no facilita la

³⁷ El guitarrista Jesús Peredo Flores, también antiguo Subdirector General Operativo del ICM, elaboró algunos ensayos con el propósito de generar una reflexión sobre la construcción de políticas culturales y “la cultura” en el estado de Morelos. En uno de ellos Peredo Flores plantea “Morelos, a través del ICM, ha apostado mucho en la capacitación sobre políticas culturales, pero [...] no le ha sido posible resolver retos como: la participación ciudadana, la vinculación en el aula escolar con la cultura, la creación de espectadores conocedores y una oferta cultural en la que se tome más en cuenta al público, que a satisfacer las demandas de trabajo de los creadores”.

igual participación de los ciudadanos y limita la expresión de la diversidad. Esto es muy importante, porque lo que consagran los festivales marca las relaciones que se tejen entre los actores que participan en ellos. El festival es *consagratorio* en dos sentidos: primero, porque al consagrar un sentido del arte, objeto(s) o persona(s), las coloca en una posición de valor superior, con lo que la estructura sociocultural y los significados que dan sentido a la *consagración* se mantienen vigentes y consolidan; segundo, un festival ayuda a que un grupo se consagre frente a otros a partir de ciertas valoraciones y construcciones socioculturales. En algunos casos, a través de los festivales se confieren atributos por los que los grupos obtienen privilegios. Este sentido *consagratorio* en sociedades polarizadas social y culturalmente suele evidenciar las desigualdades entre grupos, mientras en sociedades más equitativas la consagración no se traduce en privilegios sino en el reconocimiento de las diferencias.

Los actos consagratorios que acompañan a los festivales, no sólo tienden a reafirmar un orden, sino que también pueden llegar a representar un deseo de transformación con respecto a lo establecido o el pasado. Un festival que en su momento consagró al *performance* o al rock, expresiones en su nacimiento poco legitimadas dentro del arte, representaron, en un tiempo, la búsqueda de distintos grupos por transformar el sentido del arte hegemónico y reivindicar el uso de nuevos lenguajes artísticos. Hemos señalado, que los festivales artísticos no logran cambiar los gustos culturales de los grupos, pero ¿será posible que un festival de arte, aun presentando contenidos artísticos muy concretos, pueda lograr una comunicación con grupos más diversos y que en apariencia no están familiarizados con las propuestas que ofrecen estos festivales?, probablemente sí, pero ello tendrá que ver mucho con lo que consagren los festivales, pues el festival puede tener como tema al arte contemporáneo u otro tipo de arte, pero si consagra un aspecto comunitario con el que distintos sectores se identifiquen, entonces cabe la posibilidad de que el arte más que ser un factor que diferencie a distintos grupos, se pueda convertir en un vehículo por el que se exprese un interés colectivo. Pero no sólo en lo anterior podría radicar la conexión de un festival artístico con los distintos grupos de una ciudad, también la multiplicación de actividades que susciten una explosión de mercados simbólicos quizá atraería el interés y la participación de distintos sujetos. Nuevamente, podríamos citar aquí el intento que ha hecho el *Festival InSITE* para abordar, a través de distintas manifestaciones artísticas y

otras actividades, las problemáticas sociales que experimentan los habitantes de Tijuana por vivir en una ciudad que, entre otras cosas, comparte frontera con Estados Unidos.

El festival también está relacionado con la *celebración*. Es una celebración porque en la mayoría de los festivales “las referencias al pasado no existen o, si se dan, no son tales que el pasado llegue a ser modelo de conductas ritualizadas del presente, [...] un hecho del pasado [...] es sólo el pretexto para una celebración”³⁸ (Amparo Sevilla y María Ana Portal, 2005: 346). Los festivales artísticos celebran, a veces de formas más festivas y otras orientadas más a lo solemne, los lazos socioculturales que les permiten a los actores encontrarse a través de un acto consagratorio. Sin embargo, lo ideal sería aspirar a que todos tuvieran la misma oportunidad de celebrar, y que dicha celebración fuera un proceso festivo, es decir comunitario y colectivo.

Algunos aspectos “particulares” de los festivales artísticos

Los aspectos en los que el festival se intercepta con la fiesta, la celebración o la consagración, nos permiten ver algunas de sus particularidades. Pero es aquello en lo que el festival adquiere un sentido o matiz distinto de estas manifestaciones, lo que nos brinda una pauta para identificar algunos aspectos que caracterizan a los festivales, y más específicamente a los festivales artísticos. Dar una definición de festival artístico, más que ser una herramienta para elaborar un análisis de este tipo de festivales, podría convertirse en una limitante, por ello quizá resulta más enriquecedor destacar algunos aspectos que – pese a que tomemos distintos ejemplos de festivales artísticos– parecen repetirse o poder identificarse en la mayoría de los casos.

Algunos aspectos “constantes” en los festivales artísticos:

Multiplicidad de contenidos y diversidad de participantes. Este tipo de festivales, aunque normalmente parten de lo que podríamos llamar un tema, ya sea una

³⁸ Los festivales medievales, por ejemplo, realizados en varias ciudades de España, no toman un acontecimiento específico para recordarlo a través de un festival, sino que a través del festival sacralizan a ciertas artes que destacaron o representan a dicho periodo histórico, las cuales son reinterpretadas desde el presente. El *Festival Huey Atlxcáyotl*, realizado desde 1965 en Atlixco, Puebla retoma una fiesta prehispánica, su objetivo es exponer las manifestaciones artísticas destacadas en esa fiesta, las cuales son reinterpretadas y adaptadas por los organizadores al contexto moderno (Festivales Culturales de México, 2002: 210).

cuestión política, una manifestación artística en concreto, un género cinematográfico...; generan múltiples actividades como conciertos, conferencias, exposiciones, talleres o fiestas. Es decir que reúnen distintos lenguajes y prácticas que suelen amalgamarse a través de un discurso político, artístico, social, turístico o económico. En este sentido, es importante observar qué es aquello que cohesiona toda la multiplicidad de ofertas que puede llegar a producir un festival artístico. Lo anterior porque: uno, nos llevará a estudiar qué factores sociales y culturales permiten que el sentido(s) de un festival se construya desde la consagración de un ideal político o de un discurso artístico; y dos, a observar cómo funcionan las redes sociales dependiendo de la “orientación” del festival. Además esta combinación de actividades hace posible la llegada de públicos y la participación de actores diferentes. Con base en estos aspectos, incluso se podría llegar a decir que ciertas actividades se “festivalizan” cuando, por ejemplo, a la presentación de un libro o una revista se suman un concierto, un debate, una exposición y una fiesta. La presentación de la revista o libro es el punto nodal, pero la diversificación de actividades hace posible atraer a públicos distintos y suscitar encuentros que probablemente no se podrían dar de no conjuntarse múltiples prácticas. Sobre este aspecto, una de las personas que entrevisté señaló

En Cuernavaca han existido muchos pequeños festivales, de hecho hace como un mes, Rocato y yo planeamos la presentación de nuestras revistas (*Nomedites* y *5 Sentidos*). Primero pensamos en hacer algo sencillo pero luego el asunto creció al grado de volverse casi un festival, pues tocaron varios grupos de rock, algunos montaron una “expo” con sus cuadros y hasta un acto con fuego tuvimos (Raúl Silva).³⁹

Estrecha relación con la arena del arte. Los contenidos de los festivales artísticos/culturales, los lugares en que se realiza, los organizadores y los públicos; guardan una estrecha relación con un discurso, postura frente al arte o sentido atribuido a éste. De alguna manera lo que sucede y no sucede en un festival de este tipo, está ligado de una u otra forma con lo que acontece a distintos niveles en el campo artístico. Un festival cuya principal razón para realizarlo es una lucha política, pero utiliza una serie de

³⁹ Parte de una entrevista realizada el 7 de mayo de 2007 en Cuernavaca, Morelos.

manifestaciones artísticas para convocar y reunir a diferentes actores, está vinculado con un determinado significado del arte que responde a ciertas dinámicas y pautas que se estructuran a partir de lo que sucede en el campo artístico imperante. Los festivales tienden a ser artísticos en la medida en que nos permiten observar cómo, dentro de una ciudad, unos grupos o actores dependen de otros⁴⁰ cuando el arte está de por medio. Pero no sólo eso, sino que los festivales artísticos nos dejan analizar las funciones socioculturales que el arte tiene para distintos grupos, las formas en que los sujetos se relacionan con las artes y la manera de representarse a través de éstas. Así pues, existen festivales que, aunque no se denominen como artísticos y no problematicen o tengan un discurso concreto respecto al arte, originan acciones y prácticas que reafirman o cuestionan algunos procesos y sentidos dominantes en la arena artística, es decir que, el desarrollo de estos festivales puede estar más o menos vinculado con el circuito artístico dominante pero no al margen.

Tendencia a la teatralidad y ritualización. Los festivales artísticos desarrollan, en mayor o menor medida, momentos teatrales o con una eficacia simbólica ritual. En otras palabras, todos estos festivales suelen generar situaciones en las que los grupos o sujetos representan un determinado papel a través del cual se hace “público” el estatus de los participantes y sus relaciones de poder. Esta dimensión teatral en los festivales hace evidente aquello que se consagra y ancla las diversas actividades que dan forma al festival. En estos momentos teatrales (inauguración, discursos, premiaciones, clausuras...) la multiplicidad y diversidad se encuentran, se reconoce a los protagonistas y se asoman parte de las redes sociales que actúan dentro del festival. Estos festivales también desarrollan prácticas con cierto sentido ritual, es decir que la participación de los sujetos o grupos dentro de los festivales suele “modificar” su estatus dentro de una ciudad, el campo artístico o el propio grupo. Las escenas teatrales que montan estos festivales son situaciones en las que los actores representan un determinado papel, pero también en las que se aprecia el papel que desempeñan estos actores socioculturales dentro del escenario urbano. La ritualización y teatralidad dentro de un festival, las reacciones y efectos que generan, reflejan el grado de densidad de las redes que se tejen a través de éstos, el nivel de

⁴⁰ El sociólogo Félix Requena señala que “La idea de la red indica que las personas son dependientes unas de las otras y no de la sociedad en abstracto” (1994: 44).

institucionalización de los mismos y el “poder” de los grupos que participan. Pero también muestra el tipo de relación que se genera entre público y festival.

Sentido lúdico. El ambiente lúdico que tienden a generar los festivales artísticos no depende necesariamente de la oferta que brida el festival, aunque ésta definitivamente es importante. Su sentido lúdico⁴¹ puede estar más vinculado con el encuentro entre personas, que con los contenidos. Por la misma multiplicidad de actividades que presenta y la diversidad de sujetos que congrega, el festival, con todo lo organizado que puede estar, se convierte en una especie de juego en el que prevalece la incertidumbre. Lo lúdico dentro de estos festivales suele gestarse más allá de lo planeado por los organizadores, ya sea en las actividades que generan los sujetos y que no son programadas (como fiestas, pláticas, paseos, tomar café, cenas...), o al darle un sentido distinto a las actividades motivado por el encuentro entre distintos actores. Se puede decir, que la parte lúdica de los festivales se encuentra en que éstos posibilitan la sociabilidad entre grupos y sujetos, incluso permiten hacer nuevos “amigos”, en un contexto que, por romper con lo cotidiano, puede resultar placentero, al respecto Larissa Adler Lomnitz señala “Tener muchos amigos no sólo es causa de placer sino también fuente de prestigio y popularidad [...] dentro de un contexto estimulante de solidaridad de grupo” (1994: 36). Esto no quiere decir que todos los que asistan a esta clase de festivales encuentren una experiencia lúdica, pero dado que la participación dentro de ellos es hasta cierto punto más “libre” que en, por ejemplo, fiestas religiosas, congresos o seminarios; los sujetos pueden jugar con el festival.⁴² Se tiene la posibilidad de hacer que sucedan cosas no previstas y suscitar experiencias diferentes y divertidas, lo anterior es viable que acontezca gracias a que el festival hace posible el encuentro con otros, “encuentros lúdicos” que además agilizan la producción de redes o las refuerzan.

En distintos festivales artísticos podemos encontrar actividades muy parecidas, pero lo que lleva a los actores de uno a otro festival, es el interés por apropiarse de experiencias distintas dadas por los tipos de actores y contactos socioculturales que propicia cada

⁴¹ “Lúdico: relativo al juego, apoyado en el principio del placer, tolerante ante la incertidumbre, independientemente de si se apoya en la sensación de vértigo o en la sujeción de reglas” (Zavala, 1993: 76).

⁴² “Durante el juego no necesariamente se aprenden cosas, pero sí se experimenta en general [...] Interviene el azar, el grado de interacción entre actores” (Ibíd: 45).

festival, los cuales suelen estar asociados a los momentos lúdicos que cada festival genera entre sujetos y grupos diferentes.

Genera oportunidades de encuentro. En especial en centros urbanos, los festivales artísticos generan oportunidades de encuentro e interacción entre grupos y actores. Félix Requena señala que “La urbanización tiende a concentrar personas similares: los que tienen determinados ingresos o características sociales”, así pues, una de las principales funciones que desempeñan los festivales artísticos es permitir que esta concentración de personas se agilice. Pero no sólo eso, sino que, de forma poco azarosa, los festivales toman espacios dentro de la ciudad que al convertirse en puntos de encuentro, son dotados de significación, o resignificados, por grupos y sujetos. Las oportunidades de encuentro que propician estos festivales, además de congregar a determinados actores, concentran en puntos muy específicos o redistribuyen la oferta cultural de la ciudad, permitiendo así la mayor o menor participación de habitantes diversos. Los festivales se destacan por maximizar la interacción sociocultural y organizar redes sobre las que determinados grupos pueden llegar a controlar espacios significativos dentro de una urbe.

Acelera la producción de redes sociales. Los festivales artísticos nos permiten observar dos cosas: uno, la ampliación de las redes sociales de un grupo o la formación de “nuevas” redes; y, dos, la operación de las redes que se suelen tejer en torno al campo del arte en una ciudad y los mecanismos que permiten que unos ingresen a dichas redes y otros no. Muy probablemente otras manifestaciones nos ayudan a analizar la misma situación dentro de un centro urbano, pero los festivales se caracterizan porque no sólo amplían o crean redes sociales, sino porque aceleran la producción de éstas. Dado que los contactos entre actores son más cercanos y diversos, se dan en un ambiente lúdico y el estatus de los participantes se legitima y evidencia a través de la teatralidad del festival y la ritualización de ciertas prácticas; los festivales permiten identificar más fácilmente a grupos y personas clave dentro de cierto campo con los que, en ocasiones, sólo en los festivales, es posible establecer un encuentro. El festival quizás no es la única forma de hacer relaciones en torno a la arena artística, pero sí se estructura como una posibilidad para acortar los procesos por los cuales se producen redes. Aquí vale la pena explorar qué tipo de redes sociales se generan con más rapidez en cada festival artístico, pues aunque éstos se enfoquen en las artes, los festivales pueden permitir que las redes de los sujetos se amplíen o articulen con

mayor facilidad hacia lo político, lo artístico o lo económico. La clase de intercambios (mercado, redistribución y reciprocidad) (Ibíd: 263) que se dan al interior de dichas conexiones, nos habla sobre las relaciones sociales de clase, jerarquía y confianza (Ibíd.) que se establecen entre los sujetos y dotan de sentido a un festival. ¿Por qué distintos festivales artísticos aceleran la producción de redes e intercambios en direcciones diferentes?, eso se debe analizar en cada caso, pero las dinámicas socioculturales urbanas en las que se desarrollan los festivales, las desigualdades de clase y diferencias culturales de los actores que participan, pueden ser una pauta para comprender por qué hay diferencias entre los festivales y respecto a las redes sociales que crean y en las que se mueven los sujetos.

Estas “constantes” que se pueden percibir en los festivales artísticos, se expresan en prácticas que se realizan en los mismos y que pueden ser muy distintas entre sí. En algunos festivales es más intensa e identificable la prevalencia de alguna de las características enunciadas, mientras en otros casos hay que mirar a profundidad dentro de los festivales para poder observar cómo se desarrollan los aspectos lúdicos, de producción de redes sociales, teatralidad, de encuentro entre actores o sus relaciones con el campo del arte. Los sentidos y funciones que poseen los festivales artísticos para sujetos pertenecientes a distintas clases sociales y grupos culturales, guardan una estrecha relación con las posibilidades socioculturales que dichos sujetos tienen de incidir en el desarrollo de los festivales y con los efectos sociales y culturales que éstos tengan sobre el grupo o sector con el que se identifican. A partir de ello, las prácticas y narrativas de los actores irán construyendo y dándole cierta particularidad a los aspectos que suelen “aparecer” recurrentemente en estos festivales.

Cada uno de los festivales artísticos posee en diferentes proporciones los aspectos que llegan a “distinguirlos”, situación que mantiene una relación con: 1) el lugar desde dónde lo edifican los actores (públicos, organizadores, artistas participantes, patrocinadores...); y 2) lo que cada uno de estos actores busca obtener, o logra o no obtener, a través de un festival y que a su vez depende de las representaciones que distintos grupos y sujetos construyen sobre su ciudad, el arte, la identidad, el grupo al que pertenecen (ya sea de clase o cultural) y sobre aquellos a los que identifican como “distintos”.

Resulta tentativo hacer una clasificación de este tipo de festivales, sin embargo, aunque varios de ellos sean, por ejemplo, organizados por los gobiernos estatales, si bien en éstos suele imperar cierto “formato”, por decirlo de alguna manera, cada uno tiene su propia lógica y no se puede hablar de un tipo de festival gubernamental. Más bien habrá que explorar cómo algunas de las situaciones que tienden a generar los festivales artísticos –las cuales han sido enumeradas párrafos atrás– varían entre festivales o mantienen similitudes cuando éstos son organizados desde o por instituciones gubernamentales. Lo mismo podría aplicarse para cuando son organizados por asociaciones civiles o grupos coordinados de artistas. Pero los organizadores sólo son un aspecto para comprender a un festival. Lo que propone este trabajo es elaborar una especie de guía que nos ayude a recorrer un festival artístico dentro de una ciudad específica. Un mapa que a partir de ciertos puntos de referencia nos permita ver la relación entre festivales, vida urbana y actores y redes sociales.

El mapa consiste en observar las construcciones socioculturales y discursos que elaboran distintos actores y grupos sobre ellos mismos, su ciudad y el arte; y la relación que esto guarda con el aspecto o aspectos⁴³ que más potencializa un determinado festival, y que a su vez, entabla una relación con el tipo de redes que a los grupos y sujetos les interesa ampliar, mantener o crear.

La guía parte de la identificación de algunos aspectos que forman el cuerpo de un festival artístico y que muestran cómo se da la participación e interacción entre grupos urbanos distintos. Este primer recorrido nos ayudará a examinar la comunicación, organización comunitaria y colectiva, los contactos entre actores socioculturales diversos y la polarización social o cultural existente dentro de una ciudad en la que se desarrolla o gesta el festival(es) que se analice(n). Además, son pistas que nos permitirán tener un primer acercamiento al funcionamiento, estructura y papel de distintos actores en los festivales artísticos.

Los festivales artísticos posibilitan determinadas prácticas e intervenciones por parte de diferentes actores socioculturales dentro de una ciudad. Una radiografía del esqueleto de un festival, nos llevará a la identificación de aquellos puntos en los que se interceptan las

⁴³ Multiplicidad de actividades, sentido lúdico, teatralidad, ritualización, aceleración en la producción de redes, oportunidades de encuentro, vinculación y conexiones con el campo del arte.

representaciones de los sujetos con la estructura y orientación de las redes, y la función y significado(s) que han tenido o tienen estos festivales en un lugar determinado.

Identificar y reflexionar sobre desde dónde y cómo se estructura un festival, los sectores que reúne y las prácticas que suscita o no en los habitantes de un centro urbano, nos permite trazar una ruta de análisis respecto a la intervención de los grupos en la ciudad a través de los festivales artísticos.

A continuación, se sugieren algunos aspectos desde los cuales podemos analizar las diferentes dimensiones de los festivales y sus vínculos con las redes socioculturales sobre las que los actores se posicionan simbólicamente dentro de una ciudad y la significan.

Pistas para una primera lectura de los festivales artísticos: actores sociales y dimensiones analíticas

Organizadores. Son los actores o grupos que hacen la propuesta de realizar un festival, los cuales toman decisiones acerca de éste y construyen discursos para justificar su razón de ser. Aquí podemos ubicar a dos tipos de agentes como los principales impulsores de festivales:

a) Agentes gubernamentales. Se refiere a la organización de festivales por parte de instituciones diversas dependientes del Estado. Pueden ser Institutos de Cultura Estatales, Secretarías de Cultura, Consejos Estatales para la Cultura y las Artes, el Área de Cultura de los Ayuntamientos...

b) Agentes no gubernamentales. Comprende tanto agrupaciones ciudadanas, tal es el caso de colectivos, asociaciones civiles o grupos y sujetos organizados; como agentes "privados" que representan a una empresa, consorcio o firma como, por ejemplo, alguna empresa refresquera, galería o museo privado o televisora.

En algunos festivales artísticos es muy claro detectar quién los organiza, pero no a todo festival corresponde un solo tipo de organizadores. En la práctica, ambos tipos de agentes pueden estar vinculados directamente con la organización, sobre esto, lo relevante es explorar cómo se dan estas relaciones y la forma en la que se reflejan en el desarrollo del festival y cómo modifican los otros aspectos que le dan sentido.

También habrá que detectar cómo se da la relación entre organizadores y proveedores o patrocinadores, es decir, estudiar cómo y de dónde se obtienen los recursos (económicos, humanos, simbólicos o políticos) para realizar el festival y las maneras en que las redes que se crean o ponen a funcionar para obtener dichos recursos generan tipos específicos de intercambios entre los actores, intercambios que a su vez llegan a incidir sobre las decisiones que toman los organizadores para con el festival. Explorar las conexiones entre los actores que organizan festivales es importante porque el festival además puede llegar a ser “un espacio de disputa entre los actores culturales del Estado y de la sociedad civil, donde pueden establecerse formas específicas de colaboración u agudizarse conflictos” (García Canclini, 1991: 19).

Los organizadores no son un elemento en abstracto, son actores sociales y culturales que toman decisiones y justifican la realización de un festival artístico a partir de la construcción de un sentido(s) del arte, desde donde se legitiman socioculturalmente frente a otros y movilizan sus redes sociales. Dicha legitimación podrá estar orientada hacia lo político, lo económico, lo social o la propia reflexión del campo artístico pero no al margen de la arena del arte. Analizar la forma en qué los grupos construyen un sentido(s) del arte es esencial porque a partir de ello los organizadores, como parte de un grupo(s), programan los espectáculos a presentar, deciden sobre los artistas a los que se invitarán, otorgan premios, obtienen recursos, planean estrategias de difusión y deciden el lugar(es) en que se realizará un festival. Las configuraciones sobre el arte también influirán en las relaciones que se generen entre organizadores, artistas y público dentro de los festivales.

Los artistas participantes. Estos actores, al igual que los organizadores, legitiman un sentido del arte y desde ahí le adjudican ciertas funciones a los festivales artísticos. Estos sentidos atribuidos al arte, así como la forma en que se representen o sean representados en los festivales y los significados que les asignen, no sólo estarán dados por el género o discurso artístico en el que está inmersa su propuesta u obra, sino que su estatus también estará dado por el papel y grados de participación que los artistas tienen, como parte de un grupo, en los festivales. En este contexto, habremos de observar, por un lado, cómo eligen los organizadores a los artistas participantes, pero también las redes sociales que han construido dichos creadores y que posiblemente facilitan su entrada en algunos festivales

más que en otros. Así mismo es necesario analizar las relaciones de los artistas con los organizadores, pues ello nos permitirá ver la interacción que los artistas mantienen con otros grupos de la ciudad, las posibles divisiones entre artistas y su relación con el sector social o grupo cultural con el que se identifican, así como las distinciones simbólicas entre actores locales y actores “externos” a la ciudad; es decir que observaremos cómo todas las categorías antes mencionadas se construyen y legitiman a través de los festivales, en el marco de la oferta y hábitos de consumo cultural de un centro urbano específico.

Hay que reflexionar sobre las categorías desde dónde se representan y son representados los artistas que participan en los festivales artísticos, para desde ahí mirar el lugar y la función que ocupan en éstos. No se puede generalizar ni crear una fórmula, pero a partir de ciertas relaciones entre artistas y organizadores o del rol desempeñado por los creadores, es posible reflexionar sobre los procesos de legitimación de los distintos sentidos del arte que se encuentran en una ciudad y expresan las concepciones que los grupos edifican sobre ésta. Así pues, dependiendo del lugar que ocupen los sujetos socioculturalmente y de los sentidos que le adjudiquen al arte, para los artistas un festival puede ser

- una fuente temporal de trabajo, lo cual puede implicar una competencia entre artistas locales y externos por la obtención de un “empleo”;
- un foro propio para difundir sus propuestas, en cuyo caso los artistas suelen ser al mismo tiempo organizadores;
- un espacio para vincularse con otros artistas, por lo que su participación puede estar sujeta a la legitimación dentro de un grupo y a una amplia competencia entre creadores distintos que representan a diversos sectores;
- un escenario para la denuncia social y política, que posiblemente denote el grado de desigualdad social y cultural de una ciudad.

Los festivales pueden tener para los artistas diversas funciones que a veces se superponen, pero el que un festival tenga mayor significación, para un grupo de creadores, como fuente de empleos que como espacio para sociabilizar o como foro “importante” para difundir su obra; nos deja mirar las construcciones que —a partir del contacto que han establecido o no con múltiples actores— elaboran sobre sí mismos, los diferentes públicos, las instituciones gubernamentales u otros artistas.

Los públicos. El público que logra reunir un festival nos muestra la dimensión preformativa⁴⁴ de éste. Es decir la forma en que los sujetos significan y dan sentidos a las experiencias que les proporciona un festival, las cuales son dadas, en parte, por el tipo de contenidos que presenta el festival, pero también por las oportunidades de interacción social que éste posibilita y las maneras en que los grupos que conforman el público se relacionan cotidianamente entre ellos y con la oferta artística y cultural de la ciudad.

Al hablar de público, no sólo se está hablando de la cantidad de gente que asiste a un festival, pues el volumen de asistencia en realidad nos dice poco sobre los aspectos culturales y sociales que dentro de un centro urbano hacen posible que determinados grupos de personas asistan a un festival. Por lo anterior, este trabajo no sólo explora cuantitativamente al público sino que analiza; por un lado, el tipo de público que atraen los festivales a partir de los contenidos que presenta, su ubicación geográfica, difusión e imagen; y por otro, la forma en que distintos espectadores reconstruyen la experiencia(s) adquiridas en el festival.

Si bien aspectos formales como la difusión, la imagen y la ubicación del festival suelen influir en el tipo de públicos que atraen, en el fondo, la eficacia de estos mecanismos para atraer espectadores, o a ciertos espectadores, está vinculada con los “complejos hábitos culturales y usos sociales” (Ibíd: 10) de una ciudad, como, por ejemplo, el acceso de los distintos sectores sociales a los medios de transporte, el papel de los medios masivos en un centro urbano, la oferta cultural y artística...De la misma manera, el comportamiento, interacción y significación de las experiencias que generen los públicos también estará relacionada con las formas en que los distintos actores experimentan la vida urbana.

La diversidad cultural, social y geográfica de los públicos; su grado de conocimiento sobre los espectáculos que presenta un festival; el nivel de interacción entre éstos y con los artistas y organizadores; y las formas de intervención de los públicos en el festival; nos muestran cómo se da la relación del Festival con la ciudad.

⁴⁴ Rodrigo Díaz respecto a la *performance* destaca “Que en las *performances* tan importante es el resultado final —sean etnografías, rituales, desfiles militares, carnavales, conciertos, ceremonias, festivales, espectáculos, eventos deportivos, juegos— como el conjunto de pasos y ensayos, con sus tropiezos, que condujeron a su producción social” (en prensa). Por ello, justo los públicos forman parte importante de ese proceso en el que se construyen los sentidos de un festival y que suelen ir más allá de lo especulado.

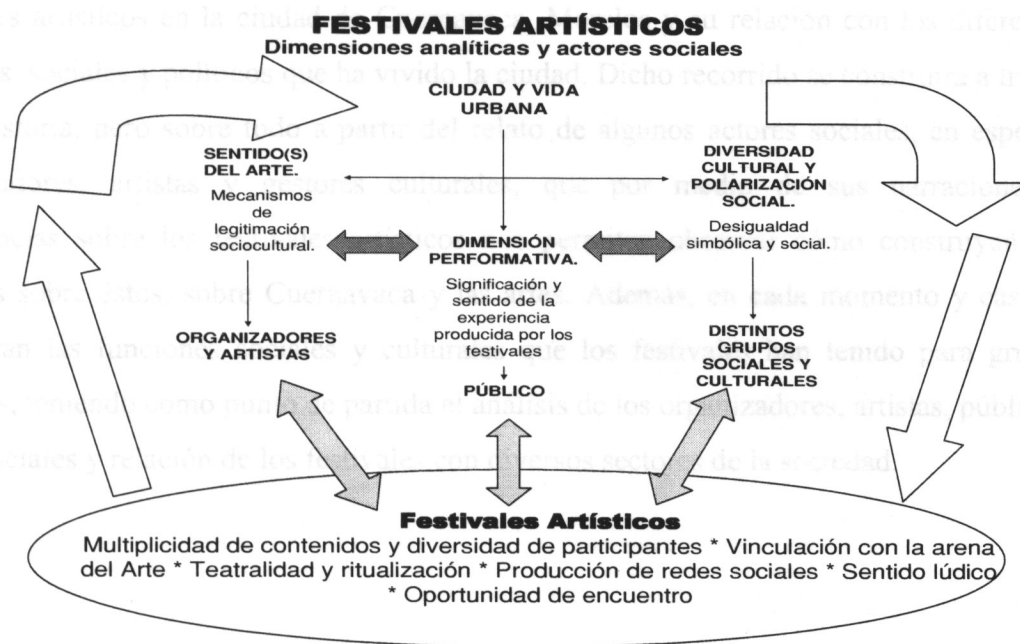
Relación de los festivales con la sociedad. Sociedad puede llegar a ser un concepto muy amplio y ambiguo; sin embargo en este caso es una referencia para observar cómo se manifiesta la diversidad cultural y polarización social de una ciudad en los festivales artísticos. Es decir, la forma en que las 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, la manera en que involucran o no a diversos grupos y la concepción y función que distintos sectores sociales y culturales les asignan. Para observar cómo se expresan las desigualdades simbólicas y sociales en esta relación entre festivales y sociedad, a manera de guía, habrá que considerar lo siguiente:

- a) Las representaciones sobre la ciudad a las que alude el festival y el alcance o choque que tienen dichas representaciones para distintos grupos culturales y sociales.
- b) Los medios por los que circula la información del festival, se refiere, a los mecanismos que utiliza el festival para convocar al público, pero también a los artistas participantes. Aquí hay que explorar qué sectores tienen mayor acceso a los canales de difusión que emplea determinado festival.
- c) Los conflictos o acuerdos que sobre la vida artística o cultural se dan a partir del festival.
- d) La capacidad que tiene el festival de modificar la actividad cotidiana de una ciudad, es decir, si el festival permite o provoca que los comercios cierren más tarde, el transporte público amplíe su horario, se mejoren las condiciones físicas de colonias o barrios, se refuerce la seguridad, o museos y foros permitan la entrada gratuita...
- e) El lugar(es) en los que se realiza el 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 moviliza un festival artístico y a quién benefician la producción de dichas redes, qué actores forman parte de ellas y cuáles quedan fuera. También habrá que observar, después del festival, que redes permanecen, 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 ensamblar relaciones con diversos intereses (artísticos, políticos, económicos, sociales).

- g) El imaginario que poseen sobre los festivales artísticos los distintos sectores de la sociedad y grupos culturales; a partir de los públicos, contenidos y presencia que los festivales artísticos han tenido dentro de una ciudad. Al respecto, también se trata de ver los choques o consenso que los habitantes de una ciudad llegan a tener sobre los estos festivales. El punto nodal de las redes que se tejen alrededor de un festival artístico “determina” las características de éstas, sus alcances, su densidad, además, la solides de dichas redes repercutirá en el tiempo de vida del festival y sus funciones socioculturales.

Si bien no se puede hacer una clara clasificación de los festivales artísticos, podemos vislumbrar cómo se da la relación entre éstos, los actores y la ciudad, al analizar cómo algunas de las que podemos llamar particularidades de los festivales artísticos adquieren un rasgo, función o relevancia característica dependiendo de los aspectos sociales y culturales que prevalecen en una ciudad y que pueden ser observados a través de los distintos actores sociales inmersos en un festival.



Cada festival artístico es resultado de una fórmula distinta en la que se mezclan de muchas formas las dimensiones y aspectos abordados a lo largo de este capítulo. Lo aquí expuesto es un mapa que nos puede llegar a mostrar los aspectos socioculturales, estructura socioeconómica, representaciones de la ciudad, oferta artística-cultural y papel de las instituciones gubernamentales que “inciden” en la creación de ciertos festivales, sus transformaciones, duración y funciones que han cumplido en distintos momentos.

A través de los festivales hablan, y dicen algo de no estar presentes, los distintos grupos que habitan una ciudad. Los festivales artísticos nos hablan de la diversidad y la desigualdad, de cómo se configuran los grupos culturales dentro de una urbe.

Este mapa analítico puede ser un tanto arbitrario, sin embargo, no intenta ser un modelo cerrado, más bien lo concibo como una pequeña herramienta que nos puede ayudar a entender, a través de la lectura de los festivales, los procesos socioculturales de las ciudades, las representaciones de y sobre los grupos que las habitan, y las maneras e intensidades con las que estos grupos se relacionan. 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, nos permiten adentrarnos al corazón de una ciudad y de su vida urbana.

En el siguiente capítulo se hará un análisis tanto histórico como antropológico sobre el desarrollo, sentido y función que distintos grupos socioculturales le han atribuido a los festivales artísticos en la ciudad de Cuernavaca, Morelos y su relación con los diferentes procesos sociales y políticos que ha vivido la ciudad. Dicho recorrido se construirá a través de la historia, pero sobre todo a partir del relato de algunos actores sociales, en especial organizadores, artistas y gestores culturales, que por medio de sus narraciones y experiencias sobre los festivales artísticos nos permiten observar cómo construyen sus visiones sobre éstos, sobre Cuernavaca y las artes. Además, en cada momento y caso se estudiarán las funciones sociales y culturales que los festivales han tenido para grupos distintos, teniendo como punto de partida el análisis de los organizadores, artistas, públicos, redes sociales y relación de los festivales con diversos sectores de la sociedad.

CAPÍTULO III

Un recorrido por Cuernavaca a través de sus festivales artísticos

Desigualdad social y diversidad cultural: algunas postales de 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, es decir si se viene del Distrito Federal o de 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 con dirección al norte. El monumento a Zapata, empotrado en el suelo de Cuernavaca, parece que siempre se está yendo 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 suelen pasar por el D.F. para llegar a Cuernavaca, con la imagen de una ciudad arbolada, llena de flores, con bellas casas y agradable. 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 muy diferente, vemos una ciudad en la que es más evidente la pobreza, más árida y polvorienta, 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 a buscar trabajo, estudiar, vender sus productos y artesanías o a pasar una temporada mientras llegan a su “verdadero” destino, que suele ser el D.F. o alguna ciudad del norte. Cada grupo o sector que habita o permanece algún tiempo en la ciudad, construye una visión de ésta, no sólo por la manera en que se estableció o llegó a ella, sino por la forma en que la habita y experimenta cotidianamente.

Es difícil describir a Cuernavaca porque en ella habitan y convergen grupos sociales y culturales muy distintos,⁴⁵ no obstante, una caracterización muy popular de Cuernavaca a nivel nacional e internacional ha sido construida no tanto desde sus aspectos culturales, sino más bien en relación a su clima. Dada la heterogeneidad cultural y social de este centro urbano, Cuernavaca más que ser identificada por un rasgo “cultural”, suele ser vinculada con un modo de vida especial. Carlos Gallardo, uno de los jóvenes cronistas de esta ciudad, escribió en uno de sus textos:

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.⁴⁶

Por su parte, el ensayista mexicano José Luis Martínez la define como “Tamoanchan, paraíso de los capitalinos”. Sin embargo, pese a que esta Cuernavaca sólo es vivida y disfrutada por algunos habitantes y turistas, a lo largo de este capítulo se analizará cómo esa y otras concepciones e imágenes populares de la ciudad han incidido en la configuración de cierta oferta cultural, hábitos culturales y la organización de grupos y redes sociales dentro de la ciudad. Lo anterior, a fin de explorar cómo estos aspectos quedaron o quedan reflejados en los festivales artísticos.

¿Por qué será más fácil distinguir a Cuernavaca por su clima y cualidades naturales y turísticas, que por algunos rasgos culturales?, quizás porque la polarización social y cultural, que en ella impera hace difícil el diálogo entre habitantes; ya que es muy distinta la ciudad que habitan los artistas extranjeros; los investigadores y creadores consolidados; o aquellos capitalinos que, al tener la posibilidad de tener una casa en Cuernavaca y otra en el D.F., viven sólo por algunas temporadas en esta la ciudad; en relación con la Cuernavaca que experimentan los indígenas guerrerenses que viven hacinados en vecindades viejas del centro; las familias que habitan en los vagones abandonados en la antigua estación de

⁴⁵ Según el INEGI, el porcentaje de no nacidos en la entidad llegó a 37.14% en 1997, y bajó a 32.03% en 2000.

⁴⁶ Texto publicado en el número 5 de la revista *Tabique*.

ferrocarril; o los migrantes de Guanajuato, Morelia y Guerrero que, entre los años 50 y 70, fueron formando y poblaron algunas de las colonias más populares ubicadas alrededor del centro. Más que existir una identidad *cuernavaquense*, se suele hablar de una imagen idílica de Cuernavaca con la que probablemente no todos los grupos se identifican, pero con la que a diario conviven y la cual marca la desigual apropiación, disfrute y uso de la ciudad.

Cuernavaca tampoco puede comprenderse al margen de las relaciones que mantiene con el Distrito Federal, ya sea que los habitantes de Cuernavaca deseen diferenciarse de los capitalinos, reproducir algunos aspectos de aquella ciudad o hayan llegado ahuyentados por el D.F., ambas ciudades siempre se están mirando. Nuevamente, en esta relación, Cuernavaca suele destacar más por su “modo de vida” asociado a su cálido clima, ya que en algunos otros aspectos es concebida como una extensión de la capital. Recuerdo una ocasión en la que, junto a unos amigos, realicé un viaje a Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, al salir del aeropuerto nos subimos a un taxi y el conductor nos preguntó: “¿ustedes son chilangos verdad?”; uno de mis amigos, que nació en Cuernavaca pero vive en el D.F., dudó al dar su respuesta, pero después de intercambiar miradas, todos al unísono contestamos: “no, somos de Cuernavaca”; el taxista nos miró por el retrovisor y con una sonrisa en la cara dijo: “pues es lo mismo”. Así pues, Cuernavaca pareciera no tener una identidad propia y estar supeditada, o ser arrastrada, hacia el Distrito Federal. El escritor José Antonio Aspe, al respecto, apunta

[...] el creador produce y resiste hasta donde la cuerda comienza a reventarse; es por ello que lanza, al principio, miradillas furtivas y coquetonas al *de efe*, y es por ello que tarde o temprano acaba entregándose, exhausto y flechado, en los brazos de la jungla de asfalto.⁴⁷

Los imaginarios que sobre Cuernavaca se han construido, no permanecen sólo porque, por ejemplo, conserve su “buen” clima, sino que responden a ciertos procesos sociales y culturales por los que distintos actores buscan apropiarse de la ciudad. En este sentido, los festivales artísticos constituyen una serie de manifestaciones por las que se hacen evidentes algunos de estos procesos.

⁴⁷ *Ibíd.*

A continuación, se analizarán las distintas concepciones que los actores sociales han edificado sobre Cuernavaca, su vida artística y cultural, a partir de distintos momentos socioculturales que ha vivido la ciudad, y la relación que estas configuraciones guardan con el desarrollo, funciones, características y sentidos que los festivales artísticos tienen hoy para diversos habitantes de Cuernavaca.

El inicio: los primeros festivales artísticos en Cuernavaca

El primer problema con el que uno se topa al querer indagar sobre los festivales artísticos que existieron en el pasado de Cuernavaca es la falta de registros, no sólo sobre los festivales, sino sobre las actividades que en torno al arte se han realizado a lo largo de la historia de dicha ciudad. Las instituciones gubernamentales sólo poseen información sobre los festivales que han organizado, los cuales son pocos; o en los que han tenido gran participación, cosa que comenzó a ocurrir en la década de los noventa. Por otro lado, los festivales organizados por artistas o grupos ciudadanos, no están registrados en documentos específicos, pues muchos al irse de la ciudad se llevaron consigo la información. La historia de los festivales artísticos está hecha de fragmentos que se pueden rescatar a través de la unión de los relatos de distintos actores que fueron organizadores, artistas participantes o testigos.

La ausencia de un registro histórico sobre los festivales relacionados con las artes, nos remite a dos situaciones que parecen acompañarlos: primero, se puede adjudicar la poca información que las instituciones gubernamentales tienen sobre ellos al hecho de que los festivales hayan sido impulsados principalmente por líderes ciudadanos, como el obispo Sergio Méndez Arceo, en los setenta; o por grupos de artistas, como en el caso del grupo de teatro *Gente*, uno de los principales organizadores del *Festival Internacional de Títeres* iniciado en 1988. Lo anterior nos lleva a suponer que los primeros festivales fueron no sólo foros para el arte, sino que permitían el encuentro entre grupos y actores ciudadanos que buscaban hacerse de un lugar dentro de la ciudad. Los festivales artísticos han sido herramientas por las que los grupos intentan apropiarse de la ciudad u otorgarle un significado especial, quizá por ello los extranjeros, los de “afuera”, los que al llegar a la ciudad se sintieron ajenos, fueron los impulsores de los primeros festivales artísticos; desde

los cuales gestaron una serie de prácticas y encuentros socioculturales a partir de los que posiblemente reafirmaron su sentido de pertenencia con respecto a la ciudad. Quizá por lo mismo, los gobiernos municipales y estatales han desarrollado un amplio interés por impulsar “grandes” festivales artístico/culturales en los últimos siete años, justo cuando parecían estar “perdiendo” la ciudad, ya sea por los conflictos sociales suscitados alrededor del predio del Casino de la Selva o por las toneladas de basura que durante tres meses inundaron las calles de Cuernavaca despertando protestas, bloqueos y plantones por parte de ciudadanos molestos.

La segunda situación sobre la que se puede reflexionar con respecto a la poca información que sobre estos festivales existe, radica en que éstos al ser impulsados primordialmente desde “fuera” (por artistas extranjeros, intelectuales provenientes del Distrito Federal y otras ciudades del país, y gestores culturales recién llegados) crearon redes en torno a la arena artística pero no al interior de la ciudad, es decir, con los grupos ya establecidos o las comunidades más consolidadas y arraigadas dentro de Cuernavaca. Así, tanto artistas como algunos actores vinculados con las artes, intelectuales y políticos, crearon, a través de los festivales y otras acciones, una serie de redes sociales que pusieron en movimiento, no tanto al interior de la ciudad, sino que más bien los llevaron a emigrar a centros artísticos importantes como el D.F., Guadalajara, Jalapa o incluso a ciudades extranjeras. Para algunos de estos artistas, aunque Cuernavaca representara un lugar agradable para vivir; también fue, en algún momento, una ciudad que les permitió crear nexos sociales que les sirvieron de trampolín para saltar a otros lugares, esto porque durante un largo periodo Cuernavaca fue un foco significativo para artistas e intelectuales, en especial en las décadas de los sesenta y setenta, cuando tres figuras importantes convivían en Cuernavaca: Iván Illich, Sergio Méndez Arceo y Gregorio Lemercier; y un segundo momento, en los noventa; cuando la dirección del Instituto de Cultura de Morelos (ICM) estuvo a cargo de Mercedes Iturbe. Sin embargo, cuando estos y otros personajes desaparecen de la vida urbana de la ciudad, lo que quedó de los festivales artísticos fueron las relaciones que distintos grupos pudieron articular en esos momentos de efervescencia artística e intelectual y que emplearon para salir de la ciudad, cuando dicho esplendor comenzó a desvanecerse. En el momento en el que varios de los actores que venían de “fuera” salieron de la ciudad o concentraron sus actividades en otros lugares, muchos de los

festivales artísticos en los que tuvieron alguna incidencia fueron desapareciendo, sin quedar un registro de ellos, por lo que las experiencias que suscitaron sólo llegaron a albergarse en la memoria de unos cuantos.

¿En qué momento aparecen los primeros festivales artísticos en Cuernavaca?, los actores a los que entrevisté suelen ubicarlos en distintos tiempos, pero en especial algunos cronistas, periodistas y creadores que nacieron en Cuernavaca durante los años cincuenta, coinciden en ubicar los primeros grandes festivales artísticos durante los últimos años de la década de los setenta, época en la que don Sergio Méndez Arceo era obispo de Cuernavaca. Incluso los jóvenes artistas que en la actualidad están involucrados en algún festival de este tipo, cuyos padres nacieron o vivieron desde muy pequeños en Cuernavaca, tienen como referencia los “festivales” de don Sergio, puesto que sus padres fueron testigos de la realización de éstos. Raúl Silva, periodista, editor de revistas y colaborador en distintos festivales realizados en Cuernavaca durante los setenta y organizador del *Festival del Salmón a Contracorriente*, llevado a cabo en los años 2004 y 2005; durante una entrevista realizada en un café que se ubica frente a la catedral de Cuernavaca, evocó de la siguiente manera el recuerdo que tenía sobre los primeros festivales artísticos realizados en la ciudad:

Los primeros recuerdos de festivales que tengo son los que se organizaban en Tlaltenango durante la feria, 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 en frente (*señala la catedral de Cuernavaca*) en la catedral. No recuerdo si fue en el 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 Folcloristas, 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.⁴⁸

Raúl Silva nació en Cuernavaca a finales de los años cincuenta, él como muchos otros jóvenes de la época, vio florecer el rock local a lo largo de los años sesenta y setenta, también fue testigo de la llegada de cientos de exiliados latinoamericanos. Desde muy joven se interesó por el periodismo y comenzó a simpatizar con una serie de luchas sociales a las que él denomina “de izquierda”. De ahí, que a lo largo de los años setenta y principios de los ochenta, participara en las Tandas Culturales que se organizaban en la feria de Tlaltenango y en los festivales en apoyo a Nicaragua y otras luchas sociales. Debido a esto conoció a distintos músicos, grupos de teatro, escritores, políticos, activistas y dirigentes sociales. Para Raúl Silva hay una estrecha relación entre las artes y las luchas sociales y políticas, probablemente por eso, cuando él habla de festivales no mete dentro de la misma “categoría” a todas aquellas manifestaciones que llegan a ser denominadas como tales, Raúl piensa en los festivales como acciones colectivas que promueven la participación solidaria de distintos actores de la sociedad civil unidos por una postura política y social determinada. Por lo anterior, cuando habla de su experiencia con los festivales habla no de manifestaciones o actividades que hayan recibido ese nombre, sino de proyectos, que desde su perspectiva, promovieron el contacto y comunicación entre actores que coincidían en una postura política e ideológica. También hace una clara distinción entre los festivales en los que participaron artistas “comprometidos”, y los festivales organizados por el gobierno, a los cuales, pese a que llevan ese nombre, no reconoce como tales. De manera que para él, al parecer gran parte del sentido de los festivales tiene que ver –sobre todo en el marco político y social de la época sobre la que nos narra– con la reflexión colectiva y ciudadana respecto a los sistemas de poder y de control económico, político y social; por ello quizá a los festivales los reconoce más por las acciones colectivas y comunitarias que suscitan que por sus contenidos, esto queda reflejado en otra parte de su relato:

Baltasar, yo creo que él impulsó muchas cosas porque cuando eran las ferias, las Tandas Culturales, así les llamaban, las tandas culturales, sigue habiendo tandas, pero cada vez más

⁴⁸ Entrevista realizada el 6 de mayo de 2007.

es algo comercial y algo más diluido y no tiene algo así como un contexto abiertamente político. Cuando estaba Baltasar era la época en que estaba Méndez Arceo aquí, era como algo bastante natural que sucediera, entonces ahí llegaron a darse encuentros de muchísimos músicos de distintas partes. En las Tandas Culturales de Tlatenango estuvo Gabino Palomares, estuvo, eeeeh, pues grupos de títeres, había conferencias, había cine. Conferencias de Monsiváis en el atrio, a un ladito de la iglesia. Estuvo Monsiváis, estuvo Jaime Moreno Villarreal, y creo que Rafael Pérez Gay, los invitamos para que participaran en un ciclo de conferencias, y también ahí dentro del atrio había cine. Cosas que ahora yo veo muy difícil que sucedan, aquí no me imagino que pueda haber un festival, así en solidaridad con Atenco, por ejemplo, en donde tocara así Eugenia León o varios de los artistas comprometidos. El público pues era gente que participaba en los movimientos sociales, de alguna manera, pero la gente también que tenía un conocimiento de la situación social y política y que llegaba, pero cuando fue en solidaridad con Nicaragua se llenó todo, pero de una manera impresionante.

Cuando se refiere a los festivales gubernamentales Raúl señala lo siguiente:

Yo no recuerdo ningún festival (*hecho por el gobierno*) acá fuerte, es que en realidad no ha habido, pero también yo creo que todo esto tiene que ver con una, este, dinámica del lugar, en donde también existe mucha pasividad o mucha apatía, aún ahora a pesar de que parece que hay posibilidad, bueno sí es notorio que hay posibilidades mayores y que hay una mayor actividad cultural, pero que yo creo que está por debajo de lo que podría ser no.

Algo destacable dentro del relato de Raúl Silva, es que cuando él hace una selección de los festivales que le parecen más significativos dentro de la historia de Cuernavaca, suele partir de tres aspectos: uno, la participación de artistas con trayectoria o renombrados pero “comprometidos social y políticamente” con alguna lucha; dos, su capacidad para inspirar la creación de nuevos grupos o proyectos artísticos dentro de la ciudad; y tres, la atracción de artistas provenientes de otras partes del mundo y del país.

Todo eso animaba la creación de grupos, por ejemplo, había un motón de grupos en esa época, bueno tal vez no un montón, pero yo me acuerdo por ejemplo de *Los Huachichilas*.

De la época que me tocó pues sí, es cuando estaban... sobre todo tenía que ver así como con

la efervescencia política y a cada rato había festivales en las colonias, varios de los que participaron eran los integrantes de los grupos estos de los *Mascarones*, *Cero*, *Huachichilas*, este... había un grupo de títeres de Uruguay, había un grupo de cine que también estaba acá de argentinos, eh, y luego los *Mascarones* tenían su centro cultural, también ahí se organizaron muchos eventos (Raúl).

Raúl no hace una distinción entre festivales culturales y festivales artísticos, sin embargo, emplea más la noción de festival cultural para referirse a una serie de manifestaciones en las que si bien no concibe al arte como un sinónimo de cultura, sí construye una relación indisociable entre las artes y la cultura. Pero ¿por qué tiende a utilizar más el término festival cultural para una serie de festivales en los que el teatro, la música, el cine, la pintura... jugaron un papel central?, probablemente tiene que ver con el hecho de que en estos festivales los discursos no giraban en torno al “estado” del arte o los lenguajes artísticos, más bien las distintas manifestaciones artísticas eran una forma de convocar a públicos muy específicos y el arte, en este contexto, era visto como una herramienta para la reflexión y denuncia social y política. Dado que al parecer, la mayor parte de los artistas participantes ya estaban legitimados frente al público que los recibía en Cuernavaca, los festivales no sólo eran un foro para las artes –pues la mayoría de los artistas que cita Raúl ya ocupaban un lugar importante en la arena artística– sino que más bien se constituían como un medio por el que se difundía “la cultura” en Cuernavaca, en donde “difundir la cultura” tenía que ver con suscitar la reflexión política y social de diversos sectores sociales de la ciudad mediante la conexión de ésta con manifestaciones culturales externas (en donde entraban no sólo las artes, sino los movimientos sociales, el conocimiento de las tradiciones de otros pueblos y naciones...).

En estos festivales, promovidos principalmente por Méndez Arceo y Baltasar López, las artes jugaron un doble papel: por un lado, permitieron la formación de nuevos grupos artísticos que en el momento de compartir un escenario con grandes figuras adquirieron una proyección nacional y local importante; y segundo, dado que su razón de ser estaba más vinculada con el apoyo a grupos y luchas sociales de los obreros, los exiliados latinoamericanos, los grupos campesinos..., que a un género o corriente artística en específico, ello permitió que distintos sectores culturales y sociales se encontraran en dichos festivales. Esta diversidad sociocultural de públicos que lograron estos festivales en

los años setenta, se refleja en la memoria de sus habitantes más antiguos, pues un gran parte de éstos los recuerdan.

Sin embargo la aparición de los “primeros” festivales vinculados con las artes en Cuernavaca, no se da de una manera fortuita, y lo más importante, no surgen desde dentro de la ciudad, es decir que no son gestados por los habitantes, sino que la llegada a la ciudad de actores muy específicos, va a atraer, a su vez, a otros actores que fueron transformando la vida urbana en Cuernavaca.

Festivales artísticos en las década de los sesenta y setenta: una construcción sociocultural edificada desde “afuera”

El contexto social y cultural en el que nacen los primeros festivales artísticos/culturales en Cuernavaca y las razones por las que los grupos más importantes que los organizaron o promovieron llegan a dicha ciudad, son dos aspectos que van a influir en el destino de los festivales y en las repercusiones que tuvieron en la vida artística y cultural de la ciudad. Sergio Méndez Arceo, Iván Illich y Gregorio Lemecier, son tres personajes que durante la década de los sesenta y setenta, van a transformar la vida cultural de Cuernavaca. Méndez Arceo —obispo de Cuernavaca de 1952 a 1982 e impulsor de la Teología de la Liberación— llegó a Cuernavaca por mandato del Santo Padre, y aunque en un principio no fue muy feliz con la noticia,⁴⁹ su posición liberal ante la iglesia católica y las relaciones que mantenía con intelectuales, políticos y artistas destacados, impulsó a muchos intelectuales y artistas a voltear su mirada hacia Cuernavaca, ya no tanto como centro turístico, sino como una ciudad que comenzaba a ser lugar de encuentro y discusión de personajes relacionados con el arte, las ciencias sociales y la filosofía. En una entrevista, que en 1982, Gabriela Videla le realizó a don Sergio, ella le hace la siguiente pregunta “¿Qué hechos le llevan a ser un obispo no sólo liberal, sino revolucionario?”, a lo que él respondió

⁴⁹ En una entrevista, publicada en 1982, Méndez Arceo destaca sobre el estado de Morelos: “era un Estado evidentemente más rural que ahora. Sólo había una fábrica grande. Ya tenía la característica actual: era estado turístico, un lugar para venir a descansar. A mí no me gustaba. Había venido tres o cuatro veces de 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 (Videla, 1982: 46).”

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, ¿porqué 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. El 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)

Pero Méndez Arceo, vio que Cuernavaca era algo más que una ciudad turística, de manera que comenzó a involucrarse con los sectores más pobres que la habitaban y a apoyar los movimientos obreros y campesinos.

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.⁵⁰

Su capacidad de negociar con diversos sectores sociales y culturales de Cuernavaca, le permitió organizar festivales en los que todos estos actores participaban. Incluso sus misas dominicales en la Catedral se caracterizaron por lo heterogéneo de las personas que asistían, pues a ellas acudían los sectores más pobres, la clase media y alta, e incluso gente del Distrito Federal se trasladaba todos los domingos a Cuernavaca con el único fin de escuchar la homilía del obispo de dicha ciudad.

Iván Illich, por su parte, y atraído a Cuernavaca por las coincidencias ideológicas que tenía con Méndez Arceo, decidió fundar en esta ciudad, en 1966, el Centro Intercultural de Documentación (Cidoc) que, a lo largo de una década, hizo de Cuernavaca un centro

⁵⁰ Fragmento de la entrevista realizada por Gabriela Videla a Sergio Méndez Arceo (ibíd: 51).

neurálgico del pensamiento de “vanguardia” mundial, un espacio en el que se realizaban discusiones importantes entre intelectuales con respecto a la situación social y política de Latinoamérica, el progreso, la educación y la salud. Fue también debido al Cidoc y a la necesidad de que los misioneros aprendieran español, que se fundaron los primeros cursos de verano para que los misioneros aprendieran español en Cuernavaca,⁵¹ de donde posteriormente nacerían las escuelas de español que atraeron y aun atraen a cientos de estudiantes y artistas extranjeros.⁵² Sobre el Cidoc, el escritor y ensayista *cuernavaquense* Braulio Hornedo señala

En los jardines del Cidoc bajo las sombras danzarinas de las jacarandas y los tulipanes, en el diálogo personal o las mesas de trabajo y los seminarios, desfilaron intelectuales de la talla de Paul Goodman, Erich Fromm, Peter Berger, Paulo Freire, Ramón Xirau, Víctor Urduqui, Rius, don Sergio Méndez Arceo y otras innumerables personalidades de los cinco continentes.⁵³

Llama la atención que si bien las percepciones sobre Cuernavaca pueden ser individuales, hay una construcción “colectiva” de dicha ciudad como un lugar relajado, de descanso y bello clima en donde artistas e intelectuales pueden llevar a cabo sus tareas creativas. Sin embargo, pese a que en los años sesenta y setenta Cuernavaca adquiere un significado importante como centro artístico e intelectual, este gran ambiente “cultural” fue construido desde afuera y al parecer resultó más significativo para los recién llegados a la ciudad que para los viejos habitantes. De hecho, los artistas exiliados, intelectuales extranjeros y creadores venidos de distintas latitudes, no sólo en la época citada, sino en

⁵¹ 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). Un sacerdote austriaco que renunció a la Iglesia Católica por estar en desacuerdo con ésta en muchos aspectos; dicha situación lo hizo coincidir con clérigos de avanzada como el obispo mexicano Sergio Méndez Arceo (impulsor de la Teología de la Liberación) y el fraile belga Gregorio Lemecier (simpatizante del ejercicio del psicoanálisis entre la curia). 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” (revista *Tabique*, No. 11)

⁵² Cuernavaca es actualmente la segunda ciudad en enseñanza del español en el mundo, después de Salamanca, España. Esto según algunos datos proporcionados por las escuelas de español.

⁵³ Texto publicado en el número 11 de la revista *Tabique*.

años posteriores y hasta la actualidad, han tendido a ser seducidos por una mítica Cuernavaca lo suficientemente lejana al caos de la ciudad de México, cercana a la naturaleza y la tranquilidad, pero que no se separa demasiado de uno de los centros artísticos más importantes del país: el D.F. Sin embargo, la percepción de Cuernavaca, en términos que podríamos llamar culturales, construida por los que llegan de fuera, es la de una ciudad sin personalidad, en la que hay una apatía hacia las artes y débiles lazos identitarios entre los habitantes. Al respecto, a continuación se citan una serie de comentarios de distintos sujetos sobre Cuernavaca.

Es un Estado (*se refiere a Morelos*) sin suficiente consistencia. No es urbano, aun sigue siendo en mucho, campirano. El estado está en esa transición de la urbanización desordenada [...] La cercanía a México le impide desarrollarse con una personalidad propia. Cultural y políticamente no tiene suficiente relevancia (Sergio Méndez Arceo).⁵⁴

[...] la estatua galopante del héroe suriano se erige como un símbolo monumental en el que se condensa la actitud histórica de resistencia de una ciudad como Cuernavaca frente a la gran urbe. Aunque en ciertos momentos pareciera, por qué negarlo, significar el movimiento de una ciudad que se fuga de sí misma (Carlos Gallardo).⁵⁵

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 (Magali Lara).⁵⁶

Es importante, para saber desde dónde construyen los sujetos sus percepciones sobre la ciudad y la gente que la habita, indagar a quién miran o miraron los artistas que se establecieron en Cuernavaca –ya fuera por su clima, su correspondencia ideológica y

⁵⁴ Fragmento de la entrevista realizada por Gabriela Videla (1982: 47).

⁵⁵ Fragmento tomado de un texto publicado en la revista *Tabique*, No. 5.

⁵⁶ Fragmento de una entrevista realizada a la artista, publicada en la revista *Tabique*, No. 5.

relación con otros artistas, su insatisfacción con la contaminación e inseguridad del D.F...— quizá sólo observaron u observan a las clases medias que poblaron la ciudad buscando mejores condiciones de vida y que repercutieron en su modernización, o a los sectores más ricos que sólo la ven como lugar de descanso y sus actividades se limitan a eso. Sin embargo, al interior de Cuernavaca siempre han habitado grupos y comunidades organizadas, poco apáticas frente a los diversos problemas sociales que experimentan y con un fuerte sentido de identidad, no dado necesariamente por su lugar origen —pues Cuernavaca como otras ciudades se formó con una gran cantidad de migrantes de diversos sitios—⁵⁷ sino porque son comunidades que han compartido la experiencia de fundar barrios, colonias o habitar en pueblos tradicionales que justo han resistido frente a las transformaciones socioculturales que ha traído la llegada de distintos actores y grupos. Por ello, no es gratuito que Sergio Méndez Arceo, quien convivió con estos grupos, atendió y defendió algunas de sus demandas sociales, logró impulsar festivales, denominados por algunos artísticos y por otros culturales, en los que se articulaban varios intereses como las luchas sociales y políticas, la creación de foros para los nuevos artistas locales, el incremento de espacios para el disfrute colectivo de distintos sectores (como los grupos obreros y campesinos).

La mayor parte de los artistas que participaron en los festivales organizados por Sergio Méndez Arceo, eran creadores consolidados que habían mantenido poco contacto con Cuernavaca, muchos llegaron a esta ciudad no porque se identificaran con sus habitantes o sintieran cierta correspondencia con algún aspecto cultural identitario del lugar, sino porque en esos años la estancia de reconocidos intelectuales —atraídos por el Cidoc y la postura política e influencia social y contactos de Méndez Arceo dentro de la ciudad— creó un clima seguro en el que tanto los artistas exiliados, como aquellos con una postura de “izquierda” pudieron desarrollar libremente sus actividades y además construir redes sociales que les dieron seguridad y los ayudaron a proyectarse dentro del campo del arte local, nacional e internacional. No obstante, si bien dichos festivales, como las Tandas

⁵⁷ “Morelos, estado al que pertenece Cuernavaca, ha sufrido muchas veces la destrucción [...] las pérdidas más recientes se dieron en la lucha por la independencia de España, entre 1810 y 1821 y la guerra civil de 1910 a 1919.[...] Esta última dejó completamente destruida la entidad. Hay indicadores que hacen suponer que entre el 80 o 90 por ciento de la población abandonó para siempre su hogar o murió. En el año de 1919, Pablo González, encargado militar de la región y cerebro del asesinato de Emiliano Zapata, solicitó a los estados vecinos que enviaran gente para repoblar al estado” (Peredo Flores, 2000).

Culturales de la feria de Tlaltenango organizadas por Baltasar López, lograron varios efectos sobre distintos grupos y sectores de la ciudad, esto se debió, en parte, a la efervescencia de distintas luchas sociales que estaban experimentando tanto los exiliados latinoamericanos como los grupos obreros y campesinos de Morelos; de forma que, al parecer, las distintas manifestaciones artísticas presentadas en los festivales más que marcar una distinción entre grupos y clases eran un medio de protesta que podía llegar a todos en distintos niveles.

En los setenta, los grupos organizados de obreros y campesinos probablemente vieron a los festivales como una forma de acercarse a nuevas expresiones artísticas pero también de crear nexos con otros sectores de la ciudad, sin embargo, ello no se podría haber dado si Méndez Arceo no hubiese tejido lazos de confianza con ellos que les aseguraran que el contacto con otros grupos, como los recién llegados artistas, no eran riesgosos. Cuando el Cidoc cierra sus puertas en 1973 y en 1982 Méndez Arceo renuncia a su cargo como obispo de Cuernavaca, suceden dos cosas: primero, sin nada más que los uniera a Cuernavaca, muchos de los artistas e intelectuales –que dieron sentido a su estancia en la ciudad por el hecho de convivir con otras personalidades a través del Cidoc– terminan por abandonarla y con el pasar de los años incluso desaparecen de la memoria de los habitantes que los vieron llegar; segundo, los festivales artístico-culturales que Méndez Arceo impulsó no tuvieron continuidad y desaparecen junto con su obispado, cuando don Sergio renuncia se rompe un eslabón muy importante para la negociación y comunicación entre grupos. Gabriela Videla sobre la renuncia de don Sergio y su efecto en la ciudad escribió

En 1982, los obreros y las comunidades cristianas de Cuernavaca, así como la mayoría de los sacerdotes y religiosas, pidieron al Papa, a través de su Delegado Apostólico en México, no aceptar la renuncia del Obispo. Resaltaron la necesidad de seguir siendo orientados por él y el hecho de su excelente estado físico y mental para continuar en el cargo. Empero, todos los que le conocen están seguros que aunque deje el obispado, don Sergio, como todo mundo lo llama, no enmudecerá porque muchas causas están pendientes, y él, uno de los pocos profetas de los oprimidos de Latinoamérica, ha demostrado ser un intelectual que no renuncia a su libertad ni a su lugar en la Iglesia Católica.

Los más sencillos sentirán un gran vacío. Añorarán al "Padre Obispo", único hombre que les inspira confianza y por el que, si hubiera sido candidato, hubieran votado en las elecciones más recientes (1982: 13 y 14).

El arte con un sentido político y social que hacía coincidir a distintos grupos, deja de tener esa función cuando los movimientos o las luchas sociales que los impulsaban se fragmentaron, siguieron un camino distinto al pensado por los actores y dividieron grupos. Sin Méndez Arceo como conciliador y los movimientos sociales de por medio, las relaciones entre los grupos artísticos que comenzaron a dominar el campo del arte en la ciudad y el resto de los grupos socioculturales, se volvieron más débil. Una vez que pasa lo que se podría llamar "la explosión" intelectual, artística y de movilización social de los setenta, muchos se van de la ciudad; pero otros grupos afianzan sus lazos comunitarios a través su identidad religiosa y tradiciones, asunto con el que poco estaban vinculados algunos artistas, ya que como señaló don Sergio en una entrevista que sobre él se publicó "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" (ibíd: 49). Después de esta época, algunos creadores se quedaron, trataron de permanecer vigentes y tener un lugar dentro de la ciudad estableciendo lazos con otros artistas o con creadores "renombrados" que de cuando en cuando arribaban a la ciudad.

El poco contacto y conocimiento que mantienen los distintos sectores y grupos de actores dentro de Cuernavaca, se hace evidente en el hecho de que algunas de las construcciones que los organizadores o artistas implicados en festivales crean sobre los habitantes, parten del conocimiento de sólo algunos sectores. Pero también el corte histórico que muchos de estos sujetos hacen para referirse a los "primeros" festivales artísticos y ubicarlos a partir del obispado de Méndez Arceo, nos muestra como la noción de arte u artístico dentro de la ciudad está edificada desde lo exterior, es decir que el "arte" parece haber llegado a Cuernavaca cuando arribaron los "primeros" artistas o artistas reconocidos, legitimados por la arena del arte y algunos sectores. Lo anterior marca una pauta muy importante en lo que posteriormente será el desarrollo de los festivales y del arte en la ciudad, pues para ser artista en Cuernavaca pareciera que siempre es necesario mirar hacia fuera. Todo lo mencionado sólo nos muestra la carente interacción entre actores, la cual está determinada por las grandes desigualdades sociales dadas en la ciudad, ya que

mucho antes de los setenta, los barrios y pueblos ya realizaban festivales en los que las bandas de viento y el teatro comunitario estaban presentes, sin embargo, esos festivales no tuvieron tanta difusión como los que congregaron a “grandes creadores” que lograron que Cuernavaca –la ciudad “Bajo el volcán”– obtuviera fama internacional atrayendo cada día a más turistas.

Los festivales artísticos que siguen a esta época van a reflejar la ruptura entre grupos sociales y culturales que habitan la ciudad, también van a evidenciar la conformación de grupos y redes de poder en torno al arte, o a algunos sentidos del arte, que legitimaron dichos conjuntos. Después de la década de los setenta, si bien los festivales artísticos nacen desde dentro de la ciudad, siguen teniendo como referente lo externo y atraen más las miradas de algunos actores que están fuera de la ciudad, que de los propios habitantes.

Festivales, consolidación de grupos artísticos y nuevas miradas sobre la ciudad de Cuernavaca

Un pequeño referente de lo que ocurre después del “primer” momento de efervescencia de los festivales artísticos, está presente en el siguiente fragmento relatado por Raúl Silva

Hay una parte que ya no me tocó a mí, porque yo me fui, primero me fui a México en el 80, y luego venía así como muy de vez en cuando acá (a Cuernavaca), y ya luego en el 86 me fui a Estados Unidos, entonces tengo un agujero negro aquí que me ha costado, pero yo de esa época no me acuerdo ya.

Una de las cosas cuando yo llegué aquí a Cuernavaca, me encontré de regreso, en el 95, un festival extraordinario, el *Festival Internacional de Guitarra*, que organizaba sobre todo un músico: Manuel Rubio. A mí los dos que me tocó fueron aquí en el... los talleres y conferencias aquí en el Borda y los conciertos en el Cine Morelos, y algunos aquí en la sala Ponce, pero eran así festivales increíbles, porque convocaban a gente que venía de distintas partes del mundo [...] Fue en el 96 o 97 yo creo.

Mientras varios artistas e intelectuales partieron de Cuernavaca en la década de los ochenta, otros tantos consolidan su presencia dentro de la ciudad creando diversos lazos sociales, que después repercutirían en su relación con las instituciones gubernamentales.

Muchos de los artistas latinoamericanos que arribaron a Cuernavaca, en el marco de los conflictos sociales que los habían hecho salir de su país, decidieron quedarse a vivir en Cuernavaca, pese a que el D.F. contaba con más foros en los que podían exhibir sus creaciones e instituciones que los apoyaran, sin embargo, Cuernavaca representaba un lugar más amable y seguro, pues al no ser tan inmenso con la ciudad de México, hacía más fácil el contacto entre actores que venían de un mismo país y compartían una historia política y social. Estos artistas, aunque de vez en cuando se presentaran en foros del D.F., se establecieron en Cuernavaca formando redes sociales amistosas y de confianza que no sólo les proporcionaron un apoyo emocional, sino que les permitieron seguir desarrollando un tipo de lenguaje artístico, e incluso se llegaron a consolidar como un referente para algunos artistas locales.

Con la necesidad de integrarse cada día más a la ciudad de Cuernavaca, estos grupos de artistas “extranjeros” empezaron a ocupar un lugar a través de dos acciones: uno, exponían, tocaban o daban presentaciones en los barrios y pueblos más pobres a fin de crear un contacto con lo habitantes, pero también con el objeto de establecer relación con los representantes políticos de las comunidades, quienes después los invitaban a participar en ferias o celebraciones; dos, dado que en esa época en Cuernavaca no había escuelas de arte, quienes estaban interesados en la pintura, teatro, danza..., tenían que migrar al D.F. para estudiar, en ese contexto, estos artistas fundaron pequeños talleres de teatro y danza o daban clases de música, pintura, escultura... con lo que comenzaron a crear fuertes vínculos con algunos jóvenes artistas. Así pues, varios de los proyectos artísticos de esa época se crearon a partir de redes sociales basadas en la amistad, sin embargo, como Félix Requena señala “la disponibilidad de los amigos es una consecuencia directa de la localización física y la ubicación de los individuos dentro de la estructura social” (1994: 2), de forma que el hecho de que la mayoría de estos artistas habitaran en el centro de la ciudad, tuvieran lugares de origen similares y niveles educativos semejantes, produjo que entre ellos y con los grupos de jóvenes artistas locales con los que se identificaban, crearan redes sociales muy densas las cuales dieron como resultado la formación de grupos de artistas: músicos, actores de teatro, titiriteros y pintores; que llegaron a tener una gran presencia dentro de la ciudad, pero que no permitían que cualquiera entrara, pues no sólo era una cuestión artística sino de confianza y amistad; además de que tendieron a

concentrar la vida artística en el centro de la ciudad; y ha ofrecer propuestas artísticas para públicos muy específicos e incluso especializados.

Chio, actriz de teatro que llegó a Cuernavaca en el 86, respecto a uno de los grupos más importantes de teatro de esa época señala

Cuando llegué luego luego conocí a los *Mascarones*, y yo pues estuve un rato con ellos, un buen de banda pasó por *Mascarones*, nos agarraban pollos, pero después de un rato de estar ahí veías unas cosas, era toda una mafia familiar.⁵⁸

Aunque había muchos grupos fuertes de artistas en la ciudad, entre ellos había poca relación, no estaban divididos entre músicos, gente de teatro, escultores o pintores, más bien había grupos formados por artistas diversos que marcaban su distinción con respecto a otros grupos a partir de los lenguajes estéticos que empleaban y sus posturas ideológicas. Los espacios destinados a las artes eran pocos en Cuernavaca, por ello las redes sociales eran fundamentales para que los artistas movilizaran sus creaciones dentro de la ciudad. Durante este periodo, hubo festivales artísticos muy pequeños y efímeros, ello en parte debido a la poca comunicación entre los distintos grupos artísticos que se disputaban un lugar.

Es hasta que algunos grupos consolidan fuertemente su labor artística dentro de Cuernavaca, a partir de las redes sociales que edificaron y al obtener el apoyo de instituciones gubernamentales, que surge uno de los festivales que más presencia tuvo a finales de los ochenta e inicios de los noventa: *El Festival Internacional de Títeres*. Este festival nace en 1988, justo el mismo año en que se crea el Instituto de Cultura de Morelos (ICM). La propuesta nace del *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. Durante varios años, este grupo formó a muchos actores y titiriteros, además estableció contacto con otros extranjeros que ya estaban bien relacionados en la ciudad; por ello cuando el ICM se crea, éste decide apoyar la propuesta del Festival dado que el grupo *Gente* tenía mucha influencia sobre otros artistas, de manera que entre el grupo y el ICM se creó una especie de intercambio, mientras el festival requería del apoyo

⁵⁸ Fragmento de una breve entrevista realizada en abril de 2006.

económico del ICM, éste, a través del festival, consiguió cierta legitimidad como institución frente a los creadores.

El *Festival de Títeres* llegó a tener proyección nacional e internacional, hizo que la legitimidad artística de los grupos que ahí participaban se afianzara, sin embargo, irónicamente, dentro de la ciudad de Cuernavaca el festival no llegaba a todos los sectores aunque reunía a mucho público. En general, al festival lo recuerdan más los artistas que quien asistió como público, sobre todo quedan en la memoria las grandes fiestas privadas que se organizaban entre artistas al interior del Jardín Borda, en las cuales los actores y titiriteros crearon grandes contactos con grupos de otros países, de hecho, a partir de estos festivales los miembros del grupo *Gente* comenzaron a obtener propuestas de trabajo del D.F., Francia, Guadalajara, etc., por lo que cada vez comenzaron a ausentarse más de Cuernavaca. Sin embargo, el festival siguió teniendo mucha presencia dentro de la ciudad por varios años, esto quizá porque “las decisiones eran tomadas por un grupo de amigos y disfrutábamos lo que hacíamos” como lo comentó alguna vez Pancho, miembro del grupo *Gente*.

El *Festival de Títeres* aceleró la producción de redes entre los integrantes del grupo *Gente* y otros actores consolidados en el campo del arte, gran parte del éxito del festival probablemente radicó en que dichas redes permitían establecer contactos más directos y personales entre los actores, además de estar basadas en la amistad, lo que lo hacía muy lúdico y motivaba la participación año tras año de distintas agrupaciones de títeres. Sin duda, este festival adquiere mayor renombre durante la gestión de Mercedes Iturbe como directora del ICM (1994-1998), pues por un lado, asignó un gran presupuesto al Festival; pero también permitió que el grupo *Gente* y los artistas involucrados siguieran tomando decisiones y participando activamente.

Mercedes Iturbe intentó congregar a varios sectores a través del las artes, sin embargo cuando dejó la dirección del ICM, Adalberto Ríos, su sucesor, no estuvo muy interesado en dar tanto apoyo al *Festival de Títeres*, poco a poco los titiriteros dejaron de tener control sobre el festival y éste empezó a decaer, con lo cual se evidenciaron dos cosas: por un lado, la dependencia de los artistas para con las relaciones sociales que habían tejido con los funcionarios institucionales durante la gestión de Mercedes Iturbe; y por otro, dado que por su cuenta no pudieron mantener el festival, denotó la fragilidad de las redes

que habían construido con otros artistas de la ciudad o la ausencia de relaciones con otros grupos, esto debido a que por mucho tiempo los beneficios arrojados por el festival fueron sólo para unos cuantos artistas.

Cuando, en el 2004, el ICM asume totalmente la organización del festival, la participación de grupos internacionales disminuyó drásticamente, las sedes del festival se redujeron y, en general, fue catalogado como un “fracaso” por la prensa, la gente que se dedica al teatro y los títeres en Cuernavaca y el público asiduo al festival. Todo esto debido, probablemente, a que la dirección del ICM volvió burocráticas una serie de relaciones que estaban sostenidas por lazos de amistad y confianza, transformando de esta manera a un festival lúdico en un festival muy rígido, en donde las relaciones entre ICM y artistas se modificaron en una especie de interacción entre patrón y trabajadores. La red, nos dice Félix Requena, “es un mecanismo que sirve de complemento al funcionamiento rígido de las burocracias” (ibíd: 89).

Aún cuando los artistas involucrados directamente con el *Festival de Títeres*, vieron terminada su participación en el mismo, lo que de todo esto permaneció fueron las fuertes redes sociales que los unían más como grupo que con la ciudad. Para muchos de estos artistas que procedían de fuera, las relaciones de parentesco habían sido llenadas con relaciones amistosas, de forma que la dependencia entre los miembros de estas redes funcionaron por sobre las conexiones, más débiles,⁵⁹ que habían creado con algunos sectores de la ciudad de Cuernavaca, como sucedió con la relación que establecieron con funcionarios del ICM. Muchos grupos de artistas extranjeros, creadores que vivieron poco tiempo en la ciudad o que llegaron con el exilio, cuando cambia el panorama institucional de Cuernavaca, se ven obligados a movilizar las redes sociales que crearon y abandonan la ciudad en un afán de sobrevivir como artistas. Para ellos pesaron más los lazos sociales amistosos que les daban seguridad y protección, que su relación con Cuernavaca, pues muchas de esas redes se formaron, en algunos casos, incluso antes de haber llegado a la ciudad.

En 1994, también durante la dirección de Mercedes Iturbe, aparece y se consolida el *Festival Internacional de Guitarra*, el cual es propuesto principalmente por el guitarrista

⁵⁹ “Las relaciones dentro de redes estructuralmente independientes son relativamente más estables y duraderas, mientras que las relaciones en el interior de redes poco densas y con menor interdependencia de sus miembros son comparativamente menos estables” (Requena, 1994: 59).

Manuel Rubio y su esposa. Nuevamente, este guitarrista logró traer a músicos de distintas latitudes gracias a las redes sociales que poseía y de las que formaba parte antes de llegar a Cuernavaca. El festival tuvo gran éxito, pero también, en el momento en el que Rubio decide irse de la ciudad, las conexiones que poseía se pierden y el festival al institucionalizarse termina por desaparecer. Los festivales artísticos generan contactos entre diversos actores y la reunión entre sujetos permite el conocimiento mutuo. No obstante, cuando los festivales son sólo dirigidos por las instituciones gubernamentales, las relaciones que tienden a generarse son más frágiles pues no están basadas en lazos de confianza o identitarios, sino en conexiones sumamente burocráticas.

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” (Magali Lara).⁶⁰

Los festivales artísticos, como hemos podido ver, aunque sean propuestas generadas por actores que en algún momento vivieron en Cuernavaca, su sentido tiende a ser externo, es decir, algunos sujetos o grupos con los festivales buscan llenar ciertas carencias que perciben sufre la ciudad en comparación con el lugar de origen de dichos actores. Por ejemplo, varios de los artistas ciudadanos que llegan a Cuernavaca después del terremoto de 1985, encuentran en esta ciudad un hogar tranquilo, pero sin la red de espacios para el arte con la que cuenta el Distrito Federal, varios de esos sujetos o grupos por esa razón, ven en la creación de festivales y otras acciones la posibilidad de comenzar a construir dichos espacios en Cuernavaca. No hay nada de malo en esto, pero los festivales han tendido a desarrollarse más en función de satisfacer las necesidades de venta, legitimación, difusión y relaciones que los artistas venidos del D.F. u otras regiones, requieren para disfrutar de Cuernavaca sin dejar de tener presencia en los centros importantes de legitimación del arte; que en función de ampliar y diversificar la oferta artístico-cultural de la ciudad. Así pues, han existido muy pocos festivales artísticos que logren atraer la atención o traigan beneficios para distintos sectores de la sociedad *cuernavaquense*.

⁶⁰ Fragmento de una entrevista realizada a la artista, publicada en la revista *Tabique*, No. 5.

El hecho de que se puedan localizar muy pocos festivales artísticos gestados desde y para Cuernavaca, tiene que ver con la desigual distribución de la oferta artística (casi toda se concentra en el centro de la ciudad); con el hecho de que, hasta apenas hace unos diez años, surgieran dos escuelas de artes en Cuernavaca; y con que, la mayor parte de los gestores culturales que destinan apoyos a festivales, tengan como referente del “arte” sólo aquel que se legitima en el D.F. o simplemente conciban a los festivales como atractivos turísticos.

Al final de la década de los noventa e inicio del siglo XXI, comienzan a despuntar tres tipos de festivales artísticos: unos, organizados por una generación de nuevos artistas que se sienten más arraigados a Cuernavaca, que han nacido en esa ciudad y tuvieron la posibilidad de estudiar arte sin salir de ella, pero que siguen teniendo como referente al D.F.; otros, propuestos por comunidades a fin de reforzar los lazos entre los sujetos que las integran; y tres, los propuestos por el Gobierno del Estado y Ayuntamiento de la ciudad.

Festivales artísticos y clase media en Cuernavaca

“Y yo mismo que quisiera tener separadas en la memoria las dos ciudades, no puedo sino hablarte de una, porque el recuerdo de la otra, por falta de palabras para fijarlo, se ha perdido.”

Las ciudades y el nombre
Italo Calvino

Quiero comenzar este apartado citando una parte del texto que la joven artista plástica Larisa Escobedo leyó en una de las mesas redondas del *Festival de Arte Contemporáneo Emigra*, realizado en Cuernavaca durante 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.

Larisa no fue la única que lanzó a través de su texto un cuestionamiento sobre la identidad de toda una generación de artistas que nacieron o crecieron en Cuernavaca, pero que siempre estuvieron mirando al D.F. como referencia, no sólo en cuanto al arte, sino en la moda, la música, los espacios de recreación, los estilos de vida... Lo que llama la

atención, es que a lo largo del *Festival Emigra* las reflexiones en torno a la posible construcción de una “identidad” o “tendencia” artística cuernavaquense, resultó un tema recurrente en las mesas redondas donde participó gente joven de Cuernavaca. De hecho, el que los organizadores de este festival consideraran importante abrir un espacio para estas discusiones, no es gratuito, pues justo los organizadores de dicho festival son sujetos a los que les “toco” vivir en Cuernavaca, desarrollaron un interés por las artes a partir de lo que veían en dicha ciudad y tuvieron la posibilidad de estudiar, dentro de ésta, alguna disciplina artística.

El *Festival Emigra* aparece en un momento en el que otros festivales, también promovidos por jóvenes artistas locales, están naciendo y buscan consolidarse. Del año 2000 a la fecha, han surgido y desaparecido varios de estos festivales que consagran distintas artes como las letras, la música, la danza y, lo que ha sido denominado por algunos, como arte contemporáneo. 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 lugares y en especial del D.F., sin embargo, respecto a este discurso se da una paradoja, pues la mayor parte de estos jóvenes han obtenido sus conocimientos sobre las artes a través de maestros o el contacto con artistas que vienen de fuera y llegaron a Cuernavaca buscando una vida más “relajada”. Además, dado que muchos son hijos de inmigrantes de distintos orígenes, la relación cultural con Cuernavaca es endeble, más bien se han constituido como grupos que colectivamente, y por la identificación con algún tipo o sentido del arte, han configurado dinámicas sociales y estilos de vida frente a lo que la ciudad les ofrece. 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 al lenguaje artístico que utilizan, esto para no ser catalogados de “provincianos”, término que suele tener una connotación negativa, pues en el imaginario, la provincia suele estar asociada a la pasividad y carencia de propuestas innovadoras.⁶¹ Estos jóvenes artistas desean diferenciarse pero no encuentran cómo incorporar a Cuernavaca en esta distinción.⁶² Nuevamente, Larisa refleja esta situación en su texto.

⁶¹ En una entrevista Magali Lara apuntó: “hay un prejuicio de que en provincia no pasa nada o que es de muy mala calidad”. Texto publicado en la revista *Tabique*, No. 5.

⁶² En el programa de mano del *Festival Emigra* apareció el siguiente texto: “A través de los nuevos medios de comunicación, tales como la Internet, se plantea la posibilidad de acercarse a distintas técnicas que permitan a

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 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?

La mayor parte de los festivales artísticos que nacen a finales de los noventa y en lo que va del siglo XXI, son propuestos, organizados y en ellos participa primordialmente la clase media de la ciudad. Estos jóvenes artistas de clase media, proceden de familias que o bien trabajan en el sector de servicios o en instituciones gubernamentales, es una clase media que en su mayoría vive en condominios y unidades habitacionales, lugares que por sus moderados costos, constituyeron una posibilidad para que la clase media tuviera acceso a una casa propia. La relación de las clases medias en Cuernavaca con “las artes” —en especial con respecto a ciertas tendencias “artísticas” legitimadas desde los grupos de poder que controlan los circuitos del arte en el D.F. — se dio a partir de la aparición de museos, galerías, una sala de cine para obras no comerciales, teatros e instituciones gubernamentales enfocadas en la cultura y las artes; que en parte fueron resultado de una serie de exigencias e intervenciones de artistas e intelectuales llegados a la ciudad después de 1985, lo cual permitió que algunos sectores de la clase media tuvieran acceso a manifestaciones artísticas que antes sólo era posible apreciar trasladándose al D.F. Pero no sólo eso, un gran sector de esa clase encontró trabajo en algunos de esos sitios y sobre todo en dependencias de gobierno, en las cuales crearon relaciones que posteriormente darían beneficios a sus hijos. También influyó, la creación de dos escuelas de artes: el Centro Morelense de las Artes (Cema) dependiente del ICM y nacido alrededor de 1996, y la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, fundada en 1999; ambas escuelas públicas con costos hasta cierto grado accesibles, permitieron a algunos grupos de la clase media tener una formación académica en alguna disciplina artística sin la necesidad de trasladarse al D.F., Guadalajara u otra ciudad.

los artistas desarrollar sus discursos mas allá de las influencias temáticas y formales dadas por su entorno geográfico inmediato”.

Los sujetos que se forman en las escuelas mencionadas, no viven la misma situación que los artistas con trayectoria que llegaron a Cuernavaca y que ya poseían un lugar y un mercado asegurado dentro del campo del arte. Con la creación de las escuelas de arte, aumentó el número de creadores locales, pero no sólo eso, sino que artistas 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 los espacios para la difusión y exposición del arte, se volvieron escasos frente a la demanda de los artistas. Por ello, la creación y movilización de redes sociales se volvió fundamental para tener acceso a los beneficios, espacios y apoyos, sobre los que regularmente suelen tener el control las clases altas, los artistas renombrados o los hijos de éstos; “[...] un recurso esencial con que cuentan los miembros de la clase media es su red de conexiones sociales y familiares” (Lomnitz, 1994: 22).

Los festivales artísticos han representado para los artistas de clase media, un instrumento para crear redes sociales o para mantenerlas vigentes. Estos festivales han tendido a acelerar la formación de dos tipos de redes: por un lado, redes sociales de reciprocidad basadas en las relaciones de parentesco y amistad; y por otro, redes verticales que se dan entre altos funcionarios y los artistas jóvenes. Aunque finalmente en algún momento ambas redes se encuentran. Como ejemplo del funcionamiento del primer tipo de redes, podemos citar el caso del *Festival de la Memoria*, un festival de reciente creación enfocado en el video documental. Este festival organizado por unos cuantos ex estudiantes de la Facultad de Artes, fue apoyado por muchos de los amigos de los organizadores, quienes también son documentalistas o artistas en otras disciplinas. Durante cinco días los amigos de los organizadores colaboraron sin recibir ninguna remuneración económica, este apoyo estaba basado en las redes de amistad, de solidaridad de clase y grupo que habían creado durante su estancia en la Facultad de Artes. Dado que eran lazos fundados en la amistad, parecía no ser apropiado pedir una remuneración, sin embargo, al final si hubo un intercambio simbólico entre ambas partes, después de cada jornada los organizadores planeaban pequeñas fiestas privadas en las que se encargaban de presentar a sus amigos con los invitados más importantes del festival y era en ese momento en el que era reciprocado el apoyo de los colaboradores. 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” (Ibíd: 26).

En el caso del *Festival Emigra*, la anécdota que me contó uno de los artistas participantes ilustra cómo se vinculan las redes sociales horizontales y verticales (Ibíd: 255). Este artista me platicó que cuando estaban buscando recursos económicos para realizar el festival, los organizadores enviaron varias cartas al Ayuntamiento solicitando apoyo, pero nunca recibieron respuesta. Cuando ya faltaban pocas semanas para el festival, este sujeto decidió hacer uso de sus relaciones familiares, así que le contó la situación a su prima, quien era la secretaria del presidente municipal, unas horas después de hablar con su prima, ésta le llamó por teléfono para avisarle que al día siguiente podía pasar por el apoyo del Sr. Presidente Municipal. El artista se presentó al día siguiente en las instalaciones del Ayuntamiento, 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 por el apoyo. Este ejemplo, nos muestra como las redes familiares acortan los procesos burocráticos, pero como también los políticos de cargos altos han utilizado a los festivales como medios para legitimarse frente a los actores involucrados en éstos, a quienes no sólo les piden que los nombren en su lista de agradecimientos, sino que además después les solicitan que atraigan público a los eventos oficiales en los que dichos políticos ganarán puntos.

“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.) Dado que gran parte de los festivales artísticos organizados por jóvenes, se sustentan en redes sociales horizontales, mantener activos los intercambios es esencial, quizá por ello una de las características de estos festivales es que después de cada jornada o al terminar el festival en su totalidad se celebra o se espera la realización de una gran fiesta, pues es en esos momentos lúdicos en los que los intercambios son más intensos y se refuerzan las redes.

Pese a que en estos festivales artísticos, organizados por varios grupos de clase media, constantemente hay una reflexión o cuestionamiento sobre “la identidad” de los artistas de Cuernavaca y la escena artística de la ciudad, persiste la tendencia a buscar el reconocimiento de los grupos o artistas importantes del D.F., por sobre el reconocimiento o

contacto con el resto de los grupos sociales y culturales que habitan en la ciudad. En los discursos que acompañan a estos festivales suelen ser mencionados los “beneficios” que traen para las clases populares o los sectores más pobres de la ciudad. Es recurrente escuchar que un festival es un medio por el que se pretende que el arte llegue a todas partes y a todos, pero en la práctica, como ocurre la mayoría de las veces, los sectores menos privilegiados quedan al margen. Sin embargo, integrar a estos grupos en el discurso es también una forma de legitimar al festival o un sentido “social” del arte que es importante incluir para vincularse con algunos grupos de poder. Me parece que la reflexión elaborada por Blanca Gonzáles sobre las ferias de arte, puede explicar, en parte, lo que también llega a acontecer en algunos festivales artísticos, ella destaca que “[...] las ferias se han convertido en reuniones globales del mundo de las artes visuales controladas por el *mainstream*. Reuniones que, al igual que las exposiciones periódicas, concentran el poder artístico bajo el espejismote de la diversidad, la pluralidad y el internacionalismo” (2006: 367).

La relación de las clases medias con las artes en Cuernavaca ha permitido a algunos grupos distinguirse y obtener estatus dentro de una ciudad que al modernizarse experimentó la masificación de la oferta cultural; estos sectores, que quizá no pueden diferenciarse por sus ingresos económicos, han buscado posicionarse dentro de la ciudad simbólicamente a través del arte. No obstante, por irónico que resulte, al parecer para ocupar un lugar importante como artista dentro de Cuernavaca es necesario salir de ahí, ya sea física o simbólicamente. Los jóvenes artistas sobre los que hemos reflexionado a lo largo de este apartado se encuentran ligados a Cuernavaca por fuertes lazos familiares y amistosos. A diferencia de los creadores que los precedieron, esta nueva generación de artistas desea, en parte, quedarse en su ciudad, pero al mismo tiempo buscan configurar una identidad artística a partir del reconocimiento externo.

Festivales artísticos para “la comunidad” y festivales gubernamentales

Para la realización de los festivales artísticos propuestos por los artistas más jóvenes, el apoyo de empresas privadas e instituciones gubernamentales es muy importante. La mayor parte de las veces, las redes amistosas y familiares se movilizan justo para obtener apoyos

de estos dos sectores. Sin embargo, para ello hay que legitimar el festival o el “proyecto” de un festival a través de ciertas dinámicas del campo artístico. Algunos aspectos por los que estos festivales suelen legitimarse es destacando la preparación académica de los artistas participantes, pero sobre todo, incluyendo en la organización a algún sujeto(s) con trayectoria o determinado renombre dentro del campo. Probablemente es a razón de lo anterior, que tanto el sector privado como público no suele apoyar a los festivales en los que los organizadores no mantienen una fuerte relación con la arena del arte. Como ejemplo de lo señalado podemos citar el caso de las comunidades organizadas dentro de la ciudad que han realizado festivales artísticos, pero en donde los sujetos involucrados en dichos festivales no han podido o deseado estudiar arte y no buscan legitimarse dentro del campo, sino cuyos principales intereses son, entre otros, reforzar los lazos comunitarios e incrementar las actividades artísticas o creativas en su barrio, colonia o pueblo. Dentro de Cuernavaca, los festivales organizados por comunidades que conviven cotidianamente pero cuya relación con la oferta artística de la ciudad es reducida, suelen programar contenidos que parecen “salir” de lo que legitima el campo del arte, pueden presentar desde cuartetos de música clásica hasta al guitarrista más popular del barrio. Y es que el interés de los organizadores de estos festivales por presentar actividades tan diversas responde al deseo de que el público —conformado principalmente por sujetos a los que los unen lazos de amistad, parentesco o vecindad— disfrute el festival y éste traiga beneficios para su comunidad y para ellos como líderes u organizadores. Con respecto a lo anterior, uno de los festivales “comunitarios” que nacieron a inicios de este siglo y del cual se habla en el capítulo I del presente trabajo, fue el *Festival Cuernavantino*, sobre éste, uno de los fundadores un día me contó

Nunca creyeron que la ciudad iba a crecer, siempre pensaron que iba a ser de paso. Ahora el centro ya no es como antes, ya hay más vicios y está menos tranquilo. Los chavos les da por tomar y drogarse en la calle, y pues por eso, por ellos hacemos este festival, para que se entretengan con otras cosas, con cosas productivas y no anden nomás de vagos (don Brígido).

En un par de ocasiones en la que conversé con don Brígido y con otros de los organizadores del *Cuernavantino*, hacían mucho hincapié en que los festejos tradicionales

como las fiestas patronales o religiosas, ya no atraían la participación de los jóvenes como antes y que éstos estaban cambiando sus gustos musicales y en general sus hábitos de consumo con respecto a sus padres o hermanos mayores. Por lo anterior, se les ocurrió que si hacían un festival en el que incluyeran rock u otras propuestas hechas por jóvenes, podrían acercarse más a ellos y motivar su participación en las actividades organizadas por la comunidad del *Barrio de San Pancho*, lugar en el que se realizaba el festival. Este festival prosperó dos años, en gran parte sólo sostenido por la comunidad del barrio, ya que el soporte del ICM y el Ayuntamiento fue casi nulo. El *Cuernavantino* contó con poco apoyo del ICM y la Secretaría de Cultura del Ayuntamiento porque, dado que los organizadores no estaban legitimados dentro de la escena artística de Cuernavaca, apoyarlo parecía no ser una prioridad. En el caso del ICM, por ejemplo, para dicha institución fue más importante concentrarse y otorgar gran cantidad de recursos al *Festival de Piano en Blanco y Negro* –realizado por las mismas fechas que el *Cuernavantino*– el cual contó con la presencia de pianistas destacados procedentes de distintos países; mientras que en el *Cuernavantino*, como lo llegaron a expresar algunos de los “trabajadores” del ICM, “ni siquiera se presentaban artistas, sino aficionados”. En Cuernavaca han surgido pocos festivales como el *Cuernavantino*, o han tenido tan poca difusión que es difícil enterarse de ellos, no obstante, festivales como este que acabamos de mencionar son los que más contacto establecen con sus públicos.

Es a partir del año 2000, que el gobierno del estado de Morelos y el Ayuntamiento de Cuernavaca comienzan a organizar festivales artísticos como el *Festival Internacional Cultural de Cuernavaca* (Ficcuer) o el *Cuernafest*; y también crean las facilidades y negociaciones para que la ciudad sea subsele de festivales como el *Festival Internacional Ollin Kan* y próximamente del *Festival Cervantino*. Lo curioso es que estos festivales han tendido a aparecer después de algunas crisis políticas o sociales, la primera edición del Ficcuer, por ejemplo, se realizó después de los conflictos suscitados por la venta del Casino de la Selva a la empresa Costco; y su última edición (en el 2006) estuvo enmarcada por los problemas que el gobierno y la ciudadanía enfrentó ante la falta de un sitio donde mandar los desechos de la ciudad.

Varios de los actores con los que platiqué sobre estos festivales “gubernamentales”, en especial los artistas, recurrentemente mencionaron que éstos se realizaban para “pagar

culpas”. También coincidieron en su percepción respecto a que solían presentar actividades de mala calidad y de que su trato con los artistas locales y con la gente era poco amable. Sobre estos festivales “tiende” a persistir la idea de que son estrategias políticas para ganar adeptos. Sobre los festivales gubernamentales y los festivales de arte en general, Alma, organizadora del *Festival del Salmón a Contracorriente*, dijo lo siguiente en una entrevista:

Creo que la calidad es bien importante, no sólo la cantidad. Y opino que el gobierno si tiene recursos, yo creo que nosotros esperamos algo más siempre.

Yo siento que en épocas de crisis, cuando una comunidad, cuando una sociedad está realmente carente de recursos, de trabajo, de escuela, de servicios de salud... lo mejor que nos pueden dar es arte, o sea es lo único que nos puede salvar en estos tiempos y entre más haya es mejor, porque es como un bálsamo para nuestra alma, entre más nos den mejor, nunca nos va a hacer mal.⁶³

A pesar de que estos festivales se realizan en espacios abiertos y los públicos pueden ser muy diversos, parecen estar pensados más para satisfacer las necesidades de entretenimiento de los turistas que de los habitantes de la ciudad. Esto porque, la mayor parte de las actividades se organizan después de las 21 hrs., misma hora en que el transporte público deja de funcionar en la ciudad; gran parte de los eventos de estos festivales se concentran en el centro de Cuernavaca; hay poca participación de los artistas locales; y suelen realizarse los fines de semana, en tanto que el resto de la semana la oferta cultural es poca, aunque se esté realizando un festival. Al respecto, en una nota escrita por Abraham Flores en relación a Cuernavaca como sede del *Festival Internacional Ollin Kan*, el periodista escribió

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.⁶⁴

⁶³ Entrevista realizada el 26 de abril de 2007 en el café y bar *ES3* de Cuernavaca.

⁶⁴ Nota publicada el 10 de mayo de 2007 en el *Diario de Morelos*.

Este breve recorrido por la historia de los festivales artísticos en Cuernavaca, nos ha permitido observar la diversidad cultural y desigualdad social en que se desarrollan, pero también la forma en que diversos grupos han creado y crean o afianzan redes sociales por las que han legitimado ciertos sentidos del arte y han constituido grupos de poder que hoy se disputan no sólo el mercado artístico, sino los espacios, y el uso de esos espacios, dentro de la ciudad. También los distintos festivales, nos brindan la posibilidad de analizar cómo las construcciones colectivas que se configuran respecto a una ciudad se relacionan con los usos y sentidos que los sujetos les asignan a los festivales. Así, dependiendo de cómo llegaron los actores a la ciudad, las redes que han creado y el lugar y forma en que la habitan, ha suscitado la creación de festivales artísticos por los que algunos sujetos disfrutan de un bella ciudad arbolada de descanso; festivales por los que distintos grupos de jóvenes artistas tratan de encontrar su identidad desde un limbo que oscila entre dos ciudades; festivales por lo que las comunidades tratan de reforzar sus lazos frente a la “amenaza” de lo externo; festivales que buscan “pagar culpas” o el desarrollo turístico ante una población muy desigual... En el marco de las condiciones culturales y sociales, que han permitido y permiten que todos estos festivales, con sus muy especiales características, se hayan gestado o se gesten en Cuernavaca, es que en el siguiente capítulo se analizará el caso particular del *Festival de la Memoria*, un festival que se realizó recientemente en dos sedes: el municipio de Tepoztlán, Morelos y Cuernavaca. 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 el *Festival de la Memoria* se llevara a cabo en la ciudad de Cuernavaca.

CAPÍTULO IV

Entre el pueblo de Tepoztlán y la ciudad de Cuernavaca: el caso del *Festival de la Memoria*

“La memoria es un jardín para cultivar.
Ve documentales”⁶⁵

Entre Cuernavaca y Tepoztlán: algunos apuntes sobre el *Festival de la Memoria* y su organización

En febrero de 2006, aproximadamente, Roberto Reyes (mejor conocido como Pochas), Rodrigo Priego y Alejandra Islas; comenzaron a idear la realización de un festival latinoamericano dedicado al video documental. Desde ese momento y hasta el 1 de mayo de 2007, fecha de la inauguración del festival, se dieron a la tarea de organizar lo que meses más tarde llamarían *Primer Festival de la Memoria*. A lo largo de este proceso se sumaron al comité organizador de dicho festival: Alberto Becerril, César García y Luciana Cabarga, ésta última nombrada presidenta honoraria del festival. A excepción de Alberto Becerril y Alejandra Islas, quienes viven en Tepoztlán desde hace varios años, el resto de los organizadores habitan en Cuernavaca.

¿Cómo es que estos sujetos se encuentran y deciden realizar un festival de video documental?, su interés por llevar a cabo un festival de esta índole va más allá del gusto que los cinco mantienen por los documentales y trasciende su deseo de que el video documental “como uno de los lenguajes artísticos más versátiles que ha creado el hombre contemporáneo para explorar el complejo mundo que le rodea”⁶⁶ tenga más foros para su difusión y proyección. El vínculo de estos actores responde además a la posición que cada uno de ellos ocupa dentro de una red social, su encuentro no es azaroso, cada uno de estos sujetos, además de formar parte del comité organizador del festival, mantiene estrechas relaciones con otros grupos; de manera que la posición que cada organizador tiene dentro de distintas redes sociales fue empleada por los otros y viceversa para alcanzar distintos objetivos individuales, para el festival y para los grupos con los que más se relacionan.

⁶⁵ Frase que aparece impresa en las playeras conmemorativas del *Festival de la Memoria*.

⁶⁶ Fragmento de uno de los textos que aparece en el programa de mano del *Festival de la Memoria*, p. 64.

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). En este marco, cada uno de los organizadores del *Festival de la Memoria* posee un espacio central dentro de distintos grupos.

Pochas, Rodrigo y César son artistas visuales recién egresados de la Facultad de Artes de la UAEM y mantienen una estrecha relación con un grupo de jóvenes artistas identificados fuertemente con Cuernavaca; Alejandra y Alberto son documentalistas con una larga trayectoria y reconocidos nacional e internacionalmente, además son profesores de la Facultad de Artes; Luci Cabargas cuenta con una amplia y destacada carrera dentro del cine y la televisión, así mismo, ha participado en la coordinación del *Festival Cervantino*. En todo esto, la creación de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM) juega un papel central, pues fue ahí dónde estos personajes se conocieron y comenzaron a crear una relación, primero de maestros y alumnos, y luego de amistad. La formación de esta 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 limitados por la escasez de recursos económicos o por no pertenecer a una familia artística reconocida. En este sentido, el que la Facultad de Artes sea una escuela pequeña, pública y de reciente creación en Cuernavaca, hace más íntimo el trato entre maestros y alumnos y acelera la producción de redes de apoyo entre éstos. Respecto a cómo se crearon las relaciones entre los coordinadores del festival, Pochas nos narran su experiencia.

Con Alejandra, pus Alejandra ella me invitó a trabajar desde que yo era estudiante como asistente de ella, a trabajar a trabajar, en unos documentales que ella estaba haciendo en Michoacán. Me invitó pues porque yo siempre mostré en clase muchas ganas de querer aprender, de querer hacer esto, este, casi desde un principio, empecé a querer dirigir siempre, y pus ella vio en mí a lo mejor algo. Aprendí mucho, aprendes más... a parte

imagínate, me pagaba y me estaba enseñando en campo (*lanza una carcajada al final*) (Pochas).⁶⁷

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 (Pochas).

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, pus sí los admiran bastante ¿no?, y pus pa ti son tus profes y así pus como que ah pu 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 (Pochas).

Lo que destaca en el relato de Pochas, es cómo esta relación de amistad que establece con sus maestros, quienes además cuentan con un amplio reconocimiento en el campo artístico, se da como resultado de sus esfuerzos como estudiante y su dedicación al trabajo y no como un privilegio. Sin embargo, el que tanto Pochas como Rodrigo buscaran el apoyo de Alejandra Islas, no sólo tiene que ver con la amistad, sino que Alejandra posee relaciones con cineastas, documentalistas e instituciones gubernamentales que le permitirían tener mayor proyección al festival, de hecho la posición de Alejandra legitimó el proyecto frente a otros actores. No obstante, dado que el festival logró el reconocimiento simbólico de instituciones, cineastas y documentalistas importantes, y en ello jugó un papel central la participación de Alejandra, Alberto y Luci Cabargas; el festival, para sus dimensiones, contó con pocos recursos económicos, y en este sentido las redes de amigos a las que pertenecen César, Rodrigo y Pochas fueron muy importantes. Los tres han participado en múltiples proyectos como cine clubes, cortometrajes, talleres de video,

⁶⁷ Los fragmentos de las entrevistas presentadas a lo largo de este capítulo, en donde intervengan Pochas o Rodrigo, se realizaron del 15 al 18 de abril de 2007 en la casa de Pochas en Cuernavaca, es decir, dos semanas antes de la inauguración del festival.

festivales más pequeños... ello les ha permitido crear una gran y densa red de amigos con los que los unen largos años de relación, además estos amigos son también jóvenes artistas que se dedican a la pintura, la literatura, el diseño, la música, el cine... Estas redes fueron un gran soporte para la realización del festival, dado que estos sujetos más que ofrecer su "trabajo", dieron su apoyo. Todos los amigos colaboradores desempeñaron diversas tareas que fueron "remuneradas" con hospedaje y alimentación gratuita, pero sobre todo con la realización de fiestas en las que les fue posible establecer relaciones con otros creadores⁶⁸ y con sujetos reconocidos dentro del mundo del cine y el video documental. El citado apoyo también fue resultado de una solidaridad de clase, pues el hecho de que "amigos cercanos", con los que se comparten condiciones culturales y sociales similares, tengan la posibilidad de participar en un evento "tan importante" y de rodearse de gente "destacada" dentro de un campo, representa la posibilidad que tiene la clase media de aspirar a un estatus simbólico construido con base en el esfuerzo y el talento, y no en lo económico.

La inclusión de Luciana Cabarga 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 no es sólo una colaboradora más, Luci representa la conexión del *Festival de la Memoria* con otros Festivales en los que ella participó o fue invitada. Luci otorgó un valor simbólico a la imagen del festival y atrajo el apoyo y participación de ciertos sujetos e instituciones.

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 mas... 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

⁶⁸Es necesario apuntar que los organizadores brindaron transportación, alimentos y hospedaje a todos los realizadores de los documentales que estaban compitiendo en el festival, lo anterior con la finalidad de que todos ellos convivieran intensamente a lo largo de cinco días. Por lo anterior, la mayor parte de los directores de los documentales estuvieron presentes en casi todas las actividades del festival.

estaría bueno recibir a la gente, qué orientación... 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).⁶⁹

Al parecer, los organizadores tenían una gran preocupación por legitimar al Festival frente a algunas instituciones y actores vinculados con el cine y el video documental. Sin embargo, en sus narraciones también persiste un interés por lograr que el festival cumpliera una función social, es decir, que trajera diversos beneficios para los habitantes del lugar sede, en este caso al pueblo de Tepoztlán, Morelos. Para la realización del *Festival de la Memoria* primero se pensó en Cuernavaca, pero la misma construcción que los organizadores poseen sobre esta ciudad, a la que relacionan con la falta de un sentido de comunidad, la indiferencia de las instituciones gubernamentales y la desconfianza y apatía entre grupos artísticos; los llevó al pueblo de Tepoztlán, respecto al cual también impera un imaginario, en especial construido por los extranjeros, los de afuera, que representa a este lugar como 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”.⁷⁰

Nosotros habíamos pensado inmediatamente en Cuernavaca, pero fueron varios factores, 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, que se conozcan los realizadores... Y aquí como que pensamos que Tepoz está ideal para esto, y este, pus Tepoz es un lugar que mueve su propio turismo, maneja un turismo impresionante y nosotros también pues nos aprovechamos

⁶⁹ ibíd.

⁷⁰ Fragmento de uno de los textos que aparece en el programa de mano del *Festival de la Memoria*, p. 7.

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 fueron 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 pues una nueva y muy fuerte, y entonces la acogieron con entusiasmo (Rodrigo).

Según lo que nos narra Rodrigo, pareciera que las dinámicas que como artistas han experimentado dentro de Cuernavaca, son las que los llevaron a realizar el festival en Tepoztlán. Por un lado, el imaginario colectivo de Tepoztlán 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... Parecen ser elementos por los que los organizadores pensaron que Tepoztlán atraería a un público muy específico ya “familiarizado” con el arte. Pero también, el valor y construcción simbólica de Tepoztlán, es un mecanismo por el que se legitima al festival no sólo como foro para el documental, sino destacando su interés por lo social. También puede ser, que 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 competencia fuera menor. Sin embargo, también hay que considerar que si bien Alejandra Islas y Alberto Becerril tienen cierta influencia como documentalistas en Cuernavaca; dado que viven en Tepoztlán, han logrado gestar redes más densas con las instituciones gubernamentales y los artistas de dicha localidad. No obstante, tener como sede a Tepoztlán parece significar para el *Festival de la Memoria* una forma de distinguirse del resto de las propuestas que se presentan en Cuernavaca, pero también la posibilidad de salir del “competido” ambiente artístico de Cuernavaca que perciben los organizadores del festival.

¿Sabes qué pasa?, que muchas veces en los festivales no puedes ver todo y el itinerante⁷¹ te funciona para eso, para andar siguiendo, igual alguien anda en Cuautla y dice “mira está el docu que no vi en Tepoz” y pues así no se lo pierde. En ese sentido el itinerante funciona, y empezar en Cuernavaca precisamente porque pues Cuernavaca es la sede del Instituto de Cultura, y el Instituto de Cultura va a ser el que va a ampliarnos, me cae que es por eso.

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 (Pochas).

Aunque el *Festival de la Memoria* se realizara primordialmente en Tepoztlán, las dinámicas artísticas que caracterizan a Cuernavaca son, en alguna medida, las que hicieron factible que diversas instituciones gubernamentales apoyaran la realización del festival en Tepoztlán. A pesar de que Pochas concibe a Cuernavaca como una ciudad artísticamente un tanto “tibia” y competitiva. Los jóvenes artistas como Pochas, que pertenecen a una clase media que ha tenido la oportunidad de estudiar arte en Cuernavaca, en un par de instituciones, que a diferencia del D.F., permiten contactos más ágiles y menos burocráticos. Ello ha ocasionado que, frente a la magnitud del sistema artístico en el D.F., Cuernavaca comience a representar para algunos artistas de clase media, no sólo de Cuernavaca, una posibilidad para realizar proyectos artísticos que se puedan legitimar en distintos sentidos.

A mi me gusta Cuernavaca porque osea tiene un pedo ahí de tranquilidad, que sí te puede llegar a estresar, si puedes llegar a odiar muchas cosas, pero a fin de cuentas te jalas los hombros parriba y dices “no pasa nada y está chido, me queda el D.F. cerca”. Para mí es todo lo contrario, mi onda es el D.F. ser mi patio trasero, que sea el patio trasero de Cuernavaca. Para mí Cuernavaca es como mi campiña, mi finca, mi ranchito, y el D.F. es a donde me voy a dar el rol (Pochas).

⁷¹ Después de realizarse el festival en Tepoztlán, los documentales ganadores formarán parte de una muestra itinerante que se presentará por distintos municipios de Morelos, iniciando en Cuernavaca. Esta muestra es una extensión del festival.

Yo al D.F., por ejemplo, lo ubico como una ciudad... la cuestión cultural es un espectáculo impresionante. Ahí si hay todo... osea es un despliegue de espectáculo cultural, que es muy difícil abarcar con una estructura sencilla, entonces está complejísima, requiere mucho trabajo, mucho conecte muy fino para llegar a injerir de cierta manera. Aquí (*en Cuernavaca*) es más familiar, aquí es más directo, está más a la mano todo, la gente es básicamente la misma la que está organizando esto; y es gente con otra visión más alivianada, pues sí, este, no sé, aquí las cosas son más alivianadas. Allá para llegar... osea las oficinas son edificios de pisos, llegas y "¿con quién va?", y es un directorio infinito. Y aquí es totalmente llegar y pues atrás de un restaurantito, atrás de la cafetería del Jardín Borda encuentras la oficina con la directora del mismísimo Instituto de Cultura, el que controla todo. Inclusive llegar al gobernador no es cosa difícil, osea, es cruzar un portal y dejarle un oficio, yo quiero ver cómo le voy a dejar así a Marcelo Ebrard un papel, es infinitamente muy distinto (Rodrigo).

En términos muy formales, las relaciones que crearon los organizadores en la etapa de reproducción del festival, los apoyos que lograron obtener de algunas instituciones gubernamentales y a partir de la convocatoria que hicieron llegar a diversos documentalistas por distintos medios; trajo como resultado que dicho festival fuera acreedor a la beca de co-inversión del Fonca y obtuviera soporte y patrocinios de la Fundación Bancomer, el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), Teveunam, La Jornada Morelos, la UAEM, el Instituto de Cultura de Morelos, Plano Latino, Conaculta, Secretaría de Turismo de Morelos, Filmoteca de la UNAM, entre otros.

El *Festival de la Memoria* contó con la participación de 27 documentales realizados en México por distintos creadores de diversas partes de la República y el mundo, estos 27 documentales participaron 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 la muestra itinerante programada por el festival y en el programa *Abrelatas* del canal 11 del politécnico. Además de la exhibición de los documentales que estaban participando, el festival organizó conferencias y coloquios internacionales. Así mismo, presentó una muestra de documentales seleccionados por el *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; y también mostró varios materiales traídos por *Plano Latino* “una 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”.⁷² El festival, realizado del 1 al 5 de mayo de 2007, tuvo tres sedes en Tepoztlán: el Auditorio Ilhuicalli, en donde se exhibieron los 27 materiales participantes; el Café Tantra, que presentó la muestra *Docusur*; y la Sala del Ex Convento de Tepoztlán, espacio en que tuvo lugar la selección de documentales de *Plano Latino* y los coloquios y conferencias.

Las redes en las que están inmersos los organizadores, las relaciones que gestaron en el proceso de organización del festival, los sentidos que le adjudican al documental como una manifestación artística, las formas de relacionarse con el grupo con el que se identifican y con otros grupos, y las representaciones que tienen sobre el lugar en el que habitan; al ponerse en práctica en el festival, suscitaban situaciones a lo largo de su desarrollo, en las que el discurso de los organizadores se contrapuso con algunas de las cosas que se pudieron observar, las cuales más adelante serán analizadas. Los fragmentos de las entrevistas hechas a un par de organizadores (Pochas y Rodrigo) se realizaron antes de llevarse a cabo el Festival, por lo que en adelante, se harán una serie de reflexiones sobre lo dicho por ellos y lo que aconteció a lo largo del *Festival de la Memoria*.

Inauguración: ¿quién llegó al festival?

“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 *Festival de la Memoria*. Eran las seis de la tarde y teniendo como telón de fondo al cerro del Tepozteco bajo un cielo nublado, comenzaban a arribar unas cuantas personas al Auditorio Ilhuicalli, lugar en el que se llevaría a cabo la inauguración del festival. Afuera del auditorio se estacionó el automóvil (un “bocho”) que a través de una bocina hacía sonar una y otra vez la frase: “vuelve el cine a Tepoztlán”, en tanto, los organizadores y el apoyo técnico y logístico —a

⁷² Fragmento de uno de los textos que aparece en el programa de mano del *Festival de la Memoria*, p. 54.

los cuales podías ubicar por los gafetes que portaban— se movían nerviosos mientras entraban y salían del auditorio. La gente llegaba la mayoría de las veces en grupos, en especial se podían observar algunas familias con hijos adolescentes, mujeres que llegaban en grupos de tres o cuatro, y jóvenes, de 20 a 30 años, que arribaban juntos en auto o venían caminando desde la Terminal de autobuses. Aunque algunos llegaban solos, inmediatamente comenzaban a saludar a los presentes y se integraban a una plática colectiva. También fue evidente que la mayoría de los asistentes, el público, conocía a los organizadores, pues en cuanto llegaban preguntaban a los colaboradores por ellos, los saludaban y sonaba constantemente en el aire la pregunta: “¿cómo va todo, necesitas ayuda en algo?” No obstante, entre quienes saludaban a Luci, Alejandra y Alberto, podías ubicar a otros profesores de la Facultad de Artes, artistas que radican en Tepoztlán, periodistas y algunos representantes de instituciones gubernamentales. Por otro lado, los colaboradores del festival, en su mayoría jóvenes, y los grupos de jóvenes que iban llegando se saludaban con gran confianza.

Afuera del auditorio, a la expectativa, también estaba una mujer, quien portaba un gafete del festival, sin embargo, llamaba la atención que ella no intercambiaba saludos con los que llegaban; no obstante, algunas personas que no iban al festival pero que pasaban por la calle, se detenían a ver qué estaba pasando en el auditorio y cuando se percataban de la presencia de esta mujer, se acercaban a saludarla, la llamaban por su nombre, le preguntaban qué pasaba, le enviaban saludos a sus familiares y luego se iban. Más tarde me enteraría de que esta mujer era la señora Rocío Villamil, encargada de la limpieza del auditorio, ella nació y ha vivido siempre en Tepoztlán por lo que conoce a las familias más antiguas del pueblo. Pese a que en ese momento Rocío tenía cuatro meses trabajando ahí, me dijo que gracias a ello era muy conocida por los tepoztecos, ya que en el auditorio se hacían muchos eventos de las escuelas públicas de Tepoztlán y por ello varios la ubicaban. De todos los que saludaron a la señora Rocío, sólo unos cuantos entraron a la inauguración y la mayor parte de ellos iban acompañando a alguno de los integrantes de la Orquesta Juvenil de Tepoztlán, la cual tocó en el evento.

Entre los asistentes que esperaban entrar al auditorio se advertía, por las interacciones que entre ellos se daban, que no vivían en Tepoztlán, que vivían ahí sólo los fines de semana o que se habían establecido en Tepoztlán desde hace varios años pero

mantienen poca relación con la gente del pueblo. Esta percepción se reafirmaría más al concluir la inauguración.

Una de las cosas que más se comentaba en las afueras del auditorio era como “gracias al festival”, el Auditorio Ilhuicalli volvería a funcionar como sala de cine, ya que Tepoztlán había carecido de éste durante muchos años. El comité organizador, en este sentido, gestionó que se donara una pantalla de cine y un proyector para dicho espacio, además logró, a través de la Asociación Civil *Tepoztlán Valle Sagrado* y del gobierno municipal, que el lugar recibiera mantenimiento general y fuera pintado.

La inauguración había sido programada para iniciar a las siete de la noche, pero la entrada se permitió hasta las 7:30. Una vez adentro, la gente se acomodó en distintos sitios, sin embargo, los lugares de en frente estaban reservados para los artistas invitados, los invitados especiales, los organizadores y la prensa. Al fondo del auditorio se apreciaba un gran escenario que permanecía en penumbras, a la espera de que se diera la tercera llamada y comenzara el “primer acto” del festival. De pronto el escenario se iluminó y un silencio inundó el lugar, en el centro apareció la Orquesta Juvenil de Tepoztlán, los jóvenes le dieron vida a sus instrumentos y comenzó a sonar el primer movimiento de la Sinfonía de Johann Bach. La música cesó y los aplausos retumbaron dentro del auditorio, acto seguido, apareció un personaje que dio las primeras y significativas palabras inaugurales del festival.

Soy Ignacio Guadalupe, soy actor y me encanta ver documentales (*aplausos*). Hoy primero de mayo abrimos este espacio para celebrar un doble acontecimiento: la inauguración del Primer Festival de la Memoria, Documental Latinoamericano de Tepoztlán; y la reapertura del Auditorio Ilhuicalli como sala de proyección de cine y de video (*aplausos y gritos de la gente*).

Después vinieron otros representantes de diversas instituciones, los cuales resaltaron la importancia de que Tepoztlán tuviera una sala de cine, la gran labor realizada por los organizadores y la relevancia de atraer turismo y cultura a un pueblo “mágico” como el de Tepoztlán. Es de resaltar, que gran parte de los reconocimientos fueron para Luciana Cabarga, con lo que quedó acentuado el papel que ella desempeñó en la legitimación del festival. Incluso cuando el representante de Marco Antonio Adame Castillo, gobernador del Estado de Morelos, subió al escenario y fue abucheado, éste comenzó a hablar de su

estrecha relación y admiración por Luciana y en ese momento se calmaron los ánimos. Al ser inaugurado formalmente el festival, de detrás del escenario emergió, empujada por cuatro hombres y como si fuera el personaje principal, una gran pantalla blanca; los aplausos y los gritos no se hicieron esperar y cuando aún no pasaba la emoción del público, comenzó la proyección de la película CHANG,⁷³ que justo ese día cumplía 80 años de su primer estreno. Cuando inició la cinta, la gente de nuevo aplaudió efusivamente, lo que denotaba que tenían cierto conocimiento del valor histórico de dicha obra, e hizo la experiencia mucho más significativa para algunos, pues en las conversaciones que sucedieron a la inauguración, varios exaltaron lo privilegiados que eran por haber tenido la oportunidad de ver una película tan importante dentro de la historia del cine y tan difícil de conseguir.

La inauguración concluyó a las 21:15 horas y a ella asistieron unas 350 personas. Fue justo al terminar el evento inaugural que el origen del público se hizo más evidente, ya que muchos comenzaron a preguntar por el hospedaje y otros tantos se fueron en el último camión que salía rumbo a Cuernavaca. Esa misma noche se organizó una fiesta en la Posada del Tepozteco, un hotel muy distinguido de Tepoztlán en el que hospedaron a los artistas más renombrados y a personajes como los coordinadores de *Docusur* y *Plano Latino*. A dicha fiesta sólo se podía entrar con invitación, a ella no tuvo acceso el público, fue exclusiva para los documentalistas participantes y los colaboradores más cercanos. Al día siguiente, después de la fiesta, pareciera que habían quedado señalados los sujetos "clave" o importantes para crear relaciones. De hecho, recuerdo que uno de los amigos de Pochas después de saludar a un sujeto en la entrada del auditorio, se dirigió a otro amigo y le dijo "Viste al que saludé, ese es el mero mero del festival *Docusur*, es chido, platiqué con él anoche, hoy hay un reven, quédate y te lo presento" (El Mosco).

El reconocimiento del valor simbólico de la película CHANG, el trato "familiar" entre los asistentes a la inauguración y los organizadores, son sólo algunos aspectos que nos revelan el grado de especialización del público que asistió a la primera actividad del

⁷³ "CHANG, una película de la selva de Merino D. Cooper y Ernest B. Shoedsack. Estrenada y nominada al Oscar de la Academia en Estados Unidos en 1927. [...] Los realizadores vivieron 2 años consecutivos en la selva norte del país de Siam, conocido desde mayo de 1949 como Tailandia. Esta es una de las primeras películas que combinan tomas documentales con un guión melodramático. [...] Agradecemos a la Filmoteca de la UNAM el préstamo de este valioso trabajo cinematográfico, prácticamente desconocido en México, para la función inaugural del Primer FESTIVAL DE LA MEMORIA." Este texto en relación a la película CHANG, aparece en el programa de mano, p. 14.

festival, la cual no difirió mucho de lo apreciado en otras actividades. La presencia de los pobladores de Tepoztlán en el festival fue muy escasa, cosa que quedó evidenciada, no sólo por algunos de los datos que se han dado, sino porque la señora Rocío, quien mantiene una estrecha relación con sus vecinos, así lo señaló en una conversación informal que sostuvimos durante el tercer día del festival.

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 videos o dvd, 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 otras cosas, y ahora con esto, yo veo que nomás lo pintaron, no cambió mucho de como estaba (Sra. Rocío).

En las entrevistas que le realicé a Pochas y Rodrigo, antes de que se efectuara el festival, ellos tenían una idea respecto a lo que deseaban generar en la comunidad de Tepoztlán y crearon ciertas expectativas respecto a la posible respuesta de los pobladores.

Cuando existió esa propuesta así de que pues hay que hacerlo en Tepoztlán, a mí neta lo primero que pensé... fue así de, "güey, neta debe de ser lo mejor porque aquí la gente se involucra", osea es como... osea no hace falta que los invites pues, así de "ven", sino que la gente se involucra. ¿Por qué te lo digo?, porque yo las veces que he ido a eventos de Tepoztlán, cuando ha venido gente con lo de Atenco, los zapatistas o que vienen así... en el *Zapatur*, por ejemplo, la gente salió, ya se habían organizado para salir los vecinos de ahí a brindar un taco, a regalar agua y todo eso. A mí eso me quedó así muy marcado de esa vez, entonces yo dije es que la gente aquí en Tepoztlán, y como en todos lados, se que hay gente que le va importar y no le va a importar y que se puede quejar, ¿por qué?, pus porque pueden decir, pus son gente de afuera quienes los vienen a hacer, pero este pus no sé, ellos conforme pasen los años tienen que adueñarse del festival. El festival no pertenece a nosotros cinco, los que estamos ahora, ya que somos cinco no. No pertenece a nosotros, nunca nos ha pertenecido, ¿por qué?, porque incluso nosotros ahorita eeh... sí nos damos cuenta de cuanto ha crecido y hasta dónde se sabe del festival y como la importancia que tiene, pero vaya, es tan de nosotros como de cualquiera, pues quien después diga: "yo voy y me uno", pus le va a entrar ¿no? (Pochas)

Yo creo que también eso es algo principal de hacer un festival: 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 (Pochas).

¿Por qué los pobladores de Tepoztlán casi no llegaron al festival?, quizá tenga que ver, no con los contenidos de los documentales que se presentaron, pues estos eran muy diversos y comprendían múltiples temáticas sociales. Probablemente esta “ausencia” haya guardado mayor relación con las construcciones que distintos grupos tienen sobre el cine. Para los “tepoztizos” –que es como llaman los pobladores que nacieron en Tepoztlán a los extranjeros o fuereños que se establecieron en el pueblo pero tienen otras “costumbres”– el ir al cine suele representar una práctica por la que, sobre todo en un contexto urbano, se generan contactos entre gente que comparte gustos similares, es también una oportunidad para convivir con la familia y ver a los amigos. Pese a que los “tepoztizos” provienen de ciudades y llegaron a Tepoztlán buscando la tranquilidad de un pueblo, el cine para ellos parece seguir representando esa oportunidad de encuentro, que en las ciudades a veces sólo se puede dar por medio de lugares como el cine. De hecho, el que los tepoztizos hayan sido los más entusiasmados en que el “cine volviera a Tepoztlán”, puede responder a que el contacto con su comunidad se genera a través de lugares de encuentro como éstos, en los que llegan a converger con gente con la que se identifican y con la que comparten intereses comunes, como el arte; además hay que agregar que encontrarse en un cine tiene para los sujetos un valor simbólico distinto al de congregarse en un parque público o en el atrio de una iglesia. Por otro lado, para los tepoztecos –los que nacieron y han vivido toda su vida en Tepoztlán– puesto que constantemente están reforzando sus lazos comunitarios a través de las diversas fiestas y actividades que realizan cotidianamente en cada uno de los barrios; no conciben la práctica de ir al cine como algo fundamental para suscitar la convivencia y los intercambios colectivos, incluso el cine para los pobladores de Tepoztlán está más asociado al ámbito de lo doméstico.

Pero no sólo la significación que distintos grupos atribuyen al cine, fue la que influyó en el tipo de públicos que atrajo el festival. También aquí es importante ver que los esfuerzos de los organizadores se concentraron más en legitimar el festival dentro de una arena artística y frente a ciertos actores, en especial los documentalistas y coordinadores de otros festivales ya reconocidos mundialmente, que en crear redes sociales para involucrar a otros grupos.

El festival, su público y sus fiestas: producción de redes sociales

El miércoles 2 de mayo asistí al Ex Convento de Tepoztlán, en donde una de las salas había sido adaptada para proyectar los documentales traídos por la asociación Plano Latino. Eran las seis de la tarde y se estaba presentando el documental *A corazón abierto*, en la sala había 12 personas, a varias de ellas las había visto en la inauguración y más de la mitad portaba un gafete distintivo del festival. En los días siguientes, la escena en ese lugar fue muy similar, casi siempre había poca gente y el público no variaba mucho, incluso te topabas con las mismas personas todo el tiempo. Sin embargo, en los coloquios y conferencias, que se realizaban en el mismo lugar por la mañana, asistía más público pero seguía siendo muy homogéneo, es decir que los propios documentalistas, organizadores y colaboradores eran los espectadores.

En el caso del Café Tantra, en el que se presentó la muestra *Docusur*, tenía la limitación de ser muy pequeño y contar con pocas mesas, se llenaba muy rápido y en ocasiones las mesas eran apartadas para los clientes habituales. Nuevamente, los que ahí llegaban mantenían lazos de amistad y el público no se renovaba, incluso uno se podía percatar que algunos asistían siempre a la misma hora y se sentaban en la misma mesa.

Para el tercer día del festival, parecía que el interés de los organizadores y de los documentalistas por acercar el cine documental a nuevos públicos formaba parte de un discurso con el que todos ellos se identificaban y que les permitía relacionarse, pero que irónicamente, justo por la densa red de relaciones que se estaban tejiendo en torno al festival, quedaba limitada la interacción con el público. Conforme fueron pasando los días, el festival y aquellos sujetos que estaban involucrados con él, se fueron haciendo más evidentes para los pobladores. Por la calle principal de Tepoztlán, Av. del Tepozteco,

circulaban cada vez más personas que portaban la playera, la gorra, el morral o el gafete que aludía al festival. Dichos objetos creaban una identificación entre los sujetos, pero también constituían para los pobladores de Tepoztlán una forma de distinguirlos. Puesto que en este festival el público parecía estar, en la práctica, siempre en segundo plano, el festival no creó con los distintos grupos de Tepoztlán una relación de cercanía, sino que fue más bien percibido como un evento turístico. Esto lo denotaban ciertas acciones: las tiendas cerraban más tarde, podías ver a la gente que asistía al festival portando playeras con el nombre de Tepoztlán mientras caminaban por la calle tomando tranquilamente una cerveza, los taxistas ampliaron su horario de trabajo e incrementaron sus tarifas, e incluso un señor se instaló con un puesto de cervezas en la calle frente al Auditorio Ilhuicalli.

El hecho de que la gente originaria de Tepoztlán no asistiera mucho a las actividades del festival, no quería decir que desconocieran la existencia del mismo, al contrario, sabían perfectamente lo que estaba pasando y éste, sobre todo para las posadas, hoteles y negocios de comida que se ubican en el centro, estaba dejando considerables ganancias. Pero dado que la comunicación e interacciones suscitadas entre los diversos actores a través del festival se concentraban en un grupo muy específico (organizadores, colaboradores, invitados especiales y creadores) no permitió mucho la incorporación de otros actores. No obstante, más que los organizadores, la propia comunidad de Tepoztlán, cuando se presentaba un documental que hablaba sobre algún tema que como grupo les interesaba o reflejaba parte de la realidad que experimentan varios de sus habitantes; las redes de comunicación eran movilizadas y por la tarde o noche su presencia era evidente en el Auditorio Ilhuicalli. Lo anterior lo digo a razón de tres ocasiones en las que pude observar esto.

El primer caso se dio el jueves tres de mayo con la presentación del documental *El muro y el desierto: migración en la frontera*. Dicho documental aborda el tema de los migrantes mexicanos que se trasladan a Estados Unidos en busca de mejores oportunidades. Puesto que Tepoztlán es un pueblo, que como tantos otros, experimenta esta problemática, el tema resultó de interés para la población. Algunos líderes barriales de Tepoztlán que tenían conocimiento del programa del festival, comenzaron a divulgar el contenido del documental y el resultado fue que por la tarde varios pobladores asistieron interesados a la

proyección, pero no sólo eso, sino que hicieron varias preguntas al director y algunos incluso compartieron sus experiencias y las de sus familiares.

Ese mismo día, un poco más tarde, sucedió algo parecido con la presentación de *El rey de los coleaderos*, documental que narra la historia de Juan de la Torre, un campesino de Zacatecas que se convirtió en una leyenda de la charrería y que pudo hacer realidad su sueño de ser un charro profesional gracias a que como migrante triunfó económicamente en California. Nuevamente el argumento llamó la atención de los pobladores porque la charrería es un deporte por el que los habitantes de Tepoztlán sienten un gusto especial, pero además porque Juan es un personaje famoso dentro de ese medio y también representa la figura de un alcohólico que se rehabilitó gracias a su gusto por ese deporte. Aquí vale la pena señalar que incluso a la presentación asistió un grupo de cristianos de Tepoztlán que destacaron el mensaje de esperanza que les había dejado el documental, y después de ver el material hicieron distintas intervenciones.

La tercera experiencia se dio el viernes 4 de mayo con *Pancho Villa, la revolución no ha terminado*, aquí dos elementos llamaron la atención de los pobladores: por un lado, la larga historia de resistencia y lucha que la comunidad de Tepoztlán ha enfrentado en varias situaciones, como cuando impidieron la construcción de un club de golf en terrenos comunitarios; y la segunda razón, es que Francesco Taboada, su director, por su propia tarea documentalista, ha mantenido un estrecho contacto con varios de los tepoztecos. Incluso, durante la mañana de ese mismo día, mientras disfrutaba de unas ricas quesadillas en el mercado, escuché como la señora que las preparaba le recordaba a su marido que ese día iban a cerrar un poco más temprano porque ya habían quedado de ir a ver la película de Francesco, quien se los había recordado el día anterior.

Los organizadores tuvieron algunas oportunidades para establecer una relación más cercana o involucrar más al festival con el poblado de Tepoztlán, para no ser sólo una atracción turística extra. Sin embargo, gran parte de las acciones del festival estaban encaminadas a suscitar contactos entre los colaboradores y los creadores, o entre los creadores más jóvenes y los distribuidores de documentales como *Plano Latino* o los organizadores de festivales importantes como el *Docusur*, quienes también buscaban estos contactos, pues, en el caso de uno de los organizadores de *Docusur*, a cambio de promover

algunos documentales y a sus realizadores en España, deseaba involucrarse en nuevos proyectos en México y Latinoamérica.

Los festivales son un foro, un punto de encuentro y al final hay un montón de gente que conoces, de conocer a aquel y al otro pues surgen proyectos, ideas y cosas interesantes. Los festivales apoyan a la creación artística, entonces ese es el principal objetivo ¿no?, dar premios, los premios le dan bagaje a una obra eh, es una buena carta de presentación tener un premio y es un apoyo entonces a la obra y al productor también; a la obra como creación y a la obra como un producto industrial y después nada... Necesitamos festivales porque la gente necesita ver buen cine y si no fuera por los festivales mucho cine no se vería, el cine que se proyecta en las salas comerciales no es el mismo que se ve en los festivales, y del documental qué te voy a contar, si no es por los festivales no se ve en ningún otro lugar. (Juan Manuel Villar, organizador de *Docusur*).⁷⁴

Pero, ¿por qué es tan importante que los festivales provoquen estos encuentros?, en principio quizá porque, considerando los pocos recursos económicos con los que contó el *Festival de la Memoria*, es una de las mejores formas que los organizadores tienen de regresar el favor a sus colaboradores y de asegurar su apoyo para una próxima edición. Por otro lado, es en esos encuentros en los que se crean nuevas relaciones, el papel de los organizadores se legitiman y ellos mismos refuerzan las conexiones que han armado a lo largo de todo el proceso del festival.

En el *Festival de la Memoria* la realización de fiestas privadas después de cada jornada era un elemento muy importante. El tres de mayo, día de la Santa Cruz, se estaban efectuando varias fiestas barriales por todo Tepoztlán, esa hubiera sido una buena oportunidad para que el festival organizara alguna actividad para incorporarse a ese gran ambiente festivo, pues además, durante estos festejos el pueblo permite la entrada a todos. No obstante, esa noche se organizó una reunión privada en la azotea de uno de los hoteles de Tepoztlán.

Antes de que terminara la última función del 3 de mayo –ese día se presentaba el documental *Las huellas de Zapata*– se comenzaron a repartir invitaciones para una degustación de mezcal, éstas se dieron casi exclusivamente a los que portaban un gafete.

⁷⁴ Entrevista realizada el 3 de mayo en el Auditorio Ilhuicalli.

Cuando concluyó el documental, pronto se comenzaron a congregarse grupos afuera del auditorio y unos les preguntaban a otros si asistirían a la fiesta, de pronto, dos de los organizadores alzaron la mano, señalaron en dirección al cerro del Tepozteco y gritaron “vámonos”, nunca dijeron a dónde, pero quienes tenían la invitación de la fiesta sabían perfectamente a que se estaban refiriendo. Un gran grupo se apartó del resto del público que aun conversaba a las afueras del auditorio, y a manera de peregrinación, todos avanzaron en una misma dirección: “la fiesta del mezcal”. Todos los invitados llegaron juntos, en la azotea del hotel, sobre unas mesas reposaban varias botellas de mezcal que aguardaban a la espera de ser bebidas. Dos hombres comenzaron a servir el mezcal en unos pequeños vasitos de barro, inmediatamente todos se congregaron para tomar uno, el mezcal fue un buen pretexto para acercarse a las personas, no se hicieron esperar los gestos de amabilidad, algunos jóvenes artistas que venían de Cuernavaca o del Distrito Federal se apuraron a llevar algunos tragos a Alejandra, Luci y Alberto; mientras otros “atendían” a los invitados especiales (coordinadores de otros festivales, miembros del jurado y documentalistas importantes). Con un “salud” se abría el contacto, durante la primera hora las personas permanecían junto al grupo con el que habían llegado, después de un tiempo y al calor de los mezcales, los grupos se empezaron a mezclar y las presentaciones fluían: “mira este es mi amigo fulano de tal, te presento al director de tal documental, mi amigo también se dedica a esto”. Luego el alcohol hizo aflorar la sinceridad: “la verdad tu docu está bien chido”, “yo ya había visto algo tuyo”, “la neta es que tu documental es mejor que el de fulano de tal”, “lo que yo pienso es que los documentalistas deberían...” Mientras la alegría estallaba en esta reunión, en el cielo de Tepoztlán estallaban fuegos artificiales, los cuetes lanzados con motivo del día de la Santa Cruz adornaban la noche de la fiesta del festival, hasta la que llegaba el sonido distante de una banda de viento que tocaba desde alguno de los barrios de Tepoztlán.

Tanto los organizadores, como varios de los invitados del festival con los que conversé, resaltaban constantemente que les gustaba mucho el ambiente “íntimo” del festival. Al parecer esta intimidad era la que permitía agilizar las relaciones, las fiestas pequeñas evitaban la dispersión de los actores, a los que en este contexto era más fácil identificar, pero también gracias a ello, el rol que cada uno actuaba era más evidente y tenía mayor eficacia simbólica sobre los otros. En estos encuentros íntimos, también se ponían en

escena los contactos y las redes a las que cada sujeto pertenecía, interacción que a su vez facilitaban llegar o acercarse a los actores que representan a grupos de poder, en este caso del ambiente del cine documental. El que algún invitado platicara amistosamente con uno de los organizadores legitimaba su relación con un grupo, y este vínculo constituía una carta de presentación frente a otros sujetos. A razón de esto, Félix Requena apunta “Toda amistad conlleva cierto proceso de identificación [...] los modelos de amistad han sido muchas veces un buen indicador del status de un individuo en la comunidad” (1994: 95). En este mismo sentido, la elección de los coordinadores de realizar el Festival en Tepoztlán, también parece responder al hecho de que en un lugar más pequeño iban a ser más notados que en Cuernavaca, esto ayudó a la proyección del festival, que al distinguirse por el poblado en el que se desarrolló, terminó por llamar la atención del público de Cuernavaca, quienes se trasladaron durante cinco días hasta Tepoztlán para asistir a las actividades del festival.⁷⁵

En algún momento mencioné que el público parecía quedar en segundo plano, esto no sólo porque se haya atendido más a los documentalistas e invitados especiales, sino porque las condiciones de los lugares en los que se presentó el festival no eran las más cómodas y accesibles para atraer a públicos diversos. Tanto en el Auditorio Ilhuicalli como en la sala del Ex Convento, las sillas eran muy incómodas, éstas eran de plástico y muy duras, lo cual resultaba inapropiado pues algunos documentales eran muy largos, como en el caso de *La guerrilla y la esperanza: Lucio Cabañas*, con una duración de 111 min. En cuanto al Café Tantra, los precios no eran muy accesibles para algunos sectores, pues sus costos eran un tanto elevados. Algo que dificultó la llegada de un mayor número de público procedente de Cuernavaca, fue que las actividades terminaban muy tarde y el último camión a Cuernavaca sale de Tepoztlán a las 9:15, hora en la que también deja de funcionar el transporte público en Cuernavaca, así que sólo los que contaban con automóvil fueron los que tuvieron mayores posibilidades de acudir al festival. También varios asistentes se quejaron de que la mayoría de las funciones comenzaban tarde o que incluso se cancelaban y no había previo aviso, así mismo, los elevados costos del hospedaje y los alimentos en Tepoztlán, constituyeron un impedimento para que más público lo disfrutara.

⁷⁵ Tepoztlán queda a 40 minutos del centro de Cuernavaca.

Creo que sería prudente que tuvieran como mejores ofertas en el hospedaje, porque creo que mucha gente no ha podido quedarse en las noches y disfrutar de todo el festival por el hospedaje (Lisa).

Mecanismos de legitimación artística. El caso de la “polémica” sobre el documental *De Nadie*

Las redes socioculturales que se tejen entre sujetos y actores se construyen a partir de diversos intercambios, en el caso del *Festival de la Memoria*, dichos intercambios estuvieron perneados por los sentidos y funciones que los actores involucrados le otorgaron y otorgan al video documental como forma de expresión artística. A través de las premiaciones, pero también por medio de los “rumores” o valoraciones que circulan en los festivales en torno a algunos creadores o sus obras, se legitima o excluye no sólo a determinados materiales o artistas, sino que se reafirman los lenguajes, métodos, contenidos y sentidos de una manifestación artística, por la que se identifican e interactúan distintos sujetos. En este contexto, seguir un rumor o polémica que circuló dentro del festival, nos permite ver, algunas correspondencias entre las posiciones que diversos grupos tomaron y la legitimación del grupo al que pertenecen, las representaciones que hacen sobre sí mismos, las configuraciones que otros hacen respecto a ellos y el estatus que poseen dentro de la escena del cine y video documental.

Las funciones de los documentales concursantes comenzaban todos los días a las 10 de la mañana, dado que eran muchos, lo primero que hacían algunas personas al llegar era preguntar a los organizadores, quienes ya habían visto todos los materiales, “¿Cuál de los de hoy está bueno o vale la pena?”. Normalmente, en las proyecciones matutinas era menor el número de asistentes comparado con el de la tarde, sin embargo, cuando llegué la mañana del jueves 3 de mayo al Auditorio Ilhuicalli, como a eso de las 11:30, noté que había más gente de lo regular, en especial varios jóvenes habían arribado al lugar. Me acerqué a un grupo que conversaba, entre ellos estaba César, uno de los organizadores, quien decía

No se pueden perder *De nadie*, no sé si decirles que está “bueno” pero vale la pena verlo. En Morelia (se refiere al Festival de Cine de Morelia) causó mucha polémica, pero mejor véanlo.

El documental *De Nadie* se iba a presentar a las 12:10 y conforme se acercaba la hora llegaba más y más gente. Varios asistieron porque se había dicho que el director, Tin Dirdamal, iba a estar presente y al final de la función se abriría una sesión de preguntas. Resulta que este documental era muy popular porque se había presentado en distintos festivales de la república y del mundo, en los que obtuvo diversos premios. Pero también era conocido porque algunos documentalistas con larga trayectoria, nunca se mencionaron nombres, consideraban que el material tenía poca calidad técnica y el director mostraba aspectos de uno de sus personajes que no era ético que un documentalista presentara. *De nadie* muestra las injusticias que las autoridades mexicanas y otros grupos cometen en contra de los migrantes centroamericanos que atraviesan México para llegar a los Estados Unidos. María es uno de los personajes centrales del documental, ella es una emigrante hondureña que se encuentra en una casa del migrante en Orizaba, Veracruz, y que a lo largo de la historia menciona cuanto extraña a su familia pero recalca reiteradamente que ya nunca tendrá el valor para volver a mirar a los ojos a su marido e hijos. Al final se revela que María fue violada por un grupo de “Maras”, situación que la avergüenza y de la que nunca quiere se enteren sus vecinos y familia.

La polémica se desata porque mientras unos consideraron que el documental era muy valioso por su contenido y denuncia social, otros realizadores pensaron que revelar la violación de María era poco ético y un recurso “lagrimoso”, como lo dijo otro documentalista participante, para atrapar al público.

Para mí no hay polémica, porque yo le pregunto a María si puedo mostrar todo lo que me dice y ella me dice que sí. Para mí la verdadera polémica es cómo hemos perdido el sentido humano y el trato que les damos a estos migrantes (Tin Dirdamal, director de *De Nadie*).⁷⁶

Detrás de esta controversia, operan una serie de redes entre actores que se han legitimado como documentalistas por sus estudios, trayectoria y el arduo trabajo de

⁷⁶ Entrevista realizada la tarde del 5 de mayo en el Auditorio Ilhuicalli

investigación que realizan antes de hacer un documental. Por ello, los que se identificaban con este grupo, cuestionaban al documental mencionado por la “mala calidad” de la producción. Pareciera que al hacer estas críticas, estos grupos legitimaban la importancia de tener una formación académica y una larga experiencia para ser un buen documentalista. Aquí es importante mencionar que detrás de la crítica al contenido y la técnica de *De nadie*, existía una “incomodidad” respecto a que el director no tuviera una formación cinematográfica y ese fuera su primer trabajo.

La primera película que yo hago, que es *De nadie*, realmente sale como accidente, yo estaba estudiando ingeniería, yo nunca había estudiado nada de cine, nunca había agarrado una cámara en mi vida... Y yo trabajé un tiempo en un proyecto de migrantes en Veracruz, y bueno, lo que pasa con los migrantes es terrible y un día vi una cámara ahí y me puse a grabar y de ahí salió la película. Los que aparecen son mis amigos, yo sigo haciendo documentales, ahorita estoy haciendo otro, y yo no sigo el proceso este de... son gente que conozco, son mis amigos. Para mí este dilema de qué tanto te involucres con ellos y que hay que mantener cierta distancia... a mí se me hace pura mierda, esta gente son mis amigos y de repente hay una cámara, pero primero son mis amigos antes que ser otra cosa, no son mis personajes, ni son... son mis amigos (Tin Dirdamal).

Al concluir la proyección de *De nadie* varios asistentes salieron llorando, el documental se puede decir que fue del agrado de varias personas, que si bien disfrutaban de ver cine y documentales, no son realizadores ni estudian algo relacionado con esto. También fue aplaudido por algunos jóvenes, que sin una formación académica, están realizando cortometrajes o documentales de manera independiente. ¿Qué nos sugiere esto?, mi interpretación es que, dado que el primer tipo de público no mantiene tanto contacto con las redes que giran en torno a los festivales de cine y documentales, quizá ni siquiera se enteraron de la polémica y el tema fue el que los atrapó. En el segundo caso, *De nadie*, a partir de los premios que ha ganado y su distribución, legítima a otro grupo de artistas, un grupo que por no tener acceso a una formación académica, se puede decir, considera que las experiencias, la sensibilidad y el contacto con la realidad son tan o más importantes que la preparación escolar.

En el caso de los documentalistas que ya han participado en otros festivales, que están buscando difundir sus materiales y todo su trabajo y actividades cotidianas se vinculan con el cine y el documental; la polémica fue retomada en diversas conversaciones que sostuvieron mientras cenaban, tomaban una cerveza o un café. Finalmente ellos, que se encuentran más relacionados con las redes de poder que se estructuran y manifiestan alrededor de los festivales de cine y video, construyen sus documentales, en cierta medida, a partir de lo que reivindican los grupos con más estatus. Los festivales, a través de los premios que otorgan, "privilegian" "una forma" de hacer documentales, creando así formatos de los que no es tan fácil distanciarse si se desea obtener reconocimiento, apoyos económicos y entrar a los circuitos de distribución. Claro que lo anterior depende mucho de quién organice los festivales, quienes sean los jurados y cuál sea el sentido del arte que se consagre. Pero de una u otra manera, los festivales colocan a los actores en escena y les permiten crear redes para legitimarse frente a ciertos grupos, como en el caso de Tin con *De Nadie*.

La película ha participado como en cincuenta festivales. Mis documentales siempre son por accidente, el segundo ya es menos accidente, pero sigue siendo un accidente. Eh, yo no sigo la forma convencional de hacer documental, ni de hacer películas, yo no me siento y digo "quiero hacer una película" y de qué la voy a hacer... se me hace absurdo pensar de esa manera. Lo que hago... es yo me dedico a vivir y cuando siento que hay cosas importantes que se tienen que contar, cuando me topo con realidades muy cabronas, decido hacer un documental. La objetividad para mí es una tremenda mentira, osea... el hecho de apuntar una cámara para la izquierda y no para la derecha ya es totalmente subjetivo... mis documentales son una forma muy subjetiva de cómo veo yo el mundo. Para mí es importante anular cualquier idea de preproducción hasta llevarla a un estado de cero, lo más cercano a cero, y ahí es que empiezo a grabar. Yo tampoco escribo ningún guión, ni ninguna escaleta, sino que me siento a ver el material y voy viendo lo que siento que genera estas claves para entender las cosas que quiero mostrar. Yo trato de no seguir líneas, a pesar de que *De nadie* es como de los documentales más premiados... cuando yo termino de hacer *De nadie* mi intención nunca fue siquiera mandarlo a un festival, este, quien recibe los premios no soy yo, sino las historias de los migrantes. Finalmente estos premios, pues es como sinónimo de que a la gente le está llegando... las reacciones que ha tenido *De nadie*, son unas reacciones muy poderosas (Tin Dirdamal).

La noche de la clausura y premiación, un gran grupo pensó que *De nadie* ganaría el premio en la categoría de Memoria y Rebeldía, sin embargo, no fue así. El documental sólo recibió una mención honorífica, y mientras Tin subía al escenario a recibir el diploma, varios gritaron “no es justo”.

Clausura y premiación

Tal parece que los contactos por los que se involucra a ciertos actores en un festival, le otorgan un estatus pero también privilegian un sentido del arte. El ambiente que flotaba alrededor de la clausura del *Festival de la Memoria* era un tanto diferente del de la inauguración. La interacción entre el público, formado principalmente por gente venida de Cuernavaca y el Distrito Federal, era mucho más intenso, la gente se saludaba con más familiaridad y muchos traían una libretita en la que iban anotando datos (e-mail, teléfono, dirección...) de las personas con las que habían convivido a lo largo del festival. Los organizadores iban vestidos de manera muy formal y eran abordados por la prensa con más interés que en la inauguración.

A las 7:30 de la noche, del sábado 5 de mayo, dio inicio la ceremonia de premiación del *Festival de la Memoria*. Nuevamente abrió la Orquesta Juvenil de Tepoztlán, ya concluida su presentación se empezaron a otorgar los premios. Hubo varias menciones honoríficas, pero los ganadores de cada una de las categorías fueron; en Memoria y Rebeldía, el documental *Pancho Villa: la revolución no ha terminado* de Francesco Taboada; en Ciencia y Entorno, *El jaguar: señor de las selvas mayas* de Eduardo Herrera; y en Identidad y Género, *Voces de la Chinantla* de Ana Paula de Teresa y Ricardo Pérez Montfort. El evento terminó con un homenaje a la trayectoria de Luciana Cabarga, que representó una especie de retribución simbólica por el papel que jugó dentro del festival.

Al darse por terminada la clausura, las felicitaciones a los ganadores y los organizadores no se hicieron esperar, mientras los reporteros los bombardeaban con entrevistas y les tomaban fotografías. Cabe mencionar, que la mayoría de los galardonados son personas con una amplia formación en la investigación o el cine, además de tener una amplia experiencia dentro de la realización de este tipo de proyectos. Al respecto, hubo una especie de decepción entre los jóvenes documentalistas, quienes lamentaron que no se

apoyará a las propuestas de los artistas que tenían poca trayectoria. Sin embargo, su participación en el festival hizo posible que el contacto con nuevos sujetos se acelerara e incrementó, en algunos casos, su estatus como documentalistas.

El fin del *Festival de la Memoria* en Tepoztlán estuvo enmarcado por dos fiestas: una se efectuó en el Telón, un bar y centro de baile que se distingue por tener música en vivo, a él acudieron principalmente los organizadores y los ganadores; a la segunda fiesta, realizada en una casa del centro de Tepoztlán, asistieron los colaboradores y varios de los realizadores. En esta última fiesta se afianzaron más los lazos entre un grupo de artistas jóvenes, que a través de redes de confianza y amistad se involucran unos a otros en proyectos, como festivales, con los que poco a poco se adentran y legitiman dentro de un campo artístico muy competitivo.

¿Qué pasó con el *Festival de la Memoria* en Cuernavaca?

El festival en Cuernavaca tuvo como sede el Cine Morelos, ubicado en el centro de la ciudad y dependiente del Instituto de Cultura de Morelos. Aquí sólo se presentaron los documentales ganadores y aquellos que obtuvieron una mención honorífica. El *Festival de la Memoria* en Cuernavaca cayó en el olvido, durante cinco días, el público asistente fue escaso y muchos acudían sin saber que lo que se estaba presentando era parte de un festival. La sala principal lucía un tanto desolada, algunos de los amigos de los organizadores acudieron en un acto de solidaridad. Probablemente lo que sucedió con el festival en Cuernavaca pudo responder a las siguientes situaciones; por un lado, la configuración que sobre las actividades artísticas tienen los organizadores respecto a Cuernavaca, influyó en que éstos no hicieran tanta difusión como en Tepoztlán. Además, dado que la oferta cultural de esta ciudad es más amplia que en Tepoztlán, los proyectos a veces tienden a pasar desapercibidos.

En Cuernavaca ya sé que va a pasar. Pues igual mucha gente no va, o van los que siempre van al Cine Morelos, o como últimamente que ha decaído mucho y que ya incluso nosotros mismos que siempre hemos ido, vamos de vez en cuando, incluso ya ni vamos. Ya bajó, la neta que ya bajó, en realidad yo sí... el Cine Morelos de plano ya no es lo mismo, de hecho uno dice "mira ya vino la muestra y yo ni me enteré". Ya cambió todo, entonces sé lo que

va a pasar, sé que pus vamos a tener menos éxito que en Tepoztlán, no va a ir la gente, yo creo que la gente... yo creo que ha habido ese bajón por las cosas que muestran en el Cine Morelos, no llenan la calidad de otros años ¿no? Los cines comerciales si le dan totalmente en la madre a todo esto, ¿por qué?, porque ahora también la muestra ya la puedes ver en el cine comercial. Es triste ver que no vaya la gente (Pochas).

En esta breve reflexión de Pochas, resulta interesante el valor simbólico que le adjudica al Cine Morelos, asociado a una construcción colectiva que comparten varios artistas respecto a la decadencia del ICM como institución gubernamental. De alguna manera, el poco éxito del festival en esta sede es vinculado con el escaso apoyo que brinda dicha institución; en contraposición con el “éxito” del festival en Tepoztlán, resultado de un trabajo colectivo. El festival en Tepoztlán también se legitimó frente a otros actores por el supuesto beneficio social que atrajo al pueblo, al lograr que el Auditorio Ilhuicalli volviera a funcionar como sala de cine. Los significados atribuidos a los espacios en los que se efectúa un festival, son parte de la configuración de un sentido y valoración general del mismo, pues como Jean Duvignaud apunta “[...] todo organiza este aspecto ceremonial: la solemnidad del lugar (sin la cual la credibilidad se vendría abajo)” (1970: 15). No obstante, por la imagen que tienen los organizadores del festival respecto a las instituciones gubernamentales en Cuernavaca, el que el festival en el Cine Morelos no atrajera mucho público, mas que un desacierto del festival, representó para ellos una consecuencia directa de la poca disposición que tiene el ICM para apoyar las propuestas artísticas realizadas por diferentes grupos y personas.

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).

La situación que se dio con el *Festival de la Memoria* en Cuernavaca, demuestra que una parte fundamental, dentro de un festival, es generar situaciones para que distintos

actores elaboren contactos y se integren a nuevas redes sociales. En este sentido, es de destacar que los creadores de los documentales, a diferencia de lo ocurrido en Tepoztlán, no asistieron a las presentaciones en Cuernavaca, no se planearon conferencias y las fiestas, que enmarcaban las noches del festival en Tepoztlán, brillaron por su ausencia en Cuernavaca. Puesto que la gente que asistió al festival en Cuernavaca, era la misma con la que cotidianamente otros actores conviven en los diversos eventos que se realizan en la ciudad, el festival no constituyó un punto de encuentro para afianzar o crear vínculos nuevos. Sin embargo, aunque los pobladores de Tepoztlán probablemente ya hayan olvidado quién organizó el *Festival de la Memoria*, en la memoria de los artistas de Cuernavaca y las instituciones gubernamentales, los organizadores de este festival poseen ahora un estatus simbólico que los distingue de otros creadores que viven en la ciudad.

Festival y sentido de pertenencia grupal: cómo se representan los sujetos sociales

“Le estamos haciendo una gran fiesta al documental, para pasar una cruda feliz. Que sea una cuestión en la que todo mundo salga contento por lo que se hizo.”
(Rodrigo, organizador del *Festival de la Memoria*)

¿Qué representación construyeron los organizadores del *Festival de la Memoria* sobre sí mismos y quiénes se identificaron con ellos? En principio, cabe apuntar que los organizadores y colaboradores que participaron en el festival pertenecen principalmente a un sector de clase media. En este sentido, Félix Requena señaló que una de las características de la clase media es que “sus mundos sociales son menos locales [...] su sociabilidad depende de los contactos que se establecen en contextos más amplios” (1994: 103) Dado que los sectores de clase media tienden a coincidir en ingresos económicos y tiene acceso a productos culturales masificados; dentro de Cuernavaca, la relación de algunos sujetos de clase media con determinadas manifestaciones artísticas, funciona como un mecanismo para diferenciarse simbólicamente del “resto”. Los organizadores del festival, más que configurarse como un grupo identificado con la cultura morelense o cuernavaquense, tendieron a crear una imagen de sí mismos relacionada con los sentidos que le atribuyen al cine documental y al propio festival. Estas representaciones, hicieron posible el encuentro

de actores geográficamente más diversos y legitimó al festival y a sus organizadores frente a distintos actores.

En las entrevistas, Pochas y Rodrigo, constantemente aludían al hecho de que hacer un festival era una cuestión de esfuerzo, dedicación y amor al arte.

Es casi puro amor al proyecto, básicamente eso, como me gusta estar involucrado en un proyecto que me inspira totalmente, que me satisface totalmente, este, pero no me da ni un quinto, tal cual no hay ninguna retribución. Es sólo como estarte vinculando con la gente, con gente que te agrada estarte vinculando, estar activo en una cuestión que es tu pasión, y digo es muy diferente a... por ejemplo, cuando yo tenía un empleo donde me tenía que levantar temprano a hacer algo que no me gustaba hacer pero que me pagaba la comida y la renta. Aquí como que sí vale más el sacrificio de estar haciendo precisamente lo que yo quiero desde la mañana hasta la madrugada del otro día y pues pesa más eso ahorita, al billete en la cartera (Rodrigo).

Este sentido desinteresado de hacer un festival, hizo posible que se movilizaran las redes amistosas de apoyo, ya que al no haber ganancias económicas, la igualdad social entre los sujetos permanecía y a floraba la solidaridad de grupo. No obstante, si bien no hubo una retribución económica para los organizadores, los contactos sociales que realizaron constituyen una compensación a largo plazo. Los organizadores no presentaron sus documentales en el festival, por lo que éste no fue visto por los participantes como un mero montaje para que ascendieran unos cuantos, sino que su pasión por el video documental y su desinteresado deseo de crear foros para los documentalistas, les dio mayor credibilidad a los coordinadores y las redes sociales entre éstos y los creadores, obtuvieron un sentido amistoso, y a razón de esto, los intercambios incluso trascendieron lo artístico. Al final del festival, recuerdo que varios realizadores invitaron a los organizadores a trabajar en algunos proyectos o trabajos que estaban realizando en sus respectivas ciudades, esto, no porque estuvieran devolviendo un favor por el trato que les habían dado en el festival, sino porque entre ellos se había tejido una pequeña amistad.

Algo interesante, es que en el contexto de los jóvenes artistas de clase media, colocar sus documentales en un circuito de distribución y obtener un premio que les de estatus dentro del campo, no es lo único que los impulsa a participar en un festival; incluso

las redes que se tejen, no se crean sólo con esta finalidad, sino que los festivales también representan una oportunidad para obtener empleos. Pues por un lado estos sectores buscan reconocimiento como artistas, pero también para ellos es importante tener una seguridad económica. Al respecto, si bien los organizadores no obtuvieron ganancias económicas ni presentaron sus materiales, sí pudieron demostrar frente a distintos actores su capacidad para resolver situaciones, la intensidad con la que trabajan y su nivel de compromiso; acciones por las que en futuro podrían ser invitados a participar en otros proyectos en los que la remuneración económica sería justificada, dado que ya mostraron que su principal interés es la labor creativa y social que acompaña a determinado proyecto artístico.

Yo sí me considero más documentalista que gente de ficción. Así de oficio me considero totalmente documentalista, sí tengo toda una escuela de profesores buenos de documental y he tenido la oportunidad de trabajar con ellos. Ha sido bien difícil, porque yo cuando entré a estudiar, yo jamás me imaginé estar haciendo alguna cosa de documental, yo iba totalmente por la ficción. Lo que más me deja el documental es la experiencia con la gente, lo vivido; y hacer un festival sé que me va a llenar totalmente de lo mismo, namás que más difícil porque aquí tienes que cambiarte la camiseta y ponerte la camiseta de pus directivo, de hablar a fulano... toda esta cuestión ahí un poco protocolaria (Pochas).

Definitivamente todos andamos buscando la chuleta, así, todo mundo, osea todo mundo; y es bien difícil, este, todo mundo quiere hacer los festivales con sus amigos. Yo veo varios casos de festivales y truenan las amistades, ya no es posible que vuelvan a trabajar en una segunda edición, ¿por qué?, pues porque nunca se imaginan lo que es hacer un festival, y ya cuando están en el proceso, hijole, sí se requiere que sean personas de mucho aguante la neta, de mucho mucho aguante y mucho tacto para decir las cosas. Todo mundo lo ve como negocio, todo mundo piensa que yo estoy ganando una lana, no manches, si yo estoy poniendo de mi lana (*lanza una carcajada*) (Pochas).

Hijole, pus lo que más se necesita es la lana, la neta, la lana es como pus para hacer una onda de estas... porque pus si no le pones gasolina al carro, irte caminando está cabrón y con hambre... Lo difícil es que te apoyen y que te crean y que toda la onda no. Convocar a la gente a que participe, si lo haces bien, no es difícil; buscar un lugar también no es difícil... pero sí se requiere mucho dinero y saber administrar el dinero (Pochas).

Si bien, la remuneración económica no fue una prioridad para los organizadores, obtener financiamiento para la realización del festival sí constituyó una constante preocupación. En este proceso, como menciona Pochas “lo difícil es que te crean”. Para obtener recursos era necesario legitimar el festival frente a las instituciones gubernamentales y privadas, en este marco, fue importante resaltar el papel social que desempeñaría el festival. Tanto los organizadores, como algunos de los invitados al festival, justifican la función de los festivales artísticos a partir de la “capacidad” que tienen éstos de educar a la gente y mostrar manifestaciones artísticas de calidad.

Yo creo que también eso es algo principal de hacer un festival: 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... (Pochas)

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, me parece mucho más interesante el documental que la ficción, como reto artístico de creación (Juan, organizador del *Docusur*).

Este discurso del festival como un medio para educar, es resultado, en parte, de la incorporación de ciertas categorías empleadas y creadas por los agentes gubernamentales de arte y cultura. El interés de los organizadores por acercar a los grupos más pobres al cine, también es producto del contacto que muchos de estos documentalistas, han tenido con antropólogos y sociólogos, incluso algunos de ellos poseen esta formación académica. De manera que retoman algunas de las categorías propias de estas disciplinas para dar mayor credibilidad a sus funciones y cargos dentro del festival. Las representaciones que se construyen sobre los festivales, los grupos que participan en ellos y que los propios grupos edifican sobre sí mismos, incorporan además las ideas y reflexiones que antropólogos, sociólogos, historiadores y otros actores han construido en torno a los festivales. Como ejemplo, Daniel Mato en su análisis sobre el *Festival of American Folklife* destaca, a partir de una conversación que sostuvo con uno de los indígenas que participaron en el festival, lo siguiente: “Por eso Facundo Sanapí acabó afirmando que si los volvieran a invitar ellos vendrían vistiendo su propia vestimenta. Nótese, la importancia de esta conclusión sacada

por Sanapí. Y también la apropiación y uso de las ideas de “cultura” y “etnia”, las cuales, provenientes de la Antropología, han sido incorporadas por numerosos individuos de diferentes pueblos indígenas a partir de sus intercambios con antropólogos, sacerdotes, y representantes de agencias estatales y de diversos actores transnacionales” (2003: 344).

Los organizadores del *Festival de la Memoria*, manifestaron constantemente su deseo de que el festival pudiera enseñar cosas nuevas a la gente y proporcionarle cine de calidad. Esto, expresa el valor simbólico que algunos sectores de clase media le atribuyen al arte, en este caso, si un grupo desea educar a los otros, es porque su contacto con el arte parece ponerlos en una posición intelectual distinta del resto; los ayuda a establecer una interacción con gente de un estatus simbólico y social diferente, quizá más elevado; y les permite tener acceso a manifestaciones culturales “de calidad” que los distinguen de aquellos que consumen los productos populares masivos. A partir del siguiente relato en el que Pochas narra cómo se dio su contacto con las actividades “artístico-culturales”, el cine y el video documental”; se puede observar el valor que Pochas le atribuye a éstas dentro del contexto sociocultural de Cuernavaca, cómo su inclusión en ese “ambiente” lo llevó a identificarse con un grupo determinado, lo diferenció de otros, transformó el curso de su vida y su estatus con respecto a otros actores.

Resulta de que como mis papás son médicos alternativos a mí siempre me gustó esa onda ¿no?, de hecho sé dar masajes y sé hacer algunas cosas como terapias y eso, que lo he aprendido de ellos. Entonces, este, yo me acuerdo que desde pequeño, yo me acuerdo la primera vez que fui al cine, fui con mi hermano y quedé sorprendido de ver la televisionzota y de repente me quedé dormido. Esto fue en el D.F., no me acuerdo en qué cine fue porque estábamos de cinco o seis años, no me acuerdo qué cine fue, la cuestión es de que debe haber sido alguna cuestión medio rara porque creo que era, a mi papá como le gustan estas ondas... estaban pasando, sabes qué, Furia de Titanes. Y no es que me fuera a dedicar al cine pero... después siempre me ha interesado esta cuestión como totalmente cultural y de la literatura, pero como muy leve, muy *light*, muy *light*, me refiero de que no como saber mucho. Pero yo quería ser como médico porque a mí me gusta ayudar a la gente, pa mí la gente es la onda, pero de repente hubo un momento en que hice *clac* y dije “no güey, pero puedes ayudar a la gente desde cualquier trinchera”. Hubo una etapa, después de que salí de la prepa, que pus me fui a México y toda la onda de “voy ir a ver qué pedo allá”. Pero pus

ya después regresé, aquí nunca apliqué para medicina, de hecho a mí la UAEM no me gustaba, yo decía “pinche escuela fea, yo quiero irme a la UNAM por los pumas” (*se carcajea*). Y por un pinche punto no quedé en la UNAM, y pues para no estar de flojo así y porqué necesitaba lana pa comer, entré a trabajar a un restaurante: a La Palapa. Estuve de mesero y toda esa onda, y a mí siempre me ha gustado *Madredeus*,⁷⁷ cuando vinieron a México los fui a ver y toda la onda, chingón. Entonces un día yo estaba trabajando en ese restaurante, y fue la primera vez que yo sabía que iba a venir *Madredeus* pero que no pude ir porque estaba trabajando, entonces de repente llega un comensal con una playera que decía “*Madredeus*, no sé qué, y decía la fecha de un día anterior”, y dije... y es raro ver a alguien con una playera de *Madredeus*, y bueno más por esos rumbos y por acá, y más en aquel entonces en Cuernavaca, que eran otros entonces... que le digo así al señor y que le empiezo a hablar de tú, le digo “¿no manches que fuiste a ver a *Madredeus* ayer?”, y se sorprende el señor y me dice “¿a poco te gusta *Madredeus*?”, le digo “sí, tengo sus discos grabados en casetes”, y me dice “hay que padre”... Y les invité un trago, les invité un mezcal y nos caímos muy simpáticos, y este cuate, que se llama Silfrido García, entonces de repente agarra y me dice “¿tu qué onda, qué hacer aparte de ser mesero?”, yo ahí ya sabía que yo quería estudiar cine, y yo le pregunté “¿y tu a qué te dedicas?”, y me dice “yo soy cineasta”, digo “no manches, apoco, yo quiero estudiar cine precisamente y quiero ir al CUEC⁷⁸ o al CCC”;⁷⁹ que para alguien de provincia en aquel entonces saber del CUEC y el CCC no era como muy común. Me dice así de que “estamos por arrancar una producción, ¿no quieres irte de asistente?”, yo le digo a la productora y ahí aprendes y pus te desengañas si quieres aprender eso”. Me da el teléfono de Carolina Fox y luego yo le hablé y le dije “mira soy recomendado de Silfrido García”, me fui a México, llegué, me entrevistó y trabajé como asistente de producción de cinco cortos. De repente, Silfrido y yo nos encontramos en festivales y ondas así y seguimos siendo cuates. Pues pasa el tiempo y se me pasa la fecha para sacar ficha en el CUEC, y fue en el tiempo en que yo venía y aquí estaba la UAEM, y yo decía “vale madre: la UAEM” (*se queda pensando*), entonces yo me enteré –por unos fotógrafos– de la Facultad de Artes, y vi que tenían cine o algo así, pero no me interesó. Un lunes regresé de México de un reven y mi cuate el Melo me dice “vamos a la UAEM, igual todavía te dan una ficha extemporánea”, y yo ahí yo ya quería entrar, era pues mi última opción, ya no quería estar sin estudiar. Fui y me dieron una ficha

⁷⁷ Grupo de música tradicional portuguesa.

⁷⁸ Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

⁷⁹ Centro de Capacitación Cinematográfica.

extemporánea, y luego el examen y luego la entrevista y luego me aceptaron... empezó a haber una química muy chida entre todos y de ahí salieron un buen de cuates.

La remuneración simbólica que les deja el *Festival de la Memoria* a los organizadores, es en el caso de Alejandra Islas y Alberto Becerril, mantener vigente su estatus dentro del ambiente cinematográfico del D.F. y la república sin salir de Tepoztlán; para Luci Cabargas constituye una forma de seguir legitimándose como figura de poder en el cine y los festivales cinematográficos, y de mantener activas las relaciones que ha tejido a lo largo de su carrera. Respecto a Pochas, Rodrigo y César, fue una oportunidad para distinguirse de otros tantos grupos artísticos que están proponiendo cosas en Cuernavaca, y de hacerse de un lugar dentro de las instituciones y espacios que controlan y apoyan la producción artística en la ciudad. Las redes sociales a las que se incorporaron por medio del festival, les permitió, como grupo, tener un mayor control sobre su quehacer artístico dentro de esta ciudad de Cuernavaca en la que los actores tratan de construir su identidad a través del reconocimiento externo. Quiero cerrar este último apartado con una intervención de Pochas en la que expresa lo que el *Festival de la Memoria* ha significado para él.

El festival me ha ayudado a quitarme muchos miedos, muchos miedos de pus a veces ni sabía que tenía, como enfrentarte a ti mismo a decir es que... "sí güey, eres el coordinador y es que le estás hablando a fulano de tal", que antes lo veías parriba y ahora lo estás viendo de frente y ese güey te está hablando con respeto," y antes te temblaban las piernitas por siquiera buscar ahí su teléfono y esas cosas ¿no? Eh, pus son como cosillas ahí, no te puedo explicar bien bien como que miedos así, yo creo que más bien son cosas que antes no hacía. Y es que esos títulos imponen, para cuando llegas con los grandes, supuestamente pues, con la gente que tiene el poder.

Reflexiones finales

Llegado a este momento en el que nuestro recorrido por los festivales artísticos ha llegado a su fin. Es hora de apuntar algunos aspectos que se nos fueron revelando a través de: el estudio de los distintos ángulos desde los que pueden ser mirados los festivales artísticos; el análisis de las “particularidades” que adquieren al desarrollarse en una ciudad como Cuernavaca o lo que nos pueden decir respecto a ésta y su vida urbana; y las reflexiones que nos deja el caso del *Festival de la Memoria*. Como resultado de este proceso de investigación, a continuación se anotarán algunas conclusiones con respecto a las hipótesis planteadas en un inicio.

Por un lado, los festivales artísticos en Cuernavaca no han logrado abrir un espacio de contacto o convivencia comunitaria entre distintos grupos y sectores de la ciudad, porque al existir una polarización social y cultural tan grande entre sus habitantes, se genera un desconocimiento profundo de unos actores con respecto a las prácticas culturales y sociales de otros, de manera que los intercambios se limitan al grupo inmediato con el que se convive cotidianamente y los festivales tienden más a distinguir a unos grupos de otros que ha suscitar una comunicación entre éstos. Dada la desigualdad sociocultural que impera en Cuernavaca, las representaciones sobre ésta tienden a ser construidas desde fuera y no desde los grupos que la habitan; la configuración de Cuernavaca como una ciudad de paso, turística, de descanso y buen clima, ha influido en que el tipo de redes socioculturales que se tejen en torno a los festivales artísticos, privilegien la inclusión de sujetos (artistas, intelectuales, reconocidos extranjeros, figuras políticas importantes...) que permitan legitimar a los festivales dentro de la escena artística del D.F., frente a los visitantes, los turistas o extranjeros. Como consecuencia, a través de dichos vínculos se reafirman estas representaciones populares de la ciudad, por lo que generar redes con los grupos menos privilegiados o que no tienen una posición de estatus dentro del campo artístico, queda en segundo plano para los festivales, ya que incluso pareciera necesario negar a esa otra Cuernavaca que rompe con el idilio de “la bella ciudad primaveral”.

Por su parte, los grupos más pobres de la ciudad, viven una Cuernavaca muy distinta de la Cuernavaca de bello clima y turística; experimentan una cotidianidad en la que las instituciones gubernamentales y las empresas privadas, transforman sus espacios comunes

y los arrastran a las periferias, a fin de satisfacer las necesidades de los recién llegados que vienen buscando la postal turística de Cuernavaca. Estos sectores de clase baja no tienen tantas posibilidades de asistir a los festivales porque éstos se desarrollan primordialmente en el centro de la ciudad, un icono de ésta; pero tampoco encuentran aspectos con los cuales identificarse, dado que los contenidos de estos festivales suelen ser múltiples pero no diversos.

También se observó que la escena y reconocimiento artístico de Cuernavaca se ha configurado a partir de agentes externos a la ciudad (artistas exiliados, intelectuales y creadores venidos del D.F. o del extranjero). Las redes sociales vinculadas al arte se articulan en torno a sujetos específicos legitimados dentro de la arena artística-cultural (Iván Illich, Sergio Méndez Arceo, Mercedes Iturbe...) por esto, los festivales han tenido la función de reforzar estas relaciones o de permitir o no la entrada de nuevos actores a dichas redes. Sin embargo, puesto que estos sujetos o grupos no se identifican con algún aspecto cultural de Cuernavaca, sino que, justo sus relaciones, les permiten tener acceso a un estatus y forma de vida; cuando aquellos sujetos o instituciones gubernamentales los dejan de apoyar o se marchan de la ciudad, las redes se disuelven o persisten pero sin necesariamente estar vinculadas con la ciudad, situación por la que los festivales suelen no tener continuidad o no adquieren una "relevancia" dentro ésta. Lo anterior debido a que los festivales no responden a las dinámicas socioculturales de Cuernavaca, sino a los intereses de unos cuantos grupos cuyo principal objetivo es obtener un lugar dentro de la arena artística, más que ampliar la oferta cultural de la ciudad. A ello hay que sumarle que los agentes que han configurado el panorama artístico en la ciudad, al venir de fuera, no están arraigados a la ciudad por lazos de parentesco o identitarios, sus mundos sociales son menos locales y su estancia en Cuernavaca dependen en gran medida de las posibilidades de desarrollo artístico que ésta les ofrezca.

Si los festivales artísticos en Cuernavaca no han logrado tener tanta presencia y convocatoria dentro del panorama nacional, esto se debe a una configuración imperante de Cuernavaca como un apéndice del D.F. De forma que si la desigualdad sociocultural no ha permitido relacionar a Cuernavaca con una identidad cultural o vincularla con algunos rasgos característicos que configuren un sentido de comunidad, y sus referentes artísticos siempre vienen de afuera; ello ha repercutido en que los festivales artísticos no puedan

configurar un sello que los distinga y tiendan a copiar los modelos del D.F., su referente más cercano. Empero, frente a los recursos económicos y la amplia oferta artística con la que cuenta el D.F., los festivales en Cuernavaca llegan a parecer subseces de lo que se realiza en la capital.

El aumento de una joven comunidad de artistas de clase media formados en Cuernavaca, ha producido una demanda mayor de espacios y apoyos, creando una competencia entre éstos para obtener acceso a los recursos. En este sentido, el constante nacimiento de festivales, en los últimos diez años, evidencia que las necesidades de trabajo de estos artistas han rebasado las posibilidades de respuesta de las instituciones gubernamentales de arte y cultura que operan en la ciudad. A razón de esto, los festivales funcionan como medios para crear relaciones, a través de redes de amistad y confianza, por las que estos sectores de clase media pueden legitimarse y entrar al mercado artístico, sin tener que depender tanto de los aparatos burocráticos. No obstante, la efímera vida de muchos de estos festivales se explica porque, dado que “la redes amistosas se tejen entre iguales” (Félix Requena, 1994: 95) cuando algunos de los sujetos logran proyectarse nacional o internacionalmente o suben de estatus dentro del capo artístico, estas redes de solidaridad de clase se rompen y la base social que sostiene a los festivales se quebranta. Claro que lo anterior sucede porque para legitimarse dentro de Cuernavaca como artista, hay que obtener el reconocimiento externo. Así mismo, los intentos de estos grupos –más arraigados e identificados con la ciudad– por intentar involucrar a otros sectores y públicos en los festivales artísticos, no ha resultado porque para legitimar y obtener apoyos para estos festivales, es necesario consagrar sentidos muy particulares del arte para vincularse con los agentes que tienen el poder; por ello no diversifican sus contenidos para atraer nuevos públicos, sino que pretenden cambiar los gustos de la gente y al intentar hacerlo, crean una distancia simbólica y diferenciación social y cultural con respecto a distintos grupos y sectores.

Pudimos confirmar, a través del caso del *Festival de la Memoria*, que dadas las condiciones socioculturales en las que se mueven los artistas en Cuernavaca, el público en los festivales no es una prioridad. Sin embargo, la preocupación que los organizadores suelen expresar respecto a que uno de sus intereses es aportar algo a la sociedad, ilustrar al público y ofrecerle lo mejor; esto es parte de un discurso por el que los organizadores se

legitiman como parte de un grupo, obtienen apoyos y credibilidad de otros actores. El que el público suele estar en segundo plano, no quiere decir que no sea importante para un festival, los públicos legitiman el “éxito o fracaso” de éste y también certifican el sentido y valor de una manifestación artística. Los grupos sociales y culturales que conforman los públicos, es decir, si son muy diversos o tienden más a ser homogéneos, nos indican en qué sentido los sujetos que organizan un festival movilizan sus redes sociales y el lugar que ocupan en ellas. El *Festival de la Memoria* nos mostró que si bien la multiplicidad de actividades que programaron atrajo a públicos de distintas edades y diversos geográficamente, prevaleció un público culturalmente homogéneo, que se identificó no sólo por consagrar al video documental como lenguaje artístico, sino porque a través de esa consagración se reforzaron los lazos de solidaridad entre una clase media que representa su estatus frente a otros grupos a partir de la apropiación de determinadas formas artísticas. Lo anterior demuestra que aunque un festival haga una ardua labor por convocar a públicos distintos, cuando las redes sociales sobre las que se estructura están orientadas, exclusiva o principalmente, hacia un sentido del arte; implican procesos de exclusión y hostilidad hacia otros actores no vinculados con dichas redes.

Por último, podemos señalar que las diversas funciones que desempeñan los festivales artísticos no se pueden desligar de los procesos socioculturales que acompañan a la vida urbana moderna. Pues, si bien, los actores sociales pueden configurar distintos significados respecto a los festivales, algunos procesos “característicos” que en este trabajo hemos identificado acompañan recurrentemente a los festivales artísticos; como su multiplicidad de contenidos y diversidad de participantes, vinculación con la arena del arte, su tendencia a la teatralidad y ritualización, sus posibilidades de acelerar la producción de redes sociales, su sentido lúdico y las oportunidades de encuentro que genera entre sujetos urbanos. Son “funciones”, que en el marco de una sociedad moderna muy desigual, en donde los contenidos culturales se masifican cada día más; los festivales artísticos, a través de estas características que los acompañan de distintas maneras; generan prácticas, mecanismos de legitimación simbólica y relaciones entre sujetos distintos; por los que principalmente la clase media busca distinguirse de la “masa” social. En donde separarse de la “masa”, simboliza salir del anonimato, tener un estatus más allá de lo económico u obtener una posición de poder dentro de la ciudad en la que se vive.

En Cuernavaca, los festivales artísticos pertenecen principalmente a la clase media. Para un sector como este, que no se alcanza a distinguir por lo económico, que habita en una ciudad que pareciera no pertenecerle a la ciudad, en una Cuernavaca que es significada más desde afuera que por dentro, con una identidad cultural ambigua y que es concebida por muchos como una sombra del D.F. En este contexto, consagrar al arte a través de un festival parece representar, para distintos actores, una oportunidad para otorgarle a Cuernavaca un nuevo y especial sentido del cual puedan apropiarse.

DE LA VIGOR, ANDRÉS

1994 *El poder en escenas. De la representación al poder y al poder de la representación*. F. de las Ciencias

DE LA VIGOR, ANDRÉS

2001 *Chains of culture: a study in the global era*. Princeton University Press, Princeton y Oxford.

DE LA VIGOR, ANDRÉS

2004 *Pensar nuestra cultura*. Alianza Editorial, México.

DE LA VIGOR, ANDRÉS

2008 *La cultura en Cuernavaca*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

DE LA VIGOR, ANDRÉS

2009 *El espacio cultural y la ciudad en Cuernavaca*. Siglo Veintiuno de los Editores, México.

DE LA VIGOR, ANDRÉS

2010 *La cultura en Cuernavaca*. Siglo Veintiuno de los Editores, México.

DE LA VIGOR, ANDRÉS

2011 *La cultura en Cuernavaca*. Siglo Veintiuno de los Editores, México.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

2002 *Programa cultural de México*.

DE LA VIGOR, ANDRÉS

2009 *El espacio cultural y la ciudad en Cuernavaca*. Siglo Veintiuno de los Editores, México.

DE LA VIGOR, ANDRÉS

2004 *"Planificación cultural contra espacio público"*, en Nestor García Canchali (comp.), *El espacio público*. Políticas culturales y ciudadanía. CDMX: Plaza y Vidrios, México, pp. 345-365.

DE LA VIGOR, ANDRÉS

2009 *El espacio cultural y la ciudad en Cuernavaca*. Siglo Veintiuno de los Editores, México.

Bibliografía

- 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.
- BALANDIER, GEORGES
1994 *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Paidós, Barcelona.
- BENHABIB, SEYLA
2002 *Claims of culture. Equality and diversity in the global era*, Princeton University Press, Princeton y Oxford.
- BONFIL BATALLA, GUILLERMO,
1991 *Pensar nuestra cultura*, Alianza Editorial, México.
- BOURDIEU, PIERRE
1988 *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid.
1997 "Espacio social y campo de poder" en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama, 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*.
- 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.
- 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.
- FLORES, ABRAHAM
2007 "El festival Ollin Kan llega a Cuernavaca", en *Diario de Morelos*, 10 de mayo.
- FORNÉS I GARCÍA, JOSEP
"Hablar de fiesta en Barcelona", en *El patrimonio y la gestión de sus retos*.
- GALLARDO, CARLOS
s/f "De espacios y lugares comunes", en revista *Tabique*, núm. 5.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR
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.
2004 *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la Interculturalidad*, Gedisa, Barcelona.
2005 *La antropología urbana en México*, Conaculta, UAM, FCE, México.
- GIL CALVO, ENRIQUE
1991 *Estado de fiesta*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid.
- 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.
- 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.
1994
- HERNÁNDEZ, TULIO
2003 "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.
- KROTZ, ESTEBAN
1994 "Alteridad y pregunta antropológica", *Alteridades*, Año 4, núm. 8.
- LEZAMA, JOSÉ LUIS
2005 *Teoría social, espacio y ciudad*, El Colegio de México, México.
- LOMNITZ, LARISSA
1994 *Redes sociales, cultura y poder: ensayos de antropología latinoamericana*, Miguel Ángel Porrúa, FLACSO, México.
- MACHÍN, JUAN (COMP.)
1999 *Calacas, chamucos y chinelos. Fiestas tradicionales y promoción juvenil*, CedoJ-CULTURA JOVEN A.C., México.
- 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.
- 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.

- 2004 "Malestar en la cultura. Conflictos en la política cultural mexicana reciente", en *Revista de Cultura Pensar Iberoamérica*, núm. 7, septiembre-diciembre.
<http://www.cgt.unb.mx/revista/cp724/boln0403.html>
- 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*, Conaculta, 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.
- PIEPER, JOSEF
1998 "Las ciudades neocomerciales: planta ortogonal y ética protestante", en *El ocio y la vida intelectual*, RIALP.
- PORTAL, MARÍA ANA Y AMPARO SEVILLA
2005 "Las fiestas en el ámbito urbano", en Néstor García Canclini (coord.), *La antropología urbana en México*, Conaculta, UAM, FCE, México, pp. 341-376.
- 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).
- 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/vmrodriguez.htm>.
- ROJAS ALCAYAGA, MAURICIO
2006 "Hacia nuevas configuraciones de lo público y privado en espacios urbanos", (en prensa).
- 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,*
<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.
- 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.
- SCOTT, JAMES
2000 *Los dominados y el arte de la resistencia,* Ediciones Era, México.
- 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.
- TOVAR Y DE TERESA, RAFAEL
1994 *Modernización y política cultural,* FCE, México.
- VIDELA, GABRIELA
1982 *Un señor obispo,* Correo del sur, Cuernavaca, 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.