

El estado de las artes

Para conocer el estado de las distintas disciplinas artísticas en México, y la relación que guardan los creadores con las instituciones culturales, convocamos a cinco críticos. El resultado: un catálogo razonado de problemas y propuestas.

LITERATURA



La joven becaria. El temible tutor. El dócil poeta que, debajo de la fotografía que ensucia la solapa de su libro, presume sus demás obras, el par de premios esforzadamente trabajados y, ay, las becas obtenidas. El jodido miembro del jurado. El querido miembro del jurado. La

vieja luminaria que, al fin, alcanza los sesenta años, la docena de libros publicados y el cuarto homenaje nacional (*agradezco, señor subsecretario, su presencia*)—y todo ello sin haber producido una obra de peso, creado un público propio, sacudido el mundo que pisa. El escritor-funcionario. El consejo consultivo. La gente del Sistema. Etcétera.

A casi veintidós años de la fundación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, una nueva especie se pasea ya dentro de los confines de la literatura mexicana. Entre sus hábitos: la redacción maestra de currículos y planes de trabajo, la escritura apresurada de una tercera obra (requisito obligatorio para optar a una beca del Sistema Nacional de Creadores), la astuta manufactura de libros premiables, la ensayada facilidad para apoltronarse en las categorías que el Estado propone: o narrador o poeta o ensayista o dramaturgo, rara vez una y otra cosa. Además: el cuidado con que se anda por los pasillos literarios, al tanto todos de que el pobre diablo de hoy podría ser el decisivo jurado de mañana. Incluso: una rara noción del tiempo que, cosa curiosa, coincide con el calendario de Conaculta. Se es joven hasta los treinta y cinco—porque entonces se acaban las becas de los jóvenes y empiezan las de los adultos. Los grandes libros se escriben en tres años—porque eso duran, o duraban hasta hace unos días, los apoyos oficiales. Las generaciones y afinidades estéticas son anacronismos—porque ahora uno pertenece a una añada de becarios o no es parte de nada.

Esto no quiere decir: que el desobligado Estado mexicano renuncie a sus obligaciones culturales y que Conaculta—que

debería reducir sus gastos de operación—disminuya el monto de su inversión. Por el contrario: ya se va viendo que la iniciativa privada mexicana, más bien privada de iniciativa, invierte apenas nada en la cultura y que la literatura, como las otras artes, es una materia de interés público que debe ser fomentada por el Estado. Esto sólo quiere decir: que las relaciones entre el Estado y la cultura son necesarias y necesariamente conflictivas; que uno sería un ingenuo si creyera que ambas esferas pueden convivir tersamente. Digamos, para no ir lejos, que no hay manera de que el aparato cultural mexicano crezca y engorde y otorgue, como anunció Consuelo Sáizar el 13 de abril, cientos de becas ¡vitalicias! a los creadores mexicanos sin afectar de paso la vida literaria, sin deformar de algún modo la producción artística.

El mayor riesgo: que se invierta tanto en los creadores, se procure tanto su subsistencia, que al final se termine por aislarlos. Puede pasar: que con el pretexto de protegerlos de la inercia mercantil, obstinada en hacer de los productos culturales una mercancía más de la civilización del espectáculo, se les margine no del mercado sino de la sociedad. Hay que ver ya a esos autores, tutelados y subsidiados, que producen mezquinamente: para justificar el próximo subsidio y tutelaje. Hay que imaginarlos—o evitar imaginarlos—ahora que las becas podrán renovarse año con año: escribiendo no para turbar a los vecinos ni para cerrar la brecha abierta entre el mundo y la literatura sino para seducir a los miembros del jurado. Qué peor escenario que este: no la muerte sino la vida artificial de la literatura mexicana. Un grupo de autores subsidiados, felices en su burbuja, pero desactivados. Un montón de obras inofensivas, desatendidas por el público, pero protegidas por las instituciones.

Se sabe que las comunidades, cuando empiezan a vaciarse de sentido, comienzan a saturarse de gestos y ceremonias. Algo así está ocurriendo con la literatura mexicana: a la vez que los intelectuales son desplazados de la arena pública, y las capas entre los ciudadanos y las obras literarias se espesan, se multiplican las ceremonias literarias financiadas por el aparato cultural. Ya no se piense en las desiertas presentaciones de libros o en las incombustibles lecturas de poesía. La moda hoy son los homenajes que el Estado rinde a los autores: desayunos porque publicaron un libro, comidas porque ganaron un

premio, cenas y simposios y óperas porque se llaman Carlos Fuentes. Desde luego que al hacer eso, rendir homenaje a unos escritores y no a otros, las autoridades violan sus fronteras: cometen un juicio estético. Porque lo saben, han optado por la solución más complaciente: homenajear a todo mundo. ¿Cómo explicar a los funcionarios, alérgicos a la crítica, que tanto aplauso y protocolo acaba reblandeciendo la discusión intelectual? Los escritores deberían saberlo. Entonces ¿por qué tan pocos siguen el reciente ejemplo de Francisco Toledo y dicen no a los agasajos? Así de fácil: NO.

Ablandar el debate: ese mismo efecto tiene, a la larga, el tentador paquete de becas y premios y estímulos que se ofrece a los escritores. Para aspirar a algo de ello, hay que ser bueno: no con el gobierno, que ni nos mira ni nos oye, sino con los demás autores, que ahora concursan por unos juegos florales y ahora ya los conceden. Sinceramente: ¿para qué temer hoy a los críticos literarios, tan desoídos, cuando las figuras más imponentes son aquellas que deciden, quién sabe con qué criterios, los apoyos económicos y los concursos literarios? Suele olvidarse, además, que todo esto —premios y estímulos— es y seguirá siendo lo de menos, meros paliativos, mientras las autoridades culturales no cumplan con su objetivo primario: crear público. Esa, fomentar la lectura, es la tarea. Ese es su fracaso.

¿Entonces? Curiosamente, la respuesta es más y más inversión y más inteligente. Gastar, primero, en el lector: publicando libros, auspiciando editoriales, animando revistas, organizando talleres. Gastar, después, en los proyectos de los autores (sobre todo en los de los jóvenes, como se ha hecho con eficacia) y no en sus vitalicias personales. Apoyar, sobre todo, aquello que los acerca al mundo —publicaciones, traducciones, becas para estudiar y residir en el extranjero— y no lo que los recluye en la culturita mexicana. Suspender las fiestas. Abrir espacio. Dejar libre ese espacio. —

— RAFAEL LEMUS

TEATRO



En febrero de 2009, hace poco más de un año, se inauguró la nueva sede de la Compañía Nacional de Teatro: una elegante casona ubicada en el número 159 de la calle Francisco Sosa, en el barrio de Coyoacán. Durante el evento, en el que se develó una placa, Luis de Tavira,

director artístico de la CNT, declaró: “El teatro educa los afectos, da libertad a los actos y clama por el cambio de los hombres. El teatro funda naciones.” Sergio Vela, entonces titular del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, presidió esta ceremonia inaugural. Entre otras cosas, afirmó que “esfuerzos como el de esta agrupación refrendan el respaldo por parte

de las instituciones culturales a proyectos que enriquezcan el hecho teatral en nuestro país”. A los pocos días se estrenó la primera puesta en escena de la nueva CNT: la obra *Pascua*, de August Strindberg, bajo la dirección de Héctor Mendoza. Con ello, se inauguraba formalmente el proyecto que se había originado un par de años atrás.

La renovación de la CNT fue un encargo directo del mismo Sergio Vela a Luis de Tavira. Aunque existe por decreto presidencial desde 1977, anteriormente la operación de la CNT se realizaba a través de la Coordinación Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes. Parte de la estrategia del nuevo proyecto fue proveer a la compañía de un carácter independiente de la Coordinación. Seguiría formando parte de la estructura del INBA, pero recibiría recursos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y no tendría ningún vínculo con el Centro Cultural del Bosque (sus desgracias sindicales, sus laberintos administrativos y sus problemas de acceso vial).

A principios de 2008 se anunció una convocatoria para contratar un elenco estable. Dicha convocatoria, organizada por el Fonca, dispone desde entonces de un presupuesto anual de 18 millones de pesos para el pago de la nómina de actores, que van desde 25 mil hasta 40 mil pesos mensuales, dependiendo de los años de trayectoria con que se cuenten. En julio del mismo año se anunció una selección final de 43 actores, muchos con trayectorias destacadas. Desde su primer estreno, en febrero de 2009, hasta hoy, la CNT ha producido siete puestas en escena, que han dado 163 representaciones, presenciadas por 28 mil espectadores. Son números bastante discretos, superados por otros productores de teatro con menos recursos como la Dirección de Teatro de la UNAM o el Centro Cultural Helénico. Sin embargo, hay que reconocer que la nueva CNT, comisionada por Sergio Vela, es el impulso institucional más importante del teatro mexicano de los últimos dos sexenios. El ex titular de Conaculta procuró generar estructuras de apoyo incondicional a un proyecto que él pensó daría un gran prestigio al teatro de nuestro país.

Lamentablemente, en la polémica que se ha generado sobre la CNT, han proliferado los ataques personales y las descalificaciones por encima de la exposición de ideas y propuestas. Es muy urgente que podamos hacer un análisis objetivo sobre este proyecto y su futuro. Aclaro que mi propósito con este artículo no es hacer un juicio estético sobre las puestas en escena de la CNT, sino cuestionar cuáles fueron los criterios de política cultural implementados por Sergio Vela y Teresa Franco, como titulares de Conaculta e INBA, y cuáles son los de Consuelo Sáizar y Teresa Vicencio, como sus sucesoras.

Lo primero que preocupa es la falta de acceso directo a la información. ¿Por qué no se habla de este proyecto en el portal de internet del INBA o de Conaculta? ¿Por qué la CNT, con un presupuesto importante, no cuenta con su propia página en internet? ¿Cuál es el presupuesto total de operación de la CNT? Los 18 millones de la convocatoria del Fonca sólo se destinan al pago de actores. ¿A cuánto ascienden los sueldos de la dirección

Varios autores

artística y el resto de sus colaboradores? ¿Cuál es el costo de operación de la casa de Francisco Sosa? ¿De dónde provienen estos recursos? ¿Cuánto costó su remodelación? ¿Cuántos cuestan las producciones? ¿En dónde se anuncia oficialmente la programación, los objetivos y metas del proyecto? ¿Cuánto tiempo duran los periodos de dirección artística? ¿Estos son renovables? ¿Cuál será la norma institucional para designar a nuevos directores artísticos? Aunque muy poca gente posea esta información, es evidente que la nueva CNT continúa recibiendo un apoyo institucional sin precedentes. Pienso que muchos de los cuestionamientos generados al interior de la comunidad teatral podrían discutirse si hubiera un manejo transparente de la información y se explicara con claridad cuáles son los beneficios nacionales que se persiguen.

La poca información que poseemos proviene de las entrevistas esporádicas que algunos integrantes de la CNT han ofrecido a la prensa o, incluso, de discusiones que ocurren en las redes sociales. Tratándose de un proyecto nacional, es inaceptable que la CNT se comunique con la sociedad vía Facebook. Gracias a Luis Mario Moncada, supe que había información importante en una publicación en línea, cuya sede se encuentra en Jalapa: www.teatromexicano.com.mx. Y aunque esta revista ha dejado de publicarse, todavía se pueden consultar los números atrasados. Uno de ellos (el de enero) está dedicado a la CNT. Además de tres colaboraciones muy elocuentes de Rodolfo Obregón, Mario Espinosa y del mismo Moncada, se incluye un documento en que Luis de Tavira hace público el anteproyecto que originalmente presentó a Vela junto con una autoevaluación sobre su primer año de actividades. Es un texto de 35 páginas del que se extraen algunas ideas y objetivos. Establece la formación de públicos como tarea esencial de la CNT y define tres líneas generales para la producción de montajes: 1) escenificar obras del patrimonio universal (de Sófocles a Pinter), 2) producir obras de excelencia de la dramaturgia mexicana (histórica y actual) y 3) atender la emergencia teatral de última hora. Aunque el último punto no está claro, me parece un ideario bastante amplio, donde cabe cualquier cosa. Sin embargo, ¿por qué se escogió un espacio tan especializado para dar a conocer esta información? Cualquier periódico de circulación nacional le otorgaría una entrevista al titular de la CNT, donde él podría exponer los aspectos más relevantes de su proyecto. ¿Quién es el responsable de la difusión de la compañía? ¿A quién están dirigidos los espectáculos? Y en este sentido, ¿por qué se programan temporadas tan breves? ¿Cuál es el número de funciones con el que logrará formarse al “espectador del teatro nacional”? Algunos de sus montajes han dado tres o seis funciones. ¿Cuál es la política de formación de públicos de la CNT?

Quisiera exponer brevemente dos proyectos de teatro nacional que pueden enriquecer el modelo mexicano. En Francia el proyecto de teatro nacional es considerado patrimonio de la nación y está dividido en dos partes: los Teatros Nacionales y los Centros Dramáticos Nacionales, ambos financiados por el Ministerio de Cultura. Los teatros nacionales son seis: la

Comédie-Française, con un elenco estable de actores dedicados al repertorio clásico; el Teatro Nacional de Estrasburgo, que además se encarga de una Escuela de Arte Dramático; la Opéra Comique, también dotada con un elenco estable que produce obras del repertorio dramático-musical; el Théâtre de Chaillot, encargado de producir danza; el Théâtre de la Colline, que se aboca a la producción de teatro contemporáneo, y L'Odéon, encargado de la difusión del teatro europeo. Los Centros Dramáticos Nacionales fueron creados después de la segunda guerra mundial como proyecto de descentralización. Actualmente Francia cuenta con más de 30 Centros, que operan a todo lo largo y ancho del país. Cada uno posee un discurso escénico muy específico. Algunos, como el Teatro Nacional de Bretaña, que dirige François Le Pillouër, han sido determinantes para la creación contemporánea, detonando las carreras de artistas como Romeo Castellucci y Rodrigo García. Lejos de estar concentrado en su capital, hoy el teatro francés cuenta con un sólido diseño institucional que ha sido clave para consolidar una envidiable pluralidad artística.

En Alemania ocurre algo similar. Aunque desde hace más de seis décadas la palabra “nacional” rara vez se asocia a las expresiones artísticas, la ciudad de Berlín cuenta por sí sola con cinco compañías de repertorio con elencos estables: el Maxim Gorki Theater, el Berliner Ensemble, el Deutsches Theater, la Volksbühne y la Schaubühne. Cada una de estas compañías tiene un perfil estético claramente definido. Y, como es obvio, de las tensiones entre ellas, su competencia, sus éxitos y fracasos, se desprende una parte fundamental de la enorme vitalidad que caracteriza la actividad teatral de esta ciudad. El subsidio al teatro alemán comprende un sistema nacional, que provee a cada región del país con una compañía.

Desde hace varias décadas, una de las demandas de la sociedad mexicana ha sido la creación de espacios plurales e incluyentes. Desconcentrar estructuras autoritarias ha sido uno de los esfuerzos principales de nuestra vida política. El teatro no es una excepción. Pese a sus buenas intenciones, la iniciativa de Sergio Vela “nacionaliza” una visión parcial del teatro. Al estar diseñada como un proyecto único, sin contrapesos, ni alternativas, la CNT es (al margen de quién asuma su liderazgo artístico) uno de los ejercicios de centralización más extremos de la política cultural reciente. Incluso parecería contradecir la naturaleza misma de Conaculta, ya que esta institución, y muy en particular el Fonca, fueron creados como estructuras de descentralización cultural. La transparencia en la asignación de recursos, la selección de jurados rotativos, el interés por fomentar una producción artística a lo largo del territorio nacional han sido algunas de sus metas más importantes.

Un proyecto de teatro nacional debe articular muchas visiones artísticas, que deben operar simultáneamente en distintos lugares del país. Lo nacional no debe concentrarse en una sola definición estética. Difirió de la idea de que se tenga que establecer un estilo en la producción de una compañía nacional. El quehacer teatral en nuestro país se caracteriza por su

riqueza de propuestas que, con frecuencia, contrastan entre sí. Esa pluralidad estética es nuestro verdadero patrimonio teatral. Ojalá que las políticas implementadas desde Conaculta e INBA fortalezcan esta realidad. —

— ANTONIO CASTRO

ARTE



Imaginemos que alguien decide aprovechar su paso por la ciudad de México para ver un par de museos; tiene poco tiempo y sus gustos quizá no son la mar de indulgentes, así que ese alguien prefiere, antes que la aventura, enterarse. Para su suerte, descubre en seguida un portal

en internet, aparentemente oficial, donde se ofrece un detallado perfil de cada uno de los museos que “oferta el Instituto Nacional de Bellas Artes” (INBA), que, se alegra, son suficientes como para colmar un buen fin de semana. Inicia así su pesquisa. En algún momento lee, por ejemplo, que “fiel a la misión y vocación que inspiran al Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, las exposiciones que se llevan a cabo en este recinto abarcan una gran variedad, tanto en lo que a temas como a técnicas se refiere”. Alcanza a entender que se trata de un museo lleno de sorpresas pero, como el arte contemporáneo no es realmente lo suyo, sigue adelante. Se encuentra entonces con el Museo de Arte Carrillo Gil, del que se dice: “De acuerdo con la misión y vocación del museo, las exposiciones que se llevan a cabo en este recinto abarcan una gran variedad, tanto en lo que a temas como a técnicas y disciplinas se refiere.” Comienza a pensar que le están tomando el pelo, pero persiste y da clic en el apartado de Ex Teresa Arte Actual, donde se lee: “Fiel a la misión y vocación que [lo] inspiran, las exposiciones que se llevan a cabo en este recinto abarcan una gran variedad, tanto en lo que a temas como a técnicas se refiere.” Está convencido: visitará la Catedral y el Museo de Antropología.

Lo malo no es tanto que sea real¹ como que sea transparente: para el INBA todos los museos son iguales y se dedican a una sola cosa: a abarcar la variedad (casi sería lindo que fuera un llamado genuino a la pluralidad y la inclusión, y no lo que en verdad es: pura apatía). Variedad a la que los directores de los museos, dejados casi por completo a su suerte, se esmeran por dar cierto sentido —algunos con bastante más tino que otros— a pesar de las trabas (presupuestos encogidos, chantajes sindicales, laberintos burocráticos, etcétera) con las que tienen cotidianamente que lidiar. Hubo, sin embargo, un tiempo —medio siglo atrás, digamos— en que cada uno de los museos del instituto tenía asignada una tarea muy precisa (por ejemplo, preservar

y difundir el arte europeo desde el siglo XIV hasta principios del XX) y era, además, perfectamente capaz de llevarla a cabo (porque, para empezar, tenía con qué). Es cierto que entonces el arte podía partirse suavemente como un pastel, y el INBA, por lo tanto, sabía muy bien lo que le tocaba hacer: dar a cada cual su rebanada. Para lograrlo, tuvo primero que abandonar su idea original de que en un solo museo recayera la labor de “reunir las mejores obras de producción mexicana de Artes Plásticas, de todas las épocas, y exhibirlas en público”.² Con dicho museo, una invención alemanista, se había intentado revertir, de un solo golpe (la mayor preocupación de los políticos: “que se note”), el largo periodo de “deficiente atención prestada por el Estado al desarrollo del arte en México”, como anotara Carlos Chávez³ en el discurso inaugural del museo: “Desde muchos años atrás, hemos mirado con tristeza y con honda preocupación [...] la lamentable situación de las Galerías de San Carlos; el bochornoso embodegamiento de las colecciones nacionales de pintura del Palacio de Bellas Artes; el deterioro y la falta de conservación de la pintura mural antigua y moderna, y la falta absoluta de interés hacia nuestro patrimonio pictórico en general.” El nuevo museo sería, pues, el remedio universal (abarcar es, de nuevo, el verbo). Pronto se vio, sin embargo, que se quedaba bastante corto. El INBA dio entonces paso a la repartición de las colecciones que había concentrado el Museo Nacional de Artes Plásticas (MNAP)⁴ para que pudieran exhibirse de manera independiente: el arte prehispánico por un lado, el europeo por otro; el arte colonial aquí, el popular acá y las artes gráficas por allá. El arte moderno merece una mención aparte porque implicó un movimiento inédito. El temprano reconocimiento de que al instituto le correspondía, además de conservar los objetos artísticos del pasado, “recolectar las obras actuales y futuras de esa índole”, impulsó en buena medida la creación del Salón de la Plástica Mexicana, pensado para funcionar como un surtidor, inmejorable, de arte nuevo que, año con año, enriqueciera el acervo del instituto. Y la colección que se logró reunir de este modo sirvió de base, más adelante, para crear el Museo de Arte Moderno. Así pues quedó repartida la variedad; todo, desde luego, al amparo del Departamento de Artes Plásticas (hoy Coordinación Nacional)—y bajo la mirada omnipresente de Fernando Gamboa.

Esta estructura (conocida en la actualidad como Red de Museos) se ha mantenido casi intacta desde los años sesenta hasta la fecha. En estos cincuenta años, no obstante, el arte ha cambiado casi tanto como el mundo. Y aunque es innegable que el INBA ha dado algunos de los pasos necesarios para ponerse al corriente (como pueden ser, por ejemplo, la creación de Ex Teresa Arte Actual y el Laboratorio Arte Alameda), son bastante más frecuentes, y se dejan sentir con mucha más

² Como rezaba el decreto de creación del Museo Nacional de Artes Plásticas publicado el 22 de mayo de 1948 en el Diario Oficial de la Federación.

³ Primer director del INBA (del INBAL, en realidad; por alguna extraña razón la “L” se dejó de usar en cierto momento, aunque la literatura permaneciera dentro de las responsabilidades del instituto).

⁴ Ubicado en las salas del Palacio de Bellas Artes.

¹ http://www.bellasartes.gob.mx/INBA/Template12/index.jsp?secc_cve=1345

Varios autores

fuerza, los que ha dado en sentido contrario. Digamos que lo de menos es que su portal de internet sea una maraña de asuntos ininteligibles; aunque el desliz sea sintomático; ¿qué acaso no hay nadie ahí capaz de poner al día lo que sea que vaya necesitando estar al día?, desde la información que se difunde en internet—vamos, algunos pasajes no han sido actualizados en años— hasta la propia Coordinación Nacional de Artes Plásticas: ¿cómo puede seguir llamándose así cuando hace tanto tiempo los lindes del arte dejaron de ser los que dictaba la plástica? ¿El video no cuenta?, ¿el performance?, ¿las instalaciones sonoras? Y ya en esas: ¿por qué si hay un museo de arte europeo no hay otro de arte latinoamericano, digamos? (cabe suponer que la razón es la misma por la que el Museo de las Culturas es parte del INAH⁵ y no del INBA; todavía eso nos queda de la viejísima creencia de que estaba el arte europeo y después el de todos los demás: esos bárbaros). Pero, de nuevo, digamos que lo de menos son estas minucias. Lo grave es que se haya permitido un desgaste generalizado de las palabras, de las cosas; que se haya llegado a un punto en que ya nadie se acuerda de que lo único indispensable, lo que no debía dejarse morir, como el licenciado Alemán—¡por dios, incluso el licenciado Alemán!— sabía bien, eran los programas de “recolección de las obras del presente”. Hay que ver lo que los directores de los museos tienen que hacer para poder mostrar el arte de los últimos cuarenta años: malabares (que la mayoría de las veces involucran, en igualdad de osadía, a los propios artistas). Y lo grave son también las contradicciones: se favorece—aunque sea con la acostumbrada modestia— el desarrollo de los artistas (mediante estímulos, comisiones, algunos viajes tal vez), pero nadie se hace cargo de las obras que surgen de ese desarrollo. Pensemos, por ejemplo, en los jóvenes creadores a los que la beca que otorga el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) permite vivir con cierta soltura durante un año, a cambio de que ellos produzcan, en ese lapso, un número determinado de obras que, al concluir, serán expuestas colectivamente. Y después, ¿adónde van a parar esas obras? ¿A la basura? Es bastante posible que algunas de ellas merezcan tal desenlace, pero ¿qué pasa con las que no? ¿Ya ni modo?

Eso es lo grave: que se piense que los museos son algo que sin duda debe tener cabida en un país decente, y que al mismo tiempo se desprecie la obra que al menos podría servir para llenar esos museos. En el decreto de creación del MNAP quedó perfectamente estipulado que el instituto, “de acuerdo con sus posibilidades económicas”, procuraría enriquecer las colecciones “con nuevas adquisiciones, en primera instancia obras de origen nacional y, de ser posible, con producciones de los grandes maestros extranjeros”. Y, al parecer, desapareció el museo y junto con él los atinados propósitos. Cabe mencionar que no sólo el arte contemporáneo lo padece: el Museo Nacional de San Carlos menciona en su página, como si fuera algo bueno, que “las últimas adquisiciones importantes por el

número y calidad, se dio [sic] en las décadas de los setenta y ochenta, gracias al interés del INBA y de coleccionistas nacionales y extranjeros” (que, por cierto, ¿adónde se fueron?). Lo grave es, pues, la cortedad de miras. Digamos que lo que se tiene es un barco a medio hundir. Nadie se preocupa demasiado por él, ya que la cubierta permanece fuera del agua y hay de dónde agarrarse. Tomaría, según algunos cálculos, diez o quince años ponerlo nuevamente a flote; pero, uy, no, no tenemos tanto tiempo: seis años es el límite, la pared con la que habrá de chocar todo proyecto mínimamente visionario. Mejor entonces ni lo intentamos. Así pues, reunir una colección de arte contemporáneo cercana, por ejemplo, a la que posee la Fundación Jumex, seguirá siendo, eternamente, una de esas cosas que sí nos gusta atesorar: sueños guajiros. (¿En qué momento, por cierto, el Salón de la Plástica dejó de abonar su dosis anual de arte contemporáneo? ¿Habrá sido quizá cuando sus miembros dejaron de producir justamente eso: arte contemporáneo? ¿Cuál es entonces el sentido de que siga existiendo bajo la forma que tiene ahora: la de un club que todos patrocinamos para que sus miembros se rindan homenajes unos a otros?)

Lo grave, finalmente, es que el INBA no se dé cuenta de lo que implica ser quien decide qué debemos ver y qué no todos los demás (¡nuestra cultura visual es, nada más ni nada menos, lo que está en juego!). La variedad es mejor que lo mismo, pero no basta. ¿De qué sirve tener una Coordinación Nacional de Artes Plásticas que lo único que es capaz de coordinar es el “siguiente evento”? Esa es la mentalidad, una mentalidad provinciana que responde más a las estaciones y a las efemérides que a las asuntos de fondo—y ni hablar de las consideraciones estéticas: llegó la primavera, hay que hacer un festival; el bicentenario: festival; los ochenta años de nuestro querido escritor: festival. Y así pasan los sexenios sin que nadie se tome la molestia de ir un poco más allá. En el mundo que—sin saberlo— ha diseñado el INBA, los museos tienden al vacío y están condenados a funcionar, por lo tanto, como un salón de banquetes, eso sí: con una agenda llena y muy variadita.

Ya que la consigna es ahorrar, por qué no empezamos por desaparecer la Coordinación Nacional de Artes Plásticas, que no hace más que entorpecer el de por sí embotado universo burocrático del INBA. Demos aunque sea ese paso: ¡abajo con ella! —

— MARÍA MINERA

MÚSICA



Los recursos que el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes invierte en música están mal canalizados. La filosofía que justifica este despilfarro es la misma que rige a Conaculta desde su fundación en 1988: la construcción de un nacio-

⁵ Instituto Nacional de Antropología e Historia.

nalismo absurdo en un país fracturado. (Como ejemplo basten las celebraciones del Bicentenario.) El presupuesto se administra a través de dos organismos: el Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM) y la Coordinación Nacional de Música y Ópera, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes. El 85 por ciento del presupuesto se va a operación y lo que resta a programación. De acuerdo con las recomendaciones de la UNESCO, debería ser a la inversa: la cultura en México se administra al revés. El SNFM cuenta con una partida de 95 millones de pesos y, por ende, es el más ambicioso de ambos. Creado bajo la batuta de Sergio Ramírez Cárdenas y ahora a cargo de Enrique Barrios, pretende impulsar la formación profesional de 45 mil niños músicos. La Coordinación Nacional de Música y Ópera, por su parte, inició el año promoviendo modestos recitales de música de cámara.

El problema no son las buenas intenciones del equipo que ha reunido Consuelo Sáizar y Teresa Vicencio. El problema son las mismas Sáizar y Vicencio, promotoras de un aparato que incentiva equivocadamente la formación de un ejército de instrumentistas mexicanos cuando la realidad es que no sólo no hay trabajo, sino que no hay público para la llamada música de concierto. Lo peor es el origen de ello: lo que podría denominarse el Paternalismo Regionalista Institucional (PRI), filosofía a la que, a pesar de la alternancia de partido, la administración presidencial actual sigue recurriendo. En su toma de posesión el 3 de marzo de 2009 Consuelo Sáizar prometió “poner más México en el mundo y traer más mundo a México”. Así, el Paternalismo Regionalista Institucional destina este año a la cultura 11 mil 651 millones de pesos, 9 por ciento menos que el año pasado. El problema no es el recorte presupuestal que sufrió el subsector cultura el año pasado y que llevó a María Teresa Frenk a renunciar a su cargo como directora de la Coordinación Nacional de Música y Ópera. Sus motivos fueron confesados en un mensaje electrónico enviado a sus contactos. “Se nos pide un recorte de 50% del pago de honorarios más la cancelación de todo lo artístico que implique costos para la CNMO a partir de este momento. No quiero ser yo la que ejecute semejante cosa.” El problema es precisamente lo contrario: el gasto. A pesar de que no hay información acerca de la totalidad del dinero que ha sido y será destinado a los festejos del Bicentenario, tan sólo una de sus 2 mil 300 iniciativas, la construcción del monumento a la celebración del mismo nombre, costará 200 millones de dólares. “El festejo debe ser nacional”, aseguró la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados, “la participación y aportación de las entidades federativas y municipios es fundamental”. Por su parte Consuelo Sáizar, en declaraciones oficiales publicadas el 2 de enero de 2010 en diarios nacionales, alegó que Conaculta “hace mucho trabajo que no ve la gente”. Efectivamente, lo que no ve la gente es que el Paternalismo Regionalista Institucional, sostenido por un aparato burocrático y sindical de unos 20 mil empleados con gafete de Conaculta (14 mil en

2006 según cifras oficiales), alimenta el espíritu nacionalista en una sociedad que no cree en las instituciones públicas y que se halla al borde del colapso.

El SNFM abarca el programa de Centros Regionales de Entrenamiento Musical de Alto Rendimiento, que pretende apoyar a jóvenes instrumentistas, directores de orquesta y cantantes de coro, así como un catálogo en línea de música sinfónica mexicana y el programa de Núcleos Comunitarios de Aprendizaje Musical, que promueve el desarrollo de orquestas, coros y bandas regionales. El primero arrancó este año en siete estados. Su objetivo, de acuerdo con declaraciones oficiales, es intensificar la formación de jóvenes músicos para atender la supuesta demanda de instrumentistas en las diferentes orquestas del país. El segundo está presente en ocho estados y está integrado por 38,337 niños que integran 1,349 agrupaciones. Para compensar la ausencia absoluta de música de concierto en los mercados culturales, el SNFM hace partícipes a “músicos de primer nivel” del Paternalismo Regionalista Institucional. De este modo otorga 180 becas destinadas a instrumentistas, diez a jóvenes directores de orquesta y doce más para cantantes de coro. Conaculta excluye la posibilidad de que sus organismos generen recursos propios. Por el contrario, reclama la participación en la promoción de un nacionalismo burdo. El SNFM se une a las celebraciones del Bicentenario al promover la puesta en escena de *Antonietta, un ángel caído*, una nueva ópera (“mexicana”, subrayan los boletines oficiales) compuesta por Federico Ibarra y guión de Verónica Musalem. También se “rescata” la obra orquestal escrita durante las guerras de Independencia y Revolución (*La marcha triunfal* de Rafael Ordóñez, entre otras), y se convoca al concurso *Solistas del Bicentenario*, un *reality show!* protagonizado por cinco instrumentistas que será transmitido por Canal 22.

El problema no es la falta de talento ni la carencia de un sistema nacional de educación artística. El problema es el mismo que en el resto de las áreas profesionales del país: la falta de empleo. ¿En verdad “tan sólo en la próxima década la demanda de instrumentistas en las orquestas nacionales será de aproximadamente 1,200 nuevos atrilistas”, como aseguró Enrique Barrios a mediados de marzo pasado? Y si fuera así, ¿dónde tocará el resto de los miles de niños que se forman en estos centros de “alto rendimiento” y atletismo musical? El resultado no será distinto al que actualmente viven las orquestas del país. Como ejemplo baste la Orquesta de Baja California (OBC).

Iván del Prado era director de la OBC hasta el 29 de enero de este año, cuando fue destituido de su cargo sin explicación alguna. Los responsables: los directores del patronato de la orquesta, entre ellos Alfredo Álvarez Cárdenas, ex director del Centro Cultural Tijuana (Cecut), organismo que depende directamente de Conaculta. Dicho patronato no recauda fondos y sólo se dedica a administrar los presupuestos que le asigna Conaculta. La decisión fue tomada sin avisarles a los miembros de la OBC. El fin fue restituir al director Eduardo García Barrios,

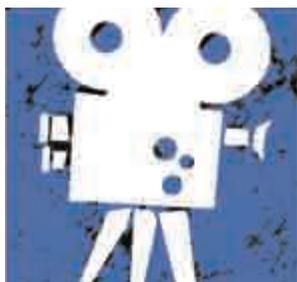
Varios autores

fundador de la OBC pero también responsable de acumular un adeudo histórico de la agrupación por ocho años. Este adeudo nunca fue transparentado por Roberto Limón, otro de los ex directores de la orquesta, que prefirió renunciar antes que aclarar los manejos de dinero proveniente de fondos públicos. Limón aparece como concertista en los programas recientes de la Coordinación Nacional de Música y Ópera. La OBC ha estado en quiebra desde entonces: sigue sin tener independencia económica, sus integrantes son un puñado de músicos y no ha pagado impuestos desde hace un par de años. No hay manera de contratar músicos. La promoción de la mayoría de las orquestas en México no es estratégica: muy pocas veces se ven teatros llenos fuera de la capital.

El poco dinero generado por organismos culturales se va a enriquecer los sindicatos que institucionalizaron 80 años del PRI en el poder, el mismo corporativismo que el Partido Acción Nacional mantiene a pesar de haberlo criticado en el pasado. La existencia de estos sindicatos es igual de absurda que el imaginario folclórico de un México de estampitas, abismado de ciudadanos que se sienten todo menos orgullosamente mexicanos. —

— JUAN CARLOS REYNA

CINE



1. En el ámbito cinematográfico, como en tantos otros campos del quehacer cultural y político del país, la realidad desmiente sin descanso un discurso oficial invariablemente optimista. Quienes por largo tiempo han apoyado al cine

mexicano dan hoy muestras de desaliento ante la ausencia de una voluntad política por parte de las autoridades para acompañar su apoyo declarativo con acciones concretas en defensa de la industria fílmica. Lo que se exige es la regulación de un mercado que no ha dejado de favorecer a las compañías transnacionales (productoras y distribuidoras, *majors* hollywoodenses que controlan 90 por ciento de la exhibición nacional) en detrimento del desarrollo de las pequeñas y medianas empresas locales. A poco tiempo de la firma del Tratado de Libre Comercio (TLC), en enero de 1994, se verifican sus efectos negativos en el campo de la cultura, considerada desde un inicio como una mercancía más que habría de quedar sujeta a leyes del mercado que le han sido desde entonces adversas. Contrario a lo que sucede en otros países, donde la cultura (y por ende el cine) goza de un apoyo decidido por parte de los gobiernos, manteniéndose ajena a estos acuerdos comerciales mediante un mecanismo conocido como excepción cultural, en México se procede a un

desmantelamiento generalizado de la industria fílmica con el propósito de hacerla más competitiva a nivel internacional y, se quiere suponer, más rentable.

2.

A la modernización de las salas cinematográficas, equipadas con lo más avanzado de la tecnología digital y de sonido, la acompaña un nuevo marco legal que decide la liberación de los precios y de modo particular la exclusión del precio de taquilla de la canasta básica. Se elimina también la exigencia de un tiempo total de pantalla para el cine mexicano (anteriormente del 50 por ciento), que en pocos años, de 1993 a 1997, pasa del 30 al 10 por ciento, hasta quedar virtualmente eliminado. Las antiguas salas de cine, consideradas vetustas e improductivas, son remplazadas por nuevos espacios de exhibición en complejos comerciales ubicados en un primer tiempo en las zonas de mayores ingresos. Se incrementa paulatinamente el costo del boleto, y el conjunto de gastos adicionales (traslado, estacionamiento, dulcería) hace de la frecuentación al cine un privilegio de la clase media, con lo que se orilla al público popular al consumo incontenible de películas pirata. De modo paralelo aumenta el volumen de películas hollywoodenses que saturan la cartelera (especialmente en periodos festivos) y disminuye la oferta nacional hasta desplomarse en 1998 al nivel lamentable de 10 cintas. Esta situación contrasta con lo que sucede en los otros dos países del norte firmantes del TLC. Canadá protege vigorosamente su cultura y se niega a incorporarla como una mercancía al tratado, con lo que registra en los años noventa un incremento en el volumen y calidad de sus películas, mientras Estados Unidos mantiene firmes sus políticas proteccionistas y aumenta su producción en un 32 por ciento (pasando de 459 largometrajes al año a 680 en menos de un lustro, luego de la firma del tratado). Una parte considerable de este cine hollywoodense se vuelve la primera opción del espectador mexicano y un factor primordial en la formación de su gusto estético. Quienes defienden entonces la ola modernizadora parecen no advertir sus efectos perversos, que a la larga serán contraproducentes para el propio mercado. Se inhibe una producción nacional, declarada obsoleta por sus propuestas temáticas y sus recursos estilísticos, y se mantiene intacta una distribución injusta de los ingresos por peso en taquilla (50% para el exhibidor, 20% para el distribuidor, 12.35% para el productor, 15% de IVA, 1.65% por derechos de autor), con lo que disminuye el interés de producir más cintas nacionales. Se libra asimismo una batalla para destinar un peso por cada boleto a fomentar el cine mexicano, pero las distribuidoras extranjeras se amparan oportunamente y ganan la batalla. Esta situación general no sólo persiste a 16 años de haberse firmado el TLC, sino que parece haberse agravado.

3.

El desánimo entre los jóvenes cineastas es creciente. Su disyuntiva es alinearse al tipo de cine comercial considera-

do confiable y productivo por las mismas autoridades que liberan los recursos y propician los nuevos incentivos fiscales, o hacer un cine de factura exigente y propuestas originales que será reconocido en los festivales internacionales y locales de cine, pero que posteriormente verá demorado o muy restringido su paso por la cartelera comercial. Los creadores fílmicos se enfrentan a lo que semeja ya un juego sucio en el lenguaje oficial. Por un lado escuchan las buenas noticias de un incremento sostenido de la producción fílmica nacional (un promedio de 70 películas anuales), y las bondades del artículo 226 y sus incentivos fiscales para el cine, y por el otro advierten que sus películas difícilmente sobrevivirán en el circuito de exhibición una o dos semanas, cuando no quedarán marginadas a zonas alejadas o programadas en temporadas y horarios ingratos. Se juzga además el repunte de la industria fílmica a partir de criterios cuantitativos y no en función de la calidad de las películas, deficiente en la mayoría de los casos. De las 70 películas producidas al año, apenas se rescatan por su originalidad y factura unas cuantas que el espectador recibe a cuentagotas, cuando no un año o dos después de haber sido filmadas.

Lo que actualmente es demanda generalizada en el gremio de cine es una urgente renegociación de las cláusulas del TLC que vulneran la cultura y la transforman en mercancía. Con base en una Ley de Cinematografía continuamente reformada, es urgente insistir en una regulación que realmente proteja al cine mexicano y establezca cuotas de pantallas que limiten o condicionen el volumen de productos estadounidenses en nuestra cartelera. Si se trata de reactivar la distribución y exhibición del cine mexicano, es preciso desterrar las inercias burocráticas y considerar que la alineación de la producción mexicana al modelo dominante estadounidense tiene como consecuencia directa la erosión de la identidad y creatividad del artista mexicano, obligado a satisfacer las demandas del mercado antes que sus propias inquietudes estéticas. De poco sirve anunciar la buena salud de un cine que no es cabalmente apreciado por el público al que está destinado en primera instancia. Como tampoco es posible vencer las reticencias y el escepticismo de quienes no ven una salida saludable a este cine en el marco de un modelo neoliberal que sistemáticamente le niega su vocación cultural y educativa, reduciéndolo a la faena rutinaria del entretenimiento de masas. Abundan los motivos de la desconfianza entre los creadores fílmicos, uno de ellos, tal vez el más ominoso, es el antecedente de un episodio de ingrata memoria, pero que conviene tener presente a la vuelta de cada declaración oficial de buenos propósitos. En enero de 2004 Vicente Fox propuso, no tan sorpresivamente, la desaparición paulatina de tres instituciones que son parte nodal de la infraestructura fílmica en el país: el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), los Estudios Churubusco y una escuela de cine de donde han egresado los mejores talentos, el Centro de Capacitación

Cinematográfica (CCC). Estas instituciones parecían no tener, a juicio del mandatario y de su burocracia económica, la productividad necesaria: no eran ni operativas ni rentables, sólo generaban gastos innecesarios y entorpecían la dinámica de un capital transnacional que podía reactivar, con mayor eficacia, la producción fílmica en México. De existir un futuro para el cine en México, este se encontraría del lado de las grandes compañías, las *majors* hollywoodenses que podrían invertir sus capitales en el país, multiplicar los grandes rodajes, estilo *Titanic*, procurarse mano de obra barata (técnicos y talentos locales), y generar las ganancias indispensables para el desarrollo de un cine nacional felizmente globalizado. La iniciativa presidencial se enfrentó a una fuerte oposición por parte de profesionales del cine y de estudiantes, y un grupo de diputados consiguió frustrarla a tiempo. La amenaza quedó, sin embargo, latente.

4.

Nadie habla ya, por supuesto, de un desmantelamiento de tales dimensiones, aunque en la práctica se asiste a una realidad no menos inquietante. Al cine mexicano se le deja morir de modo natural, en medio de homenajes que son esquelas anticipadas. No se cuestiona con el vigor suficiente el proceso de asfixia a la creatividad que supone no establecer cuotas de pantalla que frenen la invasión y hegemonía del modelo hollywoodense. No se plantea (fuera de promesas de campaña) una renegociación de un Tratado de Libre Comercio cuyos beneficios son poco convincentes, particularmente en el terreno de la cultura. Se asiste impasiblemente a la degradación del gusto de muchos espectadores que ya sólo ven en el cine un vehículo de escape a la realidad cotidiana, y de modo alguno un hecho cultural que contribuya a su transformación. La percepción creciente es la de un cine atrapado en un círculo vicioso donde sólo es posible hacer prosperar las propuestas estéticas, y encontrarles un público, despojándolas de antemano de toda originalidad e intención crítica. El producto fílmico que no se ajusta a esta lógica queda marginado y eventualmente olvidado, con lo que se adelanta, sin complicaciones mayores, la extinción natural de un cine independiente y el advenimiento del cine mexicano maquila, diseñado y manufacturado por los talentos de las compañías fílmicas transnacionales. A este panorama pesimista se opone, por fortuna, la labor empecinada de cineastas jóvenes que continuamente renuevan sus propuestas estéticas, desentendiéndose del antiintelectualismo ramplón que pretende descalificarlas, y sorteando los obstáculos para financiar cada nueva aventura. Es el caso de Carlos Reygadas, Amat Escalante, Rigoberto Pérezcano, Carlos Bolado, Marcel Sisniega, Gregorio Rocha, Juan Carlos Rulfo, Nicolás Pereda, Eugenio Polgovsky, y de otros realizadores de ficción y documental cuyo trabajo augura una auténtica renovación del quehacer cinematográfico en México. —

— CARLOS BONFIL