Agencia y compromiso del gestor cultural

EDUARDO NIVÓN BOLÁN

SOBRE LA GESTIÓN CULTURAL COMO ACTIVIDAD PROFESIONAL

Además de decir que la gestión cultural es una profesión emergente surgida en nuestro país con ese nombre en la última década del siglo XX y poco antes en España e Iberoamérica, y que su objetivo central es intervenir en el amplio entorno del ciclo en el que se desenvuelven los bienes y servicios culturales, hay un conjunto de aspectos que deben precisarse sobre el papel que cumple la gestión cultural en la sociedad. Este texto busca avanzar en este objetivo teniendo como referente fundamental el compromiso que diversas universidades han asumido con respecto a la formación de gestores culturales en México.

Para comprender cómo se ha construido la profesión de la gestión cultural y sus objetivos conviene reconocer que, aunque su profesionalización es reciente, la modernidad, es decir el periodo en el que el arte como campo se autonomiza de otros como la religión y adquiere sentido propio, ha visto la aparición de un gran abanico de formas de ocupación cultural.[1] El despliegue de estas ocupaciones culturales ha sido

1. Podemos entender modernidad como un periodo del desarrollo de la humanidad originado en Occidente a partir de la etapa conocida como Renacimiento, que llevó a una modificación en la comprensión del ser humano, la sociedad y la historia. El *cambio* pasó de ser entendido como un accidente o pesadumbre en la vida social para convertirse en algo deseable y buscado, convirtiéndose en sí mismo en un objetivo al que se dio el nombre de progreso. El individuo ocupó un lugar central en la vida social a partir de la idea de derechos, autonomía y libertad. La razón inspiró el desarrollo de todas las instituciones sociales, desde las ciencias hasta la organización del estado, a partir del principio de secularidad y crítica inherentes a su ejercicio. Como muchos estudiosos lo han señalado, la modernidad se ha desenvuelto por oleadas a lo largo de los últimos siglos, de modo que lo que se percibía moderno hace doscientos años puede ser distinto a lo que se entiende hoy por eso. Ha sido también objeto de crítica y rechazo, aunque muchas de estas actitudes se han entendido a la vez como parte del espíritu de la modernidad. En un

relativamente marginal en la medida en que el principal protagonista de este trabajo cultural fue, por lo común, el mismo artista, aunque poco a poco surgieron empresarios e intermediarios que de forma discreta facilitaron o impulsaron la actividad creadora. Pero discreción no implica intrascendencia, por eso es indispensable reconocer el valor de esas ocupaciones culturales ya que se han hecho imprescindibles para sostener el creciente papel del arte en la sociedad moderna.

El prestigio, el comercio y la promoción de las identidades nacionales fueron en la modernidad los grandes impulsores de la creación artística, y bajo estos objetivos se dio gran parte del proceso de la creación cultural desde el Renacimiento, así como de las ocupaciones que la acompañaron.

La primera ocupación reconocida en este terreno es el mecenazgo. Esta parece ser una actividad consolidada ya en el siglo XVII al grado de que la palabra *mecenas* se encuentra en el *Diccionario de Antigüedades de la Real Academia Española* (s.f.) como "El Príncipe o Caballero que favorece, patrocina y premia a los hombres de letras", aunque su reconocimiento puede rastrearse hasta casi doscientos años antes.[2] Es claro que el apoyo a las artes por personas de gran riqueza no es nuevo, pero sí lo fue la secularización de esta tarea, así como la especialización del campo creativo. Sin abandonar de manera radical el campo religioso, el mecenazgo promovió que la arquitectura, la plástica y las letras propusieran un mensaje civil, político o estético propio. Así, el arte se asoció al prestigio de una familia poderosa que financiaba obras para su propio engrandecimiento. Por otra parte, los artistas fueron conformando un campo propio. La música, como refiere Daniel Boorstin (1994), se emancipó del canto, normalmente religioso, para empezar a producirse como un producto instrumental (p.394) y así modificó la relación con la audiencia; el drama occidental separó a los espectadores de los participantes y la *orchesta* a los danzantes de un ritual comunitario de los que contemplaban el acontecimiento (p.403). Los artistas empezaron a imponer sus propios criterios.

texto que busca redefinir este concepto para su comprensión actual Pérez (2017) resume el sentido de la modernidad en tres esferas que pueden resultar útiles para su comprensión: modernidad como actitud, modernidad como época y modernidad como proyecto.

2. En francés *Mecene* ya es un término presente en el siglo XVI, "C'est en 1526 qu'apparaît le terme de 'mécène'" (Hostachy, 2015). Igualmente, en España la palabra *mecenas* se usa, al menos, desde 1585 (Menoyo, 2022).

Superar la dependencia de los mecenas o compensar su ausencia requería acudir a la comercialización de la obra. La imprenta fue desde el inicio un proyecto comercial —Gutenberg procedía de una familia de industriales— pero no solo eso, supuso transformaciones culturales profundas: terminó con el monopolio de la Iglesia en la producción de libros y favoreció el uso de las lenguas vernáculas, así como el desarrollo de diseños y formatos. Además, la imprenta impulsó la alfabetización y una legislación sobre el derecho de copia y dio lugar a formas literarias y gráficas nuevas, el periodismo, la publicidad o el grabado, todos ellos asociados a un creciente número de mediadores.[3] Otros campos creativos requirieron también la concepción de planes audaces para superar la ausencia de mecenas o su fragilidad. Las compañías de teatro, como las que desarrollaron la *Commedia dell'arte*, y poco después la *Comedia francesa*, que surgieron en el siglo XVII, afinaban sus obras para que fueran de interés de mercaderes y no solo de cortesanos.[4] Diderot, un siglo después, produjo *La Enciclopedia* a partir de la suscripción de interesados, haciendo de esta enorme empresa intelectual un trascendente producto comercial. En el siglo XIX intermediarios como los galeristas y editores acompañarán plenamente el proceso creativo.

En el siglo XIX el arte adquiere un sentido nuevo con la aparición de los nacionalismos. Ahora no solo son el artista y los empresarios quienes impulsan el arte sino los estados o los partidos nacionalistas que ven en los artistas héroes o intelectuales que con su obra producen una idea de comunidad y de futuro, incluso más allá de la voluntad y el pensamiento de los propios artistas. Giuseppe Verdi, por ejemplo, se convertirá en el estandarte de un proceso de reclamo nacional ante el dominio de potencias extranjeras. La leyenda *Viva Verdi* se convirtió, a su pesar, en un reclamo político (VERDI: Vittorio Emanuele Re d'Italia). El desarrollo de la ópera tiene al mismo tiempo un aire tanto nacionalista como moderno, tal como es presentado por Boorstin a partir de dos grandes figuras. La

3. Simon Garfield comenta: [Gutenberg] "Fue responsable asimismo de lo que puede considerarse el primer ejemplo de mercadotecnia editorial: empleó a veinte aprendices, algunos de ellos como comerciales, en una versión primigenia de la Feria del Libro de Fráncfort celebrada en 1454, estos consiguieron vender las 180 copias de su Biblia antes incluso de que esta estuviera publicada" (2020, p.29).
4. Pueden verse las voces *Compañía, Moliere* y *Fiorilli* en Gómez, 2007.

obra de Verdi consistió en hacer italianos temas de la cultura europea escritos por Shakespeare, Victor Hugo, Dumas y muchos más, en tanto que Wagner se basó en los mitos germánicos para dar lugar a la construcción de una visión cosmológica de las artes integradas —música, poesía, danza, diseño, arquitectura— en un solo espectáculo. Una integración buscada también por otros proyectos unificadores: evolucionismo, industrialismo, nacionalismo o socialismo.[5]

A fines del siglo XIX las sociedades europeas sufren transformaciones en sus instituciones políticas que abren una etapa nueva para la cultura y las artes: la universalización de la educación, la extensión del derecho al voto y a la representación parlamentaria, la aceptación de la sindicalización, la llegada de la socialdemocracia a los parlamentos europeos, la seguridad social bismarckiana, los nuevos medios de transporte y comunicación, la extensión de la prensa y la literatura popular, entre otros elementos, constituyeron lo que en adelante se llamará sociedad de masas, una forma de organización de la vida social que en el curso de un siglo integró las clases trabajadoras a las instituciones de la modernidad.

En el siglo XX dos guerras mundiales, la primera revolución socialista del mundo y la amarga experiencia del fascismo generaron nuevas formas de ver las responsabilidades públicas y la cultura.

UN FARO DE REFERENCIA: LAS POLÍTICAS PÚBLICAS

La gestión cultural se piensa en la actualidad estrechamente ligada al desarrollo y la ejecución de las políticas públicas. Estas definen hoy el ejercicio de gobierno de los estados modernos que a mediados del siglo XX se vieron empujados a transformar la relación con los ciudadanos. La crisis económica de los años treinta y, sobre todo, la postración a la que el hambre y la guerra arrojaron a la mayoría de las naciones donde habían rugido los cañones, obligaron a pensar en el cambio de las responsabilidades de los estados para con sus poblaciones. Resulta significativo que cuando el esfuerzo bélico dominaba el quehacer del estado británico

5. Boorstin presenta un desarrollo de la ópera a partir de los primeros registros de esta a comienzos del siglo XVII, pero se centra en las personalidades de Verdi y Wagner como los dos más grandes exponentes (1994, pp. 427-447).

y el fin de la guerra se veía muy lejano, el gobierno de Winston Churchill encargó un estudio sobre la forma de extender y garantizar los beneficios sociales en su población.[6] La puesta en marcha de las propuestas que se derivaron de los informes Beveridge encargados por Churchill inauguran el estado de bienestar (*welfare*) en Occidente. Se trata de un modelo que extiende los beneficios sociales a toda la sociedad y que coincide con el momento en que se discuten los derechos básicos de los seres humanos —políticos, económicos, sociales y culturales—. El *welfare* supuso un consenso político entre todas las fuerzas del espectro ideológico sobre las responsabilidades del estado, aunque las formas, los mecanismos, los agentes y la interlocución de la sociedad fueran diferentes de un país a otro.

Se dice de las políticas públicas que estas atienden principalmente a la toma de decisiones sobre lo que hace o no el estado. Tal como el fundador de este campo disciplinario, Harold Lasswell (1971), escribió al principio de uno de sus textos más conocidos: "Podemos decir que la ciencia de las políticas públicas se preocupa por el conocimiento de y en los procesos de decisión del orden de lo público y de lo cívico" (como se citó en Villanueva, 1992).[7] En la formulación más simple de este concepto, Thomas Dye (1972, citado por Rowe, 2014) dice que una política pública es lo que un gobierno decide hacer o no hacer.[8] Pero si la toma de decisiones es el punto clave de la hechura de las políticas públicas podemos apreciar otro aspecto igual de relevante si las miramos no como un momento —el de la toma de decisiones— sino como un proceso que requiere de especialistas con muy diversas capacidades para abarcar todo el ciclo de las políticas: diseño, presupuestación, decisión, operación y evaluación. Entre estos especialistas se puede incluir a los gestores culturales, aunque su

6. Fue en 1942 cuando el gobierno británico encargó al director de la London School of Economics, William Beveridge, la preparación de un proyecto sobre la seguridad social en su país. Los dos estudios que elaboró Beveridge derivaron en un programa puesto en marcha al acabar la contienda. Se desarrolló así un modelo basado en la redistribución del ingreso sostenido en una política tributaria progresiva que fue compartida por los principales partidos políticos. El modelo británico se extendió rápidamente a los países occidentales dando lugar a lo que se llamó estado de bienestar. De hecho, el informe fue traducido casi inmediatamente en México y publicado por el Fondo de Cultura Económica con el título *Las bases de la seguridad social*.
7. "As a working definition, we say that the policy science is concerned with *knowledge of* and *in* decision processes of the public and civic order".
8. "... whatever government choose to do or not to do".

actividad vaya más allá que la de ser simples operadores de las políticas públicas.

¿Cómo se dan en nuestro país estos procesos? ¿Cómo se desarrollaron las ocupaciones culturales ante los cambios que buscaban introducir a México a la modernidad? En este texto exploraremos una de las vetas más importantes de análisis: el papel que cumplen los gestores culturales en el amplio entorno de las políticas públicas, pero iremos más atrás para resaltar algunos elementos que, con el paso del tiempo, han permitido la conformación de la profesión, la cual ha tenido un impulso definitivo al incorporarse a la oferta formativa de numerosas universidades e instituciones en México.

EL ARRANQUE

Néstor García Canclini (1987), al periodizar las etapas o modelos de las políticas culturales en América Latina, propone pensar el momento en que la cultura empieza a ser considerada como una acción colectiva más allá de los intereses de mecenas y gobernantes.[9] Esto había sucedido primero con la educación en el último tercio del siglo XIX, cuando pasó a ser de interés público y formó parte del proceso de consolidación del estado oligárquico. Observar el impulso a la educación en el siglo XIX es importante para luego comprender el desarrollo de las políticas de cultura que se impulsarán desde las primeras décadas del siglo XX. En cuanto a su objetivo, es indudable que los políticos liberales de ese tiempo vieron en la educación una condición de modernización. Para ello era indispensable una "emancipación mental", como la llamó Gabino Barreda (2013), el gran organizador de la educación tras la intervención francesa, que se traducía en "Emancipación científica, emancipación religiosa, emancipación política",[10] y de ese modo organizaron la educación básica y superior tras la caída del segundo imperio: científica o positiva, laica y nacional.[11]

9. García Canclini llama al periodo en que se empieza a fraguar la intervención pública en la cultura "mecenazgo liberal": "La primera forma de promoción moderna de la cultura sobre todo en la literatura y en las artes" (p.28).
10. Barreda, Gabino, *Oración cívica*, 1867; consultar la referencia completa para obtener más detalles.
11. La Ley Orgánica de Instrucción Pública de 1867 organiza con amplio detalle el contenido de la educación en todos los niveles y, en especial, crea una base institucional que la supervise y financie.

Sin embargo, el despliegue de la educación en México se debe tanto a las instituciones burocráticas que se crearon para ese fin como a los propios agentes educativos, en el que predominaban, debe subrayarse, las mujeres.[12] Es decir, se despliega históricamente como resultado de un proyecto político y como un conjunto de prácticas de gestión. Las maestras y los maestros, mediante múltiples vehículos de comunicación horizontal discutieron métodos de trabajo, contenidos, estrategias de enseñanza e incluso promovieron visiones ideológicas sobre la importancia de la educación para el progreso de la república.[13] Además, los mismos educadores influyeron de manera notable en la organización de las escuelas normales y en los métodos de enseñanza a través de debates convocados por el estado en diversos congresos sobre instrucción pública. Encontramos de este modo la confluencia de agentes burocráticos, pedagógicos y formativos que moldearon un incipiente sistema educativo comprometido con un impulso a la modernización de la república.

Las acciones de cultura en el siglo pasado siguieron en parte el proyecto educativo de los últimos años del siglo XIX, pero se ampliaron a otras esferas. Un incipiente empresariado cultural y promotores entusiastas del teatro se encuentran en el impulso de esta actividad artística en el siglo XIX. Francisco Conde Ortega (1993) muestra los avatares del teatro en ese tiempo, sus formas cambiantes, la búsqueda de argumentos y estilos que ampliaran los públicos hacia las clases medias y la institucionalización de la formación teatral, las cuales fueron realizadas por autores, actores, funcionarios y empresarios que en forma indistinta intervinieron para dar un lugar a esta actividad. Sobre todo, muestra que en ese arte, como ocurrió en muchos otros, se expresó el impulso de una sociedad moderna

12. Este factor no es secundario. Dado el papel del magisterio como impulsor de las políticas culturales en la moderna sociedad mexicana, el hecho de que al menos en la ciudad de México entre el 75 y 80 por ciento del personal magisterial fuera femenino a fines del siglo XIX permite vislumbrar que, en su origen, la gestión cultural fue desarrollada por maestras, directoras y asistentes de la educación. En cuanto a información cuantitativa se puede consultar el texto de Rosa González Jiménez (2009) y para una discusión más general el de Oresta López (2006).

13. Dice Morelos Torres Aguilar (2013, p.248): "En su artículo 'La prensa pedagógica en el siglo XIX' Irma Leticia Moreno ofrece un listado de sesenta y un publicaciones de tema educativo en el siglo XIX, organizado por estados de la República, aunque advierte que su selección solo incluye aquellas que se publicaron a finales del siglo XIX y principios del XX, y que circularon en la Ciudad de México y en algunas otras entidades, mostrando con ello la inmensa red cultural y de difusión pedagógica que se dio en ese tiempo".

que a su vez trataba de buscar un sentido nacional a la creación artística. Si al principio del siglo XIX el teatro mexicano, dice Conde Ortega, buscó emanciparse de la influencia española y, al término de esa misma centuria lo quería hacer de la francesa (p.92), a lo largo del siglo encontramos numerosos creadores y críticos empeñados en construir un teatro nacional.

Cabe destacar que el proyecto modernizador estaba en la mente de muchos de los promotores culturales de la época. En un estudio muy interesante sobre la ópera en México Anna Agranoff Ochs (2011) consideró que en el desarrollo de este género en apariencia extraño para la sociedad mexicana se pueden percibir contradicciones culturales muy profundas sobre el modo en que las élites pretendían ingresar a la modernidad. La ópera era un género legitimado por las clases poderosas por su identificación con lo italiano, esencia de ese género en el ámbito mundial y, por lo mismo, las creaciones mexicanas se empeñaron en seguir ese modelo. Así, durante el segundo imperio se estrenó *Ildegonda*, que seguía los parámetros extranjeros.[14] Unos años más tarde otro autor, Aniceto Ortega de Villar, fundador del Conservatorio Nacional y quien estuvo al servicio de Maximiliano y posteriormente de Juárez, estrenó *Guatemotzin*, una obra en un acto que exaltaba los rasgos heroicos del defensor de Tenochtitlan. La autora ilustra con estas creaciones dos modelos de modernidad. El contraste entre estas dos obras, su sentido, momento y crítica sirven también para observar el impulso ideológico que guiaba la creación artística en aquel momento:

> Los continuos esfuerzos de México para combatir y prevenir las conquistas imperiales tanto de Europa como de los Estados Unidos a lo largo del siglo XIX crearon un ambiente en el que dos campos filosóficos debatieron el camino "correcto" de la construcción de la nación en México. Aquí la construcción de la nación se define como un proyecto político dedicado al fortalecimiento, la integración y la "modernización" de la sociedad. No requiere que la agencia extranjera reaccione y se defina a sí misma. Por ejemplo, cuando los nacionalistas mexicanos

14. *Ildegonda*, de Melesio Morales, se presentó en 1866 en México y en 1869 en Florencia. "La trama gira en torno a la oposición de Rolando, padre de Ildegonda, para que su hija se case con Rizzardo, un plebeyo, en la época de las Cruzadas" (Maya Alcántara, p.41).

abogaron por el rejuvenecimiento de su nación, invocaron mitos y aspiraciones nacionales como la valentía de Cuauhtémoc, exhibiendo lealtades patrióticas como parte del proyecto y discurso de construcción de la nación (Ochs, 2011, p.41).[15]

Así, un empresariado cultural naciente encontró, a pesar de las precarias condiciones económicas y administrativas de ese tiempo, las posibilidades para insertar espectáculo, creatividad y negocio en una sociedad que comenzaba a diferenciarse a partir del sentido moderno de clase social.

Por otra parte, la preocupación por la preservación de las antigüedades mexicanas, la naciente arqueología, la organización de bibliotecas y el apoyo a las artes a través del mecenazgo abrieron un nuevo terreno de actividad del estado que, pese a sus limitaciones económicas y de personal, ocupó un papel relevante.[16] Fue una época en la que, incluso a través de la diplomacia, el estado mexicano llevó sus incipientes intereses culturales al ámbito panamericano.[17]

15. "Mexico's continual efforts to combat and prevent imperial conquests from both Europe and the United States throughout the nineteenth century created an environment in which two philosophical camps debated the 'correct' path of nation building in Mexico. Here nation building is defined as a political project dedicated to the strengthening, integration, and 'modernization' of society. It does not require foreign agency to react against and define itself. For example, when Mexican nationalists advocated the rejuvenation of their nation, they invoked national myths and aspirations such as the bravery of Cuauhtémoc, parading patriotic loyalties as part of the nation–building project and discourse".

16. El mecenazgo y el coleccionismo privado colaboraron al desarrollo de las artes y la conservación desde el nacimiento del estado mexicano y generaron una cierta tradición de las élites en el país. También el estado asumió, sobre todo en el siglo XIX, un papel de mecenas en la promoción de artistas, y en la encomienda de obra pública. Por ejemplo, el Ministerio de Fomento o el de Hacienda convocaron concursos como el que dio origen a la escultura en honor a Cuauhtémoc en la Ciudad de México y el pabellón de nuestro país en la Exposición Internacional de París en 1889. El primero, obra de Francisco M. Jiménez y el segundo, de Antonio M. Anza y Antonio Peñafiel (Véase Salazar, 1988).
El coleccionismo y el mecenazgo de las artes plásticas en México se han mantenido desde principios del siglo XIX hasta la actualidad como una tradición entre las élites económicas y profesionales, aunque de una manera irregular, con importantes repercusiones en la recuperación, conservación y difusión del patrimonio mexicano y español en servicio del interés general. Esta práctica cultural se concretaría en un apoyo directo a los artistas, a los centros de educación e investigación artística y en las actividades expositivas, plasmándose singularmente en la creación de instituciones museísticas y donaciones a museos de titularidad pública o participados por fundaciones. No obstante, se considera que esta última faceta ha sido relativamente escasa en cuanto a las posibilidades de algunas grandes fortunas mexicanas cuyas colecciones artísticas permanecen en el ámbito privado.

17. En la II Conferencia Panamericana de 1901–1902 se convinieron sendos acuerdos sobre "la protección de las obras literarias y artísticas" y "Sobre el canje de publicaciones oficiales, científicas, literarias e industriales". También se recomendó "la creación de una comisión arqueológica internacional" (Dipublico, s.f.). Ahora, tanto en el campo de la educación como en el campo de la cultura, la participación social estuvo reducida a especialistas, intelectuales o científicos que con muchos aciertos extendieron las responsabilidades del estado a estos territorios.

La "sociedad civil" —entendiendo por esta individuos u organizaciones ajenas al estado que buscaban influir en las decisiones públicas— tuvo en esos años sus primeras expresiones como ente autónomo. El movimiento anarquista de la segunda mitad del siglo XIX, como lo muestran muchos estudios, fue otro rostro del proyecto modernizador que algunos intelectuales impulsaban pero este ahora se expresaba en la autonomía de las clases y en la crítica al estado liberal dominante.[18] A través de las asociaciones de apoyo mutuo se promovió una nueva sensibilidad con un decidido sentido de clase en el que la difusión de las ideas "socialistas" hizo indispensable la ampliación de la lectura y la edición de libros y periódicos. Así las sociedades mutualistas se convierten en "sociedades de ideas", como las denomina García Niño, que fueron "escenarios de prácticas democráticas de un pueblo de electores en construcción" (2015). La represión de la que fue objeto el anarquismo impidió su amplia difusión social, sin embargo, quedan los registros de la prensa de los que hay que hacer notar no solamente su número y contenido ideológico, sino el uso de recursos literarios que permitían comprender con claridad su tono rebelde y alternativo (Jaimes, 2012). Los activistas anarquistas se extendieron hacia campos como el teatro, que servía tanto para la difusión de ideas como para una crítica del teatro de las élites sostenido en empresas y promotores.[19] Ricardo Flores Magón llegó a producir sendas obras de teatro en la cárcel, que fueron interpretadas ante sus seguidores.[20]

Otro rostro de la sociedad civil fue el protagonizado por asociaciones de laicos de la Iglesia católica como consecuencia de las nuevas orientaciones derivadas del Concilio Vaticano I. Se trató de transformar el papel de la Iglesia haciéndola presente en la vida pública. Lo más decisivo fue la elaboración de una doctrina social que enfrentara al estado liberal y al socialismo emergente y con ello surgieron formas de asociación de

18. García (2015) presenta una breve e interesante historia del anarquismo mexicano de la segunda mitad del siglo XIX mexicano.
19. Alejandro Ortiz (2014, p.105) comenta: "El teatro de filiación anarquista en Hispanoamérica, es que más allá de su propio contexto o de la inmediatez de las acciones teatrales que se emprendían, había un objetivo común, que es el uso del teatro como un espacio de interacción comunitaria".
20. Ricardo Flores Magón produjo en 1916, durante su cautiverio en Estados Unidos, sendas obras de teatro —*Tierra y Libertad* y *Verdugos y víctimas*—, donde también fueron representadas, así como en Veracruz, pocos años más tarde (véase https://archivomagon.net/obras-completas/obra-literaria/teatro/ y Nahmad, 2009).

seglares verticalmente subordinados al clero que impulsaron acciones caritativas, pero también proyectos en los ámbitos educativo y cultural. En la primera mitad del siglo XX estos espacios de intervención social y cultural tendrán su periodo de mayor desarrollo.

Los intermediarios culturales en estos procesos tuvieron en la educación y la literacidad[21] un objetivo prioritario y produjeron instrumentos culturales y agentes que contaron con un brillo aún resplandeciente en la prensa, la literatura e incluso el teatro. Educadores, empresarios culturales, artistas y anarcosindicalistas aspiraron a la creación de sujetos colectivos autónomos pese a que el gobierno se empeñara en producir una sociedad sin ciudadanos.

A la vuelta del siglo, y tras la Revolución mexicana, la educación continuará siendo el eje principal de la acción cultural del estado, pero esta se ampliará a otros campos a partir de un discurso dramático sobre la nación mexicana y la selección de nuevos instrumentos para hacerla visible a los ciudadanos y estimular en ellos sentimientos y actitudes que se traduzcan en un nuevo orden social.

EL PERIODO POSREVOLUCIONARIO

En la segunda década del siglo XX se fraguan las bases del estado revolucionario y de importantes transformaciones culturales. Para acercarnos a estas usaremos dos grandes atalayas que permiten darnos cuenta de los cambios en la acción cultural del estado y su extensión al conjunto de la sociedad. Hablamos de las artes plásticas y del debate sobre la cultura nacional que afectaron las prácticas institucionales, ideológicas y creativas dominantes prácticamente hasta la década de los sesenta. El objetivo es asociar los discursos a la acción de agentes sociales que

21. Se puede entender como la capacidad de comprender y analizar la información comunicada en un texto escrito. A partir de la reforma del art. 3º constitucional de 2019 se la menciona como parte del contenido de la educación: "Los planes y programas de estudio tendrán perspectiva de género y una orientación integral, por lo que se incluirá el conocimiento de las ciencias y humanidades: la enseñanza de las matemáticas, la lectoescritura, la literacidad, la historia, la geografía, el civismo, la filosofía, la tecnología, la innovación, las lenguas indígenas de nuestro país, las lenguas extranjeras, la educación física, el deporte, las artes, en especial la música, la promoción de estilos de vida saludables, la educación sexual y reproductiva y el cuidado al medio ambiente, entre otras".

respaldaron el proyecto cultural del estado, así como los críticos y disidentes que lo cuestionaron.

Era inevitable que la formación artística se viera influida por las condiciones internas y las tendencias internacionales. Un punto de ruptura clave fue el desconcierto y la incomodidad ocasionadas por las autoridades artísticas en los creadores mexicanos de aquella época que prepararon como oferta central de las celebraciones del *Centenario* la *Exposición de arte español e industrias decorativas,* [22] en septiembre de 1910. La exposición fue promovida por la colonia española en México y apoyada con entusiasmo por el régimen porfiriano que la financió al grado de construir un edificio (en lo que ahora son las calles de Juárez y Balderas en el centro de la Ciudad de México) para alojar los bienes artísticos trasladados desde España. Con menos recursos y apoyo, los artistas mexicanos, guiados por Gerardo Murillo, Dr. Átl, promovieron para las mismas fechas una exposición plástica a nombre de la Sociedad de pintores y escultores. La exposición no tuvo solo un sentido artístico sino también organizativo y político. Los artistas y los estudiantes se reunieron para fortalecer sus lazos gremiales y de un modo solidario distribuyeron en forma equitativa la pobre subvención que obtuvieron. El ministro Justo Sierra apoyó el proyecto de Murillo, pero no lo incluyó en el programa de actividades de los festejos del centenario. Desde el punto de la promoción de las artes plásticas, la exposición tiene una relevancia notable, aunque esta debe ser evaluada con mesura. La historiadora del arte Pilar García de Germenos, en un ensayo sobre la exposición, señala que, aunque es un lugar común pensar esta exposición como una reivindicación de los artistas mexicanos frente a la muestra de arte español más favorecida por el gobierno mexicano, esa opinión debe ser matizada porque en general la exposición española fue bien vista por muchos de los artistas que expusieron en San Carlos (1991, p.70). Sin embargo, la amplia relación de los trabajos presentados que García de Germenos ofrece en su texto permite valorar la importancia de la exposición. Sin haber sido convocada

22. Fue una exposición entre artística y comercial. Se presentó como un certamen y como una exposición que vendía artefactos y piezas decorativas. El comité español responsable de esta exposición elaboró una memoria con varios anexos que fue publicada en Madrid en 1911. Véase Aragón, Basagoiti, Noriega y Noriega, 1910.

alrededor de una temática específica, el conjunto consiste en obras ligadas a temas populares, históricos y paisajísticos de la nación mexicana que fundaron las nuevas tendencias del arte mexicano.

El movimiento revolucionario que dos meses después de la conmemoración del centenario de la Independencia arrojó al país a la violencia se expresó en forma muy intensa en la plástica, como lo muestran varios sucesos a lo largo de esa década: la huelga de nueve meses de la Escuela Nacional de Bellas Artes, la fundación de diversos proyectos de Escuela al Aire Libre, comenzando por la de Santa Anita impulsada por Alfredo Ramos Martínez;[23] el rechazo al academicismo y la instauración de una búsqueda permanente de temas y técnicas nuevas de expresión plástica fueron resultado de estos movimientos artístico políticos. El gran promotor cultural José Vasconcelos vio estas experiencias con gran simpatía, lo que contribuyó a consolidar el impacto de las nuevas tendencias del arte en México que llevaban "en sí el germen de los tres movimientos plásticos esenciales de la posrevolución. El muralismo mexicano, el movimiento de educación artística popular y la renovación de la gráfica" (González, 1987, p.58).

Por otra parte, a los 33 años Manuel Gamio dio a la imprenta un libro cuyo título implicaba un amplio proyecto cultural. Era apenas un año menor que José Vasconcelos, y aunque no contaba con el fuego interior que caracterizó al "maestro de la juventud", lo respaldaban al menos dos características de su desarrollo profesional. Desde muy joven Gamio se interesó por la condición de la población indígena no solo como humanista —simpatizó con claridad con el movimiento de Emiliano Zapata—[24] sino también como científico social. Por otra parte, contaba con una trayectoria

23. El pintor Alfredo Ramos Martínez vivió en Francia en la primera década del siglo XX donde conoció directamente las tendencias modernas de la plástica que se desarrollaba en ese país. Regresó a México casi al inicio de la Revolución y ocupó algunos cargos administrativos en las instituciones de Bellas Artes. Supo dar cauce a las insatisfacciones de los jóvenes estudiantes de pintura que rechazaban el conservadurismo académico de la Escuela Nacional de Bellas Artes, que en ese tiempo era dirigida por el arquitecto Antonio Rivas Mercado. El prestigio de Ramos Martínez y sus buenos oficios como director en dos ocasiones de la Escuela Nacional de Bellas Artes sirvió para impulsar el tan buscado en esa época "arte nacional". Del proyecto de escuelas al aire libre surgieron los jóvenes artistas que en pocos años trabajarían en San Ildefonso y la Secretaría de Educación Pública, como Fernando Lean, Jean Charlot, Ramón Alba de la Canal y Fermín Revueltas.

24. En la biografía de Manuel Gamio, su nieta Ángeles González Gamio (1987, p.58) cita esta opinión de Gonzalo Aguirre Beltrán.

académica que lo había llevado a una universidad estadounidense de prestigio en la que contactó con una corriente teórica que combatía con firmeza el racismo y que contemplaba los procesos sociales como susceptibles de ser intervenidos. En su libro *Forjando Patria, pro nacionalismo* (Gamio, 1916) habla de las carencias que impiden al país encarar su camino hacia el progreso. Es cierto que su tesis integracionista fue sumamente criticada con los años y hoy no se sostiene entre los especialistas, pero sus propuestas constituyen un proyecto político de complejas derivaciones prácticas que deben ser valoradas con detenimiento. Al ver su obra se hace visible el papel de un intelectual movido por un proyecto cultural para el desarrollo de nuestro país.

Abajo del título de su obra, Gamio se presenta a sí mismo a partir de cuatro facetas profesionales: Presidente de la delegación mexicana en el II Congreso Científico Panamericano y en el XIX Congreso de Americanistas efectuados en Washington en 1915–1916; Inspector General de Monumentos Arqueológicos de la República; Director de la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas y Profesor de Historia Patria en la Academia Nacional de Bellas Artes. Al igual que Vasconcelos, asume el mestizaje como característica de la patria —el hierro y el bronce—, pero lo más importante es proponer a los revolucionarios una tarea: crear la Patria y la nacionalidad mexicana. Esta se basa en la integración cultural y económica de las poblaciones indígenas al conjunto de la sociedad nacional, una población que en el momento en que escribe es ampliamente mayoritaria. Atendiendo a la época y al horizonte intelectual del momento, Gamio propone un proyecto progresista en la medida en que llamaba a superar la marginación en que habían vivido los indígenas desde la llegada de los españoles e incluso en el periodo anterior a la Revolución mexicana. Llamaba a crear una sociedad equilibrada en lo económico puesto que, "como siempre sucedió en México, unas cuantas familias vivieron en la abundancia y otras, las más, sufrían del tormento del hambre, de su desnudez, del abandono intelectual, claro es que de su unión artificial no pudo resultar un conjunto armónico, no pudo surgir una nacionalidad" (Gamio, 1916, p.18).

En la última página de su libro, Gamio propone un resumen que es en realidad el primer programa cultural de los revolucionarios y que el estado

mexicano asumió en gran parte, aunque no sin polémica y disidencias notables en diversos momentos.

> RESUMEN
> Los actuales momentos son solemnes.
> La última, la más intensa de las revoluciones que durante un siglo han conmovido a la población de la República, se apresta a resolver los múltiples problemas que entraña la conquista del bienestar nacional, ya que las demás fracasaron en tal empeño, puesto que no han logrado establecer definitivamente ese bienestar.
> A los mexicanos de buena fe, asiste el derecho y obliga el poder de colaborar en esa nobilísima tarea apenas iniciada, a fin de construir las bases sólidas que sustentarán en el futuro la obra perdurable y gloriosa del engrandecimiento nacional.
> Las mal ordenadas ideas expuestas en páginas anteriores, fueron inspiradas en la observación de una mayoría de nuestra población e interpretadas por nosotros, defectuosa, pero sinceramente, como humilde contribución del resurgimiento nacional que se prepara.
> FUSIÓN DE RAZAS, CONVERGENCIA Y FUSIÓN DE MANIFESTACIONES CULTURALES, UNIFICACIÓN LINGÜÍSTICA Y EQUILIBRIO ECONÓMICO DE LOS ELEMENTOS SOCIALES, [con mayúsculas en el original] son conceptos que resumen este libro e indican condiciones que, en nuestra opinión, deben caracterizar a la población mexicana, para que esta constituya y encarne una Patria poderosa y una Nacionalidad coherente y definida (1916, p.325).

Las dos pistas aquí presentadas, la que se deriva de los difíciles caminos de la plástica durante la revolución que luchó por encontrar una expresión nacional y la sociocultural propuesta por Manuel Gamio en la misma época, constituyeron un programa que, sin abandonar el campo de la educación, se desborda hacia otros terrenos. El artista abandona su encierro y se entrega a nuevas formas creativas en las que el sentido de lo nacional desempeña un papel relevante, así como una forma colectiva de trabajo, tal como intentó hacerlo el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México que "Pretende destruir —escribió Siqueiros en sus memorias— todo egocentrismo, reemplazándolo por el

trabajo de grupo disciplinado, teniendo como modelo los grandes talleres colectivos del pasado" (Charlot, 1985, p.282).[25] Nuevos intermediarios culturales se hacen presentes como galeristas, artistas, funcionarios y promotores indigenistas se suman a los ya conocidos —maestros, editores, periodistas, intelectuales— que van a trabajar sobre la educación general y artística, el fomento del arte nacional, los nacientes medios de comunicación como la radio y el cine y un territorio nuevo en el campo cultural: la generalización en la sociedad de la relevancia del patrimonio. Estas dos pinzas convergen en un amplio proyecto educativo que arranca con una campaña de alfabetización desde la universidad nacional cuando aún era rector José Vasconcelos y luego se extiende a la educación indígena y rural, la formación técnica y la creación de bibliotecas y la edición de libros. La experiencia de las *misiones culturales,* ampliamente documentadas en aquella época, fue un proyecto muy relevante pues aquellas eran a la vez un proyecto educativo y de formación de maestros rurales. Las misiones culturales fueron un proyecto multiplicador que resolvió en un inicio la necesidad de formar maestros rurales hasta que esta se institucionalizó en los años treinta.[26]

El nacionalismo cultural logró permear la educación y la producción artística en casi todas las disciplinas, pero esto se realizó bajo una concepción vertical de la educación y la cultura. Monsiváis lo expresa con una sentencia contundente: "La revolución no verá la irrupción de las masas en la historia, sino el advenimiento paulatino de la civilización en el seno de las masas" (1981, p.35). Se trata de una forma de expresar el dirigismo cultural y el predominio de la ideología nacionalista en la creación artística, incluso al extremo de banalizar el arte. Por ello, a la par del impulso vertical de la cultura se dieron movimientos críticos de gran relevancia. Jorge Cuesta (1964) enderezará un comentario mordaz al compositor Carlos Chávez por causa del estreno de su *Sinfonía proletaria*, la

25. Charlot cita a Siqueiros en su *Autobiografía. Me llamaban el Coronelazo*.

26. El alcance de las misiones culturales puede ser comprendido con estos datos: "La mejora se efectúa a través de la labor desarrollada por 48 misiones rurales que el Gobierno Mexicano ha enviado a 146 zonas diferentes, con una población total de 540,000 habitantes. Iniciado el programa en 1923, restablecido sobre bases más amplias en 1942 e incrementado durante los últimos años, se funda en el principio educativo de que 'el pueblo debe ser ayudado a resolver por sí mismo sus problemas'", en UNESCO, 1951, p.16. Con intervalos, las misiones siguieron desarrollándose hasta los años noventa.

cual considera una música de tesis de la que tiene que "reconocerse que se le hace un favor al juzgar su personalidad tal como se expresa en la tesis aislada, y no como se expresa en una música que, separada, a su vez, de la tesis, es tan mala que no vale como música" (p.195).

A la distancia de casi un siglo, la crítica de Jorge Cuesta y del conjunto de artistas y poetas que conformaron el grupo de los Contemporáneos hacia eso que después se llamó cultura nacional representó un aporte fundamental al desarrollo cultural de nuestro país. Y en su faceta de promotores culturales los contemporáneos abrieron la literatura y el teatro moderno a lo que sucedía en otras latitudes a partir del Teatro Ulises y el Teatro Orientación, así como la ya señalada crítica cultural.

LA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES

Cualquier balance del desarrollo de la gestión cultural en la época posrevolucionaria y a lo largo del siglo XX está incompleto sin el reconocimiento del decidido papel de mujeres y el velo que se ha tendido sobre su participación. En el magisterio, la presencia de maestras fue dominante ya en las décadas finales del siglo XIX, pero se centraba en la educación inicial y básica e iba disminuyendo en los siguientes niveles educativos. Tal vez porque no se consideraba esencial la educación de las mujeres las estrategias educativas diseñadas para ellas siempre tuvieron que entrelazar la lectura y el conocimiento con las condiciones cotidianas de las familias y sus entornos inmediatos. Sin embargo, su papel en la vinculación de la educación con la sociedad como instrumento de transformación fue claro para que a la siguiente centuria notables mujeres cumplieran de manera más amplia con ese mismo cometido. Vasconcelos vio en las mujeres importantes agentes culturales, aunque su feminismo fuera en realidad muy conservador.

> Vasconcelos contaba entre sus colaboradores con mujeres como Eulalia Guzmán, Elena Torres, Elena Landázuri, Luz Uribe, Palma Guillén, Luz Vera y Adela Zendejas, entre otras. En 1924 invitó a la maestra y

escritora chilena Gabriela Mistral para que escribiera una antología de lecturas para Mujeres (López, 1997, p.84).[27]

En efecto, se ha desconocido el papel de numerosas mujeres como promotoras y organizadoras artísticas y culturales. Antonieta Rivas Mercado, en los años veinte, no solo fue una importante mecenas, sino también promotora cultural: contribuyó al surgimiento del teatro contemporáneo en México y fue apoyo de numerosos artistas plásticos. Y, como el caso de Rivas Mercado, se documentan muchas otras artistas, intelectuales y promotoras culturales sin las cuales las instituciones modernas de la cultura serían hoy irreconocibles. En la compilación de investigaciones que han publicado recientemente Graciela de la Torre y Ana Garduño sobre *Agentas culturales* (2023) se recopilan veinte semblanzas sobre otras tantas galeristas, coleccionistas, fundadoras, directoras y donadoras de museos, así como curadoras, gestoras y críticas de arte. Este panorama es apenas una muestra del gran trabajo que durante décadas han realizado valiosas mujeres en el campo del arte y la gestión de la cultura.

Sobre la participación de las mujeres en el campo del arte y la promoción cultural habría que señalar varios aspectos. Uno de ellos es el poco respaldo institucional y personal que recibieron de las instituciones y de los propios artistas y creadores, llegando en muchos casos al rechazo y el boicot, como ocurrió con la pintora María Izquierdo, quien chocó contra el monopolio político de los muralistas varones de su tiempo (Torres, 2013). Asociado con esto se tiene el relativo relevamiento de las mujeres del campo creativo y su desplazamiento al de la promoción y difusión. Aún hoy, por ejemplo, las mujeres en el mundo del cine destacan en el

27. Eulalia Guzmán fue jefa del Departamento de Educación; Elena Torres dirigió el programa de desayunos escolares gratuitos y colaboró en las misiones culturales; Elena Landázuri participó en la campaña de alfabetización y echó a andar la escuela para niños indígenas; Palma Guillén fue educadora de trabajadores; Adela Zendejas se desarrolló como periodista y fue directora de la Escuela Taller para Obreras y Empleadas de extensión universitaria. Gabriela Mistral se involucró directamente en varios proyectos educativos. Por otra parte, el decidido compromiso de muchas mujeres en los proyectos educativos posrevolucionarios influyó en la conformación del cuadro político–social de algunas obras artísticas. Puede destacarse la película de Emilio Fernández *Río escondido* de 1948. Más allá del melodrama, el papel que cumple Rosaura en la educación y la lucha social se derivó la reconocida participación de muchas mujeres en el proyecto educativo de los años posteriores a la revolución.

terreno de la producción, mas no en el de la dirección cinematográfica.[28] Finalmente, hay que señalar el alto estándar que se impuso a las mujeres a diferencia de los varones, pues a ellas se les exigieron mayores méritos que a los hombres. Un ejemplo de esto es Amalia González Caballero de García Ledón, celebrada como la primera subsecretaria de estado (de Asuntos Culturales) de la SEP en el periodo 1958–1964. Aunque Jaime Torres Bodet fue reconocido por este nombramiento, se debe observar que la funcionaria alcanzó ese cargo cuando contaba con 60 años de edad y había demostrado una trayectoria intelectual, diplomática y cultural de primer orden que otros funcionarios varones no exhibían.

LAS NUEVAS CONDICIONES DE LA PROMOCIÓN Y LA GESTIÓN CULTURAL

Los medios de comunicación fueron la puerta de ingreso al campo cultural a un nuevo empresariado, además de que se desarrolló desde el siglo XIX alrededor de la escena teatral. La radio en los años veinte, los fonogramas y el cine sonoro en la década siguiente y la televisión en los cincuenta, generaron una cultura del espectáculo que marcó una cierta división del trabajo cultural entre arte y entretenimiento, el primero impulsado por el Estado y el segundo soportado por los intereses económicos. Estos empresarios impulsaron la comercialización de aparatos reproductores como gramófonos, radios y televisores al mismo tiempo que se desarrollaban propiamente la producción radiofónica, discográfica y televisiva. Una labor de comercialización de software y hardware casi simultáneas. Nuevos actores culturales: publicistas, guionistas, productores, técnicos, tramoyistas, iluminadores, sonidistas, ingenieros y muchos más poblaron el campo de la cultura de nuevas actividades que se sumaron a las actividades tradicionales.

En otros países la capacidad de las Iglesias, sobre todo de la católica, para intervenir en la cultura, la educación y la comunicación estuvieron menos limitadas que en México. Con todo, el llamado del jefe de la Iglesia

28. A este respecto se recomienda revisar el *Anuario Estadístico de Cine Mexicano* 2020 de Imcine dedicado a la participación de las mujeres en la industria cinematográfica mexicana.

a actuar para contrarrestar la influencia del socialismo y los excesos del capitalismo tuvieron en México expresiones importantes. Los círculos católicos obreros se confederaron en México en 1913 y diez años después los obispos del país fundaron el Secretariado Social Mexicano, que tuvo gran capacidad de influencia a partir de varias organizaciones, la más importante sin duda fue la Acción Católica. Las acciones impulsadas desde esta organización se desplegaron en el ámbito de lo público a través de cooperativas y organizaciones sociales (Escontrilla, 2009).

A la mitad del siglo el Secretariado Social Mexicano impulsó importantes organizaciones de acción de los laicos, cuya huella aún es notable:

> [...] la Unión Social de Empresarios Mexicanos (USEM), el Centro Nacional de Comunicación Social (Cencos), la Escuela de Periodismo "Carlos Septién García", la Escuela de Trabajo Social "Vasco de Quiroga", la revista ISTMO, el Centro Operacional de Vivienda y Poblamiento (Copevi), la Confederación Nacional de Cajas Populares, el Frente Auténtico del Trabajo (FAT), el Instituto Mexicano de Estudios Sociales, A.C. (IMES), entre muchas otras (Escontrilla, 2009, p.151).

A pesar de la rigidez de la cadena de transmisión deseada por los obispos, esta se fue rompiendo en la medida en que las organizaciones incrementaron su compromiso social y debieron asumir posiciones más autónomas respecto a los problemas de la sociedad. Por otra parte, muchas demandas de la sociedad chocaban con las limitaciones que les imponía la doctrina social de la Iglesia llamada a conciliar intereses sociales. Así, varias de estas organizaciones contribuyeron a crear una idea de compromiso social que buscaba invertir el sentido de la relación estado–sociedad a favor de esta última.

El debate artístico en México se vio impulsado por la exigencia de libertad en la actividad de los creadores. El desarrollo de este proceso fue lento y relativamente marginal, pero su seriedad fue indudable. El artista plástico Fernando Leal publicó *El derecho de la cultura* (1952), en el que la libertad creadora ocupa un espacio fundamental. Leal realiza una crítica a la intervención del estado en la orientación del arte: "La finalidad del arte no es servir a los intereses de ningún partido, convirtiéndose en un órgano de propaganda. Los únicos intereses a que el arte puede

someterse son los del intelecto y, solo de ese modo, alcanza a ser útil, positivamente útil a la colectividad" (p.106). Los artistas plásticos en los años cincuenta y sesenta protagonizaron un debate a veces agrio con los grandes muralistas de la generación anterior. Un anhelo de cosmopolitismo y exploración estética impulsaron a los artistas que se enfrentaban a la intolerancia que suponía el arte mural. Alberto Gironella, José Luis Cuevas o Mathias Goeritz fueron algunos de los más conocidos. Se trató de un movimiento que alcanzaba las escuelas de formación, las galerías, los institutos públicos, la prensa y las organizaciones políticas. Otro momento relevante fue la publicación de la Declaración sobre la libertad del arte de Octavio Paz:

> [...] las autoridades no tienen por qué expresar ideas de orden estético ni deben apoyar esta o aquella tendencia artística. Esta función le corresponde a la crítica, al público y a los artistas y creadores. En materia de arte —como en materia de creencias, ideas y opiniones— el Estado debe ser rigurosamente imparcial. Una de las razones de la rápida degeneración del muralismo mexicano, al lado de la ideología primaria y cerrada de muchos pintores, fue la intervención del Estado, que convirtió a nuestra pintura en un arte oficialista (2017, p.373).

Junto a los movimientos artísticos no fueron menos importantes los movimientos sociales, principalmente los indígenas. Desde los años sesenta indígenas, activistas e intelectuales lucharon por modificar la relación de las comunidades indígenas con el estado mexicano. Las posiciones no son uniformes pues había quienes apoyaban las demandas solo en función de su unidad con otras luchas sociales en el entorno del cambio revolucionario, hasta quienes reclamaban autonomía en forma radical. La movilización indígena llevó a transformar las instituciones orientadas a su desarrollo, la constitucionalización del pluralismo cultural y la aceptación de pautas de pluralismo jurídico. En contraparte, se trataba de que el estado abandonara el pensamiento integracionista y la definición vertical de políticas públicas.

Guillermo Bonfil Batalla (1983) elaboró un planteamiento en el que lo más importante no eran los productos, sean bienes o servicios, que una comunidad elaboraba como muestra material de su identidad o cultura,

TABLA 1.1 CONTROL CULTURAL CONFORME A DECISIONES

	Decisiones	
Elementos culturales	**Propias**	**Ajenas**
Propios	Cultura AUTÓNOMA	Cultura ENAJENADA
Ajenos	Cultura APROPIADA	Cultura IMPUESTA

Fuente: elaborado con base en Bonfil, 1983, p.184.

sino cómo lo hacían. Es decir, lo relevante en la acción cultural es la agencia, no el objeto. Anticipándose a la teoría del desarrollo humano desarrollada por el PNUD en los noventa, Bonfil consideraba que, hicieran lo que hicieran las comunidades, eso debía ser fruto de una decisión autónoma de ellas; por el contrario, cuando los recursos de una comunidad como las tradiciones, la lengua, las artesanías o las actividades de subsistencia eran decididas por un organismo externo, la cultura se enajenaba, sea a favor del estado o a favor de una corporación social, religiosa o económica (tabla 1.1).

Si hay un común denominador en todos estos movimientos es el de la autonomía y libertad creativa y el de reducir al estado al papel de facilitador de la vida cultural y no el de orientador o promotor de estilos o concepciones específicas. Ha sido importante el giro que las políticas culturales han vivido a partir del último tercio del siglo pasado, que se puede caracterizar por tres rasgos principales:

1. En primer lugar, la conjunción de las políticas culturales con los derechos humanos como lo demuestra el que la primera conferencia intergubernamental sobre políticas culturales que se realizó en 1970 se basó en dos seminarios preparatorios previos: Mesa redonda sobre políticas culturales (Mónaco, diciembre de 1987),[29] y Mesa redonda Derechos culturales como derechos humanos (París, julio de 1968).[30] En adelante ninguna discusión sobre política cultural podría centrarse exclusivamente en el papel del Estado y sus intereses sin considerar a

29. UNESCO (1969) *Cultural policy a preliminary study*. UNESCO.
30. UNESCO (1970) *Cultural rights as human rights*. UNESCO.

los titulares de derechos —individuos o colectividades— para su diseño y orientación. Por el contrario, la introducción de la idea de derechos culturales en todos los ámbitos de la vida social se irá imponiendo con rapidez hasta generar una narrativa fundamental de las políticas culturales.[31]

2. La definición de las políticas culturales a partir del acceso y la participación supuso un giro en la narrativa de la acción cultural de los estados, pues se pasó de orientación de lo que los estados hacen, que suponía la ampliación de la oferta homogénea de las instituciones, para preocuparse por la satisfacción de la heterogeneidad del consumo de los ciudadanos. El giro supuso una apertura hacia el paradigma de la diversidad que poco a poco avanzó en la concepción de las políticas culturales a partir de los años noventa. Son fundamentales las declaraciones, convenciones y documentos que se elaboraron sobre ese tema en muy corto espacio de tiempo: Nuestra Diversidad Creativa, Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo (1995); Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo (Estocolmo, 1998); Declaración sobre la diversidad cultural (2001) y Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales (2005).

3. En México el énfasis en los debates sobre la autonomía de la creación artística y el control cultural de las comunidades significaron un giro en la concepción de las políticas culturales y en su teorización. El predominio del enfoque estructural que supuso la noción de industria cultural que daba lugar al énfasis en el predominio de la estructura de dominación se trasladó hacia el papel de los artistas y colectividades culturales, que abrió una oportunidad a la intervención de los sujetos más allá de los intereses de los corporativos y las estructuras estatales.

En las ciencias sociales estos nuevos énfasis sobre el papel de los individuos y grupos sociales en la sociedad dio lugar a un nuevo paradigma. El reconocimiento de la acción de los sujetos en la sociedad parte de un

31. En México esta narrativa puede seguirse en su desarrollo a partir de la "constitucionalización" del pluralismo cultural en 1992 en el art. dos de la Carta Magna hasta la elaboración de la Ley General de cultura y derechos culturales de 2017.

proceso de enunciación sobre sus *prácticas sociales*.[32] Esto supuso un enfoque ahora centrado en la agencia, es decir en la capacidad de intervención de los individuos frente a la aparente dureza de las estructuras. Se trata de una forma diferente de pensar la reproducción de la sociedad a partir de las prácticas de los sujetos, de su capacidad de enunciación y la reflexividad de su acción. Los gestores culturales adquieren sentido propio en este ambiente social e intelectual, pues constituyen una voz que enuncia y reflexiona sobre las prácticas culturales de los diversos agentes de la sociedad.

LA PROFESIONALIZACIÓN DE LA GESTIÓN CULTURAL

La última década del siglo XX vio radicalmente transformada la actividad de la promoción o gestión en México que se propuso pasar de una ocupación a una profesión cultural. Pero este paso es complejo porque el proceso de profesionalización de la gestión cultural se distingue del que siguieron las profesiones liberales que gozaron y gozan de amplio prestigio, como los médicos, los abogados o los ingenieros. Estas profesiones se caracterizaron por monopolizar un conocimiento e incluso una práctica que debía ser garantizada legalmente a través de colegios o barras que certificaban tanto los conocimientos como la capacidad de aplicación de estos a partir de un conjunto de reglas y principios éticos.[33]

32. Uno de los textos más notables para trabajar este enfoque es el Anthony Giddens (1995), quien considera tanto las estructuras como los agentes sin priorizar alguno de los dos términos. El intercambio entre *estructuras y sistemas* (el espacio de los agentes) da lugar a la *estructuración* de la sociedad. Giddens lo expresa de esta manera: "Resumiré la argumentación que he desarrollado hasta aquí. Estructura, como conjuntos de reglas y de recursos organizados de manera recursiva, está fuera del tiempo y del espacio, salvo en sus actualizaciones y en su coordinación como huellas mnémicas, y se caracteriza por una 'ausencia del sujeto'. Los sistemas sociales en los que está recursivamente implícita una estructura, por el contrario, incluyen las actividades situadas de agentes humanos, reproducidas por un tiempo y un espacio. Analizar la estructuración de sistemas sociales significa estudiar los modos en que esos sistemas, fundados en las actividades inteligentes de actores situados que aplican reglas y recursos en la diversidad de contextos de acción, son producidos y reproducidos en una interacción" (1995, p.61).

33. En más de un siglo de existencia de la sociología de las profesiones se han ido estableciendo diversos rasgos que caracterizan estas actividades. Así, tenemos que se las piensa como actividad que quienes se dedican a ella lo hacen como su principal actividad y no como una actividad complementaria de otras; tienen ciertas reglas para su ejercicio; suponen un proceso de capacitación o formación, o bien, de acreditación de su competencia técnica; cuentan con reconocimiento legal que puede consagrar un campo de actividad exclusivo; suponen el asociacionismo de quienes la practican, quienes se dotan de un código deontológico. Los profesionales en las sociedades modernas exigen el reconocimiento de su juicio autónomo como un valor de su responsabilidad social. Hay una gran bibliografía sobre este cam-

La gestión cultural y otras profesiones —pese a que puede darse el caso— no buscan clientes individuales sino se ofrece para que grupos o corporaciones públicas o privadas lleven a cabo ciertos objetivos culturales. Esta diferencia fundamental dificulta que se aplique a ella la imagen observada por algunos sociólogos al analizar las sociedades posindustriales en la categoría de profesional como una suerte de clase social dirigente.[34]

Es importante considerar que la formación de profesiones no supone un proceso único o lineal. Hay ocasiones en que la profesionalización se impone a partir de factores corporativos u organizativos más que de instrucción. De hecho, muchas profesiones surgieron así, como la arquitectura o el psicoanálisis. Estas profesiones tienen características específicas y se refieren menos a un nivel educativo que a una práctica. Los miembros de estos grupos profesionales conforman menos un grupo homogéneo que un nicho de ocupación y han dado lugar a procesos de reconocimiento particular ante la sociedad como un conjunto de personas que asumen una tarea con un cierto grado de responsabilidad. Recientemente en la Ciudad de México un conjunto de tatuadores ha tratado de definir la profesión en función de varias características, como el uso responsable de técnicas, instrumentos e incluso la ubicación en un espacio fijo, limpio y legal (Manríquez, 2021). En este sentido, resulta arduo distinguir entre profesionalización y ocupación y, en el caso de la gestión cultural, nos encontramos en el límite de estas dos maneras de concebir este oficio.

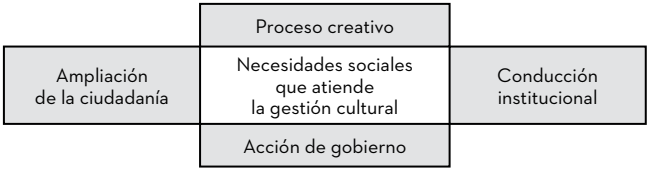
Estas profesiones difícilmente se ubican en un nicho de clase específico o propio. Más bien asumen el que se les asigne por su ubicación institucional. Pueden ser asalariados o trabajadores para el sector privado e incluso ubicarse como productores independientes o empresarios. De modo que su identificación corre más por el sentido social de su actividad que por ubicación de clase.

Estas variaciones redundan en que la historia nacional de algunas profesiones puede ser diferente. La gestión cultural en México tuvo que

po de estudio. Un buen resumen sobre los paradigmas funcionalista, interaccionista y de la complejidad para el entendimiento de un siglo de estudios sobre profesiones es el texto de Urteaga, 2008.

34. Así lo propuso hace más de cincuenta años Alain Touraine (1973) en su examen inicial de la sociedad posindustrial, también denominada por él sociedad tecnológica o programada. En esta el papel de los profesionales, los universitarios, será el de dirigir la sociedad hacia los nuevos problemas que les depara su desarrollo.

FIGURA 1.1 NECESIDADES SOCIALES QUE ATIENDE LA GESTIÓN CULTURAL



distinguirse de la promoción y la animación cultural en un doble sentido: por un lado, la defensa de la autonomía y la libertad creativa frente al interés de someter estas actividades al estado y, por otro, el interés por saltar el cerco que imponía el trabajo comunitario de la animación cultural hacia el circuito público y privado de la producción de bienes culturales.

La definición de las modernas profesiones, entre ellas la de la gestión cultural, obliga a pensarlas como un espacio amplio y a definirlas a partir de la práctica. Es decir, no se puede entender la gestión cultural de manera abstracta sino como una actividad específica.[35] Se trata de una condición emergente, es decir, que es fruto de un proceso de desarrollo en el que tanto los grupos interesados en realizar las actividades de gestión como la misma sociedad promueven el desarrollo de grupos de individuos dedicados al ejercicio de esta actividad.

Con todo, la gestión cultural que desde la década de los noventa del siglo pasado ingresó al espacio universitario en América Latina y en México lo hizo en los primeros años de este siglo, es aún una actividad o profesión que está definiendo sus rasgos con lentitud a partir de las necesidades de la sociedad. ¿Cuáles son estas necesidades? Consisten en un amplio abanico que busca resolver problemas relacionados con la creatividad, la institucionalidad, la gobernanza y la ciudadanía.

35. Esto es lo que produce que la gestión cultural pueda ser entendida de formas diferentes. Para José Luis Mariscal la gestión cultural es un campo "interdisciplinar que articula conceptos, metodologías, elementos técnicos y financieros para el análisis e intervención de una organización social dada, a partir del diseño, implementación y evaluación de estrategias de acción cultural" (2019, p.177). En donde la "acción cultural" "es una forma de acción social racional con arreglo a fines de intervención de una situación dada a partir de la generación y/o modificación de las condiciones necesarias para que los agentes conciban sus propios objetivos en el ámbito de la cultura" (p.178).

Conducción institucional

Es la tarea más directamente asociada al sentido tradicional de la acción de gobierno. Es consecuencia de la extensión del compromiso del sector público —y de instituciones privadas permeadas por un sentido de su responsabilidad social— que ven indispensable contar con profesionales en los niveles de dirección, intermedios y de aplicación de proyectos específicos. Es valorada en ellos su capacidad operativa, el diálogo, la conciliación y su capacidad para anticipar obstáculos y planificar objetivos. La conducción institucional cambia de objetivos a partir de las exigencias de la sociedad. Así, ha pasado de requerir diligencia burocrática a sensibilidad de las necesidades de creadores de los bienes culturales y sus audiencias.

Proceso creativo

Comprende la supervisión y el impulso del circuito en el que participan los bienes y servicios culturales desde la Creación / Producción, Transmisión / Difusión, Recepción / Consumo, Registro / Preservación y Participación. La profesionalidad de un gestor cultural se pone a prueba en su capacidad para resolver las dificultades que supone el circuito de los bienes culturales. José Joaquín Brunner (1987) propuso que los bienes culturales pueden responder a diferentes entornos —comunitario, público o privado—, pero difícilmente los bienes culturales cumplen si se les reduce de manera estricta a esos circuitos. Los gestores culturales resuelven los problemas de un bien cultural concebido desde el taller del artista o del artesano, pero estos productos requieren para su total realización el pasar al ámbito mercantil o participar en un espacio público. La capacidad del gestor cultural profesional consiste en mantener la intencionalidad de la obra creativa a pesar de las entradas y salidas de diversas tramas institucionales.

El gestor cultural debe proveer una visión holística del campo artístico. Las tareas de promoción van desde trabajar en la producción de obras de teatro hasta generar colaboraciones de trabajo virtual, por colocar algún ejemplo. Lo que el gestor cultural desee ser y hacer estará íntimamente relacionado con su cosmovisión y con su mirada respecto del arte y la cultura. Está vinculado a su perspectiva de aproximación y compromiso

con el hecho cultural entre lo esperado, lo deseado y lo posible, por eso la importancia de la planeación y de la creación. Requiere conocimientos sobre estética, marcos legales, recaudación de fondos y funcionamiento de las instituciones.

Acción de gobierno

El gestor cultural es un intermediario entre las instituciones responsables de las políticas públicas y los destinatarios de estas. Su cercanía y participación en el campo cultural lo hace un participante fundamental en el proceso de diagnóstico, evaluación y corrección de las políticas públicas. Su papel en este proceso no nace propiamente de los diseñadores de las políticas sino de los propios gestores culturales que, al organizarse, proponen su participación en este proceso mostrando capacidad para traducir los lineamientos generales de las políticas a las condiciones sociales específicas de los grupos a los que se quiere beneficiar con ellas.

Ampliación de la ciudadanía

El gestor cultural es un actor garantista de la protección, reconocimiento y promoción de los derechos culturales. Los gestores se han ubicado en el terreno de la intermediación cultural previendo o atendiendo los conflictos culturales que se derivan del reconocimiento de los conflictos culturales. Estos tienen una amplia envergadura, pues tienen que ver con el incierto terreno de la diversidad, que a su vez parte del reconocimiento de que todos los seres humanos tenemos dignidad y derechos básicos.

TESIS SOBRE LOS GESTORES CULTURALES EN MÉXICO[36]

Los planteamientos aquí propuestos llevan a considerar diez tesis sobre la profesión de los gestores culturales en México:

36. Estas consideraciones las elaboré con la colaboración de la doctora Delia Sánchez Bonilla.

1. El gestor cultural procede de una tradición de intelectuales y políticos comprometidos con los objetivos de la modernidad. Entre estos están la autonomía del sujeto y las entidades colectivas, el impulso al proceso creativo en sus diversos momentos y circuitos, y la construcción de identidades colectivas locales, regionales o nacionales. A partir de la segunda mitad del siglo XX la actividad del gestor cultural se incorporó a los objetivos del desarrollo y el bienestar en un marco de respeto a la diversidad.
2. El gestor cultural tradicional desempeñó su actividad de manera estrechamente ligada a la educación, aunque se esforzó por construir entidades culturales en los campos del patrimonio, la educación artística y la difusión.
3. La diferencia entre el voluntario y el gestor cultural es el compromiso de este último con los objetivos públicos del desarrollo cultural.
4. El gestor cultural "moderno" encuentra su sentido actual en la ampliación, en el último tercio del siglo XX, de la importancia institucional, económica y social del campo artístico que requiere de una figura que permita atender todos los aspectos de la cadena de valor de los bienes culturales: producción, circulación, distribución y consumo.
5. El gestor cultural adquirió un estatus profesional que lo obligó a pasar de la intuición o espontaneidad a la planificación racional y del saber generalista a la especialización. En este tránsito las universidades latinoamericanas han tenido un papel fundamental.
6. El gestor cultural está posicionado en un espacio de poder y su papel es el de mediador entre los intereses de los diversos participantes en el campo creativo: creadores, promotores, distribuidores y público. Hoy la tarea fundamental de los gestores y las gestoras culturales es la gestión de la diversidad.[37]
7. Los valores en los que se sustenta la acción de los gestores modernos son los de los derechos culturales de los ciudadanos divididos en

37. Las gestoras feministas realizan maniobras para inventar o reescribir las prácticas culturales que permiten visibilizar otros activismos e intervenciones fuera de la academia y las instituciones gubernamentales. Su rol social es generar confianza y construir espacios de gestión alternativa para creaciones como cómic, rótulos, sellos, ilustración digital contra las violencias, escritura creativa para la sanación, por mencionar algunos ejemplos.

derechos a la creación artística, derechos al acceso y participación en la vida cultural, y derecho al desarrollo de la cultura propia. En este sentido el gestor cultural es un promotor y defensor de la ciudadanía.

8. Las distintas etapas por las que ha atravesado la institucionalidad cultural —creación de entes culturales autónomos, creación de instituciones centralizadoras o coordinadoras de los entes autónomos y constitucionalización de la diversidad cultural— han dado lugar a gestores culturales diferentes con habilidades y capacidades también diferentes.

9. El gestor cultural es un agente de cambio en la medida en que su objetivo es producir un impacto social, modificar el curso de la actividad cultural a través de programas definidos racionalmente y a partir de objetivos establecidos de forma democrática.

10. El gestor cultural requiere ser valorado por su aportación al desarrollo cultural. El reconocimiento del que es merecedor debe reconocer su papel en la creación de las condiciones de la creación artística y en la obtención de los objetivos éticos, estéticos y económicos de la actividad cultural.

REFERENCIAS

Aragón, J., Noriega, I., Basagoiti, A., Noriega, F., & Zaldo, B. (1910). *Relación descriptiva de la exposición de arte español e industrias decorativas*. Imprenta de José Blas. http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000162962&page=1

Barreda, G. (2013). Oración cívica. *Enciclopedia de la filosofía mexicana. Siglo XX*. Centro de documentación en Filosofía latinoamericana e ibérica, Universidad Autónoma Metropolitana. https://divcsh.izt.uam.mx/cefilibe/wp-content/uploads/2013/12/Oracioncivica-Barreda_Gabino.pdf

Beveridge, W. (1944). *Las bases de la seguridad social* (Trad. T. Ortiz). Fondo de Cultura Económica.

Bonfil, G. (1983). Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema del control cultural. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, *103*.

Boorstin, D. J. (1994). *Los creadores*. Crítica.

Brunner, J. J. (1987). Políticas culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades. En N. García (Ed.), *Políticas culturales en América Latina* (175–pp. 188). Grijalbo.

Charlot, J. (1985). *El renacimiento del muralismo mexicano 1920–1925*. Editorial Domés.

Conde, J. F. (1993). Teatro mexicano del siglo XIX: una introducción al drama romántico. *Fuentes humanísticas. Literatura 3*(7), 86–93.

Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (1917). *Artículo 3 [inciso c]*. H. Congreso de la Unión. https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2802/8.pdf

Cuesta, J. (1964). La música proletaria. En *Poemas y Ensayos*: *Tomo II*. UNAM.

Dipublico. (s.f.). *Segunda Conferencia Internacional Americana – México, 22 de octubre de 1901–31 de enero de 1902*. https://www.dipublico.org/conferencias-diplomaticas-naciones-unidas/conferencias-inter-americanas/conf-inter-amer-1889-1938/segunda-conferencia-internacional-americana-mexico-22-de-octubre-de-1901-31-de-enero-de-1902/

Eder, R. (s.f.). *La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta*. https://silo.tips/download/la-ruptura-con-el-muralismo-y-la-pintura-mexicana-en-los-aos-cincuenta-rita-eder

Escontrilla, H. A. (2009). El catolicismo social en la Iglesia mexicana. *Política y Cultura, 31*, 139–159. https://polcul.xoc.uam.mx/index.php/polcul/article/view/1082

Gamboa, J. I. (2009). *Los primeros pasos de las Misiones Culturales y sus huellas en la educación rural de San Luis Potosí, 1923–1932*. [Tesis de maestría]. El Colegio de San Luis.

Gamio, M. (1916). *Forjando Patria, pro nacionalismo*. Porrúa.

García, A. E. (2015). El anarquismo en México (1861–1900): fuentes para contar su historia. *Pacarina del Sur, 6*(22). http://pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/1085-el-anarquismo-en-mexico-1861-1900-fuentes-para-contar-su-historia

García, N. (1987). Políticas culturales y crisis de desarrollo. Un balance latinoamericano. En N. García (Ed.). *Políticas Culturales en América Latina* (13–61). Grijalbo.

García, P. (1991). Exposición de los artistas mexicanos de 1910. En 1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos (65–84). Museo Nacional de Arte. https://icaa.mfah.org/s/es/item/833184#?c=&m=&s=&cv=4&xywh=-1115%2C1029%2C4245%2C2375

Garfield, S. (2020). *Es mi tipo. Un libro sobre fuentes tipográficas*. XcUiDi.

Giddens, A. (1995). *La constitución de la sociedad: Bases para la teoría de la estructuración*. Amorrortu.

Gómez, M. (2007). *Diccionario Akal de Teatro*. Akal.

González, Á. (1987). *Manuel Gamio: una lucha sin final*. UNAM.

González, L. (1987). *Escuelas de pintura al aire libre y Centros populares de pintura*. INBA/Cenidiap.

González, R. M. (2009). De cómo y por qué las maestras llegaron a ser mayoría en las escuelas primarias de México, Distrito Federal (Finales del siglo XIX y principios del XX): Un estudio de género. *Revista Mexicana de Investigación Educativa julio–septiembre 14*(42), 747–785.

Hostachy, P. (2015, 16 de octubre). *Les grands hommes à l'origine de ces noms communs: Mécène*. Projet Voltaire. https://www.projet-voltaire.fr/origines/mot-mecene-de-caius-cilnius-maecenas/

Imcine. (2020). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano*.

Jaimes, P. (2012). Los usos de la sátira en la prensa anarquista mexicana del periodo revolucionario. Regeneración 1910–1918. *Pacarina del Sur 3*(11). http://pacarinadelsur.com/home/alma-matinal/425-los-usos-de-la-satira-en-la-prensa-anarquista-mexicana-del-periodo-revolucionario-regeneracion-1910-1918

Leal, F. (1952). *El derecho de la cultura*. Organización Cultural Mexicana.

Ley Orgánica de la Instrucción Pública en el Distrito Federal, *Diario Oficial de la Federación*. (2 de diciembre de 1867). https://www.sep.gob.mx/work/models/sep1/Resource/3f9a47cc-efd9-4724-83e4-obb4884af388/ley_02121867.pdf

López, O. (1997). Las mujeres y la conquista de espacios en el sistema educativo. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos, 27*(3), 73–93.

López, O. (2006). Las maestras en la historia de la educación en México: contribuciones para hacerlas visibles. *Sinéctica. Revista Electrónica de Educación,* ITESO (28), 4–16.

Lorduy, L. (2022). El mecenazgo mexicano en la recuperación del patrimonio artístico español. La familia Garza-Sada/Fernández-Zambrano (Monterrey). *Santander. Estudios de Patrimonio*, *5*, 197–238. https://santanderestudiospatrimonio.unican.es/index.php/sanespat/article/view/113/199

Manríquez, X. (2021). *Identidad y cultura de la ocupación del hacedor y la hacedora de tatuajes en estudios profesionales de la Ciudad de México.* [Tesis de doctorado]. Universidad Autónoma Metropolitana Cuajimalpa.

Mariscal, J. L. (2019). Gestión cultural. Aproximaciones empírico-teóricas. En J. L. Mariscal y U. Rucker (Eds.), *Conceptos clave de la Gestión Cultural. Enfoques desde Latinoamérica.* Vol. II (1ª ed., 162–185). Ariadna Ediciones. https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/846/Conceptos_clave_II.pdf?sequence=1

Maya, Á. (2021). El aria "Perdon, gran Dio!" de la ópera *Ildegonda* (1869) de Melesio Morales. El contenido temático y su relación con los personajes. En Á. Maya, V. Murúa y Oppenheim, Ch. (Eds.), *El rescate patrimonial del siglo XIX mexicano. Ópera, literatura, arquitectura y teatro* (pp. 41–44). UNAM/INBAL.

Menoyo, P. (2022). Mecenas. *Diccionario Etimológico Castellano en Línea.* https://etimologias.dechile.net/?mecenas#:~:text=El%20nombre%20de%20mecenas%20'patrocinador,J.C.).=

Monsiváis, C. (1981). Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México. *Cuadernos Políticos*, *30*, 33–52.

Nahmad, D. (2009). *Teatro anarquista.* Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca.

Ochs, A. (2011). *Opera in Contention: Social Conflict in Late Nineteenth-Century Mexico City* (Publication No. 3464931) [Doctoral dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill]. ProQuest Dissertations & Theses https://www.proquest.com/openview/59e2f39c7ed5e5078583921c662c4798/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750

Ortiz, A. (2014). El teatro de filiación anarquista en México e Hispanoamérica. *Tema y variaciones de literatura, 42*, 103–118.

Paz, O. (2017). Declaración sobre la libertad del arte. En *El Ogro Filantrópico. Historia y política 1971–1978.* 373–375. Titivillus.

Pérez, J. M. (2017). Redescripción del concepto clásico de modernidad. *Sociología Histórica, 7*, 11–40. https://revistas.um.es/sh/article/view/314531/221671

Real Academia Española. (s.f). *Diccionario de Antigüedades de la Real Academia Española*. https://apps2.rae.es/DA.html

Rowe, K. C. (2014). *Introduction to Public Policy*. School of Public Administration, Dalhousie University https://cdn.dal.ca/content/dam/dalhousie/pdf/politicalscience/sylabi%202014-15/POLI%204240-5240-2014.pdf

Salazar, L. (1988). *La arqueología y la arquitectura* [Trabajo presentado]. Actas del XI Congreso Internacional de Americanistas. (S. Daniel, Ed. & Comp.) *La Polémica del Arte Nacional en México, 1850–1910*. FCE, 137–149.

Torre, G., & Garduño, A. (2023). *Agentas culturales del siglo XX. Desafíos de una gestión*. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Coordinación de Difusión Cultural–UNAM.

Torres, M. (2013). Publicaciones sobre educación en México en el siglo XIX. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana, 15*(20), 245–274. http://dx.doi.org/ 10.9757/Rhela.20.11

Touraine, A. (1973). La sociedad programada y su sociología. En *La sociedad post–industrial*. Ariel.

UNESCO. (1951, 16 de febrero). Las misiones culturales mexicanas y la educación fundamental. *Correo de la UNESCO*.

Urteaga, E. (2008). Sociología de las profesiones: Una teoría de la complejidad. *Lan Harremanak. Revista de Relaciones Laborales 18*; 169–198. Universidad del País Vasco.

Villanueva, A. (1992). La concepción emergente de las ciencias de políticas. En *El estudio de las políticas públicas. Antología* (105–117). Porrúa.