



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

**Fronteras simbólicas y acceso a la cultura. Desafíos para el ejercicio de los
derechos culturales en la colonia Guerrero, Ciudad de México**

Orlando Elorza Guzmán

Tesina de Maestría en Ciencias Antropológicas

Director: Dr. Eduardo Vicente Nivón Bolán

Asesores: Dra. Ana María Rosas Mantecón

Dr. León Tomás Ejea Mendoza

Índice

Agradecimientos	3
Introducción: ¿para quién y para qué el arte?	5
Capítulo I. Perspectivas teóricas sobre el acceso, el consumo y los derechos culturales	13
1.1 Diferencias y confusiones en el término cultura: instituciones culturales; las ciencias antropológicas y la ciudadanía.	14
1.2 Diversidades, identidades y desigualdades urbanas	17
1.3 Consumo cultural: distinciones entre alta cultura y cultura popular	19
1.4 Resistencias e iniciativas culturales locales	24
1.5 Obstáculos en el acceso a la cultura: desigualdades culturales y fronteras simbólicas	25
1.6 Derechos culturales: implicaciones en los sectores urbanos	29
1.7 Algunas reflexiones	31
Capítulo II. Gestión cultural local: acciones, obstáculos y perspectivas del arte	33
2.1 Breve descripción histórica y actual de la Colonia Guerrero	33
2.2 Gestión cultural local: acciones, obstáculos y perspectivas del arte	41
2.3 Rescate y reinención del espacio público	53

2.4 ¿Artistas o artesanos? Perspectivas de los colectivos sobre el arte y las instituciones culturales	60
2.5 Algunas reflexiones	67
Capítulo III. Inclusión y exclusión simbólica e institucional. Discusiones conceptuales entre colectivos culturales y museos	69
3.1. Fronteras simbólicas: obstáculos para el acceso a los museos de arte	70
3.2 Renovación del centro histórico: inclusión o exclusión institucional	79
3.3 Los museos del Centro Histórico ante el ejercicio de los derechos culturales	85
3.4 Algunas reflexiones	93
Capítulo IV. Derechos y políticas culturales: entre el acceso y el recurso de la cultura	97
4.1. Derechos y normativas culturales en el ámbito internacional, nacional y local	98
4.2 Diversidad y ciudadanía urbana	105
4.3 Políticas culturales. Herramientas de desarrollo del siglo XXI	110
4.4 Algunas reflexiones	115
Conclusiones	119
Bibliografía	125

Agradecimientos

Durante el inicio, desarrollo y consecución de este proyecto de investigación, distintas personas se atravesaron en el camino. Las aportaciones de cada una de ellas fueron fundamentales para seguir avanzando en momentos complicados. Quisiera comenzar agradeciendo a mi director de tesis, Eduardo Nivón, quien enriqueció enormemente este trabajo con sugerencias puntuales y experiencias profesionales, así como su apoyo incondicional durante todo este trabajo. Tomás Ejea, miembro del comité, agregó y aclaró aspectos esenciales que contribuyeron a mejorar este trabajo. Ana Rosas Mantecón, también del comité, ha sido una persona que, desde un inicio, aportó ideas y conceptos fundamentales que me ayudaron a seguir adelante.

Por otra parte, quiero reconocer a mi compañera Cloe, quien me escuchó plantear la problemática de mi investigación por primera vez. A pesar de la falta de claridad en las primeras ideas, su entusiasmo y atención me llevaron a considerar este planteamiento como algo serio. Además de ser el primer motor de este trabajo, también estuvo a mi lado durante todo el proceso, siempre atenta ante las complicaciones que surgían desde el comienzo de esta maestría. Lucía Álvarez ha sido otra persona que ha estado presente durante todo el desarrollo de este trabajo. Su motivación, soporte académico y observaciones fueron importantes para orientar esta tesis.

Quisiera agradecer especialmente a mi madre y a Pedro. Ambos dedicaron esfuerzo y tiempo apoyándome durante todo este trabajo. Ellos fueron fundamentales para pulir las ideas que se desarrollaban en este documento. Mi padre, a quien admiro, y ha sido mi principal vínculo con el arte. Eugene Zapata me abrió muchas puertas institucionales, alguien que siempre ha estado atento para ayudarme en diversos momentos de mi vida.

Finalmente quiero agradecer a las personas quienes dieron voz a mis hipótesis, objetivos y preguntas de investigación. Durante mi período de trabajo de campo tuve la fortuna de establecer vínculos con diversos personajes; todos ellos me demostraron accesibilidad, sabias palabras y honestidad, sin pedirme nada a cambio. Son aspectos que jamás olvidaré. Cuando se comienza a trabajar en campo, existen muchas dudas e incertidumbres sobre lo que se encontrará; buscamos testimonios que sustenten la propuesta de este estudio; así como no equivocarnos en el trato con las personas que entrevistamos. Al conocer estos grandes seres humanos, oriundos y habitantes de la colonia Guerrero, todas esas incertidumbres y preocupaciones se desvanecieron inmediatamente por toda la empatía que me demostraron; más allá de respuestas a un guión de preguntas y entrevistas semiestructuradas, fueron grandes conversaciones que disfruté, con las que me divertí

y, sobre todo, que me ayudaron a entender algunas perspectivas culturales de un barrio céntrico de la ciudad de México: Augusto, Mary Gloria, Gustavo, Nadia, Alejandra, Micky, Alba, Ricardo, Eduardo, Iván. Personas extraordinarias quienes tienen toda mi admiración por la gestión social y cultural que llevan a cabo por su colonia.

Por otra parte, las instituciones culturales partícipes en este proyecto de investigación también tienen un rostro: MUNAL, Franz Mayer, Laboratorio Arte Alameda, Delegación Cuauhtémoc, Secretaría de Cultura, CDMX. Debo reconocer los esfuerzos e iniciativas que David, Itzel, Leslie, Gerardo, Martín González, Martín Levenson, Jainite y Sofía hacen para que distintos proyectos culturales logren llegar a los habitantes de la ciudad de México. Lo hacen a pesar de las limitaciones presupuestales y otras dificultades que enfrentan día a día.

Todas estas personas aportaron, desde distintas trincheras, algunas respuestas y muchas preguntas adicionales para entender cómo la cultura contiene y reproduce –de diversos modos– las desigualdades sociales que atestiguamos. Esto da pie a seguir indagando y trabajando.

Introducción: ¿para quién y para qué el arte?

La contemplación pura implica una ruptura con la actitud ordinaria respecto al mundo, que representa por ello mismo una ruptura social (Bourdieu, 1988: 29).

Una de las escenas más significativas que hizo plantearme hasta qué punto un museo, una sala de cine de arte o un teatro pueden formar parte de un público más amplio, ocurrió durante un viaje en autobús de Pachuca a la Ciudad de México. Algo inesperado sucedió. En las pantallas del autobús proyectaron una película que no correspondía con la industria cinematográfica de masas, se trataba de una película extranjera iraní, “La Separación”, filme del año 2011, ganadora del Óscar y el Golden Globe como mejor película extranjera. Este filme del galardonado director Asghar Farhadi, no corresponde con una película que el común denominador de las familias mexicanas vaya a ver un domingo por la tarde. Debo reconocer que no sabía de la película y que al empezar a identificarme con los personajes y reconocer la excelente manufactura de la trama, las actuaciones y la dirección, el filme obtuvo toda mi atención. Sin embargo, mi mayor sorpresa no fue la obra cinematográfica, sino escuchar en los asientos aledaños los comentarios de la gente sobre las problemáticas que enfrentaban los personajes de la película. Fue entonces que empecé a prestar mayor atención a los pasajeros, pude notar que varias personas estaban atrapadas por la historia. El autobús hizo su primera parada, desafortunadamente algunos pasajeros habían llegado a su destino, algunos de ellos comentaron en voz alta su malestar al no poder conocer el desenlace de la historia.

Esta experiencia me hizo pensar en cuál es la importancia del acceso cultural institucional.¹ Por una parte, es de sentido común que hay ciertos públicos para cierto tipo de obras, así como el hecho de que no a todos les tienen que interesar las Bellas Artes. En cierto modo concuerdo con esto, ya que las grandes representaciones culturales no tienen que pasar, necesariamente, por una

¹ En este documento entiendo por *acceso a la cultura* como la democratización en el uso y disfrute de bienes culturales y patrimoniales. Se toma como referencia distintos documentos internacionales enfocados en los derechos culturales, como la Agenda 21 de la Cultura y la Declaración de Friburgo (art. 5to), donde se exhorta a que no exista ninguna frontera que impida la participación y el gozo del patrimonio y bienes culturales. Por otro lado, desde la legislación nacional, contamos con el art. 4to de la Constitución Mexicana, el cual decreta que toda persona tiene derecho al acceso y disfrute de la oferta cultural que ofrece el Estado. Finalmente, a nivel local, la Constitución política de la Ciudad de México, en el art 8vo, exige que todo mundo tiene derecho irrestricto al acceso cultural en lo que se refiere a arte y ciencia.

imposición del conocimiento y del gusto.² Más bien tiene que existir una libertad para decidir si se disfruta o padece una obra, de acuerdo con la perspectiva estética de cada individuo. Sin embargo, también se tiene que tomar en consideración que para un amplio sector de la población no existe esa posibilidad de criticar o disfrutar de las grandes obras, al mismo tiempo que se estigmatiza a ese sector al determinar cuál debe ser su tipo de consumo cultural³. Volviendo al ejemplo del filme, un espacio como un autobús, cuyo único objetivo es transportar pasajeros ofreciendo como valor agregado un entretenimiento para aligerar las horas del viaje, la mayoría de las películas que se exhiben en estos casos son filmes comerciales sin ninguna propuesta social y/o artística. “La Separación” es una película sumamente atractiva que puede lograr que pasajeros de un autobús Pachuca-Ciudad de México logren cautivarse y emocionarse con las problemáticas que les suceden a dos familias del medio oriente.

Históricamente, el arte se ha definido como algo selectivo y no popular. No podemos condenarlo por utilizar códigos elaborados que establecen ciertas distinciones, dado que un aspecto fundamental en la creación artística está en la libertad de su elaboración. Además, no se le debe establecer, ni determinar hacia qué públicos debe dirigirse. No obstante, existe otro tipo de propuesta artística que puede cautivar a amplios públicos, así como a jurados de festivales de renombre internacional. De ese modo no existe una relación determinante entre un público y la obra, sino más bien capacidades de un artista para ser representativo de esquemas más universales, capaces de trascender sus propios círculos. Lennon y McCartney lo lograron en su momento⁴.

Considerando estas ideas introductorias, la investigación que se presenta a continuación busca aproximarse a las diferencias simbólicas que existen entre un sector de una colonia popular de la Ciudad de México, como es la Colonia Guerrero y la oferta cultural de instituciones culturales,

² Bourdieu define específicamente el gusto como “la propensión y aptitud que se apropia de una clase determinada de objetos (mobiliarios, vestimentas, etc.) y de prácticas (pintura, música, etc.) es, en efecto, una de las dimensiones del habitus, esto quiere decir, un sistema de disposición durables y transportables que explican sus tipos de preferencias sistemáticas, las necesidades objetivas que son producto de ellas: la disposición estética en sí misma (que constituyen la condición de la apropiación legítima de la obra de arte) es una dimensión de un estilo de vida donde se explica, sobre una forma irreconocible, las características específicas de una condición definida por la neutralización de la necesidad económica” (Bourdieu, 1976, traducción propia).

³ Al respecto Ana Rosas afirma que: “cuando hablamos de consumos culturales nos referimos a las prácticas de relación de los públicos con los bienes y servicios producidos dentro del campo cultural, que incluye tanto el subcampo de la producción artística como el de la cultura de masas generada por las industrias culturales” (Rosas, 2008: 23).

⁴ Tomo a John Lennon y Paul McCartney como ejemplo debido a que su música ha sido interpretada por una gran diversidad de músicos como Brad Meldahu (Jazz) y Celia Cruz (Salsa), lo que nos da entender la universalidad de públicos que las obras de ambos autores han logrado cautivar desde hace varias décadas.

tales como el INAH, el INBA y la Secretaría de Cultural de la Ciudad de México. Valoraciones, significados y representaciones sociales se han reproducido, traducido y adaptado en distintas formas y en los diversos sectores de una ciudad, cuestiones que definen y delimitan las acciones cotidianas de los actores sociales. La heterogeneidad urbana lleva a que los habitantes encuentren y construyan en su proximidad (colonia, barrio, unidad habitacional, fraccionamiento, etc.), identidades en las que sus roles sociales y representaciones dentro de la urbe influyan de manera significativa. En muchas ocasiones, un barrio popular se asume con diversas prácticas culturales en las que normalmente no se incluyen bienes culturales como los museos de arte.

La falta de acceso a los bienes y recintos culturales institucionales, o como la describen algunos autores, la *cultura legitima*,⁵ normalmente se entiende a partir de la centralización de los principales recintos culturales, es decir, la falta de acceso geográfico a espacios culturales institucionales. Por otra parte, el poder adquisitivo también influye para que muchas personas no accedan a museos o eventos artísticos. Finalmente se cuestiona si el poder de las industrias culturales y su oferta del entretenimiento en casa -ya sea en DVDs (originales o copia) o plataformas digitales de cine- conduce a la gente a permanecer en sus hogares. Distintos documentos elaborados para definir políticas y derechos culturales entienden que existen estos obstáculos y pretenden, con base en leyes, programas y acciones estatales, que existan recintos culturales cercanos a sectores marginales, así como ofrecer actividades gratuitas dentro del espacio público en zonas no acostumbradas al fomento cultural institucional.

Sin embargo, ante las problemáticas con las que se enfrentan las instituciones abocadas al acceso cultural y el disfrute de los derechos culturales⁶, existen también las dificultades de carácter simbólico. Es por ello que la Colonia Guerrero resulta ser un espacio interesante para el análisis de la falta de acceso a la oferta cultural institucional, dado que es una colonia que está ubicada en el centro de la Ciudad de México, donde sus habitantes solo tienen que cruzar una avenida para estar dentro de la zona en donde están museos de gran importancia de la ciudad, como Bellas Artes y el

⁵ De acuerdo con Bourdieu, entendemos a la cultura legitima como la apropiación simbólica de ciertas obras legitimadas o en vías de legitimación. Estas obras, desde una definición dominante, le dan a la persona un carácter cultivado. De acuerdo con este mismo autor, todas estas obras tienen un carácter sagrado, “separado y separante” dentro de las que destacan los grandes museos, las óperas y los grandes teatros, el decoro de los conciertos (Bourdieu, 1988: 22 y 32).

⁶ INAH, INBA, Secretaría de Cultura, Secretaría de cultura de la Ciudad de México.

MUNAL. Por otra parte, la Colonia se encuentra en la Delegación con más museos de la ciudad⁷ y, si se cuentan municipios y delegaciones por igual, sería la zona del país con más oferta cultural institucional. Si también consideramos que los museos son, en su mayoría, gratuitos un día a la semana, por lo general el domingo, podríamos entender que el factor económico para no acceder a este tipo de recintos no es absoluto.

Durante el trabajo de campo para este estudio se llevaron a cabo entrevistas semiestructuradas con diversos habitantes de la Colonia, incluyendo a miembros de colectivos culturales⁸ y vecinos que no llevan a cabo ninguna actividad cultural particular. A partir de las entrevistas realizadas pude entender algunas perspectivas de la vida comunitaria, así como la visión de la cultura y el arte que cada uno de ellos tenían. Al final cuestioné si de verdad existe una relación entre ellos y la oferta cultural institucional, sobre todo en lo que se refiere a museos de arte. De acuerdo con sus perspectivas, no existe mucha empatía simbólica con este tipo de actividades culturales, dadas las representaciones y significados que ellos les asignan a este tipo de espacios, donde entienden que estos lugares no forman parte de ellos. En cuanto a los colectivos culturales, decidí incluirlos para este análisis porque no buscaba dar una visión pasiva de los habitantes de esta colonia, definiéndolos exclusivamente como parte del público de masas,⁹ o como víctimas de las industrias culturales. Mi intención fue más bien resaltar las actividades alternativas que algunos jóvenes artistas o promotores comunitarios realizaban en la zona. Muchos de estos jóvenes y colectivos culturales lograron desarrollar una red autónoma de colectivos en la que pudieran apoyarse para acceder a diversos sectores y públicos de la colonia y que sus proyectos tuvieran una mayor repercusión.

Los colectivos culturales de la Colonia Guerrero se han desarrollado en su mayoría a partir de la autogestión a través de diversas actividades, sobre todo en lo que se refiere a la recuperación del espacio público por medio de actividades artísticas y culturales. Decidí dividir a los colectivos en dos ejes; a los primeros los llamé colectivos culturales comunitarios, los cuales tienen como principal objetivo generar una vinculación entre vecinos a través del mejoramiento del espacio

⁷ De acuerdo a la Secretaria de cultura de la Ciudad de México, “de los 194 municipios del país con una mejor infraestructura museográfica, 181 son habitados por menos de 50 mil personas y sus recintos son básicamente arqueológicos y comunitarios, mientras que sólo ocho de ellos corresponden a ciudades con más de 100 mil habitantes. De estas últimas, el primer lugar por su mejor infraestructura le corresponde a la delegación capitalina Cuauhtémoc, con 10,325 habitantes por museo” (Programa de Fomento y Desarrollo Cultural del Distrito Federal 2004-2006).

⁸ El fenómeno de los Colectivos culturales que se abordará en el Capítulo II de este documento.

⁹ Este concepto se definirá en el Capítulo I, Apartado 1.3

público. *Comunidad Nueva* realiza talleres artesanales y artísticos; *Kat Noj* se encarga del desarrollo de redes vecinales y proyectos culturales con los sectores más marginados de la colonia; *Enraizando Espacios* realizaba talleres de huertos urbanos y mejoraba algunas zonas de la colonia involucrando a los vecinos para convertir espacios baldíos en espacios verdes. Por otra parte, agrupé a otros tres colectivos llamándolos Colectivos de arte social: *Nación Alien*, *Planeta Salvaje* y *Arte Sin Frontera*. Estos jóvenes son profesionistas del arte, cuyos miembros tienen una formación artística de nivel superior, ya sea en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) o en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Estos jóvenes también desarrollan actividades que involucran a los vecinos de la Colonia Guerrero; no obstante, el concepto en todos los proyectos de este segundo grupo tiene un desarrollo y un fin artístico, así como un mayor énfasis en la experiencia estética. Valía la pena distinguirlos, con el fin de entender de manera más clara las actividades que cada uno de estos jóvenes desarrollaban dentro de la Colonia Guerrero. A pesar de estas diferencias, muchos de esos colectivos trabajan juntos, tanto artistas profesionales como promotores comunitarios.

Por otro lado, este mismo cuestionamiento sobre la falta de identidad de formas simbólicas¹⁰ entre los habitantes de la Guerrero y los museos de arte se discutió con tres representantes de los Museos: Museo Nacional de Arte (MUNAL), el Franz Mayer, y el Laboratorio Arte Alameda (LAA). Cabe mencionar que el Franz Mayer es un museo privado, y es el único de estos tres museos que se encuentra dentro de la colonia. En el caso del LAA y el MUNAL, los consideré importantes dado que solo los separa de la Colonia Guerrero la avenida Hidalgo y el Eje Central. A su vez, existe una diversa oferta cultural en estos tres recintos. Por una parte, el museo Franz Mayer cuenta con una colección de arte del siglo XVI y XIX; asimismo, ofrece exposiciones temporales que están relacionadas con el diseño y las artes decorativas. El MUNAL cuenta con una colección de obra mexicana del siglo XVI y principios del XX, ofreciendo una perspectiva más clásica del Arte. Finalmente, el LAA expone diversas obras de arte contemporáneo. En los testimonios recopilados, los tres responsables estaban conscientes de lo que puede representar un museo para algunos sectores de la población, por lo que han desarrollado diversos mecanismos y dinámicas con el fin de involucrar a la gente. Además, reconocen que también existen obstáculos dentro de las mismas instituciones, así como entre los públicos

¹⁰ De acuerdo con Clifford Geertz las formas simbólicas se refieren a “palabras, imágenes, instituciones, comportamientos— en términos de los cuales, en cada lugar, la gente realmente se representa a sí misma, frente a sí y frente a sus semejantes” (Geertz, 1991: 104).

conservadores¹¹ que no encuentran del todo positivo que exista una mayor diversidad de acceso a estos recintos culturales.

Finalmente, con relación a las problemáticas y fenómenos socioculturales expuestos anteriormente, cabe analizar, qué rol tienen las instituciones culturales, así como sus marcos normativos, para favorecer tanto a proyectos comunitarios como el acceso a bienes y servicios culturales institucionales. El gobierno de la Ciudad de México ha tenido un desarrollo interesante en materia de política cultural, en el que ha desarrollado leyes y programas para el accionar cultural. Desde finales de la década de los 90 hasta nuestros días, la política cultural en la Ciudad de México ha mostrado avances en materia de derechos culturales, por lo que vale la pena analizar las propuestas que se señalan en documentos internacionales, las referencias de los gobiernos, así como de las instituciones culturales de la Ciudad de México. También merece la atención la propuesta de política cultural a nivel nacional con la recién inaugurada Secretaria de Cultura. Es por ello que también se llevaron a cabo entrevistas con funcionarios de la Secretaria de Cultura de la Ciudad de México, ex funcionarios y funcionarios de la Delegación Cuauhtémoc, quienes ofrecieron sus opiniones respecto del acceso cultural institucional, los avances obtenidos y las limitaciones que perciben en las políticas culturales en la Ciudad.

Además de esta perspectiva institucional de la cultura, considero que también se tienen que tomar en cuenta conceptos como el de diversidad y ciudadanía cultural; esto con el fin de que el estudio de la política cultural dirigida a los colectivos culturales y el acceso a la cultura pueda ser más preciso en el sentido de detectar las necesidades de los habitantes de la ciudad y las incompatibilidades que se manifiestan. Por una parte, se asume una homogeneidad urbana, aspecto que sesga o invisibiliza a muchos sectores de la población de esta Ciudad. Por otra, los derechos culturales como derechos ciudadanos pueden tener significados diversos, por lo que su apropiación social resulta compleja.

Finalmente, hay que reconocer que las políticas culturales y las dinámicas sociales son parte de los nuevos desafíos que el contexto global impone, por lo que este análisis concluye con la visión del uso de las representaciones culturales asociadas a las necesidades económicas financieras, locales y globales, las nuevas tecnologías, así como la perspectiva de que la cultura constituye un atractivo recurso para el desarrollo. El turismo y demás industrias culturales han encontrado en este recurso un interesante dividendo para el sector público y privado, por lo que las

¹¹ Este tema será abordado en el capítulo III, subapartado 3.3.3

necesidades locales corren el riesgo de permanecer al margen. De ahí que sea imposible considerar a las políticas culturales como temas aislados e independientes del contexto contemporáneo. Por el contrario, necesitamos reconocer que existe una interrelación con las demás dimensiones sociales, sin lo cual estaríamos encarando este fenómeno de manera insuficiente y parcial.

Para cumplir con los propósitos arriba señalados, en el primer capítulo se presenta una discusión teórica sobre los significados, valoraciones y representaciones de los actores sociales urbanos en una colonia popular¹² del centro de la Ciudad de México, así como una discusión sobre las desigualdades a partir de conceptos como alta cultura¹³ y la cultura popular. Después, en el capítulo dos, abordaré brevemente el contexto histórico y contemporáneo de la Colonia Guerrero, así como una caracterización de los distintos colectivos culturales de la zona, señalando sus similitudes y diferencias, así como sus avances, obstáculos y perspectivas de la oferta cultural institucional. El tercer capítulo tiene el propósito de analizar las exclusiones simbólicas o materiales que han sufrido los habitantes de la Colonia Guerrero con respecto a los recintos culturales institucionales en el contexto de la renovación del centro histórico de la Ciudad de México. Finalmente, el último capítulo expone el contexto de los derechos y políticas culturales en la Ciudad de México, así como la situación actual en lo que respecta a las industrias culturales como una nueva fuente de desarrollo de los países. Concluye el documento con una síntesis destacando que todos los aspectos desarrollados en este documento tienen como fin el análisis de las implicaciones, los contrastes y la falta de acciones y reglamentaciones en materia de derechos culturales¹⁴ en una colonia céntrica de la Ciudad de México.

¹² Mariana Portal y Lucía Álvarez entienden por colonia popular “un espacio diferencial, no sólo por su estructura urbana o por los servicios con los que cuenta -que en muchos casos pueden ser similares- sino por la forma en que se concibe, se ordena y se consume el espacio, y la por la forma en que se ordena la vida (organización temporal)” (Portal y Álvarez, 2011: 13).

¹³ Este concepto se analizará en el Capítulo I, Apartado 1.3

¹⁴ Este concepto se definirá en el Capítulo I, Apartado 1.6

Capítulo I

Perspectivas teóricas del acceso, el consumo y los derechos culturales

La cultura es una dimensión de la sociedad que construye dinámicas comunitarias e identitarias a través del sentido común o de representaciones sociales; asimismo, la cultura es una herramienta con la que se establecen distinciones y desigualdades sociales. La intervención, por parte de las instituciones, en cuestiones culturales puede prevenir o contribuir a mantener estas distinciones entre los distintos grupos sociales. Este capítulo tiene como referencia a autores -en su mayoría antropólogos y sociólogos- que han desarrollado diversos estudios culturales dentro de la realidad urbana. Se definen, describen y profundizan conceptos, que sirven como instrumentos teóricos y metodológicos para el análisis de los aspectos que se abordan en este documento. Primero se discute el concepto cultura, tanto la evolución de su concepción, como sus principales vertientes. En muchos casos las instituciones y los grupos dominantes han orientado la promoción cultural hacia sus propias expectativas, lo que provoca la invisibilidad hacia otros sectores de la población, quienes no se sienten identificados con las representaciones culturales fomentadas por el Estado.

Por otra parte, se toma en cuenta la concepción de distintos autores sobre la identidad urbana. Las diferencias y los accesos a ciertos elementos sociales (tecnología, salud, cultura institucional, poder adquisitivo) integran de diversos modos a los individuos, lo que recae en cuestiones identitarias. Además, a partir de los significados locales y metropolitanos, las perspectivas de los actores sociales urbanos desarrollan valorizaciones individuales y colectivas. El análisis de este trabajo está orientado a entender las percepciones culturales de los habitantes de una colonia popular, así como sus perspectivas de los recintos culturales de arte del centro histórico de la Ciudad de México. De este modo se van dibujando los significados de la cultura legítima y la cultura popular¹⁵, así como las representaciones, conflictos y tensiones que existen entre ambas categorías. Estas mismas tensiones remarcan divisiones sociales y añaden, desde el campo cultural, otro aspecto de la desigualdad. Sin embargo, también surgen movimientos locales de resistencia, los cuales desarrollan sus propias representaciones y actividades culturales.

De igual manera, se analizan los obstáculos simbólicos para el acceso a la cultura, dado que para algunos sectores esos obstáculos construyen representaciones preconcebidas que evitan la integración con bienes y actividades culturales institucionales. Pierre Bourdieu marcó la pauta

¹⁵ Este concepto se definirá en el Capítulo I, Apartado 1.3

en el análisis de las diferencias sociales den cuanto al consumo cultural y el gusto; sin embargo, autores posteriores han complementado la teorización de este fenómeno cultural.

Finalmente, los derechos culturales son el recurso jurídico a partir del cual la ciudadanía puede exigir al Estado que beneficie democráticamente el disfrute y el acceso a los bienes culturales institucionales. A su vez, el Estado tiene la responsabilidad de difundir y hacer sentir parte de estos bienes a sectores perjudicados por imaginarios que han delimitado su acercamiento a la oferta cultural institucional. El papel secundario de los derechos culturales dentro de las agendas internacionales y nacionales son parte del problema en lo que se refiere a la falta de acceso a las actividades culturales públicas, lo que conduce a la reproducción de desemejanzas y legitimaciones hegemónicas.

1.1 Diferencias y confusiones en el término cultura: instituciones culturales; las ciencias antropológicas y la ciudadanía

El concepto y definición de “Cultura” a lo largo del siglo XX y al inicio del XXI han provocado fuertes discusiones y confusiones al momento de investigarla, aplicarla y difundirla por parte de las diversas instituciones culturales que trabajan el tema en México. Cabe destacar que esta problemática se vuelve aún más compleja, por un lado, debido a la gran diversidad étnica que existe en el país, -grupos étnicos minoritarios que exigen respeto para llevar a cabo sus propias prácticas-. Dentro de esta vertiente cultural, las simbologías, significados y valores son el punto de partida- sobre todo en la antropología-, por lo que se puede entender como un sin número de fenómenos que corresponden a comunidades específicas.

Por otro lado, las sociedades urbanas son consideradas erróneamente como homogéneas, por lo que el Estado les acerca una oferta cultural, por lo general relacionada con las Bellas Artes, sin considerar las particularidades de los grupos que se generan en las inmensas y anónimas urbes. En este apartado se discutirá la disyuntiva de las capacidades inventivas frente a las prácticas simbólicas cotidianas.

La ambigüedad del concepto *cultura* y la complejidad que conlleva definirlo, desde el periodo romano ha tomado forma a partir de una definición relacionada con la vida, crecimiento, agricultura, religión hasta la educación (Romainville, 2015: 37). Durante el siglo XIX Francia e Inglaterra tomaban el concepto como un indicativo de civilización, mientras que los alemanes entendían el término *Kultur* como el nivel educativo de un individuo (Ibídem). Eide Absjorn (2001) explica que la cultura puede verse en diferentes niveles. Puede verse en el patrimonio acumulado

históricamente expresado en monumentos y artefactos, pero también puede entenderse desde la perspectiva artística y científica y, finalmente, desde la antropología “como la suma total de las actividades y productos materiales y espirituales de un grupo social dado que lo distingue de otros grupos similares” (Absjorn, 2001: 290). Por su parte, Singh (2010) agrega que la cultura vista desde la vida cotidiana es un concepto antropológico y las expresiones creativas y estéticas son las que lo regulan o niegan los significados culturales (Singh, 2010: 02). Aspectos cotidianos, valorizaciones y simbolismos se pueden interrelacionar con las expresiones creativas e inventivas, hasta los mismos parámetros de lo estético conforman los valores íntimos y representativos de un grupo social. Podríamos pensar que las capacidades inventivas y creativas son la conformación y configuración de experiencias que han estructurado a las comunidades.

La antropología ha ayudado a comprender aspectos fundamentales de las comunidades como el conocimiento, las creencias, el arte, los significados, las valorizaciones y representaciones sociales. Además, como menciona Romanville (2015), se ha identificado y visibilizado a grupos que se contraponen con los sectores dominantes, grupos minoritarios que representan la “diversidad” cultural (Romainville, 2015: 40). A pesar de que la antropología ha teorizado durante parte del siglo XIX y todo el siglo XX los significados y las limitaciones de lo que entendemos por cultura, existe una visión generalizada, tanto a nivel social como institucional, que sigue entendiendo a la “cultura” como una característica individual referida a un alto nivel educativo, aplicado en la ciencia y las Bellas Artes. Estas características también son representativas de la cultura; sin embargo, se debe señalar que son elementos culturales que en muchas ocasiones forman parte de la configuración cultural de los sectores hegemónicos occidentales. De acuerdo con lo anterior, conceptos como obra de arte o experiencia estética son expresiones y esquemas sociales de ciertos sectores que se han legitimado como la cultura verdadera.

Los grupos dominantes son los que ejercen el poder político, económico y cultural, aspectos que después son sintetizados en una supuesta unidad nacional; Rodolfo Stavenhagen afirma cómo las formaciones de las culturas nacionales están asociadas con actividades educativas y culturales impulsadas por el Estado. Es por ello que las naciones son descritas como “comunidades imaginadas”, de donde a los individuos se les construye y modela *socialmente* (Stavenhagen, 2001: 90; Anderson, 1993). Los elementos culturales propios y ajenos son lo que conducen al individuo a construir su propia identidad. En el periodo moderno, desde la perspectiva del Estado-Nación, se han determinado a las otras sociedades, que no corresponden a las expectativas nacionales, como

minorías, aunque, como menciona Absjorn, estos grupos estructuran un tipo de resistencia frente a los sectores dominantes (Absjorn, 2001: 290). La discriminación que surge a partir de estos procesos es una de las problemáticas sociales que resultan ante esta serie de conflictos socioculturales. Dado que estos conflictos se dan en mucho de los casos por medios simbólicos, resulta complejo combatirlo debido a la intangibilidad de su naturaleza.

Finalmente, al situar a la cultura dentro de las diferentes dinámicas sociales, se debe mencionar que en la actualidad la tecnología aplicada en redes de comunicación ha provocado nuevas dinámicas y modos de sociabilidad, por lo que la dinámica cultural se ha dinamizado aún más, si lo comparamos con otros periodos históricos. El sistema mundial financiero, con el uso de las telecomunicaciones y las migraciones, ha favorecido para que distintas naciones, grupos o comunidades intercambien experiencias y representaciones culturales, por lo que el concepto de cultura ha adquirido otras dimensiones. Esta dinámica globalizada es cuestionada por la presunta homogeneización que pretende emplear en todas las comunidades. Sin embargo, teóricos han resaltado la integración de los esquemas ontológicos globales junto con los locales (Sassen, 1995) y, como dice Manuel Castells y Jordi Borja (1998), “lo local y lo global son complementarios” (Castells y Borja, 1998).

Entender la ambigüedad del significado de la cultura utilizado en la burocracia cultural y los derechos culturales, resulta muy confuso. Por una parte, existen las capacidades inventivas y estéticas, actividades o representaciones tangibles e intangibles que, en muchos casos, contienen un alto prestigio social. Mientras que por otra parte existen las valorizaciones, codificaciones que conforman el comportamiento social, así como aspectos asociados al sentido común que orientan las manifestaciones sociales, coordinando el funcionamiento social y definiendo a sus miembros en sus conductas positivas y negativas delimitadas, establecidas y normalizadas en la comunidad. Finalmente, hay que tomar en cuenta que las relaciones sociales dentro de la geografía global se establecen, de manera sustancial, a partir de la tecnología de las telecomunicaciones y los intercambios culturales globalizados. Entender hacia dónde se dirigen los derechos culturales, así como las instituciones que se ocupan de ello, implica un análisis profundo y detallado debido a las diversas vertientes del análisis cultural. Existen diversos contextos y dinámicas sociales que involucran a la cultura de modos distintos, por lo que se tiene que examinar cómo aplicar las iniciativas culturales en todos los sectores de la población.

1.2 Diversidades, identidades y desigualdades urbanas

La heterogeneidad y la hibridación que comprenden las ciudades son provocadas por la contigüidad de construcciones y la forma de organización de los espacios en los que coexisten migrantes de diversos grupos del mismo país, quienes incorporan lenguas, hábitos y comportamientos (García Canclini, 2011: 14). Como nos lo señala Amalia Signorelli (1999), las diversidades en el contexto urbano no solo corresponden a diferencias étnicas, sino también a competencias, pertenencias y disponibilidad de recursos. Las desigualdades ciudadanas se representan como instrumentos de libertad creativa para algunos, así como un instrumento de opresión y explotación para muchos otros (Signorelli, 1999: 21).

La identidad,¹⁶ dentro de la dimensión urbana, resulta compleja descifrarla por los diversos rasgos sociales que establecen las distinciones entre los diferentes grupos. García Canclini (2011) explica que esto se debe al desbordante y desordenado crecimiento urbano, vinculado con los cambios simbólicos, tecnológicos y otras dimensiones del proceso social (García Canclini, 2011: 22). Las grandes diferencias socioeconómicas entre los distintos sectores, la desigualdad en el acceso a la información y a las telecomunicaciones, crean diversas dinámicas identitarias que cabe analizar bajo otro tipo de análisis y categorías que no corresponden con los estudios culturales clásicos. Como bien explica Lucía Álvarez (2016):

Pero la diversidad que se experimenta en la ciudad no responde únicamente a las variedades culturales de procedencia. La ciudad es un espacio fragmentado en múltiples dimensiones, donde las pertenencias y las identidades operan en distintas dimensiones: la etnia, el territorio, la clase social. La diversidad de la ciudad constituye un fenómeno condensado y complejo (Álvarez, 2016: 502).

Aunado a lo anterior, Álvarez toma en consideración las ideas de Gilberto Giménez, haciendo hincapié en la heterogeneidad cultural de la urbe como un fenómeno que desarrolla “una extraña yuxtaposición de culturas diversas”. Giménez hace mención de una cultura cosmopolita, una elite transnacional, la clase media consumista, la cultura pop, diversos grupos juveniles y religiosos,

¹⁶ Ana Portal y Lucía Álvarez sostiene que la identidad es un “rasgo distintivo de los pueblos, un proceso de identificación que reproduce un grupo social a partir de sus experiencias históricas. Un proceso que recrea permanentemente prácticas culturales y tiene que ver con tres aspectos. **La permanencia en el tiempo**, (mecanismos y estrategias culturales que garantizan la supervivencia individual y colectiva); **la distinción** (proceso de diferenciación frente a los otros) y **adscripción** (colectividades que se asumen como parte de un determinado grupo social y con un territorio con el que se identifican)” (Portal y Álvarez, 2011: 20).

cultura de masas impuestas por los medios de comunicación, cultura obrera, comunidades artísticas y diversidad en grupos indígenas.

Finalmente, uno de los aspectos que considero de mayor trascendencia para entender las identidades urbanas es el que se refiere a la “cultura barrial” (Álvarez, 2016: 503). Al respecto, García Canclini (1995) señala “la dificultad de asumirse como miembro del conjunto en una inmensa urbe como lo es la Ciudad de México, los habitantes se identifican con el barrio o con un entorno aún más pequeño” (García Canclini, 1995: 68). Manuel Delgado (2018) entiende que el barrio es el lugar que reúne a una población con cierta homogeneidad social, donde los habitantes cargan con un sentimiento de pertenencia (Delgado, 2018). Asimismo, hay un vínculo social por la proximidad y la rutina dentro de un territorio delimitado (Ibidem). Este vínculo social recompone las relaciones anónimas y los distanciamientos comunes de la ciudad y su conjunto. Esta unidad social, no se encuentra exenta de conflictividad y prácticas de la exclusión (Ibidem).

Los significados de pertenencia se complejizan aún más para los habitantes por el hecho de que se suele asumir una homogeneidad entre sectores que están a muchos kilómetros de distancia y que, supuestamente, pertenecen a la misma comunidad. Álvarez concluye que la identidad en la ciudad corresponde a múltiples ámbitos de pertenencias e identidades diferenciadas (Álvarez, 2016: 502). Por su parte, Eduardo Nivón (2016) nos dice que la complejidad urbana deriva en que “los diferentes entran en contacto entre sí, en un espacio público” (Nivón, 2016: 93).

Ante lo mencionado hasta aquí, cabe preguntarse de qué forma se puede analizar al actor social urbano. De acuerdo con la propuesta de Angela Giglia y Emilio Duhau (2008), quienes entienden al actor social urbano a partir de las experiencias metropolitanas, se trataría de acercarse a los horizontes de saberes y valores, así como a las prácticas sociales en contextos situacionales. De ese modo los autores buscan alejarse de una perspectiva esencialista de una identidad colectiva. La experiencia se comprende desde dos tipos de espacios: el local o proximidad y el espacio metropolitano (Giglia-Duhau, 2008: 22).

En cuanto a la relación entre las formas de la experiencia y el espacio urbano, partimos de la hipótesis de que existe un grado significativo de correspondencia entre cada forma de producción del espacio urbano, su forma de organización, y las prácticas de apropiación y uso de este último, tanto en su dimensión de espacio local, como también en su dimensión más amplia de espacio metropolitano, usado e imaginado de diferentes formas (Giglia y Duhau, 2008: 25).

Lo local o la proximidad, lo entienden como la vivienda, el barrio, la colonia, etc. Un habitat específico donde se construyen múltiples relaciones sociales y se crea un sentido de pertenencia.

Mientras que el espacio metropolitano depende de las estrategias de movilidad y de la experiencia en la dinámica que existe con el resto de la metrópoli (Giglia-Duhau, 2008: 22).

Los autores mencionados en este apartado nos facilitan entender de qué modo podemos analizar un aspecto tan complejo como la identidad dentro de la ciudad. Las migraciones y la diversidad étnica son fenómenos que distinguen y complican la comprensión de las identidades urbanas. A todo esto, se suman las diferencias en los capitales culturales, sociales, políticos y económicos, los cuales configuran las identidades. Desde luego, el condicionamiento de estos elementos crea una gran diversidad de lógicas socioculturales. Por otra parte, el ciudadano urbano generalmente tiende a buscar la necesidad de lo local, un espacio al cual le otorga significados y lo representa dentro de esquemas sociales similares a él. Sin embargo, las representaciones locales se entrecruzan con las dinámicas que surgen fuera de la proximidad, tales como las actividades laborales, escolares, de ocio, familiares, fraternales. Aunque no se trate de establecer un único referente para el análisis identitario de la ciudad, se requieren guías que nos den las herramientas necesarias para conducirnos a un análisis adecuado de los fenómenos socioculturales urbanos.

1.3 Consumo cultural: distinciones entre alta cultura y cultura popular

Las distinciones culturales en bienes, prácticas y objetos que se están considerando en este escrito, están relacionados con la dimensión artística. García Canclini (1990) explica que con el desarrollo de la burguesía se crearon mercados especializados de la cultura donde “las obras son valoradas con criterios propiamente estéticos”, creándose espacios que tienen la función de exponer y vender las mercancías en los museos y las galerías. Asimismo, dentro de este contexto existe una transición en cuanto al rol social del artista que, como menciona García Canclini, ya no requiere de una aprobación religiosa o cortesana, sino que adquiere valor y poder por su “legitimidad cultural” (García Canclini, 1990: 11). Por su parte, George Yudice (2002) afirma que desde el siglo XIX la cultura siempre fue utilizada como un recurso al que la aristocracia europea apelaba como un capital simbólico. Además, los museos y las instituciones culturales, así como otros elementos culturales como el vestir, caminar y hablar, fijaron la distinción y, de ese modo, se convirtieron en recursos para controlar el espacio para el ejercicio del poder (Yudice, 2002: 31).

Las clases sociales remarcan algunos aspectos de estas distinciones con el fin de legitimar y deslegitimar las prácticas y representaciones propias y ajenas. Es común oír hablar de la “alta cultura” y “cultura popular”, representadas por la clase dominante y las clases subalternas. Se

pueden discutir estas clasificaciones sociales, dado que no se puede tener una visión determinante sobre las divisiones entre grupos sociales al momento de realizar actividades creativas. Los grupos sociales comparten y reciben de forma consiente e inconsciente elementos propios y ajenos a los “otros”.

El arte -asociado normalmente a la alta cultura-por lo general es una representación cultural con un alto nivel de complejidad en su ejecución, y requiere cierto conocimiento de este tipo de representaciones para conseguir un entendimiento y una contemplación apropiada. Además, los sitios en donde son presentados al público conllevan históricamente una fuerte carga hegemónica. Guillermo Bonfil Batalla resalta que existe una producción cultural limitada que exige cierto tipo de educación y condiciones sociales, además de que pertenece a un grupo minoritario en México. Este tipo de producción cultural es agrupada, principalmente, en lo que se ha denominado como las Bellas Artes. De ese modo se distinguen a los cultos y a los incultos. Bonfil Batalla señala que este tipo de patrimonio cultural es para unos cuantos, conformando una alta cultura:

Esta palabra se emplea frecuentemente en el lenguaje común para designar a un conjunto más o menos limitado de conocimientos, habilidades y formas de sensibilidad que permiten a ciertos individuos apreciar, entender y/o producir una clase particular de bienes, agrupados principalmente en las llamadas Bellas Artes y en algunas otras actividades intelectuales. El acceso a esa producción cultural limitada exige un tipo particular de educación y requiere un conjunto de condiciones individuales, familiares y sociales que sólo se dan para un grupo minoritario en una sociedad como la mexicana. Por tanto, se establecería una distinción entre personas "cultas" y personas "incultas"; o peor aún: entre pueblos "cultos" e "incultos". (Bonfil Batalla, 1999-2000:21).

Por otra parte, existe la categoría “cultura popular”, la cual puede tener diversas definiciones. Dentro del marco analítico de este escrito, nos enfocaremos al carácter que García Canclini (1987) le otorga en su artículo *Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular?* La “cultura popular”, en este sentido, surge a partir de la comunicación masiva como la acción homogeneizadora de la industria cultural (García Canclini, 1987). Además, explica que este fenómeno no proviene de una herencia histórica de cada pueblo, ni se origina en el modo de producción autóctono, sino a partir de otros medios de control social, tales como “la información y el consumo” (Ibídem). Para definir al sector social popular, García Canclini se remite a la perspectiva gramsciana, según la cual la cultura popular se encuentra en el lugar que el sector hegemónico les asigna a las clases subalternas (Ibidem). La cultura popular se ha adherido a las condiciones globales actuales, por lo que las industrias culturales son representativas de “lo popular”. Gilberto Giménez (2017) agrega a esta

definición que las culturas populares son un conjunto de configuraciones y procesos simbólicos que contienen una relativa autonomía, desde una posición social subalterna y heterogénea, que a su vez se expresan con códigos accesibles y poco elaborados:

El conjunto de las configuraciones y procesos simbólicos, relativamente autónomos y diferenciados, que tienen por soporte al pueblo, es decir, a las clases que ocupan una posición dominada o subalterna en la sociedad; dichas configuraciones y procesos, que no son homogéneos sino extremadamente segmentados, son producidos (o reelaborados) en interacción constante -de carácter antagónico, adaptativo o transaccional- con la (alta) cultura de las clases dominantes y con la cultura mediática controlada por las mismas; y en sus dimensiones más expresivas se caracterizan por la escasa elaboración de sus códigos, lo que los hace fácilmente accesibles y transparentes para todo público (Giménez, 2017: 37).

Desde la perspectiva de ambos autores, el término cultura popular se vincula con la cultura de masas, la cual se asume dentro del terreno del espectáculo y el consumo, convirtiendo a quienes la practican en agentes pasivos (Nivón, 2015: 124). Nivón explica que la cultura de masas proviene de la creación de sociedades organizadas, sectores excluidos y aliados en la constitución de los estados nacionales, así como de las revoluciones burguesas (Nivón, 2015: 126). Las culturas de masas desde la perspectiva de Morin significan la suplantación de la creación por la producción (Giménez, 2017: 26). Desde la perspectiva global y neoliberal, la importación de productos culturales -de acuerdo con las lógicas y formatos comunicativos- reconfiguran nuevas sintaxis, estéticas y valorizaciones (Reguillo, 2007: 92). Esto se suma a la falta de herramientas educativas y de recursos económicos, provocando un desinterés para acceder a muchos de los bienes culturales institucionales (García Canclini, 1995: 62-63).

Pierre Bourdieu señala la diferenciación en la apreciación de una obra a partir de un capital escolar y cultural, con el que se adquieren las capacidades para la comprensión de prácticas culturales más complejas. Por un lado, afirma que el arte noble “no constituye a un placer sensitivo directo”; el público popular se complace tanto con el cine como con el teatro por “intrigas lógicas y cronológicamente orientadas hacia un happy end” (Bourdieu, 1988: 30). Eduardo Nivón menciona que no podemos pensar en lo popular sin el factor opuesto, lo culto:

En esta división se da la constitución de la categoría pueblo, y la distinción de un pequeño grupo de individuos que ocupan funciones de poder político, económico, religiosos e intelectual, que tiende tanto a escindirse, como establecer lazos que mantengan unida esta relación (Nivón, 2015: 125).

Por el otro lado, a la cultura popular le corresponde alcanzar los niveles de la cultura legítima para, de ese modo, cambiar su propia condición social. Salomón Nahmad (1988) explica que uno de los

mecanismos de los grupos dominantes es justificar racionalmente su etnocentrismo, convenciendo a los otros que sus características étnicas son la máxima expresión de la cultura y la civilización, por lo que los demás grupos deben apegarse a estos designios ideológicos (Nahmad, 1988: 77). Aunque siempre han existido elementos que los grupos oprimidos se han apropiado, la relación de estos grupos con respecto a la cultura dominante siempre ha sido una relación de exclusión, una cultura de los otros que tiene significados de peligro y opresión (Bonfil Batalla, 1999-2000:29). Estamos consciente que ambos autores tenían en mente las relaciones de asimetría entre la sociedad global y los grupos etnolingüísticos del país, sin embargo, considero que sustancialmente sus ideas son de utilidad para el análisis en los contextos de desigualdad urbana.

Por otra parte, surgen fenómenos de consumo cultural que rompen con esta visión vertical y totalmente diferenciada entre las clases sociales. En este sentido, y como nos lo explican Carlos Jesús Fernández Rodríguez y Riie Heikkilä (2011) en su texto “Omnívoros culturales”, existen otros tipos de consumidores, alejados en cierto modo del consumo cultural clásico. Estos autores mencionan que la diferencia entre el consumo cultural de las clases media y alta se ha convertido más difusas por lo que esta clasificación y jerarquización se han debilitado (Fernández Rodríguez y Riie Heikkilä, 2011: 590). Como ejemplo de esta asimilación entre gustos y representaciones culturales de diversos sectores sociales, la banda el Recodo llevó a cabo un concierto en París, Francia, en el año 1995; o recientemente los Ángeles Azules fueron acompañados por una orquesta sinfónica. Esta legitimación y apropiación de gustos populares es algo constante, más ahora con movimientos tales como el world music, donde géneros musicales pertenecientes a la música popular se intelectualizan y legitiman, como es el caso de la samba, el blues, la cumbia y la música ranchera (Burke, 2010: 67). A su vez, Bernard Lahire (2014) propone que las prácticas culturales no se distinguen por clases sociales, ya que el individuo varía sus propios gustos en distintos campos artísticos culturales, como en la música, la literatura, el cine, la televisión, entre otros (Lahire, 2014: 106). No existe una demarcación entre cultura legítima e ilegítima, sino distinciones entre miembros de los mismos grupos: miembros de una familia, colegas de trabajo, compañeros de escuela, cónyuges (Lahire, 2014: 118).

A pesar de que las dinámicas del consumo cultural han cambiado dentro de los diversos sectores sociales, como mencionan los autores anteriores, existe un consumo cultural de expresiones populares por parte de los sectores medios y altos. No obstante, aún se conservan ciertos códigos que no permiten a los sectores populares hacer uso de expresiones culturales medias

y altas, por lo que podríamos considerar un omnivorismo no democrático, en el que esta supuesta difuminación de expresiones culturales mantiene las mismas distinciones entre los grupos dominantes y dominados.

Giménez (2017) suma a esta discusión la diferencia entre los códigos de la cultura popular y las Bellas Artes. Por un lado, el código restringido se caracteriza por “una sintaxis más simple y una gran cantidad de sobreentendidos”, mientras un código elaborado “se caracteriza por ser más explícito en su vocabulario y por su sintaxis más compleja”. Existen factores que condicionan la adquisición de códigos: los códigos simples o restringidos se adquieren por medio de la experiencia cultural; mientras que los códigos elaborados se adquieren por medio de la educación formal (Giménez, 2017: 24).

Los códigos elaborados forman parte de un entrenamiento formal adquirido a través de la educación superior. Asimismo, resalta que los grupos educados, formados por instituciones de educación superior, tienen la capacidad de hacer uso tanto de códigos simples como de los elaborados, lo que denomina “el privilegio de la asimetría” (Giménez, 2017: 23). Como ejemplos de lo mencionado, Arturo Márquez compuso una obra sinfónica en base al danzón y Federico Fellini representó una obra cinematográfica de la vida popular italiana en *Amarcord*. Estos artistas hicieron uso de expresiones populares y las adaptaron a sus propios códigos. Es decir, llevar cabo una representación cultural que cargue con elementos cotidianos y populares, aunque sostenida por otro tipo de elementos teóricos y técnicos que corresponden a un conocimiento académico previo. Por el contrario, un artista popular tendrá mayores dificultades en poder tomar una obra con códigos complejos y adaptarla de acuerdo con sus propias cualidades.

Como se mencionó anteriormente, no podemos sostener la visión tradicional de consumo cultural a nivel popular y a nivel hegemónico, en donde las clases sociales se remarcan, dado que los tipos de consumo pueden depender de otros factores que van más allá de las diferencias económicas o del estatus social. Los consumos culturales populares y altos o institucionales, históricamente han coexistido de manera antagónica, ya que funcionan como una referencia en la que se remarcan las disimilitudes sociales. Los poderosos establecen que sus prácticas culturales son las idóneas, por otra parte, existen los sectores dominados que aceptan las condiciones hegemónicas y, de ese modo, asumen su posición social. Por otra parte, existen grupos que a través de expresiones culturales populares recriminan su posición en la sociedad, así como las injusticias y los privilegios por parte de los sectores dominantes.

A pesar del antagonismo entre las representaciones culturales de los grupos dominantes y dominados, ambos han hecho uso de elementos y alusiones de los grupos contrarios de manera consciente o inconscientemente, y las adaptan de acuerdo con sus propias expresiones culturales. A lo largo de la historia los grupos dominantes han sabido reconocer algunas expresiones populares, a pesar de haberlas despreciado en un principio, las han reconsiderado, por la trascendencia social que han implicado. A pesar de este reconocimiento no deja de existir un control y un juicio en el que los sectores de poder dan pie a la legitimación o a la infravaloración de una práctica cultural. Finalmente cabe decir que las representaciones y consumos culturales de los sectores altos y bajos en cierto modo son una metáfora y una ventana que nos permite asomar a la realidad de una sociedad.

1.4 Resistencias e iniciativas culturales locales

A pesar de que existe un sector popular que se guía por el consumo de masas, de acuerdo con las lógicas de las industrias culturales, no podemos explicar a la cultura popular exclusivamente en estos términos. También se tiene que reconocer que las expresiones populares conforman parte de una identidad dentro de un “campo de resistencia” (Nivón, 2016: 87; Yudice, 2002: 31; Absjorn, 2001: 290). Ante la discriminación sufrida por los sectores hegemónicos, estos grupos desarrollan estrategias, mecanismos y expresiones culturales en las que se revela el descontento por las condiciones sociales en las cuales están inmersos algunos actores creativos. Expresiones juveniles influidas por sentimientos de rebeldía encuentran en disciplinas artísticas como la música, las artes visuales, las artes plásticas, etc., diversas formas de representar y expresar una crítica ante las condiciones actuales. Lo hacen a través de mensajes accesibles, que puedan involucrar, convocar e identificar a otras personas, que comparten la postura política y sociocultural de estos artistas populares. Géneros como el hip hop y el narcocorrido, el grafiti, o un muñeco de cartón con la forma de alguna figura política, serían expresiones populares, por lo que no podemos establecer que se trate exclusivamente de públicos pasivos que absorben los mensajes hegemónicos a través del entretenimiento.

Las delimitaciones y autoexclusiones que surgen por las tensiones, disputas y distinciones entre las distintas representaciones culturales son una de las causas de las fracturas y las cohesiones sociales. Por un lado, hablamos de falta de acceso a recintos culturales institucionales, debido a los condicionamientos que se establecen y se auto-establecen al mismo tiempo. Por otra parte, esta

falta de acceso favorece la organización local; ejemplo de ello son los colectivos culturales de la colonia Guerrero que han desarrollado -por ésta y otras razones- diversos mecanismos sociales con los que restablecen un lazo con los vecinos de la colonia, donde desarrollan sus propios bienes y actividades culturales, tema que será abordado en el siguiente capítulo. En relación con lo anterior, Tomas Ejea (2012) menciona que existen tres tipos de circuitos culturales: el comercial, el comunitario y el artístico:

Las características generales de cada circuito están permeadas por su intencionalidad central. Así, el circuito cultural comercial persigue, no de manera única pero sí indispensable, obtener una ganancia económica. Por su parte, la intención principal del comunitario podría ser el desarrollo, el mejoramiento de la comunidad, la educación, la diversión, o simplemente la consolidación de la identidad entre un grupo o población determinado. A su vez, el artístico pretende que sus productos generen un placer estético y que se conformen como una contribución al panorama artístico de la disciplina artística específica en el país y, por lo tanto, busca desde el punto de vista del reconocimiento social primordialmente la aceptación de los expertos y conocedores que, por extensión, se traducirá en prestigio y valoración social (Ejea, 2012: 203).

De acuerdo con la labor que los diversos colectivos realizan se puede considerar que éstos representan el circuito cultural comunitario. Más allá de que algunos miembros de los colectivos tengan formación artística, así como una preocupación estética, la prioridad consiste en “la obtención del bien comunitario”, la educación, la integración y el reforzamiento de la identidad dentro del espacio de desarrollo comunitario (Ejea, 2012: 205). De acuerdo con estos promotores locales, construyen una alternativa y una resistencia fuera de los proyectos gubernamentales para realizar actividades culturales en esta zona de la ciudad.

1.5 Obstáculos en el acceso a la cultura: desigualdades culturales y fronteras simbólicas

Cuando analizamos por qué ciertos sectores de la población no acceden a ciertos museos de arte, con normas de comportamiento más estrictas y con una arquitectura imponente, nos vemos en la necesidad de considerar diversas razones individuales y colectivas que pueden explicar aquellas exclusiones. En este apartado intentaremos explicar cómo ciertas restricciones culturales causan barreras a algunos grupos por asumirse y/o asumirlos ajenos a este tipo de recintos culturales. De ese modo entendemos que las desigualdades no solo se miden en el poder adquisitivo de las personas, sino en las construcciones simbólicas que mentalizan y justifican la posición del sujeto en la sociedad.

Las desigualdades sociales son una consecuencia de la organización categorial (Tilly, 2000: 22). Los mecanismos que generan desigualdad se componen de distintos y variados ámbitos organizacionales, estos aspectos forman parte de la esfera cultural (Tilly, 2000: 48). Tilly indica que la cultura no funciona como una esfera autónoma, sino como un conjunto de nociones compartidas con las que los actores construyen interacciones. Además “prevén respuestas recíprocas sobre la base de esos marcos que modifican sus estrategias como consecuencia de experiencias compartidas” (Tilly, 2000: 32). La pobreza no solo debe entenderse como algo descriptivo y cuantitativo, sino desde la perspectiva de la relación y la interacción con los diversos grupos sociales, así como desde una estructura social (Bayón, 2012: 134). De ese modo podremos integrar dentro de un análisis experiencias, valoraciones y representaciones particulares (Ibidem).

Una de las maneras cómo la cultura influye de manera directa en la desigualdad social es creando fronteras simbólicas que, a partir de representaciones, de significados, se remarcan y se justifican las brechas sociales. Luis Reygadas (2004) nos recuerda que las ciencias sociales, desde Durkheim y Mauss, han analizado las categorías de inferioridad/superioridad y de exclusión/inclusión, vinculadas con el mundo social, además de los límites entre grupos y sociedades (Reygadas, 2004: 13).

Las fronteras simbólicas requieren de un contexto socio-histórico específico que condicione las prácticas y, de ese modo, genere significados distinguibles dentro de un entorno específico (Solís y Martínez, 2012: 10). Desde estas experiencias y perspectivas, las fronteras simbólicas entre actores sociales generan categorías e identidades de los “otros” y de ellos mismos (Bayón, 2012: 135). Lo que significa que tanto los que están de un lado de la frontera simbólica, como los que se encuentran afuera, perciben códigos específicos sobre su inclusión o exclusión a propósito de prácticas particulares. Al respecto Norbert Elías menciona:

El problema es cómo y por qué los seres humanos se perciben unos a otros como pertenecientes al mismo grupo y se incluyen dentro de los límites del grupo que establecen al decir "nosotros" en sus comunicaciones recíprocas, mientras que al mismo tiempo excluyen a otros seres humanos que perciben como pertenecientes a otro grupo y a quienes colectivamente se refieren como "ellos". (Traducción propia, Elías, 1994: 37).

Por su parte, Michael Kearney (2006) propone que las fronteras conforman un proceso identitario mediante prácticas distintivas (Kearney, 2006: 36), y señala que una misión importante de las fronteras consiste en proporcionar filtros diferenciales que permiten el acceso de algunos elementos y la negación de otros (Kearney, 2006: 50). En cierto modo podemos entender cómo

diversos grupos construyen elementos, prácticas y memorias que fortalecen una identidad con la que se puedan distinguir respecto a los otros; no obstante, este contexto tiende a configurar estructuras sociales de poder que provocan conflictos desestabilizadores (Solís y Martínez, 2012: 29).

Con respecto a estos desequilibrios sociales incitados por las fronteras simbólicas, se crean discursos que normalizan las distinciones sociales, estableciendo sentidos de pertenencia a los distintos sectores, así como legitimando a quienes ejercen el poder. Estas formas culturales dominantes son aprendidas e interiorizadas parcialmente por los miembros de los grupos dominados (Giménez, 2017: 20). Estos factores favorecen el hecho de que no desafíen las estructuras establecidas, lo cual se traduce en un menor acceso hacia cierto tipo de privilegios (Bayón, 2012: 150).

Reygadas señala que la conformación del poder a nivel social requiere de una frontera simbólica que conlleva una estrategia política, donde los grupos dominantes se autocalifican designando sus prácticas culturales como “puras, divinas, superiores”, mientras que los grupos subalternos reciben denominaciones negativas, a la vez que se los “sataniza e infravalora”, adquiriendo un estatus inferior. Con esto se preserva la distancia, dado que las fronteras simbólicas están acompañadas de mecanismos que logran un prestigio social desigualmente distribuido (Reygadas, 2004: 13, 15). Los sectores hegemónicos, además de crear fronteras simbólicas, establecen tabúes para separarse de las clases inferiores, protegiendo así sus monopolios mediante sofisticados rituales. De ese modo, las clases altas que acrecientan su capital simbólico se distinguen de la masa y reproducen sus privilegios (Reygadas, 2014: 51). Esto es congruente con la afirmación de García Canclini (1990) en el sentido de que “la clase dominante puede imponerse en el plano económico y reproducir esa dominación si al mismo tiempo logra hegemonizar el campo cultural” (García Canclini, 1990: 8). De acuerdo a lo anterior, García Canclini describe cómo ciertas estrategias de poder implican los bienes y prácticas culturales:

Cada grupo hegemónico establece como patrimonio nacional en cada época una selección de bienes, de próceres, de tradiciones, los combinan y los ponen en escena según los objetivos de las fuerzas que disputan el poder (García Canclini, 1998: 21).

García Canclini y Reygadas subrayan que lo político, lo económico y lo cultural son dimensiones sociales interdependientes, por lo que a toda sociedad integrada por sectores dominantes y dominados, corresponde a cada una de estas dimensiones. Considerando lo anterior, se tiene que

tomar en cuenta alguno de los conceptos de Pierre Bourdieu (1991, 2005) como *habitus* y *capital cultural*, dado que son conceptos fundamentales para entender el surgimiento de las fronteras simbólicas y las desigualdades culturales. Estos conceptos pueden entenderse como dispositivos subjetivos que intervienen en las personas para incrustarlos en un sector social determinado que le puede favorecer o perjudicar dada su biografía, entorno, comportamiento y experiencia social.

Luis Reygadas explica cómo el *habitus* es generador, perpetuador y reproductor de distancias y límites que provocan fronteras simbólicas entre grupos sociales, lo que a su vez produce transacciones desiguales, así como obligaciones y derechos diferenciados (Reygadas, 2014: 51). En palabras de Bourdieu (2005), *habitus* es entendido como:

El producto de condicionamientos sociales asociados a la condición correspondiente, hace corresponder un conjunto sistemático de bienes y de propiedades, unidos entre ellos por una afinidad de estilo (Bourdieu, 2005: 31).

Es a partir del *habitus* que se condiciona al individuo, de acuerdo con ciertas características sociales como las posesiones, el estatus y la jerarquía económica. Por otro lado, Eduardo Andión (2000) nos dice que el *habitus* es un generador de prácticas, o un estado potencial del *agente* dentro del conjunto de relaciones sociales (Andión, 2000: 279). Por lo mencionado anteriormente, este concepto nos ayuda a entender cómo el comportamiento y las prácticas de los actores sociales se corresponden con características sociales externas a los individuos que terminan definiendo un repertorio cultural para cada persona, otorgándole y limitándolo a ciertas condiciones sociales.

Para Bourdieu, las diferencias reflejadas a partir de las clases sociales tienen trascendencia en el sentido simbólico a partir del *capital cultural*, lo cual se aprecia ya sea desde una perspectiva objetiva como obras de arte y museos o bien a través de lo que los individuos adquieren de forma subjetiva mediante un proceso de socialización que incluye la percepción y el pensamiento (Reygadas, 2004: 9). El capital cultural es descrito por Reygadas como dispositivos sutiles y más ominosos de la desigualdad, ya que aparentan ser habilidades que marcan la diferencia. Sin embargo, como lo afirma el mismo autor, son el resultado de desigualdades previas. Por su parte, Eduardo Andión comenta que este fenómeno se puede denominar como una forma suave de dominación inconsciente (Andión, 2000: 266).

Las ideas y conceptos mencionados por estos autores, resultan ser un apoyo para el desarrollo de una problemática social particular: la falta de acceso a bienes públicos culturales. De acuerdo a los testimonios –recopilados en base a entrevistas semiestructuradas– entre los habitantes

de la colonia Guerrero, se pudieron encontrar percepciones subjetivas que son representativas de condicionamientos simbólicos. Estas percepciones colectivas construyen imaginarios - representados de diversa maneras- que impiden que se sientan “convidados” en ciertos museos o instituciones culturales. Por lo que algunas personas prevén un rechazo por parte de públicos especializados y de trabajadores de estas instituciones.

Se tiene que reconocer que existe una diversidad de causas por las que muchas personas no asisten a un museo de arte. Asimismo, el formar parte de una comunidad o un barrio específico no significa una limitación automática hacia cierto tipo de recintos culturales; sin embargo, como se mencionará a lo largo de este texto, la ausencia de cierto capital cultural y escolar conducen a no considerar los sitios culturales institucionales como referentes cotidianos.

1.6 Derechos culturales: implicaciones en los sectores urbanos

Los derechos culturales cumplen distintas funciones y por lo general se entienden como la instancia jurídica para que se respeten las prácticas culturales de los grupos minoritarios. En el contexto urbano -en gran medida- los derechos culturales son la base legal para que las instituciones culturales se vean obligadas a involucrar a la población con su patrimonio cultural material e inmaterial. Con ello el Estado se ve forzado a destinar parte de su presupuesto para que la ciudadanía pueda disfrutar de una oferta cultural con el fin de elevar su nivel cívico y educativo. Los derechos culturales son promovidos por organismos internacionales como la ONU, la UNESCO, la agenda 21 de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU), organismos vinculados con diversas entidades del Estado mexicano, las cuales promueven el “acceso a la cultura” como una herramienta para reducir las desigualdades sociales. Por su parte el Estado, en diferentes etapas de su conformación, ha creado instituciones que también abordan y trabajan estas problemáticas.

De acuerdo con Absjorn (2001), la fuente básica de la identidad parte de las tradiciones culturales, crucial en “el bienestar y el respeto propio”, por lo que podemos partir de ahí para entender el punto substancial de los derechos culturales (Absjorn, 2001: 291). A partir de esta premisa, las prácticas y representaciones simbólicas son aspectos que no pueden demeritarse y por las que cualquier individuo o grupo social debe luchar. Es por eso que el Artículo 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos y el Artículo 15 del Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (CDESC) mencionan:

(a) el derecho de todos a participar en la vida cultural; B) el derecho de toda persona a disfrutar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones; C) el derecho a beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales derivados de cualquier producción científica, literaria o artística de la que sea autor el beneficiario; y (d) la libertad indispensable para la investigación científica y la actividad creativa (Absjorn, 2001: 292).

Entre las tareas del Estado no solo está la de respetar las prácticas de los grupos minoritarios, sino también el respetar al individuo que desee orientarse hacia otro tipo de prácticas culturales (Absjorn, 2001: 293). Los derechos culturales, al igual que los económicos y sociales, forman parte de una segunda generación de derechos humanos, siendo la primera los derechos civiles y políticos (Absjorn, 2001: 4). Una marcada diferencia radica en que el Estado se abstiene de interferir en los derechos civiles mientras que, en los Derechos Económicos, Sociales y Culturales (DESC), al Estado se le exige asumir el cargo de asistir y proteger estos derechos (Absjorn, 2001: 5). Absjorn señala que estos derechos tienen la función social de integrar y generar solidaridad e igualdad entre las personas (Ibidem). El mismo Artículo 15 de los DESC indica que la labor del Estado es la de fomentar la participación de la “vida cultural” proporcionando información sobre la disponibilidad de fondos para la promoción del desarrollo cultural a través de una infraestructura institucional que oriente políticas para fomentar la participación popular en centros culturales, museos, bibliotecas, teatros, cines, artesanías y artes tradicionales. De igual modo, el Estado deberá promover la identidad y el reconocimiento de individuos, grupos, naciones y regiones; además de crear conciencia y acceso al patrimonio cultural de los grupos étnicos y minorías nacionales y de los pueblos indígenas. Por otra parte, también es responsabilidad del Estado, involucrar a los medios de comunicación en la participación de la vida cultural y, finalmente, deberá promover la libertad creativa en la ejecución artística y la educación profesional en el campo del arte y la cultura (Absjorn, 2001: 294-295).

Rodolfo Stavenhagen (2001) agrega que, en las sociedades multiculturales, los derechos culturales deben proteger: “el reconocimiento de sus identidades, el uso público de sus lenguas, la educación bilingüe y multicultural, el acceso a los medios de comunicación, la protección de su propiedad intelectual y cultural, el control de sus recursos naturales. El respeto de su organización social y política tradicional, el reconocimiento de sus sistemas jurídicos consuetudinarios dentro del marco más amplio del derecho nacional”. (Stavenhagen, 2001: 107 y Yudice, 2002: 36). George Yudice (2002), por su parte, agrega que los multiculturalistas buscan una posición igualitaria, pluralista y relativista, exigiendo que se asemeje a que “las diferentes culturas son igualmente

constitutivas de la sociedad al tiempo que expresan una determinada forma de humanidad” (Yudice, 2002: 37).

Algunos autores se refieren a los derechos culturales como el “patito feo”, o la cenicienta de los derechos humanos (Yudice, 2002: 36; Symonides, 2010: 6-7). Según Absjorn, en las diferentes agendas de trabajo del CDESC se le da prioridad a lo económico y social, mientras que lo cultural queda rezagado en cuestiones de derecho de autor o participación cultural (Absjorn, 2001: 289). Además, a diferencia de los derechos económicos, los derechos culturales no son universalmente aceptados ni justificables, y sobre todo no cuentan con una jurisprudencia internacional. George Yudice explica que, aunque fueran universales, no se puede tener la garantía de aplicarse del mismo modo, ya que depende de cada contexto (Yudice, 2002: 36). Finalmente, Yudice destaca la ambigüedad de los derechos culturales, los coloca en una posición lejana a las prioridades dentro de los derechos humanos (Ibídem).

De acuerdo con el análisis sobre las diversas implicaciones que los derechos culturales pueden tener dentro de este caso de estudio, podemos considerar en primer lugar que existen avances por parte de las instituciones, al tener en cuenta que el acceso a la cultura es un asunto que se tiene que estimar en las agendas gubernamentales. Sin embargo, muchas de las políticas culturales ofrecen programas y actividades sin considerar las necesidades de todos los sectores sociales, por lo que existe cierta incertidumbre al momento de llevar a cabo una actividad en la cual no todos están “convidados”. Esto lleva a fricciones que reflejan que la noción de unidad no es algo monolítico, sino dinámico y complejo dentro de las políticas internas (Corona y Pérez 2002: 62). Por otra parte, a pesar de que instituciones y funcionarios valoran la importancia de los derechos culturales, se tiene que reconocer también que existe un gran sector de la población, tanto públicos como agentes culturales, que ignoran esta serie de derechos. Por tanto, hay que reconocer que los derechos que se desconocen, no tienen una mayor significación y repercusión social. Ante estos avances y obstáculos, este escrito considerará diversos documentos en materia de derechos culturales, así como su consideración entre promotores culturales y habitantes de la colonia Guerrero.

1.7 Algunas reflexiones

Las referencias teóricas y metodológicas expuestas en este capítulo son fundamentales para el desarrollo del estudio “Fronteras simbólicas y acceso a la cultura. Desafíos para el ejercicio de los

derechos culturales en la colonia Guerrero, Ciudad de México”. Los pobladores de una colonia popular han desarrollado sus propios mecanismos para el fomento a la cultura, desde una perspectiva comunitaria, así como desde una postura de resistencia cultural. Por otra parte, el uso de bienes y actividades culturales institucionales a partir de estigmas, discriminación y normativas hegemónicas, desarrollan referencias simbólicas negativas que llevan a considerar estas iniciativas institucionales como ajenas para una gran parte de la población.

Desde nuestro contexto actual en la ciudad de México, los conceptos e ideas sobre temas como el acceso a la cultura y los consumos culturales han cambiado. Las referencias históricas sobre la alta cultura y la cultura popular han adquirido otro tipo de dimensiones, por lo que estas diferencias sociales deben ser analizadas e interpretadas de acuerdo con problemáticas globales y locales, en las que el acceso a la información asume otro tipo de perspectivas. Los referentes teóricos plasmados a lo largo de este capítulo serán de gran utilidad para el análisis de las desigualdades socioculturales que están entretejidas con la generación y reproducción de fronteras que separan y normalizan las distancias entre los grupos que “conviven” en un “mismo” espacio social.

Capítulo II

La Colonia Guerrero: aproximación histórica y gestión cultural local contemporánea

Yo soy de la Guerrero y aquí me quedo
(Álvarez Cano et al., 1992: 75; Eduardo, Planeta Salvaje, 26/01/2018)



Foto. Orlando Elorza, Colonial Guerrero, CDMX

La Colonia Guerrero, como la mayoría de las colonias centrales de la ciudad de México, cargan con un fuerte estigma de inseguridad y pobreza. A pesar de que existen percepciones negativas sobre esta colonia, también es importante considerar que es una de las zonas más representativas y con mayor tradición de la ciudad. Es por ello que en este capítulo presentaré primero condiciones generales de la colonia desde una perspectiva histórica, para después pasar a describir la oferta cultural institucional en esta colonia, así como las diversas iniciativas locales en el ámbito de la gestión cultural.

2.1 Breve descripción histórica y actual de la Colonia Guerrero

2.1.1 Aspectos generales de la colonia Guerrero

La colonia Guerrero colinda al sur con la Avenida Hidalgo; al norte con la avenida Ricardo Flores Magón; al oriente, el Eje Central Lázaro Cárdenas y Paseo de la Reforma; y al poniente, las calles del Eje 1 Poniente Guerrero. (Aquino, 2014: 16). A su vez, forma parte del perímetro “B” del Centro Histórico.

A la colonia Guerrero se le ha caracterizado como una colonia popular e insegura,¹⁷ (Cisneros, 2008: 66) integrada por vecindades, ejemplo de ello es que en la actualidad el 40% de la colonia es habitada por este tipo de unidades habitacionales, según datos de la Delegación Cuauhtémoc. Solo quedan 74% de las viviendas antiguas, de las cuales solo el 3.23% son viviendas catalogadas como patrimonio cultural y un 22% como viviendas nuevas. En lo que se refiere a indicadores demográficos, y por diversas circunstancias, la colonia Guerrero ha ido decreciendo poblacionalmente desde los años 70 a la fecha. En 1970 la población llegó a su máximo crecimiento con 79,000 habitantes. Este crecimiento puede explicarse por los enormes flujos migratorios del campo a la ciudad correspondientes a esa época (Álvarez Cano et al., 1992:76). En la década de 1980 la población se redujo a 73, 036 habitantes, a consecuencia de campañas de planificación familiar, así como a la promoción del empleo en otros estados del país (Ibidem). Finalmente, en 1990 se registra un fuerte decrecimiento poblacional, contando con 50,460 habitantes (Álvarez Cano et al., 1992: 77). El terremoto del 85 fue una de las principales causas, por lo que mucha gente buscó otro tipo de condiciones de vida en otras zonas de la ciudad, así como en el interior del país (Ibidem). Este decrecimiento poblacional aún continúa en el siglo XXI, de acuerdo con datos de la Delegación Cuauhtémoc, en el año 2000 había 40, 093 habitantes, sin embargo, en la primera década de este siglo hay un incremento a 42, 339 habitantes.

Según datos recopilados por la Delegación, el 48% de la población es económicamente activa y recibe un ingreso promedio de 4,588 pesos mensuales. Además, información proporcionada por la delegación indica que el 49% se dedica al comercio, mientras que un 20% se dedica a actividades profesionales. Estos datos dan muestra que la colonia Guerrero en general tiene un nivel socioeconómico bajo.

La colonia Guerrero es una zona de la ciudad de México de gran importancia por su recorrido histórico, sin embargo, también podemos encontrar aspectos de abandono, miedo y rechazo de acuerdo con una perspectiva imaginaria negativa que se le ha impuesto.

¹⁷ <https://www.cuauhtemoc.cdmx.gob.mx/static/ls/2017/08/14/ProgramaDeSeguridadPublica2017.pdf>

2.1.2 Breve descripción histórica

La colonia Guerrero formaba parte del antiguo barrio de Cuepopan, una de las 4 *parcialidades* de Tenochtitlan en el periodo prehispánico. Este barrio se definía como mojonera, ya que se consideraba como el espacio limítrofe entre los dos centros de poder: el tenochca y el tlatelolca (Battcock, 2012: 88). Santa María Cuepopan, como la nombraron los españoles después de la Conquista durante el periodo colonial fue una zona marginal, llena de tiraderos de basura, hasta finales del XVIII y principios del siglo XIX, empezó a ser atendida por las autoridades por cuestiones de higiene.

La colonia Guerrero, antes llamada Colonia San Fernando, fue el primer fraccionamiento de la ciudad de México, el acaudalado e influyente Rafael Martínez de la Torre adquirió una serie de tierras, mismas que comenzó fraccionar y vender en lotes, de ese modo se comenzó a configurar la colonia Guerrero. Una de las causas por las que se empezaron a desarrollar y comercializar las tierras fue gracias a la construcción, en 1873, de la estación de Ferrocarriles Buenavista, lo que significó el incremento de servicios e infraestructura urbana. De hecho, una considerable parte de las familias que comenzaron a habitar la colonia Guerrero eran familias de obreros y trabajadores del ferrocarril Buenavista (Aquino, 2014: 20).

La colonia se llamó San Fernando en un principio en el año 1873, sin embargo, fue en 1886 cuando el presidente de la república, Porfirio Díaz, la re-inauguró y la llamó colonia Guerrero. En conmemoración a los héroes Insurgentes, muchas de las calles llevaban los nombres de hombres notables como Zarco, Lerdo, Galeana, Zaragoza, Aldama, Degollado. Aunque la colonia era poblada por habitantes de escasos recursos, también existieron personajes adinerados e influyentes, entre ellos el arquitecto Rivas Mercado y, por supuesto, el creador del fraccionamiento Rafael Martínez de la Torre. No obstante, todos estos personajes se vieron obligados a dejar a la colonia Guerrero durante la Revolución Mexicana, por lo que sus grandes mansiones fueron abandonadas y apropiadas por personas de escasos recursos, éstas fueron utilizadas como vecindades (Aquino, 2014: 26). Posteriormente entre la tercera y cuarta década del siglo XX se destaca la gran cantidad de centros nocturnos, como bares, pulquerías, burdeles y cabarets.

El crecimiento de la ciudad de México y las necesidades de flujos viales más eficaces provocaron que durante la década de los años 30, se ampliara el eje central y se prolongara la calle Violenta, asimismo las avenidas Hidalgo y Santa María la Redonda. Tres décadas después, en el año 1964 se realizó otra obra de desarrollo urbano llamada el “Proyectazo” que consistió en la

prolongación del paseo de la Reforma, lo cual implicó que una gran cantidad de familias fueran despojadas de sus viviendas, debido a la expropiación de sus casas para realizar este proyecto (Aquino, 2014: 24). A partir de 1979, se terminaron de construir los tres ejes viales que cruzan a la colonia Guerrero: el Eje Guerrero 1 Poniente, el Eje Mosqueta 1 Norte y el Eje Lázaro Cárdenas.

2.1.3 Movimientos sociales del 85

Un aspecto fundamental que se debe destacar desde la dimensión histórica de la colonia Guerrero es el sismo de 1985, gran parte de los habitantes resultaron damnificados, a partir de que un sinnúmero de edificios, casas y vecindades se habían colapsado o se encontraban en una condición inhabitable (Aquino, 2014: 21). Los vecinos de la Guerrero se negaron a movilizarse a otras zonas de la ciudad o al interior del país, en muchos casos debido al gran sentimiento de arraigo que existía por la colonia (Álvarez Cano et al., 1992: 56), por lo que comenzaron a crear movimientos por el derecho a la vivienda (Álvarez Cano et al., 1992: 62).

Entre los grupos que se formaron, destacaron *La Unión de Vecinos de la Colonia Guerrero* (U.V.C.G.). Este grupo proporcionaba vivienda a sus afiliados dentro y fuera de la misma colonia. También se formó la organización *Inquilinos Organizados de la Colonia Guerrero* (I. O.C.G.), este grupo se encargaba de evitar el desalojo en casas y vecindades. Ambos grupos llevaban actividades recreativas tales como: quermeses, asesorías, festejos del día de los niños y las madres, posadas, convivios, torneos de Fútbol, etc. (Álvarez Cano et al., 1992: 65). Por otro lado, también se formó el grupo *Campamentos unidos de la colonia Guerrero* (C.U.C.G.) quienes trabajaban con damnificados, pintaban fachadas, murales, festejaban las inauguraciones de la vivienda (Álvarez Cano et al., 1992: 66).

Finalmente, ante la coyuntura del sismo del 85 también intervinieron dos comités involucrados con partidos políticos, el primero afiliado al PRD, *El Comité de defensa del barrio general Emiliano Zapata*, este comité surgió dos años después del sismo del 85, entre sus actividades estaba la gestión de resolver el problema de la vivienda, compra de predios, asesoría jurídica, asimismo hacían murales y atendían demandas a través de la radio (Ibidem). Por otra parte, *El Segundo y el Tercer Comité Distrital* del PRI, quienes también llevaba labores similares sobre cómo resolver problemas de vivienda, asimismo fomentaban actividades deportivas durante la coyuntura de las campañas políticas (Ibidem).

2.1.4 Patrimonio cultural

Uno de los aspectos por los que se destaca la colonia Guerrero es por la gran cantidad de patrimonio cultural material que ha acumulado a lo largo de su historia. Su condición céntrica la llevó a ser testigo de las diferentes etapas históricas de la capital y del país. De acuerdo con la delegación Cuauhtémoc la colonia Guerrero y Tepito, cuentan con 35 estatuas, 31 pedestales y 4 monumentos. Uno de los primeros templos que se empezaron a construir fue el de Santa María la Redonda el cual inició su construcción en el año 1524 y se terminó en 1667. Por otra parte, la colonia Guerrero fue el refugio para los españoles el día de la “noche triste”, la famosa derrota al ejército de Hernán Cortés por parte de los mexicas. Ahí se construyó el templo de San Hipólito en honor a los soldados caídos durante en esa batalla, y se nombró San Hipólito, cuyo santo es el día 13 de agosto, en conmemoración al día que los españoles tomaron Tenochtitlan. San Hipólito tiene aún gran importancia por el culto que se le rinde a San Judas Tadeo -el Santo de las almas perdidas- en este mismo recinto, el día 28 de cada mes.

Otro de los lugares histórico y emblemáticos de la colonia fue el templo y convento de San Fernando construido a mitad del siglo XVIII, posteriormente fue construido el panteón de San Fernando en el año 1832, el cual se encuentra a un costado del templo, fue durante la Guerra de Reforma, que este espacio fue expropiado por el Estado y se decidió enterrar solo a hombres ilustres tales como Benito Juárez e Ignacio Zaragoza (Aquino, 2014: 19). Finalmente, el templo de Nuestra Señora de los Ángeles es uno de los espacios más representativos para muchos vecinos, así como un punto de encuentro en la plaza de los Ángeles. Cuenta la leyenda que, durante la inundación en el siglo XVI, apareció flotando una de las imágenes de Nuestra Señora de los Ángeles, por lo que se le construyó una capilla en honor a este evento. Fue hasta el siglo XIX que se construyó una iglesia con un estilo Barroco (Aquino, 2014: 18).

2.1.5 Oferta cultural institucional



Con lo que respecta al consumo cultural, la colonia cuenta con espacios característicos de la ciudad como museos, teatros y salones de baile en los que se llevan a cabo distintas actividades culturales. Por un lado, se encuentra el museo Franz Mayer, en donde se llevan a cabo exposiciones relacionadas con las artes decorativas y el diseño; asimismo cuenta con una colección de objetos y pinturas del siglo XVI al XIX, este museo funciona desde 1986. El Franz Mayer se encuentra en un edificio del siglo XVI ubicado en la avenida Hidalgo, el cual fungía como hospital hasta la primera mitad del siglo XX. Otro museo que se localiza en la misma calle que el Franz Mayer, es el Museo de la Estampa, se encuentra en un edificio del siglo XIX que partir de 1986 exhibe una colección de más de 12 mil estampas artísticas.

El mercado Martínez de la Torre es uno de los espacios más emblemáticos de la colonia, el mercado lleva el nombre del hombre quien fue el especulador y acaudalado que compro las tierras de la colonia y las fraccionó, el mercado fue construido en el año 1887, actualmente es uno de los principales puntos de referencia para todos los vecinos de la colonia.

Uno de los centros culturales más recientes de la colonia Guerrero es la Casa Rivas Mercado, esta casa data del siglo XIX, ubicada en la calle de Héroe, es una residencia de 1,567 m². El propietario de esta mansión era conocido por ser el arquitecto que realizó la columna del Ángel de la Independencia, así como construir el Teatro Juárez de Guanajuato. (Aquino, 2014: 45). Actualmente esta casa fue restaurada después de una fuerte inversión de 85 millones de pesos por parte del Estado. La Casa Rivas Mercado funciona como museo, y solo está abierto al público en horarios específicos de visitas guiadas, este nuevo recinto cultural es administrado por la Secretaria de Cultura de la Ciudad de México.

Otro de los sitios emblemáticos de la colonia es el abandonado Teatro Blanquita. Este teatro fue inaugurado en el año 1960 y se caracterizó por recibir a músicos y cantantes de la categoría de Damaso Pérez Prado, Luis Alcaraz, María Victoria, Celia Cruz (Aquino, 2014: 44). Por otra parte, El Teatro Hidalgo, fue construido entre el año 1958 y 1962, forma parte de los teatros construidos por el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS). Este inmueble resultó severamente dañado por el terremoto del 1985, por lo que se tuvo que llevar a cabo una gran remodelación, lo que modificó mucho la estructura del teatro original.

La NANA, Fábrica de creación e innovación., es una organización no lucrativa que funciona como un centro cultural desde el año 2009. Entre las principales actividades de la NANA es la enseñanza de danza y artes circenses, además de otro tipo de programas para la formación artística.

Entre los objetivos de este centro cultural está en regenerar el barrio y resolver problemas tales como la desintegración social, adicciones y violencia. El edificio donde actualmente se encuentra data del siglo XIX, y funcionaba como planta que suministraba energía a los tranvías eléctricos.

Finalmente, el Salón Los Ángeles es el espacio cultural más emblemáticos de la colonia Guerrero para los habitantes de la ciudad de México, este salón fue creado en 1937. Donde ritmos como el danzón, mambo y actualmente la salsa a lo largo de 76 años han mantenido la fuerte tradición del baile en la colonia y en la ciudad de México. Dice la leyenda que Benny Moré compuso la frase: "pero qué bonito y sabroso bailan el mambo las mexicanas" en una de las mesas del Salón Los Ángeles. Por otro lado, existe la emblemática frase del propietario Miguel Nieto en los años 40: "Quien no conoce los Ángeles no conoce México" (Aquino, 2014: 14).

Asimismo, la colonia tuvo entre sus calles la ya clásica escuela de pintura ENPEG "La Esmeralda" desde los años 40 hasta 1994, de hecho, la escuela se conoció de ese modo debido a que se ubicaba en el callejón de la Esmeralda. A partir del año 2018 las antiguas instalaciones de la Esmeralda forman parte de la Escuela de Iniciación Artística No. 4. del INBA. Otro espacio cultural importante ubicado en la colonia es el Ballet Folclórico de Amalia Hernández, la escuela fue construida en el año 1966 en la calle Violeta esquina Riva Palacios. Finalmente, uno de los espacios culturales que se encuentran ubicados en la colonia de forma más reciente es el Centro de Experimentación y Producción de Música Contemporánea del INBA, este espacio se encuentra en las calles Héroe y tiene como objetivo el desarrollo de música contemporánea, cuenta con su propio ensamble de una veintena de músicos y funciona desde el año 2012.

Como se puede entender en este escrito, la colonia Guerrero ha sido un territorio de un sinnúmero de eventos históricos entre los que destacan pueblos y personajes de gran trascendencia en la historia de nuestro país, desde formar parte de Tenochtitlan, el paso de Hernán Cortés, el primer fraccionamiento de la ciudad de México, el entierro de Benito Juárez y Lerdo de tejada, hasta el terremoto del 85 son sucesos que son referencias históricas obligadas para todos los mexicanos. Por una parte, su condición céntrica y su importante patrimonio histórico le dan mayor relevancia en comparación con otras zonas de la ciudad de México. Asimismo, la disputa, su condición "popular", así como los movimientos vecinales del 85 han conformado una lógica identitaria y comunitaria. La renovación del centro histórico, el fomento a la cultura por parte del INBA, INAH y la secretaria de cultura de la Ciudad de México puede favorecerles a los vecinos de la colonia Guerrero por el lado de la contigüidad geográfica, sin embargo puede también

afectarles, al emplear políticas culturales y de desarrollo urbano que no corresponde con los vecinos de la Guerrero, por lo que existe una fuerte tensión al no encontrar una propuesta en la que se consideren aspectos locales y estatales y globales.

2.2 Gestión cultural local: acciones, obstáculos y perspectivas del arte

Durante el trabajo de campo, uno de los primeros objetivos fue encontrar una perspectiva de análisis del consumo cultural en la Colonia Guerrero. Debido a todos los significados que esto puede conllevar, debo reconocer mi desorientación conceptual inicial. Sin embargo, desde un principio, durante mis primeras conversaciones con algunos vecinos, me platicaron del colectivo *Kat Noj*. La única conversación que tuve con este colectivo fue en un evento en la avenida Álvaro Obregón en la colonia Roma. Nadia, miembro del colectivo, accedió a conversar conmigo. Sin tener muchas referencias de su trabajo le hice un par de preguntas generales sobre lo que hacía su organización, sus respuestas me permitieron entender toda su labor local en cuanto a la generación de redes, trabajo social y su talento para lograr que los diversos colectivos de la zona trabajen en conjunto con diversos sectores del barrio (comerciantes, jóvenes con problemas de adicción, vecinos clase media, sexoservidoras, artistas, etc.). Recuerdo como en varias ocasiones Nadia me corregía cuando yo pretendía definir su colectivo dentro del campo de la gestión sociocultural. Finalmente comprendí que ella estaba en lo correcto, dado que sus actividades abarcaban otro tipo de dimensiones sociales más allá de la gestión cultural.

En la Colonia Guerrero se ha consolidado una gran cantidad de proyectos comunitarios a partir de las iniciativas de una nueva generación de gestores culturales. La misma diversidad (nivel socioeconómico, orígenes, oficios, edades, ideologías) que existe en este barrio céntrico provoca que también exista una diversidad en cuanto a públicos y actividades.

En este capítulo explico el trabajo y las perspectivas de algunos colectivos culturales de la colonia Guerrero: *Kat Noj*, *Comunidad Nueva*, *Enraizando Espacios*, *Planeta Salvaje*, *Nación Alien*, *Arte-Sin frontera*. A grandes rasgos, se puede mencionar que estos colectivos tienen un mismo objetivo, la búsqueda de una vinculación entre vecinos de la Colonia Guerrero para el rescate del espacio público a través de actividades culturales. Sin embargo, la biografía, la formación y la perspectiva de cómo abordan las diversas problemáticas sociales los distintos miembros de estos colectivos me lleva a dividirlos en dos ejes: *los colectivos culturales comunitarios* y *los colectivos de arte social*. Los aspectos principales de este capítulo son analizar

los procesos de gestión cultural en cuanto a los obstáculos que enfrentan para continuar llevando a cabo estas labores socioculturales, debido a que algunos de estos grupos no han podido dar seguimiento a sus proyectos; a su vez abordaré la visión que tienen de los apoyos institucionales, así como el modo en el que intervienen el espacio público y el resultado social que ellos perciben. Finalmente, analizo cómo estos colectivos perciben a la oferta cultural proporcionada por el Estado, sobre todo en lo que se refiere a los museos de arte.

2.2.1 Origen, perspectiva y problemáticas en la gestión cultural local

Las gestiones sociales enfocados a la promoción de la cultura en parte conforman una respuesta ante la ausencia de las instituciones culturales en ciertos sectores de la Ciudad de México. Ante esta problemática surgen actores sociales que podríamos denominarlos gestores o colectivos culturales. De acuerdo con Eduardo Nivón (2017), estos actores sociales funcionan como agentes culturales esenciales en la producción de expresiones culturales (Nivón, 2017: 38-39). Este autor señala que estos agentes culturales, por su condición colectiva y organizativa, pueden nombrarse como una instancia cultural (Nivón, 2017: 39). En este apartado presentaré los orígenes, actividades en conjunto, así como los obstáculos y la situación que viven los colectivos culturales locales.

Como mencioné anteriormente, estos colectivos manejan perfiles distintos, por un lado, se encuentran *colectivos culturales comunitarios*, quienes tienen una formación empírica, cuyo principal objetivo es entablar lazos vecinales. Por otro lado, existen *colectivos de arte social*, con una formación artística en instituciones como la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Esta formación académica de una u otra forma influye en la realización de sus acciones y representaciones culturales. Ambos tipos colectivos, de acuerdo con sus propias herramientas, se han comprometido con la Colonia, sin embargo, se puede considerar que las metas y los objetivos difieren en cierto sentido.

El énfasis artístico cambia, mientras los *colectivos culturales comunitarios* utilizan el arte, -murales, talleres, y esculturas- como un medio para crear una cohesión comunitaria; los *colectivos de arte social* visualizan al arte como un fin. Además, los *colectivos de arte social* desarrollan cuestionamientos hacia el arte en sí mismo, apelando a un tipo de experiencia estética más específica. A pesar de las diferencias entre ambos y con base en sus propios repertorios culturales, han logrado ser complementarios.

2.2.1.1 Colectivos culturales comunitarios: Kat Noj, Comunidad Nueva, Enraizando Espacios

Estos tres colectivos culturales han desarrollado una serie de mecanismos y herramientas con las que han pretendido involucrar a los vecinos de la Colonia Guerrero en diversos proyectos y actividades culturales, reutilizando el espacio público como punto de reunión y resignificándolo para los mismos vecinos.

Las actividades culturales de cada uno de ellos se adaptan a las necesidades de diferentes sectores y zonas de la Colonia. *Kat Noj*, como ya lo mencioné, es el primer colectivo que tuve la oportunidad de conocer. Este colectivo se compone de tres miembros: Nadia, Miguel y Alejandra. Aunque ninguno de estos agentes culturales es oriundo de la Guerrero, residieron en ella durante algunos años y encontraron en esta parte de la Ciudad una gran conciencia comunitaria que los motivó a trabajar durante tres años en la Colonia. Este colectivo generó redes sociales entre diversos sectores, tales como los comerciantes del mercado Martínez de la Torre, sectores marginalizados (sexoservidoras, jóvenes en condición de calle, jóvenes con problemas de drogadicción) y otros colectivos culturales de la zona. *Kat Noj* logró la integración y la colaboración entre diversos grupos sociales de la Colonia para el desarrollo de acciones comunitarias. Los enlaces establecidos por *Kat Noj* entre los colectivos culturales y demás sectores de la Colonia favorecieron a que las distintas iniciativas de estos colectivos culturales tuvieran mayor convocatoria e impacto en la comunidad.

Comunidad Nueva es otro colectivo que se inició con Mary Gloria, ella es oriunda y habitante de la Guerrero, su familia lleva cuatro generaciones allí. Mary Gloria siempre demostró preocupación por la vida comunitaria de su colonia, y desde el año 2012 formó este colectivo. Con el apoyo de su familia y algunos vecinos han desarrollado diversas actividades en un espacio ubicado en la calle Sol y Degollado que les otorgó la Subsecretaría de Participación Ciudadana de la Secretaría de Desarrollo Social de la Ciudad de México a través del Programa Mejoramiento Barrial y Comunitario para llevar a cabo talleres culturales (música, cartonería, baile, terapias alternativas). Cabe mencionar que dicho recinto fue utilizado anteriormente como bodega para armamento y protección de los grupos antimotines. En ese espacio, y previo a manifestaciones en el centro de la ciudad, algunos grupos de antimotines se resguardaban y se preparaban en esa bodega. Gracias a la gestión de este colectivo, este espacio ha dado un giro total con respecto a los significados sociales que representaba.

Por otra parte, *Enraizando Espacios* es otro colectivo que tuvo un fuerte vínculo con *Comunidad Nueva* y *Kat Noj*, los objetivos de estos agentes culturales fueron la generación de espacios verdes, la concientización ecológica y el desarrollo comunitario en las zonas urbanas, particularmente en la Colonia Guerrero. Alba y Ricardo llevaron a cabo este proyecto desde 2016. Alba aprendió todo lo que se refiere a la agricultura urbana a partir de cursos y su propia experiencia. Radica en Tlatelolco desde hace tiempo, donde colaboró en otro proyecto de agricultura urbana. Ella remarca la gran diferencia entre la gente de la Guerrero y Tlatelolco, destacando la mayor conciencia comunitaria de esta Colonia con respecto a Tlatelolco.

Como se mencionó antes, estos colectivos han colaborado a través de diversas actividades y proyectos comunitarios y culturales. Por ejemplo, *Kat Noj*, junto con *Comunidad Nueva*, echaron a andar el proyecto itinerante *Radio Warrior* a través del sistema “radio bocina”, lo cual implicaba instalarse con un equipo de sonido en diversos espacios públicos y comunicar las diversas actividades locales, así como discusiones sobre las problemáticas de la Colonia, dándole voz a los vecinos. La gran vinculación de los colectivos con sus proyectos logró una fuerte relación con la comunidad, así como gran asistencia a los eventos y actividades realizadas. Por otra parte, el colectivo *Comunidad Nueva* reconoce también el apoyo de *Kat Noj* en el uso de redes sociales, ya que era una herramienta que los miembros de este colectivo utilizaron tardíamente, posteriormente *Comunidad Nueva* creó su propia página de Facebook, debido a la insistencia de *Kat Noj*.

El colectivo *Enraizando Espacios* inició su colaboración con la Colonia por la invitación que *Kat Noj* les hizo para el proyecto “Un semillero escultura” realizado en el panteón de San Fernando. Posteriormente crearon un huerto urbano en las jardineras que se encuentran en el Eje 1 y la calle Lerdo, desarrollando y coordinando mucho trabajo comunitario, en conjunto con otros colectivos culturales.



Foto 1: *Un semillero escultura* (Kat Noj, Planeta Salvaje, Enraizando Espacios). Fuente: Planeta Salvaje Facebook

Estos tres colectivos tienen distintas perspectivas en cuanto a la obtención de recursos económicos a través de instituciones gubernamentales y no gubernamentales. Cuando le pregunté a Alba de *Enraizando Espacios* qué opinaba de bajar recursos de este tipo de organismos para sostener un proyecto como el suyo, ella contestó que la dinámica de *Enraizando Espacios* no coincide con el tipo de organismos que dependen de los recursos gubernamentales, dado que se requiere de una mayor organización y reuniones extensas para saber qué tareas se realizarán. A su parecer, *Enraizando Espacios* actúa de acuerdo con las necesidades inmediatas, el planteamiento se hace después, “lo que se hace es accionar sobre la marcha” (Alba, *Enraizando Espacios*, 16/09/2017). Uno de los mayores puntos que considera a su favor es que “la agricultura no requiere recursos, sino que es autogestora natural”. Sin embargo, ella reconoce que hizo falta mayor apoyo y compromiso por parte de algunos voluntarios que colaboraron en un principio con los proyectos propuestos por este colectivo. A pesar de que sí existió un gran esfuerzo por parte de *Comunidad Nueva* y *Kat Noj*, así como por parte de otros vecinos, no fue suficiente para darle seguimiento y continuidad a las distintas actividades comunitarias que *Enraizando Espacios* realizaba. Alba no forma parte del proyecto desde febrero del 2017 debido a que tenía que cumplir con otras actividades, y se requiere de mucha energía y tiempo para mantener los proyectos (Alba, *Enraizando Espacios*, 16/09/2017).

Kat Noj es otro de los colectivos que no buscaba el apoyo económico institucional para el desarrollo de sus proyectos, dada su firmeza ideológica en el sentido autogestivo. Asimismo, su enfoque comunitario y no institucional daba entender que involucrar a actores gubernamentales no estaba evidentemente contemplado. El desarrollo de todas sus actividades fue a partir de enlaces locales con los que lograron conseguir vínculos vecinales entre sectores de la Colonia que nunca

se habían relacionado. Desafortunadamente, desde hace unos meses *Kat Noj* dejó la Guerrero de manera indefinida por la necesidad de atender otros asuntos profesionales. Mary Gloria del colectivo *Comunidad Nueva* explica que la partida de este grupo fue como “perder un brazo y una pierna”. Los diferentes miembros de los otros colectivos nunca dejan de reconocer el gran trabajo que realizó *Kat Noj*, reconociendo que, a pesar de los intentos por no perder el vínculo, existe mayor dificultad por integrar los diversos proyectos.

Por otra parte, *Comunidad Nueva* ha podido echar a andar un proyecto de un espacio de vinculación comunitaria y cultural con apoyo gubernamental y ha logrado darle continuidad a partir de cuotas de cooperación que obtienen a través de los diversos talleres que realizan en su centro de actividades culturales. El trabajo de este colectivo no es un medio de subsistencia para sus miembros ya que realizan otro tipo de actividades profesionales.

A través del espacio con el que cuenta este colectivo y que como ya lo señalamos fue otorgado por el Programa Mejoramiento Barrial se realizaron varias asambleas en las que participaron entre 90 y 120 vecinos para decidir de qué modo se iba a utilizar el recurso otorgado por el Programa. Sin embargo, Mary Gloria resalta la poca motivación por parte de otros habitantes de la Colonia dado que solamente 100 vecinos participaron, quienes representan una cantidad muy pequeña con respecto a todos los demás habitantes de la Colonia, sin embargo, esto no afectó al proyecto dado que el mínimo requerido por parte del Programa era de 60 vecinos que participaran en el proyecto.



A pesar de desarrollar este proyecto, la gestora *Comunidad Nueva* cuestiona cómo autoridades que trabajan para el programa “Mejoramiento Barrial” les quisieron imponer ciertas

actividades. Por lo que entiende que los representantes gubernamentales llegan con una actitud humilde para “filtrarse...y de repente (te das cuenta) que el Mejoramiento es de nosotros y del gobierno” (Mary Gloria, *Comunidad Nueva*, 08/09/2017). Según Mary Gloria las autoridades del programa han logrado tener el control de otros proyectos. Ella comenta que afortunadamente su caso no fue así, los vecinos no se dejaron y de manera contundente afirma: “no es el dinero del gobierno, es el dinero de todos” (Mary Gloria, *Comunidad Nueva*, 08/09/2017).

Los testimonios de estos tres colectivos nos muestran una realidad en la que se evidencian las necesidades comunitarias, los vínculos vecinales y el interés por la recuperación de los espacios públicos. La falta de atención, por parte de las autoridades delegacionales, han ocasionado que jóvenes, por iniciativa propia, lleven a cabo actividades sociales, organizando y proponiendo acciones concretas en la recuperación de espacios públicos que desafortunadamente no cuentan con la participación de muchos vecinos que no quieren aproximarse por el abandono y la inseguridad que estos espacios representan para ellos. Y aunque lamentablemente dos de los tres colectivos no tienen actividades actualmente en la Colonia, dan pie a que otros grupos promuevan este tipo de iniciativas en un barrio que, desde la perspectiva de muchos, conserva una fuerte conciencia comunitaria.

2.2.1.2 Colectivos de arte social: Nación Alién, Arte sin frontera, Planeta Salvaje

En lo que respecta a estos tres colectivos, cada uno de ellos han demostrado un fuerte compromiso con la Guerrero, llevando a cabo distintas labores en los diversos espacios públicos de la Colonia, estos tres colectivos tienen miembros que son artistas profesionales, estudian en alguna escuela relacionada con el arte, o son egresados de alguna carrera relacionada con las Artes. Micky de *Arte sin frontera* llevó a cabo la carrera de Artes Escénicas en la UNAM. Por su parte Augusto de *Nación Alién* es artista plástico graduado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la UNAM. Mientras que Iván de *Planeta Salvaje* estudia en la Escuela de Artesanos del INBA, y Eduardo de este mismo colectivo estudia artes visuales en la Esmeralda del INBA. De acuerdo con este antecedente, las actividades realizadas tienen otra perspectiva, las referencia que utilizan, así como el tipo de actividades- que sin dejar de contener una carga comunitaria-, siempre existe una búsqueda de representar arte en sus labores sociales, lo que podría verse como adaptación del arte a la comunidad.

Arte sin fronteras es un colectivo que funciona desde hace casi siete años cuyos miembros son artistas de diferentes barrios populares de la Ciudad de México (Guerrero, Neza, la Raza, Romero Rubio). Uno de los miembros del colectivo, es Micky, oriundo de la Colonia Guerrero, actor de formación, cuya principal motivación fue llevar teatro a los barrios. Micky define a su colectivo como un híbrido, porque realizan murales, videos, intervenciones, teatro en diversos espacios públicos.

El colectivo *Nación Alién* es coordinado desde hace 13 años por Augusto, quien se dedica a la escultura, las máscaras y la cartonería. Augusto menciona que el nombre *Nación Alién* responde a la representación de la otredad, es decir la “divergencia de un alienígena”, el raro, el que no cabe en el sistema (Augusto, *Nación Alién*, 26/10/2017).

Finalmente, *Planeta Salvaje* es un colectivo que tiene dos años de existencia y está compuesto por Iván (Mono) de 27 años y Eduardo (Tlahc) de 22 años. Iván y Eduardo llevan a cabo fanzines, murales con grafiti, ilustraciones, serigrafías, etc. No se catalogan ni como artistas callejeros ni como artistas visuales, no existe una definición en la que se identifiquen debido al amplio repertorio y disciplinas que trabajan. La diversión y la pasión son el principal motor de su trabajo artístico, mismo que se compone de figuras monstruosas, híbridos, criaturas provenientes de la influencia del comic y las películas de terror.

Los vínculos con la Colonia Guerrero son distintos, algunos son oriundos de ella, mientras que otros se involucraron con la Colonia debido a la vinculación con los demás colectivos. En el caso de Micky, quien se define como un chico hiperactivo, sociable y “desmadroso”, encontró en el taller de teatro de la preparatoria un modo de expresión. Micky explica que jamás había visto una obra de teatro hasta finales de la preparatoria. “Dije: ¿qué pedo, existe el teatro? Está chingón, y la neta hay mucha banda aquí que no conoce el teatro”. Iván de *Planeta Salvaje* también es oriundo de la colonia Guerrero, cuenta como cuando salía de la escuela secundaria siempre le llamó la atención ver a los chicos mayores grafiteros pintando muros de la colonia, algo que le atrajo debido a su habilidad y gusto por la ilustración y el dibujo.



Foto 3. Mural Planeta Salvaje.
Fuente: Planeta Salvaje, Facebook

Por otra parte, tenemos a Eduardo de *Planeta Salvaje* y Augusto de *Nación Alien*, quienes no nacieron en la Guerrero y fue por diversas circunstancias que llevaron a cabo tareas de promoción cultural en esta zona de la ciudad. Por su parte, Eduardo -proveniente de la Colonia Santa María la Ribera conoció a los otros miembros de *Planeta Salvaje* en la convocatoria que realizó *Kat Noj* para pintar un mural en el Mercado Martínez de la Torre en el año 2015. A partir de ese momento se ha vinculado con la Guerrero interviniendo y mejorando espacios con *Planeta Salvaje* y con otros colectivos de la Colonia. Finalmente, Augusto de *Nación Alien*, llegó a vivir a la Guerrero hace tres años debido a que un amigo le ofreció un espacio accesible y a buen precio para establecer su taller. De acuerdo con su perspectiva del arte y de comunidad, así como el vínculo con otros colectivos de la Colonia, Augusto ha encontrado en esta zona de la ciudad el lugar idóneo para trabajar.

Entre las motivaciones y objetivos de estos colectivos se entrelazan tanto el arte como lo comunitario; por una parte, aplicar el arte dentro de la comunidad y, por la otra, involucrar y hacer partícipe a la comunidad con el arte. Un claro ejemplo de lo anterior fue la realización del postulado de la *Nación Alien*. Este postulado se les leía a diversas personas y, si estaban de acuerdo, se les regalaba una máscara de alien. A cambio, la persona tenía que tomarse una foto con la máscara. Desde la perspectiva de Augusto, es mejor involucrar a la comunidad en la obra en vez de decir: “yo te presento mi pieza y ¡contéplate!, ¡maravíllate ante ella!” (Augusto, *Nación Alien*, 26/10/2017). De este modo, Augusto demuestra cómo trata de llevar a cabo actividades y obras artísticas a partir de romper esquemas del arte tradicional, asimismo, existen lazos sociales en su obra, donde la pieza de arte depende de la participación de los otros.

Por su parte, Micky entendió durante el tercer año de la facultad que “quería bajar el teatro al barrio” (Micky, *Arte sin fronteras*, 04/11/2017), reconociendo que existía mucha gente de su

vecindad que nunca había visto una obra de teatro. Su primera representación fue en su propia vecindad o predio “la 52”, con la obra “La misa del gallo” de Alejandro Román, que narra diversos acontecimientos: cuando la policía entró a “la fortaleza” en Tepito, una vecindad con fuerte presencia del narcotráfico; la muerte de Valentín Elizalde (cantante de banda nortea que fue asesinado presuntamente por narcotraficantes en Reynosa, Tamaulipas), y la represión de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO). Micky consideró que esta obra no tenía la carga elitista que por lo general tiene el teatro, por eso decidió compartirla con su vecindad.

Es interesante porque no se conoce, es un descubrimiento, que la banda vea, mueve algo, algo que está para la elite, había que bajarlo al barrio, la gente nos decía: “es como el cine real” (Micky, Arte-Sin fronteras, 04/11/2017).



Este colectivo trata de abarcar disciplinas artísticas adaptándolas a temas de interés popular, con los que se puedan sentir identificados algunos habitantes de su vecindad y de otras zonas populares de la Ciudad. Por su parte, *Planeta Salvaje* ha intervenido espacios dándole otro tipo de estética a la Colonia, plasmando su estilo en muros y otro tipo de espacios abandonados. Asimismo, ha apoyado con su trabajo, diversos proyectos de los otros colectivos, utilizando otro tipo de figuras que no eran representativas para ese tipo de espacios, monstruos con colores chillantes, por ejemplo. Eduardo dice con cierta ironía “darle color a la ciudad”, burlándose de esta frase que según él, suena como un cliché.

De ese modo estos colectivos tienen como objetivo la implementación o adopción del arte en otro tipo de condiciones y sectores sociales, lo cuales no están muy familiarizados con este tipo de actividades culturales. Como podemos observar lo fines culturales son otros, existe una representación y un objetivo en la socialización del arte por parte de estos tres colectivos hacia los

vecinos de la Guerrero. Tanto sus vivencias para los vecinos y nativos de la Guerrero, la adquisición de conocimientos escolares representa cuestiones características en sus quehaceres creativos.

Estos jóvenes artistas han enfrentado dificultades para conseguir apoyos –en convocatorias y becas- para la continuidad en sus labores de arte social. Augusto subraya que la falta de recursos económicos y los medios para que su obra se difunda a un sector más amplio de público es una cuestión que llega a ser desesperante y menciona que la necesidad de un patrocinio, así como alguien que consuma la obra son factores que el artista debe tener en cuenta si quiere vivir de esto (Augusto, *Nación Alien*, 26/10/2017). Actualmente también acude a un curso de empresas culturales en el Centro Cultural El RULE de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México. Augusto explica que este tipo de cursos le van a dar otro tipo herramientas para la gestión cultural, ya que los procesos de autogestión son “exageradamente lentos”. Considera que los progresos y las metas se obtienen en cinco años mientras con ciertos apoyos privados o gubernamentales se podrían lograr en seis meses. Presentó un proyecto para jóvenes creadores y no fue seleccionado, en tono de broma comenta al respecto: “ya no soy joven y nadie te enseña a elaborar un proyecto”. El medio de supervivencia de Augusto es la enseñanza en artes en un bachiller y en el Centro Cultural Xavier Villaurrutia. Confiesa que estas actividades son complicadas por la falta de empatía por parte de los alumnos hacia su clase, por lo que ser una figura de autoridad es una posición que tiene que asumir sin ningún gusto por ello.

Mi pasión son las artes plásticas, pero desafortunadamente si no logras ser parte de ciertos grupos y escuelas no entras en el circuito de artistas, la segunda opción es ser maestro, llevo 11 años dando clases (Augusto, Nación Alien, 26/10/2017).

Para Augusto, otra de las dificultades para un artista plástico es encontrar los espacios adecuados para difundir la obra, pues museos y galerías siguen exhibiendo obras de artistas con cierta trayectoria. Sin el apoyo institucional existen muchas dificultades, por ejemplo, el recurso para mover piezas es indispensable, además la mayoría de la población no tiene las condiciones para consumir arte, por lo que entrar a ciertos sectores del arte institucional es necesario.

Por su parte, Micky de *Arte-Sin Frontera* comenta que no está peleado con las instituciones culturales; él, junto con su colectivo han obtenido algunas veces apoyo y muchas otras veces no, reconociendo las complicaciones para obtener este tipo de financiamientos. Por lo que buscan otro tipo de alternativas, como los organismos no gubernamentales, tal como el proyecto actual, *Okanjore* (Monólogo que utiliza *stand up*, baile, rap y teatro para hablar del barrio) en donde presenta obras de teatro en diversos espacios del metro. Finalmente, *Planeta Salvaje* no considera

la posibilidad de buscar un apoyo gubernamental y considera que muchos colectivos independientes han logrado sobrevivir sin ningún tipo de apoyo, ellos toman como referencia a otro colectivo llamado *APC. Planeta Salvaje* considera que vendiendo su propia obra (serigrafía y fanzine) en eventos, bazares o Facebook son capaces de poder sacar adelante el proyecto. Sin embargo, una de las razones por las que detuvieron el proyecto fue la falta de tiempo por sus actividades escolares, tanto en la Escuela de Artesanos por parte de Iván, como en la Esmeralda por parte de Eduardo.

De acuerdo con lo expuesto en este apartado, muchos colectivos tienen dificultades para la gestión de sus proyectos por diferentes razones: labores educativas o profesionales, el tiempo y sus necesidades económicas. A su vez los apoyos, tanto en becas como en otro tipo de retribuciones no son muy frecuentes, algunos han decidido aplicar al FONCA, así como a otro tipo de apoyos gubernamentales, otros por su forma de organización e ideología entienden que los apoyos gubernamentales no corresponden con el trabajo sociocultural que realizan.

Las complicaciones reales para el mantenimiento de los proyectos mencionados tienen parcialmente relación con lo que Eduardo Nivón (1998) explica en torno a los movimientos sociales: forman parte de una segmentación social y dadas sus condiciones no institucionalizadas, heterogéneas y diversas, se encuentran con dificultades para acceder a los recursos institucionales (Nivón, 1998: 72). Además, según Tomás Ejea (2015), los gestores culturales tienen que atender tanto una lógica estética, como intereses económicos y políticos de los propios circuitos y de la misma sociedad en su conjunto (Ejea, 2015: 77). La alta demanda para apoyos gubernamentales o las exigencias económicas y la falta de tiempo terminan siendo factores que influyen en el modo de operar de estos colectivos culturales locales. Como se ha mencionado, muchos de estos agentes culturales han buscado una autonomía de las autoridades delegacionales y culturales. Sin embargo, se debe reconocer que la autonomía de apoyos gubernamentales de cada uno de estos grupos ha impedido consolidar muchos de estos proyectos; aunque algunos de ellos aún siguen funcionando, cada miembro de los colectivos ha reconocido las dificultades para su continuidad, más allá de un entusiasmo espontáneo. Como menciona Eduardo Nivón (2017), la autonomía más allá que se sostiene por tener la capacidad de decisión propia, así como por no tener la presión de factores externos, también provoca que muchos de estos proyectos queden en el abandono (Nivón, 2017: 42-43).

2.3 Rescate y reinención del espacio público

La guarida fue construida por los tabiques rojos inservibles de las construcciones de los alrededores, eran pasadas las 12 de la noche y salíamos a recolectar material para construir nuestro espacio ideal...existían nuestros pequeños cuerpos con una increíble capacidad de imaginación para poder hacer de los espacios públicos, espacios en común, pero sobre todo espacios transformados en aquello que no son, pero que pueden serlo por unos minutos y quizás para toda la vida. (Relato de infancia de Micky Rubio sobre la Colonia Guerrero: 1, 2008).

El abandono de las calles y diversos lugares públicos en la colonia Guerrero, así como la desvinculación comunitaria entre los vecinos ha sido uno de los principales puntos de atención para los colectivos culturales en la colonia. En este periodo de la modernidad el espacio público sufre una tendencia al abandono por parte de los ciudadanos (García Canclini, 2011). Una de las razones principales es el temor a la inseguridad que se ha construido en el imaginario urbano de muchas ciudades. La inseguridad se conforma en el imaginario a partir de supuestas “clases peligrosas”, conformadas pobres o marginados (Borja y Muxí, 2000: 23). Sin embargo, “el espacio público no provoca ni genera los peligros, sino que es el lugar adonde se evidencian los problemas de injusticia social, económica y política” (Borja y Muxí, 2000: 23). El temor por estar en los espacios públicos crea una agorafobia como producto de la degradación y la desaparición de un espacio público que integra y protege a la población. Estos espacios han sido sustituidos por centros comerciales y guetos residenciales, lo que fractura el territorio y atomiza las relaciones (Borja y Muxí, 2000: 25). La indiferencia por parte de las autoridades y las políticas públicas favorecen el abandono que cada vez más se reproduce en las áreas comunes provocando menos interacción y valores sociales. El uso de los espacios públicos para las actividades culturales ha sido uno de los principales medios para buscar vincular e involucrar a los vecinos por parte de los colectivos culturales a través diversos proyectos como gratiferias, huertos urbanos y callejoneadas de días de muertos.

2.3.1 Gratiferias y cine alienígena

Nación Alien ha promovido el uso y rescate del espacio público, así como regresar a la gente a las calles y que los vecinos se relacionen en él, buscando una contraparte con los centros comerciales que provocan relaciones sociales a partir del consumo. La “Feria de la gratuidad” o la “Gratifería alienígena” son un ejemplo de lo anterior. Esta actividad se lleva a cabo en diversas

partes de la ciudad, como el quiosco de Santa María la Rivera, el Monumento a la Revolución, el parque Rio de Janeiro en la colonia Roma y el parque San Fernando en la colonia Guerrero. El evento consiste en que la gente done objetos que no necesita y las personas los puedan tomar sin el compromiso de dejar algo a cambio. “Llegamos al parque y ahí hacemos el evento, ponemos la bandera de la *Nación Alién*, y con el megáfono invitamos a la gente” (Augusto, *Nación Alién*, 26/10/2017). Precisamente, uno de los aspectos principales en el que Augusto hace mayor hincapié de las ferias de la gratuidad es que no se entienda como un trueque o un intercambio de objetos, dado que de ese modo se considera que, si tu llevas un objeto y lo vas a intercambiar, tienes la expectativa de obtener un objeto de un valor similar, por lo que sigue existiendo una misma dinámica de consumo capitalista.

*El trueque es complicado, tienes un producto y quiero cambiarlo, no siempre estás de acuerdo con el intercambio, funciona como quermes, utilizas dinero. En cambio, en el tequio toda la población una vez cada determinado de tiempo, la iglesia arregla la comunidad, la casa de juanita necesita algo, la arregla la comunidad, etc. (Augusto, *Nación Alién*, 26/10/2017).*

Cabe agregar que durante el evento también músicos, poetas y actores exhiben sus propuestas artísticas, ofreciéndole a la comunidad una alternativa, así como jóvenes artistas encuentran el espacio para expresarse para otro tipo de público, más allá de las casas culturales y los recintos institucionales de la cultura. Por otro lado, con una beca para una estancia en la Universidad Politécnica de Valencia, Augusto echó andar el proyecto de “la moneda del banco interdimensional”, una moneda hecha de níquel y otros elementos que se puede intercambiar por actividades culturales en el espacio público:

*Después hice una moneda del banco interdimensional de la Nación Alién. La moneda está trazada en horas lúdicas: es 1 hora lúdica, 3 horas lúdicas, 6 horas lúdicas. La idea es cambiarla a las personas por actividades culturales que rescaten el uso de los espacios públicos, el rescatar el juego como una actividad de la vida cotidiana. Teóricamente el rollo, el uso de los espacios de esparcimiento son los espacios comerciales lugares donde hay actividad social que depende de una actividad de consumo. Vas a una plaza comercial, estas 4 horas, pero estás pagando por convivir. El uso de espacios públicos por el narco comenzó a deteriorarse, la inseguridad, paranoia, no hay que ir a la calle. Entonces esta parte recupera el uso de los espacios públicos, cuestionar el capitalismo como este medio de único modo de entretenimiento y esparcimiento, recuperar espacios que son de la gente para la gente (Augusto, *Nación alién*, 26/10/2017).*

Arte comunitario, eventos culturales, medios de intercambio, incentivos simbólicos son herramientas con las que este colectivo busca crear medios de integración y vínculos en una colonia donde hay muchos habitantes que, desde la perspectiva de Augusto, por el miedo a la inseguridad

no se dirigen la palabra. Los ambientes cotidianos de algunos espacios públicos de la colonia Guerrero encuentran una alternativa cultural tangible (gratiferias) y representaciones culturales intangibles como la música, las poesías, el performance.



Foto 6. Gratiferias, Parque de San Fernando / Foto 7. Moneda Interdimensional Alién
Fuente. Augusto Quevedo Facebook

El fomento al cine es otra de las actividades con las que *Nación Alién* ha buscado restablecer lazos con la comunidad proyectando filmes en uno de los espacios públicos más importantes de la colonia, el Mercado Martínez de la Torre. Los filmes seleccionados iban de acuerdo con la lógica e ideología del colectivo, filmes que describen la ficción de la realidad, tales como “Truman Show”, “Matrix”, “Dark City”. Augusto reconoce con una sonrisa que no sabe si estuvo bien o mal: “Varios se quedaron como: ¿esto qué chingados es?” A su vez, muchas personas iban solo para convivir entre ellos, llevaban palomitas, “echaban relajo”, ponían poca atención a la película y se iban a su casa a la mitad de la proyección. Los miembros del colectivo entendieron que no se estaba logrando un público de cine. Pero el ejercicio funcionó para entender que “se pueden conjuntar la gente que hace las iniciativas, se puede hacer una colonia con fuertes actividades culturales” (Augusto, *Nación Alién*, 26/10/2017).

2.3.2. Rescate de la jardinera del Eje 1

Por otro lado, uno de los principales proyectos que el colectivo *Enraizando Espacios* realizó fue el desarrollo de un huerto urbano en las jardineras del Eje 1 Norte. Dichos espacios eran utilizados por gente en condición de calle para dormir o como letrinas. *Enraizando Espacios* contó con el apoyo de los colectivos *Kat No*, *Planeta Salvaje* y *Comunidad Nueva*. Gracias al amplio trabajo comunitario de éstos, *Enraizando Espacios* pudo acceder a diversos sectores de la zona (comerciantes, familias, limpiaparabrisas, gente de la tercera edad, gente sin hogar) y explicarles el proyecto de crear un espacio verde en las jardineras del Eje.

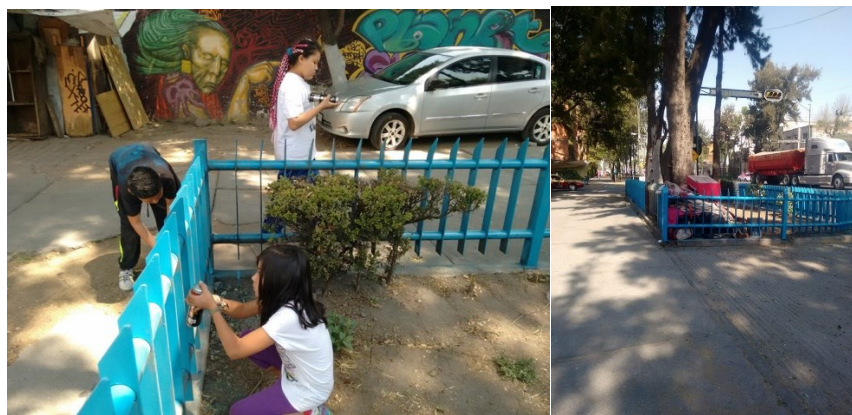


Foto 8 y 9. Trabajos en las jardineras del eje 1
Fuente: Facebook *Enraizando Espacios*

Al principio se consideraron las jardineras solo como un espacio de compostaje y los colectivos *Kat Noj*, *Planeta Salvaje* y *Enraizando Espacios* apoyaron el colectivo *Enraizando Espacios* en la limpieza, encontrándose con un suelo seco y con excretas humanas. Existía cierto escepticismo por parte de algunos vecinos debido a que, como comentan, “la gente en este tipo de colonias está acostumbrada a que llega el diputado tal, o alguien que se quiere postular, siempre existe alguien con interés” (Alba, *Enraizando Espacios*, 16/09/2017). Asimismo, como algunas personas no sabían cómo crecía un jitomate o una lechuga, por otra parte, Alba de *Enraizando Espacios* critica que los niños crezcan pensando que el sabor verdadero de una fresa sea el sabor del Boing. “Es necesario para el habitante urbano reconectar con esta parte” (Alba, *Enraizando Espacios*, 16/09/2017). A partir de estas actividades, los vecinos comenzaron a involucrarse. En este espacio se encontraban chicos limpiaparabrisas, vendedores de periódicos, ambulantes, grupos que no tienen un lugar estable en la colonia, que se demostraron desconfiados al iniciar las primeras labores. Como comenta Alba, “estas personas están acostumbradas a que la gente no quiera verlos, nosotros partimos del respeto hacia sus vidas” (Alba, *Enraizando Espacios*, 16/09/2017).

Con el apoyo de niños y personas de la tercera edad pintaron las jardineras, dando luz al espacio, siendo un lugar de la zona que todos evitaban. Por su parte, algunos comerciantes del mercado donaron herramientas. Posteriormente se sembró trigo, jitomate, maíz a través de un sistema micorriza y lombricompostas. Alba comenta que las señoras mandaban a los niños a las jardineras a cortar jitomates.

Cuando más se vinculó las bandas limpiaparabrisas, fue cuando los jitomates se pusieron naranjados, ellos se acercaron, ¿Qué es eso? ¿Y se puede comer? Siempre aclaramos que es de todos, esto está sembrado en espacio público por lo tanto es de todos, nosotros le damos mantenimiento (Alba, *Enraizando Espacios*, 16/09/2017).

Uno de los obstáculos para este proyecto fue que se sobrepasó la carga de trabajo, la manera de poder encontrar apoyo para el mantenimiento de los huertos fue a través de un taller gratuito llamado “Hagamos un huerto sustentable”. El taller consistía en tres horas de enseñanza sobre huertos urbanos y posteriormente los participantes retribuían el aprendizaje trabajando en la composta y en la siembra de la jardinera. Sin embargo, no existió un compromiso mayor por parte de muchos participantes del taller, ya que la gran mayoría se quedaba solo en el taller y se retiraba al momento de darle mantenimiento a las jardineras. Por otra parte, se pudo trabajar adecuadamente durante el periodo de lluvia, sin embargo, en periodo de secas el riego era un problema, se necesitaban alrededor de 40 litros de agua a la semana. Existía mucho tránsito de los voluntarios, pero poca gente participaba permanentemente en el proyecto.

En cuanto a la autonomía de las instituciones para el mejoramiento del espacio público, Alba menciona que la gente está acostumbrada a esperar siempre algo a cambio. De ahí “se crea esta dinámica de poder de que alguien viene a salvarme”. Sin embargo, Alba considera que son los vecinos los que deben hacer algo al respecto, son los que transitan el espacio y son los que deben decidir qué hacer con él, ya que es su entorno y ellos deciden como relacionarse con él. Como ella comenta, “tú lo estas transitando, entonces tu eres el motor del cambio de entorno, por eso nos acercamos a la comunidad”.

2.3.3. El camino de los muertos

Algunos colectivos culturales y artistas de la colonia Guerrero y de otros sectores de la ciudad, coordinados por *Comunidad Nueva*, organizan el desfile de muertos el día 29 de octubre. Este desfile se ha llevado a cabo por dos años consecutivos. Se recorren las zonas más emblemáticas de la colonia, desde el parque de San Fernando hasta el mercado Martínez de la Torre, realizando un recorrido de seis a ocho cuadras. Ocho participantes realizan el camino llevando las mojigangas, figuras de cartón de un metro y medio de altura que se llevan colgadas de la espalda y cuyos brazos se mueven con unos bastones. *Kat Noj* y *Nación Alien* se encargaron de construir catrinas con cartonería que fueron instaladas en distintos negocios con el fin de involucrar a la gente. La participación de *Enraizando Espacios* fue la siembra de cempasúchil y una pequeña ofrenda de cartonería, por su parte comerciantes del mercado también donaron esta misma flor del día de muertos. Existía desconcierto y curiosidad por parte de los vecinos, que preguntaban por qué hacían esto. Según Alba, funcionó como un medio de cohesión social. Mary Gloria en tono de

broma dice “si la película de James Bond *Spectre* recrea un desfile del día de muertos en el centro de la ciudad de México, por qué nosotros no”.



Fotos 10 y 11. El desfile de los muertos con mojigangas, Fotografía. Alejandro Resendi Guzmán

2.3.4 Espacio público imaginado

Finalmente quisiera incluir un relato de infancia de Micky de *Arte-sin frontera*, llamado *De escondidillas, cascaritas y otras memorias en el barrio que ha dejado de existir* porque a partir de la imaginación de unos niños el espacio adquiere otro tipo de representaciones simbólicas, lo cual se equipara con la labor que buscan cada uno de los agentes culturales mencionados en este capítulo. Micky cuenta que una de sus experiencias más significativas de la infancia era entrar en las noches a la plancha del Auditorio del Congreso del Trabajo, que se encuentra en la misma avenida de su predio, la Av. Flores Magón. Obviamente el ingreso a este espacio por parte de él y de sus cómplices-amigos era una manifestación de rebeldía y clandestinaje.

Es verdad que no es un parque, pero para nosotros lo era, por la capacidad de transformación que podíamos hacer de éste cuantas veces en el día quisiéramos (Micky, 2008: 2)

Esta reapropiación o reinención del espacio público, según narra en el relato, significaba como de acuerdo con la imaginación se podía transformar un espacio burocrático en un espacio de diversiones. El espacio fue adaptado como cancha de fútbol para las “cascaritas”, así como lugar para jugar a las escondidillas, este juego terminaba siendo aún más estimulante debido a que veían a: “una niña vestida de blanco y los ojos oscuros dentro del congreso”. Posteriormente se impuso un guardia de seguridad en el teatro durante la noche lo que generó la falta de acceso al lugar. Micky comenta como la “calle era el punto de reunión”, porque el espacio público a partir de iniciativas como la organización de actividades específicas o la imaginación de un niño pueden

provocar su mejoramiento, dejando de lado sus dolencias y estimulando su potencial como herramienta de integración social.

Los colectivos, a través de diversos medios, buscan que el espacio público tenga otra representación cultural para la gente. Además, cabe recalcar como la colaboración entre todos los colectivos favoreció para que existieran más elementos, herramientas e ideas que provocaron un mayor impacto para los vecinos de la zona, así como mayor calidad en los eventos y las actividades. Esta labor tiene gran relevancia, como Zaida Muxi y Jordi Borja (2000) mencionan, la calidad de una ciudad se mide por el acceso al espacio público, a través del cual se puede garantizar la igualdad y apropiación por parte de diferentes colectivos sociales y culturales, de género y de edad (Borja y Muxí, 2000: 11 y 13). Patricia Ramírez Kuri (2015) agrega que el espacio público contiene diferentes significados que responden al cambio de la vida urbana de acuerdo con los modos de interacción, formas de expresión y organización social y política (Ramírez Kuri, 2015: 9). Ramírez Kuri nos indica que, en el espacio público en sociedades como las latinoamericanas, encontramos grupos sociales complejos y diversos, sumados a contextos de desigualdad entre la ciudadanía, las instituciones y la ciudad (Ramírez Kuri, 2015: 13). Procesos relacionados con los conflictos, la violencia, el abuso de los sectores jerárquicos hacia los sectores vulnerables acontecen en este tipo de espacios. De ese modo el espacio público funge como una herramienta que expone fenómenos socioculturales de los diversos sectores sociales, sin embargo, la importancia del espacio público en cuanto a su análisis y el reflejo que han demostrado estos grupos culturales favorece para replantear las perspectivas de una zona de la ciudad de México en condiciones de abandono y de inseguridad, que a partir de un esfuerzo comunitario ayudaron a desarrollar aunque sea de forma temporal otros significados y simbologías para los habitantes de una colonia acostumbrados a solo ver pobreza y descuido. Por otra parte, Manuel Delgado (1999) también sostiene que los consumidores del espacio público son “moléculas de la urbanidad” cuyo estatus social es indefinido, se encuentran de paso por lo que el espacio público es un escenario de ritos impredecibles y protocolos espontáneos. (Delgado, 1999: 119). Es por eso por lo que Delgado considera las ideas de Richards Sennet al ver a la ciudad como la experiencia propia de la otredad y el espacio público como un lugar que “es constantemente descubierto a punto de constituirse en territorio, pero sin que nunca acabe por reconocer límites ni marcas” (Delgado, 1999: 120). El espacio público puede producir sensaciones de miedo, tristeza e impotencia, así como momentos de integración social, solidaridad, alegría, curiosidad. El trabajo comunitario que han conseguido

estos grupos ha reinventado por momentos los significados de sitios estratégicos de la colonia, dándole otro sentido a la vida de un barrio con un fuerte estigma social. Estos ritos espontáneos de los que habla Delgado (1999), así como los constante redescubrimientos del territorio que menciona Sennet (1978) pueden considerarse como medios sociales para cambios significativos a favor de la armonía comunitaria. El esfuerzo y la conciencia social a través de las actividades culturales siguen latentes en cada uno de estos grupos colectivos, no obstante, la lucha contra las exigencias cotidianas en dimensiones sociales, políticas y económicas obstaculizan la consagración de cada una de estas iniciativas. Más allá de la continuidad, considero pertinente mencionar que dichos eventos han conseguido crear otro tipo de valorizaciones y percepciones simbólicas de espacios que por lo general no conforman una prioridad de las autoridades si no existe un interés económico de por medio.

2.4 ¿Artistas o artesanos? Perspectivas sobre el arte y las instituciones culturales

¿Poner a Frida y a Diego como los grandes exponentes del arte? Frida es ñoña, era yo, yo, yo... está en todas sus pinturas (Augusto, Nación Alien, 26/10/2017)

A nivel general, muchas de las instituciones culturales enfocadas en la promoción a la cultura y las bellas artes, tales como el INBA y en parte la Secretaria de Cultura, entre algunos de sus programas tiene una visión estética occidentalizada (Ejea, 2015). Desde esta perspectiva Tomas Ejea (2015) sostiene que las manifestaciones artísticas que se alejan de ese modelo occidental son consideradas “enigmáticas”, “exóticas” o “extrañas”, por lo que son subvaloradas y excluidas de los circuitos artísticos institucionales (Ejea, 2015: 63-64). Es por eso por lo que Ejea considera que el artista y sus obras forman parte de un sistema de relaciones entre agentes sociales que determinan los modos de producción, circulación y consumo del arte, como críticos, público, coleccionistas, productores y funcionarios (Ejea, 2015:67). A partir de estos conceptos y esquemas hegemónicos del arte en las sociedades occidentales modernas, considero interesante compararlos con la perspectiva de tres jóvenes artistas y gestores culturales de la Colonia Guerrero, que buscan desarrollar alternativas más allá de las tradicionales y prestigiosas instituciones culturales.

2.4.1 Museos e instituciones culturales

Augusto, de *Nación Alien*, considera que el arte tradicional que nos encontramos en la mayoría de los museos de arte se enfoca en la técnica y la noción de lo bello. Esto es algo con lo que él no concuerda dado que, desde su perspectiva, el arte también puede ser grotesco. Destaca que la gente no necesariamente tiene que ir a un museo para tener una perspectiva de lo estético, inclusive puede tener una mayor sensibilidad estética que un usuario que recurre constantemente a las salas de arte institucionales. A su vez, Augusto también menciona que el museo es el gran lugar para el turista, o el chavo de la escuela, es un arte académico. En cuanto al arte contemporáneo, Augusto lo considera “muy ensimismado”, siempre en la mira de la vanguardia. Él pone como ejemplo al Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM (MUAC) debido a que este museo prioriza los proyectos ganadores de las bienales. Este artista plástico explica cómo el ambiente artístico termina dándole más importancia al “blof” de las inauguraciones y los cocteles.

Augusto considera que el artista debe buscar salir de los museos para llevar al arte al espacio público, para ello toma como referencias a diversos movimientos de los años 60's, como “el accionismo vienés”, movimiento que utilizaba el cuerpo como medio de transgresión expresado a través de las laceraciones. Augusto retrocede a un más, hasta el muralismo, movimiento que desde su perspectiva de arte social exploró otro tipo de terrenos. Es por eso que Augusto afirma que el artista tiene la posibilidad de no solo serlo a través de los medios tradicionales, sino que existen alternativas como la plaza pública, en la que muchos creadores llevan a cabo su “panchormance” (Augusto, *Nación Alien*, 26/10/2017). Como ejemplo pone al Chopo, en donde la calle ha resultado ser la zona en la que el arte tiene las posibilidades de expresarse a través de otras formas, inclusive esténciles y stickers son herramientas para sensibilizar a los públicos.

Los chicos de *Planeta Salvaje* -Eduardo e Iván- exponen algo similar a lo anterior. Consideran que mucha gente que trabaja en ilustraciones y tatuajes tiene el mismo conocimiento que un artista, simplemente el artista entra en la categoría social de “intelectual” (Iván, *Planeta Salvaje*, 26/01/2018).

En cuanto al arte institucional, ambos consideran que es algo que no se puede negar, sin embargo, para Eduardo “la cultura está en todos lados: el transexual, el borracho, el narco, la gente que peleó por su vivienda” (Eduardo, *Planeta Salvaje*, 26/01/2018). Eduardo afirma que la cultura se puede encontrar en todos lados y no verla tan solo en los museos de arte. En tono de broma menciona que el arte del museo es arte muerto (Eduardo, *Planeta Salvaje*, 26/01/2018). Cabe

recalcar que Augusto de *Nación Alién* hizo la misma broma en una entrevista previa. Por su parte, Iván reconoce el valor histórico del arte institucional, así como la influencia que las obras de recintos institucionales de arte tienen en su trabajo. Finalmente, Iván considera que también se debe valorizar los espacios independientes de arte contemporáneo que ofrezcan otro tipo de alternativas.

Micky, del colectivo *Arte-Sin Frontera*, hace una distinción entre arte y campo del arte: “el arte se encuentra en cualquier lado, mientras que el campo del arte se rige hegemónicamente por las instituciones, los museos, los teatros, los que legitiman y desvalorizan el arte” (Micky, *Arte-Sin fronteras*, 04/11/2017). Además, recuerda a Duchamp sobre la denuncia que a través del mingitorio realizó para decir todo lo que está detrás del “arte legítimo”. Sin embargo, aclara que su colectivo no está peleado con las instituciones, más bien las ve como una herramienta que a veces apoyan y a veces no. Por lo que ha colaborado tanto con la Secretaría de Cultura como con asociaciones civiles, “simplemente son herramientas para la colectividad en los que se pueden potencializar tus narrativas y dispositivos escénicos para la comunidad” (Micky, *Arte-Sin fronteras*, 04/11/2017).

Por su parte, Augusto destaca que “la cultura no se puede identificar con ciertos autores como representantes de una generación”. Menciona que él no creció leyendo a Carlos Fuentes, sino más bien literatura de terror. En el caso de las artes visuales, hace una crítica a las instituciones culturales por distinguir a Diego Rivera, Frida Kahlo y a José Clemente Orozco como los grandes exponentes del arte mexicano. De ese modo demuestra una clara posición frente a las hegemonías y cánones establecidos por parte de la oferta cultural institucional estatal.

Micky de *Arte-Sin Frontera* percibe que tanto el arte como sus instituciones tienen una perspectiva muy elitista, sus vivencias en la Licenciatura de Artes Escénicas le dieron a entender que las obras de teatro que le hacían ver estaban enfocadas en un público muy especializado, ante lo cual ha buscado un tipo de teatro que pueda identificarse con la gente del barrio. Desde su experiencia en los talleres de teatro y de historia del arte que ha impartido, los chicos de la Guerrero como en algunas correccionales para menores donde colaboró, demostraron una gran impresión y entusiasmo por las posibilidades que el arte les ofrece en la vida. “Esas cosas que nos han enseñado que son de los dioses, no es verdad, son cosas terrenales y es importante” (Micky, *Arte-Sin fronteras*, 04/11/2017). Micky valora más la socialización del arte que entrar en los circuitos hegemónicos tradicionales. Su trabajo también se identifica con la idea de “estética relacional” de Nicolás Bourriaud, es decir, la estética no se queda en el objeto sino en la acción para potenciar lo estético. Asimismo, no le parece pertenecer al arte comprometido, ya que la palabra

‘comprometido’ puede tener muchas variables que no corresponde con la perspectiva del colectivo, por lo que entiende que su trabajo se identifica con el movimiento estadounidense “Artivismo”, en donde se conjuntan prácticas artísticas y activistas.

2.4.2 ¿Qué tipo de artista eres?

De acuerdo con estos artistas y gestores culturales, su trabajo no coincide con las categorías y disciplinas tradicionales de las artes. Augusto menciona que, dentro de estas categorías, cuando uno las identifica, significa que no se trata de una propuesta revolucionaria ni contracultural, sino que forma parte del “mainstream”. De ese modo el arte incluye y excluye los espacios y los públicos. Por lo que sugiere que no se debe tener un perfil preciso, más bien, “se debe zigzaguear de acuerdo con el momento que vives y aceptar que existen diversas formas” (Augusto, *Nación Alien*, 26/10/2017).

Planeta salvaje tiene una perspectiva similar en cuanto a la categoría o el encasillamiento en una disciplina artística. Cuando se les preguntó qué género los conforma, en tono de broma respondieron “vándalos”, ya que artista callejero o street art, artista visual, grafitero, serigrafista eran términos que no tenían la suficiente dimensión en su significado para abarcar todo su trabajo (Iván, *Planeta Salvaje*, 26/01/2018). Ellos explican que este tipo de diferencias con los géneros les ha traído problemas cuando han querido incluirse en proyectos culturales con algunas instituciones, generando diferencias que provocaron que algunos de sus proyectos no se concretaran. Micky, de *Arte- Sin frontera*, tampoco se refiere a su colectivo como parte de una disciplina específica, simplemente los proyectos surgen, y se adaptan múltiples disciplinas creando “una especie de híbrido” (Micky, *Arte-Sin fronteras*, 04/11/2017”. Estos jóvenes artistas tienen propuestas multidisciplinarias, las cuales les favorecen para ampliar sus posibilidades creativas, más allá de encontrar diferencias con la burocracia cultural. Sin embargo, se tiene que mencionar que las instituciones culturales en cierto sentido pueden requerir categorías más precisas, y por eso que las propuestas mencionadas no se pueden integrar en algunas ocasiones a cierto tipo de proyectos. No obstante, las propuestas de estos colectivos son claras en el sentido de no querer establecerse en ciertos círculos que abarcan públicos específicos, dentro de ciertos esquemas intelectuales, sino tener una apertura hacia una diversidad sociocultural y espacial.

2.4.3 Arte vs Artesanía

De acuerdo con Augusto, una diferencia entre su propuesta artística con respecto a los esquemas establecidos por las instituciones culturales es la dicotomía de arte popular o artesano y arte institucional o artista. Augusto menciona que existen discursos muy polarizados. Según este artista hay gente que denigra las expresiones artísticas populares urbanas; sin embargo, a veces se llega hasta el otro extremo diciendo “el barrio es la neta... casi, casi, hay que santificar Tepito” (Augusto, *Nación Alién*, 26/10/2017). Por lo que las instituciones deben dar las mismas posibilidades tanto a lo tradicional como a lo vernáculo (Ibidem). El mismo considera que existe un recelo por ambas partes. Los grupos elitistas ven las expresiones artesanales como inferiores, asimismo los artesanos juzgan la soberbia del artista. Augusto utiliza herramientas como la cartonería, por lo que su propuesta se confunde entre el arte y la artesanía. En cuanto esta diferencia Tomas Ejea menciona que:

Este discurso sostiene que la artesanía se define de manera opuesta al arte, ya que se asienta en la tradición comunitaria y, por tanto, no tiene como sello la individualidad del creador. Sus obras están marcadas por la repetición e imitación, y en todo caso, su valor estriba en la capacidad de realizar correctamente el patrón diseñado previamente. Según este discurso, la artesanía no representa propiamente un proceso de originalidad. Y no constituye el desarrollo de la disciplina artística; no refleja un aspecto genérico del ser humano, sino la cosmovisión consuetudinaria particular de una sociedad tradicional., (Ejea, 2015: 71).

Para analizar esta dicotomía resultan interesantes los testimonios en los dos miembros de *Planeta Salvaje*. En primer lugar, Iván estudia estampado en la Escuela de Artesanos del Instituto Nacional de Bellas Artes; reconoce cierta desilusión por la escuela, dado que tenía muchas expectativas de obtener más instrumentos para aplicarlas en su propia obra; en cambio la escuela lo ha enfocado en siempre tener en la mente un cliente, para realizar un diseño de una invitación, una taza, una playera, o sea, desde una perspectiva más mercantil que artística. El pretendía usar el taller para su propia obra, sin embargo, las exigencias de los profesores le han impedido trabajar como él quisiera.

*Un cambio muy radical, muy cañón, solo está enfocada a generar un oficio, se visualiza un cliente, me saco de onda, quería saber más de serigrafía y grabado, y aplicarlo a lo que hago, y no dedicarme a hacer playeras, vasos, invitaciones (Iván, *Planeta Salvaje*, 26/01/2018).*

Por otro lado, Eduardo nos narra su experiencia en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda. Él considera que hay un vacío de conocimiento en la enseñanza que permita romper con las propuestas hegemónicas, ya que solo existe un enfoque técnico. Por otra

parte, existe una tendencia en enseñar cómo conseguir fondos de instancias culturales para realizar un proyecto.

Se manejan conceptos para armar un proyecto, y ese proyecto meterlo en el FONCA, hay una cierta tecnificación, más que conocimiento, lo que genera que no haya propuestas que puedan romper y darle la vuelta a la forma en el que se ve el arte” (Eduardo, Planeta Salvaje, 26/01/2018).

A partir de estos testimonios podemos entender las condiciones y los objetivos de la Esmeralda (CENART) y la Escuela de Artesanos (INBA) que no concuerdan con la visión de arte de estos dos jóvenes. Por una parte, en la Escuela de Artesanos buscan que sus estudiantes desarrollen productos mercantiles. Por otra parte, la Esmeralda busca más la técnica que la propuesta artística, así como el financiamiento para llevar a cabo una obra. Podemos encontrar que ambas instituciones instruyen medios de subsistencia a sus alumnos, ya sea para una producción en serie, o una obra individual.

Si incluimos al artesano dentro de la categoría de lo popular, Eduardo Nivón (2015) menciona como que la “cultura popular” está considerada a menudo veces como parte de la industria cultural cuyos fines se encuentran muchas veces en el espectáculo y el consumo (Nivón, 2015: 124). Octavio Paz (1988) destaca que el arte moderno termina convirtiendo el acto de ver en una operación intelectual, así como un rito mágico “ver es comprender y comprender es comulgar” (Paz, 1988: 134). La artesanía más allá de la utilidad, Según Paz, es una complicidad con nuestros sentidos, por lo que no podemos desprendernos de ella. Es a su vez un signo de vida física compartida, que fluye con el tiempo, a través de repeticiones e imperceptibles variaciones. (Paz, 1988: 137). Considero que el análisis debe partir de qué forma se lleva a cabo una obra de arte y una artesanía, ya que no podemos calificar las capacidades inventivas y creativas bajo categorías absolutas. La intencionalidad y el contexto definen la obra, más allá de las taxonomías hegemónicas. El artista era un artesano hasta antes de la autoría y el culto a la personalidad.

Remitiéndonos a la historia, el artista del Renacimiento asume un ascenso con respecto a la comunidad medieval de artesanos. Richard Sennet (2008) explica que una de las principales razones es que el artista adquiere el privilegio de la subjetividad y la autonomía, “el artesano está volcado hacia fuera, hacia su comunidad, mientras que el artista se vuelve hacia dentro, hacia sí mismo (Sennet, 2008: 46-47). En cierto modo Larry Shiner (2001) difiere de Sennet, ya que, a diferencia de un artista moderno, los artistas del renacimiento tenían una función específica más que una expresión personal (Shiner, 2001: 76). Los trabajos de los más prestigiosos artistas del

Renacimiento se realizaban bajo contrato, en el que se les indicaba características específicas de su trabajo, así como el motivo y los materiales (Shiner, 2001: 77-78). Podríamos considerar lo anterior como una paradoja con respecto a la actualidad, el artista moderno también se ve sometido hacia las burocracias culturales. Se le indican ciertas normas dentro de su trabajo que vayan de acuerdo con las expectativas institucionales, para que de ese modo la institución pueda proveerles de espacios de exhibición y recursos económicos, por lo que tampoco existe una total autonomía. Tomas Ejea menciona que existe una relativa autonomía del artista debido a que parte de dinámicas, circunstancias y lógicas de los espacios artísticos culturales (Ejea, 2015: 75). Es por eso que los grupos dominantes siempre han tenido un cierto control sobre el arte legítimo, ya sea a través de poderes eclesiásticos, mecenazgos o institutos culturales.

Las perspectivas de estos jóvenes artistas rompen con enclaves institucionales establecidos. Lo social, alternativo, transgresor, radical e irreverente de muchas de sus obras cumplen con distintos requisitos, por lo que se complica encasillarlos ¿Qué significa ser artesano, artista, escultor, pintor, artista visual, grafitero, teatrero, actor? Todas esas definiciones no corresponden del todo a propuestas que buscan establecerse más allá de las galerías. Conceptos como subjetividad, autonomía, creatividad, obra maestra han influido en la historia del arte, y han definido, categorizado y dirigido los diferentes rubros creativos de las distintas disciplinas humanistas. Se deben reconocer las diferentes etapas históricas, así como percepciones teóricas y filosóficas, sin embargo, se deben manejar de forma cuidadosa y delicada, debido a que dictaminar la pertenencia a cierto rubro artístico puede causar aislamiento y exclusión, lo que puede provocar la desaparición de proyectos y colectivos culturales. Aunque muchos de estos colectivos no pretenden fama y riqueza, sí debe lograrse una visibilización por la labor artístico-social que todos estos jóvenes realizan, por lo que es necesaria una mayor vinculación entre los funcionarios culturales y las propuestas artísticas alternativas. Los programas gubernamentales en el sector cultural adquieren un importante papel que puede definir el rumbo de cualquier proyecto artístico-cultural. Tomas Ejea explica por qué:

Los programas que operan las distintas instancias gubernamentales son, entre otras cosas, proveedores de legitimidad estética tanto al interior de las disciplinas artísticas como en el conjunto de la sociedad. Establecen sanciones, becas estímulos, reconocimientos, decretan sanciones negativas al rechazar una cierta cantidad de proyectos, desestimando con ello su valor como práctica artística (Ejea, 2015: 78).

Cuando se encasilla a un colectivo cultural, a un artesano, un gestor cultural, un artista, provoca que no siempre corresponde con las necesidades que tiene cada uno de estos proyectos, por lo que se rompen los puentes con las instituciones. Síntomas de rebeldía y propuestas que abarcan una zona desprotegida, difieren con los conceptos e ideas decimonónicas de la cultura, dentro de las cuales aún se apegan las perspectivas gubernamentales en el área de cultura.

2.5 Algunas reflexiones

Todas las propuestas retratadas en este capítulo reclaman de diversos modos la desigualdad en diversas dimensiones en la Colonia Guerrero. Resulta relevante escuchar estas propuestas sociales, culturales y artísticas, dado que indican diversas dolencias que existen en esta zona de la ciudad. La inseguridad y el abandono del espacio público, así como la falta de eventos culturales dentro de la colonia por parte de las autoridades provocan que la sociedad civil trabaje en muchos casos por su cuenta. Asimismo, la falta de apoyo por este tipo de propuestas, -tomando en cuenta que muchas de las actividades que realizan estos colectivos podrían ser responsabilidad de las mismas autoridades- causa que algunos de estos proyectos desaparezcan o queden detenidos. Tanto las autoridades culturales como las autoridades de la zona tendrían que buscar una mayor vinculación. No creo que se trate de justificar que las autoridades gubernamentales no pueden atender todo tipo de asuntos, ya sea por las grandes dimensiones geográficas o por la diversidad social que existe en una ciudad de millones de habitantes. Más bien creo que las autoridades podrían proveer instrumentos y recursos económicos para que, de ese modo, grupos autónomos resuelvan ciertas dolencias sociales que el Estado no logra visibilizar y alcanzar.

Por otro parte, estos grupos de uno u otro modo manifiestan descontento y desconfianza hacia las autoridades gubernamentales, tanto en el ámbito cultural como hacia otro tipo de instituciones. La autonomía que algunos de estos jóvenes buscan en el desarrollo de sus proyectos son una exhibición de ello. Por lo que dan a entender cierta resistencia cultural al demostrar que las iniciativas culturales se tienen que desarrollar sin estar a la espera de que alguna autoridad asista sus iniciativas. Por otra parte, existe otro tipo de resistencia cultural en el sentido que algunos de estos colectivos entienden como las instituciones culturales y las expresiones artísticas son llevadas desde una perspectiva hegemónica, por lo que buscan romper con todos estos esquemas distintivos y darles accesos a los habitantes de la colonia expresiones artísticas y culturales, mismas que la mayoría de los artistas y programas institucionales no buscan darles acceso.

Capítulo III

Inclusión y exclusión simbólica e institucional. Discusiones conceptuales entre colectivos culturales y museos

Como ya había hecho ver el sensato Cézanne, cuando aseguraba: Pissarro dice que hay que quemar el Louvre; y tiene razón, pero no hay que hacerlo (Bolaños, 2006: 11)

Introducción

Durante un trayecto en el Metrobús recuerdo un reportaje sobre el museo Soumaya que estaba siendo transmitido en los monitores de este transporte. En el reportaje es entrevistada una representante del área de comunicación del museo, quien invita al auditorio a acudir al recinto, aclarando además que el museo es gratuito y para todo tipo de público. Posteriormente hace hincapié en que mucha gente no entra al museo por su imponente estructura. Me parece significativo que el área de comunicación de un recinto cultural tan importante, ubicado en una de las zonas más exclusivas de la ciudad y cuyo propietario es uno de los hombres más ricos del mundo, tome en consideración algo que se ha denominado fronteras simbólicas.

Este capítulo narra la experiencia de algunos jóvenes habitantes de la colonia Guerrero y pertenecientes a algún colectivo, quienes nos cuentan sus experiencias con los museos de arte. Se trata de un antes y un después de haber accedido a la educación superior, un aspecto que diferencia el disfrute de estos recintos culturales. La relación geográfica entre la colonia y los museos del centro histórico demuestra que, si bien existía una interacción cotidiana, hay una falta de identidad simbólica, debido a diferentes razones que se desarrollarán a lo largo de este escrito. Posteriormente, a partir de las políticas de renovación del centro histórico por parte del gobierno de la ciudad de México, entra en discusión las expectativas globales que tiene el Estado, en lo que se refiere a seguridad, infraestructura y atractivo turístico en la zona histórica de la capital. Sin embargo, a partir de estas acciones, ¿qué sucede para quienes habitaron esta zona en décadas anteriores?, cuando el centro no era un foco de atención como lo es ahora. ¿De qué manera se beneficiaron y cómo les afectó? Finalmente, ante estas disyuntivas sobre por qué existen complicaciones en materia de acceso a recintos y bienes culturales institucionales, se recurrió al testimonio de tres representantes de los museos Fran Mayer, el Museo Nacional de Artes

(MUNAL) y el Laboratorio Arte Alameda respectivamente. Estos tres representantes son colaboradores en las áreas de servicios educativos y cada uno nos explica, de acuerdo a la visión de sus respectivos museos, las perspectivas y acciones sobre la inclusión y exclusión de los museos para diversos públicos.

3.1 Fronteras simbólicas: obstáculos para el acceso a los museos de arte

Decíamos al principio que uno de los aspectos importantes que deben ser considerados son los estigmas e imaginarios colectivos que influyen en ciertos espacios y bienes públicos, por lo que se construyen barreras simbólicas que irrumpen en el acceso para algunos sectores sociales. Todas las representaciones socioculturales que estos espacios conllevan provocan distanciamientos y segregaciones sociales. Ana Rosas (2014) afirma esta idea cuando menciona que las barreras simbólicas existen por un miedo ante la magnificencia de los edificios asociados con las clases altas y el riesgo de evidenciar ignorancia frente a la oferta cultural de estos espacios (Rosas, 2014: 122). Por su parte, Michèle Petit (1999) afirma que cuando se tienen pocas referencias, el conocimiento o valores nuevos son percibidos como algo peligroso que, en palabras de la autora, “desequilibra demasiado un universo frágil” (Petit, 1999: 123). García Canclini (1991) supone la ausencia de “códigos de elaboración simbólica consagrados por las historias occidentales del arte” (García Canclini, 1991:15). Sin embargo, Alfred Gell (2016) menciona cómo los objetos que vemos en un museo no definen nuestras experiencias estéticas, dado que los juicios estéticos son actos mentales interiores, mientras que los objetos artísticos son parte del producto y la circulación del mundo exterior (Gell, 2016: 33).

La producción y la circulación (del arte) tienen que sostenerse sobre ciertos procesos sociales objetivos que se conecten con otros distintos, como el intercambio, la política, la religiosa y el parentesco (Ibidem).

Sin embargo, la apreciación de formas culturales abstractas, que no corresponden de las experiencias cotidianas, es un componente crucial del capital cultural de Bourdieu (1988), con el que algunos grupos justifican o remarcan su superioridad por formar parte de prácticas culturales exclusivas (Bennett, et al., 2009: 30). Ante esta problemática planteada por Gell y Bennet, cabe hacer el análisis sobre las expectativas estéticas de habitantes que no se sentían o no se sienten parte de estas prácticas culturales.

Resulta interesante analizar si existen estas fronteras simbólicas entre los habitantes de la Guerrero y los museos, debido a la accesibilidad geográfica con la que cuenta esta colonia de la ciudad con los recintos culturales del centro histórico. Cabe mencionar que la gran mayoría de los entrevistados, que incluyen a activistas culturales, comerciantes y gente con un empleo sin relación con el arte o el estudio de la cultura, han tenido de una u otra forma una sensación de rechazo o resistencia ante lo que representan los museos. Ha habido quien dice: “aquí no encajo, imaginaba a pura gente de esmoquin”, “No es de mi clase social”, “Da como miedito”, “gente muy farola”.

Algunos jóvenes de la Guerrero mencionan cómo a partir de que ingresaron a la universidad o a algún proyecto cultural, se les facilitó acceder a un museo por primera vez. Micky, oriundo de la Guerrero, cuenta cómo en su contexto se vive de una manera muy sistemática: “echas desmadre”, tienes hijos a los 17-18 años, te casas y consigues un trabajo en el centro (Micky, *Arte sin fronteras*, 04/11/2017). El centro era asociado por él, sus amigos y familiares con otro tipo de actividades como los conciertos en el zócalo de la ciudad y el grito de la independencia, mientras que los museos de arte son espacios que, en sus palabras, “pasas en corto” (Ibidem). Admite que son lugares que no habitas y no conoces cómo funcionan. Él, a partir de que tiene experiencias con el teatro y la universidad, encontró otro tipo de posibilidades. Micky entiende esta distancia con los teatros y los museos como “algo simbólico”, dado que en todo momento le hacían entender – desde el barrio, la televisión o algún otro espacio cotidiano– que son lugares para gente de un nivel socioeconómico elevado, por lo que se convierten en algo inalcanzable (Ibidem). Recuerda con gratitud a los 22 años, por primera vez acudir a una ópera en el palacio de Bellas Artes, y aunque considera que aún sufre tratos discriminatorios por parte del público y de vigilantes a través de miradas despectivas, lo asume con calma. Ahora tiene la seguridad de ignorar o devolver este tipo de miradas, Micky explica qué son los espacios como Bellas Artes para una persona de su barrio (Ibidem):

Museos como Bellas Artes, en nuestra cultura clasista nos enseñan, -y vuelvo a lo mismo, como pase por ahí, por eso lo sé. No es que yo tenga la teoría wey, pero quién sabe si funcione, no wey, si es así porque yo lo viví- son lugares inalcanzables, y eso es lo que a mí me preocupa. El problema con Bellas Artes es que no puedes entrar ahí, ¿Por qué no puedes entrar ahí? porque al final de cuentas es un lugar que no es para ti... La primera vez que andaba por ahí, estábamos echando desmadre (afuera, en la explanada), y nos decían: “váyanse para allá”, de ahí hay un límite que no puedes cruzar, y curiosamente los policías, yo no creo que sean de las Lomas. Me parece cuando te hablo de mecanicidad de nuestras vidas, los policías están haciendo esa mecanicidad que no se cuestionan, y te dicen vete para allá, no puede estar por acá joven, no pasas porque ya te lo dijeron una vez. Y también lo ves en las películas, lo ves en la televisión, que la entrega de Óscar, la obra de teatro y

te ponen la cámara que va a entrar tal wey, pues no wey como vas a ir ahí. No tengo en la mente de una visita, ni en la secundaria. Hasta la fecha cuando de repente estamos haciendo teatro, también nos dicen váyanse para allá, pero ahora si me pongo al pedo, y hablo, ¡ya grito wey! Ahí, en ese entonces nada más era de: “¡Hay pinche puto!”, también gritábamos, pero sí nos movíamos. Lo entendimos como un momento de que no podemos estar ahí. (Micky, Arte- Sin Frontera, 04/11/2017).

Micky es claro en su testimonio, e insiste en cómo, desde diferentes dimensiones sociales, el rechazo y la falta de empatía de formas simbólicas (Geertz, 1991) provocaron ideas falsas y la ausencia de un bien cultural público. Así como Micky puede preconcebir rechazo por parte de esta institución, también el guardia de seguridad –motivado en muchos casos por la misma institución– puede preconcebir y anticipar que unos jóvenes como Micky y sus amigos no son capaces de entender y comportarse en un museo.

Por otro lado, Micky relacionaba Bellas Artes con los premios Óscar, Emanuel, otro habitante de la colonia Guerrero, coincide en esta misma referencia simbólica: Bellas Artes no era un espacio que frecuentaba porque lo consideraba ajeno a el - “Aquí no encajo”-, debido a que imaginaba a los asistentes del teatro vestidos de esmoquin, estas ideas eran motivadas por referencias mediáticas (Emanuel, 15/11/2017). Micky y Emanuel percibían Bellas Artes como algo selectivo; los ejemplos de los Óscares y el esmoquin son dos referencias simbólicas con una fuerte carga de exclusividad, de gente bella y elegante. Estas representaciones remiten a significados que dejan ver que no se trata de espacios cercanos con los cuales pudieran identificarse y ampliar sus propias referencias.

Por su parte, Iván de *Planeta Salvaje* explica que hay un antes y un después en su consumo de bienes culturales institucionales. La importancia del museo como referente creativo es algo que le ha sucedido después de haber ingresado a la Escuela de Artesanía y haberse involucrado en proyectos artísticos.

Mi idea sobre esto es nueva, yo antes estaba metido en otras cosas, pensaba que las personas que estaban metidas ahí solo era gente muy farola (Iván, Planeta Salvaje, 26/01/2018).

Iván resalta que al nacer en la colonia Guerrero tiene ciertas condiciones y diferencias con respecto a las personas que acuden a los museos del centro y de otras zonas de la ciudad como Tlatelolco y Santa María la Rivera. Desde su perspectiva, es por eso que no consideraba acceder a los museos. Cuando califica de “farol” al público del museo, aclara que no existía un rechazo de su parte, ya que se asume como una persona que “no le hace el feo a los demás”, pero sí sabe distinguir entre personas que son accesibles y cuáles no (Iván, Planeta Salvaje, 26/01/2018). Iván responde que la

falta de acceso se encuentra en el tipo de gente que acude a los museos, a quienes considera que son muy “pesadas”. Las limitaciones sociales, elaboradas de acuerdo a las condiciones con las que te autodenominas desde tu panorama con respecto al resto de la ciudad, es uno de los puntos que construyen este tipo de barreras simbólicas. Otro caso similar es el de Gabo, amigo sociólogo que vive en la Guerrero desde los 8 años. Bellas Artes fue el museo que simbolizaba un espacio para otro nivel socioeconómico. Como él me comentó en una de las primeras conversaciones, “tan lejos y tan cerca de Bellas Artes”. También reconoce que fue hasta que entró a la carrera de sociología en la UAM que consideró acceder a Bellas Artes.

Micky, Iván y Gabo, a partir del acceso a la educación superior e involucrarse en un proyecto cultural, empiezan a encontrar mayor empatía con este tipo de espacios institucionales. El rol cultural que ejerce una institución de educación superior crea hasta cierto punto pases simbólicos con los que se pueden abrir estos muros invisibles. El público es un elemento que estos jóvenes perciben un rechazo y un prejuicio, podemos entender que, al adquirir ciertas herramientas sociales, existe una mayor seguridad con la que se puede combatir este rechazo. De acuerdo con Pierre Bourdieu (1988), el capital escolar y cultural son fundamentales en la transmisión cultural legitimada por las elites, ya que, al adquirir conocimientos y prácticas legítimas, se adquiere otro tipo de conocimiento, el “conocimiento no intencionado” que es adquirido junto con los saberes y las prácticas escolarmente reconocidas (Bourdieu, 1988: 20). Este capital está normalizado e institucionalizado en base a títulos y credenciales escolares, aspectos significativos para establecer jerarquías y diferencias entre los distintos sectores sociales, ya sea por medio de la remuneración o el reconocimiento como formas de legitimación (Reygadas, 2004: 13). Como mencionan Bennet, et al:

Aquellos padres equipados con capital cultural pueden entrenar a sus hijos en las formas culturales que los predisponen para desempeñarse en el sistema educativo a través de su capacidad para manejar categorías "abstractas" y "formales". Estos niños pueden convertir su capital cultural en credenciales, que luego pueden usar para adquirir posiciones privilegiadas (Bennett, et al., 2009: 13, traducción propia).

De acuerdo con los testimonios, existen ciertas dinámicas que provocaban que el museo resulte ajeno: la imponente arquitectura, el maltrato de los guardias, los públicos especializados y el entorno de cada quien. Podríamos decir que, por un lado, las instituciones no han logrado

encontrar ese vínculo con otros públicos no habituales a los museos y, por el otro, que también existen preconcepciones hacia los recintos por parte de estos jóvenes, algo que podría denominarse como una autoexclusión. “lo ves ahí y ya piensas automáticamente que no. No quiero culparnos, pero tampoco hay un interés de entrada.” (Micky, *Arte sin fronteras*, 04/11/2017). Por eso tenemos que preguntarnos ¿Cuál fue primero entre la autoexclusión y la exclusión de los museos? En realidad, se trata de fenómenos interrelacionados, que se reproducen tanto a nivel empírico como por la trasmisión y traducción de experiencias y saberes de otros. “El vigilante me trato mal” o “el no creo que esto sea de mi clase” son parte de lógicas institucionales, locales e individuales. Esta problemática la ha provocado la falta de sensibilidad de muchas instituciones; así como por construcciones mentales individuales y colectivas. De ese modo se conforman limitaciones y distinciones sociales. Más allá de entender si la autoexclusión es consecuencia de la exclusión institucional, me parece que el aspecto esencial radica en que ambos procesos se suman para reproducir la dinámica fundamental de la exclusión.

Finalmente, de acuerdo con los testimonios, así como los teóricos que han analizado fenómenos y problemáticas similares, podemos concordar que existen factores que indican que atravesar la puerta de un museo conlleva a un abismo simbólico. Indirectamente se requieren códigos especializados con los que ciertos grupos sociales cuentan. Estos códigos han sido desarrollados a partir de la educación formal y la educación no intencionada, adquiriendo elementos socioculturales que permiten el acceso y, de ese modo, el derecho a la “contemplación” del contenido artístico de un museo. De acuerdo con ello, no nos debe sorprender cómo los testimonios recopilados nos enseñan que el acceso universitario representa aún más que el solo acceso a un campo del conocimiento específico, sino que genera códigos con los cuales se accede a espacios y relaciones sociales acordes con los esquemas socioculturales dominantes.

3.1.1 ¿Las fronteras simbólicas son necesarias?

En diversas conversaciones que he sostenido con mi director de tesis, así como con asistentes en seminarios, coloquios y jornadas académicas, se me ha cuestionado hasta dónde veo los límites de las fronteras simbólicas impuestas por las instituciones. En lo que se refiere al comportamiento en muchos museos, el gritar, correr y tocar las obras son comportamientos que todo museo debe evitar para mantener un orden adecuado entre todos los visitantes. Los custodios y guardias de seguridad

mantienen en muchos casos una actitud autoritaria, con el fin de que el visitante tenga en consideración las reglas que el museo exige para poder apreciar la obra en exhibición. Eduardo y Iván de *planeta salvaje* comentan la molestia que les causa el hecho de no poder hacer ruido o acercarse tanto a las obras. Se debe reconocer que tiene que haber mecanismos que faciliten que el espacio sea cuidado y aprovechado por cada usuario. La delicadeza de las obras y el recinto obligan a que las instituciones tengan cautela, por lo que el cuestionamiento del significado de las fronteras simbólicas no se tiene que asociar con esto, sino desde la perspectiva de resignificar al museo como un espacio público, y no un espacio en el que se requiere tener un nivel socioeconómico y cultural determinado que permita el acceso. Se debe eliminar la óptica del museo como otro elemento negativo que marca aún más las inmensas brechas sociales y que forman parte de la legitimación de ciertos grupos y la infravaloración de “otros”.

Un caso representativo, de acuerdo con la discusión anterior, fue lo que sucedió en El Museo Nacional de las Artes (MUNAL) dentro de su programa de actividades especiales, cuando se presentó la exposición “Melancolía” del 26 de abril al 9 de julio 2017. Esta exposición tenía un contenido multidisciplinario en el que diversos artistas expresaban en la exhibición una representación de lo melancólico. Una de las obras que más llamó la atención fue la propuesta de Daniel Godínez, llamada “Donde las penas se van bailando”, obra que consistía en utilizar la sala de recepción y el patio de los leones del MUNAL como salón de baile de salsa durante 4 fechas (entre el 19 de mayo y el 9 de julio). La salsa es uno de los bailes más populares dentro de la Ciudad de México y estaba siendo representado en uno de los museos más emblemáticos de la ciudad caracterizado por una perspectiva clásica.

Dicha obra causó una fuerte polémica – sobre todo en redes sociales– debido a que el público conservador expresó su descontento, por hacer uso de este espacio para una representación de cultura popular; asimismo existía una fuerte preocupación porque el espacio pudiera ser dañado. Otro sector social defendió la postura de apropiarse de los espacios públicos, utilizando otro tipo de recursos y propuestas con las que la gente pueda identificarse. Más allá de la propuesta artística, de la provocación, de la justificación, que dicha obra provocó, resultó ser un ejercicio social en materia de consumo y acceso cultural. Por una parte, Daniel Godínez me comentó que incluir una actividad popular en un recinto de cultura legítima favoreció a que otro tipo de sectores sociales conocieran el recinto y volviera a él. Por otra parte, diversos públicos se manifestaron por medio de las redes sociales bajo el anonimato, con expresiones como “naco”, “ñero”, “plebe”, que fueron

utilizadas por internautas que demostraban su descontento con la obra (Ventura y Domínguez, 2017) , demostrando el alto prejuicio clasista que existe en la Ciudad de México y el país entero.

Se debe reconocer que el espacio podría arriesgarse a algún daño, por la gran cantidad de gente que llevaba a cabo esta actividad; sin embargo, un miembro del equipo de trabajo del MUNAL, quien estuvo a favor de la obra, me comentó que existe una doble moral, debido a que dicho salón también es utilizado para eventos sociales del Patronato, en el que no se limita el uso de tacones a las asistentes. Por una parte, existía una fuerte trasgresión hacia un espacio no pensado para una actividad como el baile, de ese modo se puede entender el descontento y desconcierto de algunas personas, las fronteras simbólicas desde la óptica del comportamiento social se irrumpen al apropiarse del espacio, lejos de los parámetros esperados de un museo de arte clásico. Dejando de lado los comentarios clasistas y discriminatorios, hay que mencionar que también existieron comentarios en contra de la obra de Godínez, por el uso inapropiado de la sala. No se trata de analizar este evento solo con un afán democrático excesivo, y perder de vista el análisis crítico sobre lo que conlleva llevar una práctica de cultura popular a espacios dedicados a las bellas artes. Tenemos el caso emblemático del concierto de Juan Gabriel en Bellas Artes, en el año 1990, en la que se cuestionaba si el mencionado cantautor cumplía con los suficientes requisitos para presentar su propuesta musical en ese recinto. Por un lado, se están utilizando herramientas sociales y culturales inclusivas, que pueden favorecer para ampliar el disfrute social de un espacio público. Por otra parte, se puede desvirtuar un espacio cuya función sociocultural es otra. Tomemos en cuenta que el Museo del Chopo llevó a cabo una exposición llamada “Modernidad Pirateada” en la que se exhibía y representaba el movimiento de los sonideros. No debemos olvidar que el Museo del Chopo tiene una propuesta contemporánea muy distinta a la de Bellas Artes y el MUNAL. En ese sentido, se trata de una discusión con un hilo muy delgado, en el cual es muy complicado tener una postura neutral. Aunque podemos estar de acuerdo con tratar de borrar ciertas barreras sociales, con acciones y mecanismos que traten de resignificar un museo como algo más democrático y menos elitista, también se tiene que mencionar que el museo es un espacio especializado el cual no admite cualquier tipo de expresión cultural. También se caracteriza por ofrecer obras que no pueden ser expuestas en cualquier sitio. Dado que un museo contiene una oferta selectiva, un museo siempre tendrá una perspectiva selectiva. El MUNAL y Bellas Artes cumplen con ciertos campos artísticos, lo cuales los distingue de otros museos contemporáneos. Aunque se debe tener en cuenta que crear

otro tipo de dinámicas que desacralicen un museo, nos permiten que otros actores sociales conozcan el espacio y su contenido.

3.1.2 ¿Hace falta la cultura legítima?

Se debe reconocer que no acudir a un museo de arte también se debe a diversos factores como la rebeldía o resistencia cultural, la falta de tiempo u otros intereses. Cuando tuve la oportunidad de platicar con Eduardo y Iván, les pregunté cómo veían el acceso geográfico de la colonia Guerrero con distintos museos del centro histórico. Iván comentó rápidamente que es la periferia del centro, mientras que Eduardo agregó que hay una barrera:

Eduardo: Podrías salir de aquí y caminar a un predio de cerca y preguntarle a la doña que está vendiendo las quesadillas ¿Cuándo fue la última que fue al MUNAL, al MAM o al Tamayo? Te va decir: “¿Qué es eso?”. No está mal porque también habla que ella tiene otra concepción del mundo” (Eduardo, Planeta Salvaje, 26/01/2018).

Iván: y tiene otros quehaceres, la mayoría de la gente de aquí trabaja, anda en chinga. (Iván, Planeta Salvaje, 26/01/2018).

Ambos artistas ven esta desconexión de los habitantes de la colonia con respecto a los bienes culturales-artísticos institucionales de los principales museos de la ciudad. Diferencias en concepciones del mundo y el arduo trabajo son razones que explican este aspecto. Sin embargo, Iván no coincide con lo mencionado anteriormente por Eduardo acerca de que hay una barrera que impide el acceso a todos estos museos, ya que al no considerarlo ni pensarlo (“la mayoría de la gente de aquí trabaja, anda en chinga”), pueden vivir sin ello y lo demuestran día a día: “la gente funciona así” (Iván, Planeta Salvaje, 26/01/2018). Eduardo considera que la colonia Guerrero ha conformado “su propia cultura colectiva” a través del trabajo comunitario, los lugares, los movimientos por el derecho a la vivienda posteriores al terremoto del 85.

A mí me interesa un buen eso, por ejemplo las organizaciones vecinales que sucedieron y esa cuestión y toda esa onda de cultura colectiva, para mejorar comunitariamente la zona, cada uno de los lugares, no sé si te contaron esa historia que para mí es bien chida, que cuando el terremoto del 85 se caen las casas donde estaban ese tipo de ocupas, vecindades, el gobierno dijo: y a awevo, se van a la verga estos weyes y van a dejar de apestar aquí, vamos construir departamentos. Y no, la gente dijo: yo soy de la Guerrero y aquí me quedo (Eduardo, Planeta Salvaje, 26/01/2018).

Eduardo pone a discusión el concepto de “acceso a la cultura”, destacando que el sobrevalorar o considerar exclusivamente el tema del “acceso a la cultural” podría implicar la auto negación de las propias dinámicas sociales y culturales de las que forma parte en la colonia Guerrero, mismas

que considera más importantes a que si la colonia accede o no a los museos. Por eso Eduardo entiende que las referencias del barrio en si es una cultura. El arte se asume como un club selecto de artistas y obras supremas, mismas que todos tienen que apreciar, en el momento en el que se piensa que una obra es superior a la otra, Eduardo coincide con Bourdieu (1988): el gusto termina siendo en muchos sentidos construcciones de los sectores dominantes. Iván agrega que no piensa que sea incorrecto que se acceda al museo, “un chapuzón es necesario”, pero a la gente no le ha hecho falta vivir de ello (Iván, *Planeta Salvaje*, 26/01/2018). Eduardo concluye la entrevista poniendo como ejemplo la carta que le escribe Ulises Carreón a Octavio Paz:

*Le dijo (Ulises Carreón): “oye wey, no mames, yo estoy haciendo todos estos experimentos con poesía concreta y poesía visual, creo que ahí puede haber algo igual o de más contenido en un chiste que en un soneto de los que tu escribes” y Octavio Paz le dijo: “Naaa vete a la verga, estás pendejo”. Lo que Ulises Carreón contestó, es justo eso, habla de ver las cosas y vivirlas bien, no poner esas barreras, que luego esas barreras de acceso a la cultura se podrían dobletear, justo la gente que cree que es superiormente cultural o muy culta no puede ver estas ondas del barrio que están muy chidas (Eduardo, *Planeta Salvaje*, 26/01/2018).*

Según lo expresado por Eduardo y Iván, podemos cuestionar los conceptos desarrollados en este capítulo. Por un lado, ¿las fronteras simbólicas existen aun cuando no se tenga conciencia de ellas? Cuando la gente vive con muchos problemas y tiene otra definición de cómo ocupar su tiempo libre, ¿podemos considerar las fronteras simbólicas como una problemática social? Por otra parte, Eduardo cuestiona ¿qué es el acceso a la cultura? Aunque se ha descrito anteriormente que este texto se enfoca en la oferta cultural institucional relacionada con museos de arte, podríamos condicionar este texto, al mencionar que se le está dando mucha importancia a cuestiones que pueden no ser consideradas trascendentes por algunos informantes. Podemos discutir ambas críticas. Por una parte, es verdad que cierta inconciencia hace menos visible esta desunión entre los vecinos de la Guerrero y la oferta cultural institucional; sin embargo, considero que los museos, en su mayoría, son bienes públicos que forman parte de un derecho ciudadano. Asimismo, el gasto público que conlleva el mantenimiento y las exposiciones de renombre de artistas nacionales e internacionales justifica exigirle al Estado que busque mecanismos de inclusión, por la gran inversión que conlleva, que no se puede simplemente asumir como algo que está destinado a unos cuantos. Al respecto, Ana Rosas (2016) los designa como los *no públicos* de la cultura, y es aquí donde entra a la discusión el concepto del *gusto* que, desde la perspectiva de Bourdieu, son “maneras de elegir que no son elegidas”, donde esta relación subjetiva con los bienes culturales es

puesta en práctica de forma consciente o inconsciente que decretan la apropiación o no apropiación de éstos (Rosas, 2016: 139). En cuanto a los espacios que son considerados como sacralizados, tales como los museos, Ana Rosas (2007) menciona que existen barreras y dispositivos de comunicación e información que provocan que muchos “no son, ni se sienten convidados” (Rosas, 2007: 97).

No podemos dejar de lado que la construcción de espacios como el MUNAL, Bellas Artes el Palacio de Minería tenían la intención de mandar un mensaje simbólico de poder y desarrollo, como lo fueron posteriormente la Torre Pemex o la Bolsa Mexicana de Valores (Tomás Ejea, comunicación personal, mayo-2018). Estas obras arquitectónicas han representado -de acuerdo con su temporalidad- dominio, autoridad, supremacía, etc. De acuerdo con esta carga simbólica, no cualquiera es bienvenido a estos espacios, sino solo unos cuantos con las capacidades de entender e interactuar con todo lo que simboliza a su alrededor.

Uno de los factores que explican que esta diferenciación, desigualdad y distancia social no implique una problemática substancial para la mayoría de los sectores sociales, —incluyendo a los mismos ciudadanos que son excluidos— es el hecho de que la oferta y los bienes culturales no son prioritarios en comparación con las enormes crisis políticas y económicas que acontecen en nuestra sociedad contemporánea. No obstante, García Canclini explica que la importancia de la cultura está en “un sistema ritual de integración, de sociabilidad y comunicación” (Rosas, 2016: 149). Asimismo, Mary Douglas y B. Isherwood mencionan que en el consumo cultural “se piensa, se elige y relabora el sentido social” (Douglas y Isherwood, 1990). Es por lo anterior que Piccini, Mantecón y Schmilchuk explican que los bienes y las prácticas deben compartirse. De ese modo, de no ser comprensibles, no servirían para las elites como elementos de diferenciación (Piccini, Rosas y Schmilchuk, 2000: 13).

3.2 Renovación del centro histórico: inclusión o exclusión institucional

3.2.1 Mejoramiento del centro histórico: perspectivas entre lo global y lo local

La colonia Guerrero y toda la zona céntrica de la ciudad, a diferencia de otras colonias que se han construido en años recientes, cuenta con diversos espacios que son considerados parte del patrimonio cultural de la ciudad. La Ciudad de México ha buscado rehabilitar todas estas zonas

céntricas, de acuerdo con las lógicas de una ciudad global. Lucía Álvarez y Luis San Juan (2017) reconocen que el centro histórico es un espacio privilegiado en el contexto actual de la ciudad global, dado que es un “símbolo de resistencia local” comparada con la perspectiva cambiante e innovadora del conjunto urbano contemporáneo (Álvarez y San Juan, 2017: 197). El centro histórico está dividido en dos perímetros, el A, en el que hay una mayor concentración de monumentos con una extensión de 3.7 Km² y el B, en donde se encuentra la colonia Guerrero, que tiene mayor extensión territorial, contando con 5.9 Km² (Álvarez y San Juan, 2017: 197) De acuerdo con esta lógica global, la gestión del patrimonio cultural del centro histórico de la Ciudad de México ha quedado regulado bajo los lineamientos de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Desde los años ochenta se han desarrollado distintos programas para el mejoramiento de calles, fachadas y mobiliario. En el año 1990 se creó el Fidecomiso Centro Histórico de la Ciudad de México (Álvarez y San Juan, 2017: 208) y en 2001 el Consejo Consultivo para el Rescate del Centro Histórico, encabezado por el empresario Carlos Slim Helú. Para llevar a cabo todas estas acciones para el mejoramiento del centro histórico se han considerado diferentes grupos de poderes como comerciantes, la iglesia católica, inversionistas; sin embargo, los habitantes de estas zonas no han sido considerados (Álvarez y San Juan, 2017: 209).

En contraste con lo mencionado, colonias y barrios del perímetro A y B, han llevado a cabo sus propias dinámicas socioculturales, más allá de la perspectiva global que la ciudad de México ha buscado establecer en las últimas décadas, lo que ha provocado conflictos en cuanto a lógicas y acciones entre lo locales y las autoridades. Las prioridades estatales no coinciden con ciertas actividades que la gente del barrio solía realizar. Durante los gobiernos de Andrés Manuel López Obrador (2000-2005) y Marcelo Ebrard (2006-2012) se movilizaron a una gran cantidad de vendedores ambulantes e incrementaron la seguridad de sitios estratégicos del centro histórico, para mostrar que podía ser un lugar atractivo para turistas e inversionistas nacionales e internacionales (Álvarez y San Juan, 2017: 210-211). Uno de los principales cambios fue el reacomodo de vendedores ambulantes en la Alameda, así como una fuerte inversión para la remodelación de este emblemático parque. A raíz de este proyecto, Angela Giglia explica el proceso y el discurso de las autoridades para estilizar una zona que era frecuentada por sectores marginales y populares. Este proyecto se adecuó a los “estándares internacionales de decoro y belleza”, dejando de lado las zonas adyacentes (Giglia, 2013: 28), como los barrios populares de la colonia Guerrero, que contrastan con todo este impulso económico que se le dio a este espacio

urbano específico punto de encuentro. Giglia lo describe como un proyecto insensible a la integración de este espacio público y menciona que la Alameda terminó perdiendo su carácter público para convertirse en un “espacio especial, sometido a reglas específicas”, ampliando la desigualdad de la zona (Giglia, 2013: 28). Sostiene que este tipo de patrimonialización, recuperación y rehabilitación de espacios y edificaciones conforman una serie de políticas culturales pensadas para favorecer a los artistas y a grupos específicos (Giglia, 2013: 32). De ese modo el ciudadano común y sectores en condiciones precarias no cumplen con un proyecto de desarrollo turístico exitoso. La autora explica que anteriormente este parque era utilizado por trabajadoras domésticas de origen indígena, soldados, indigentes, prostitutas, grupos religiosos o vendedores (Giglia, 2013: 33). Otro ejemplo de exclusión de sectores populares en la Alameda que podemos encontrar está en la tradicional foto con los Reyes Magos el día 6 de enero, costumbre que se llevaba a cabo por los habitantes de las zonas aledañas al parque. A partir de la renovación de dicho espacio público, la nueva normativa prohibió esta práctica representativa para los vecinos de la zona.

Víctor Delgadillo (2016) menciona cómo los paisajes urbanos revalorizados y renovados conforman un nuevo orden en el que la autoridad ha impuesto códigos, normas y leyes, que implican modificaciones en el comportamiento social, “acorde con la dignidad del patrimonio urbano”. A partir de este tipo de políticas, algunos sectores sociales son estigmatizados y excluidos de ciertos espacios (Delgadillo, 2016, p.12). Por ejemplo, tenemos el caso de La plaza Garibaldi en la ciudad de México, una zona turística diseñada como espacio que representa la música del mariachi (patrimonio de la UNESCO). Esta plaza solía ser un punto de encuentro entre jóvenes de la colonia Guerrero y de otras zonas del centro. Cervezas y marihuana eran consumidas en la vía pública. Garibaldi fue un foco de atención por parte del gobierno de la Ciudad de México, como un sitio con mayor potencial turístico, por lo que se aumentó la seguridad, lo que ha excluido a los jóvenes de las colonias aledañas (Quintanilla, 2016: 72). Sin embargo, el control de las autoridades, la búsqueda de un espacio público pulcro en el que se garantice que ningún visitante pase por una situación incómoda, así como el aumento de los precios, son las oportunidades que se buscan a partir de un recurso llamado patrimonio cultural. Este tipo de acciones implica cierta hipocresía, ya que, si bien es cierto que beber y consumir drogas en vía pública está prohibido en todo el país, las autoridades aplican las leyes con otro tipo de intereses políticos y económicos, más allá de la seguridad de los vecinos del lugar. Así como con el mariachi, acciones en torno a diversos

elementos culturales que han sido seleccionados como patrimonio cultural de la humanidad por parte de la UNESCO bajo el discurso institucionalizado de lo sustentable y la conservación del patrimonio del mundo, han conducido a la turistificación y mercantilización del patrimonio (Delgadillo, 2016, p.65). Víctor Delgadillo menciona cómo este sentido del patrimonio urbano, así como la inversión en su renovación, está en función de grupos sociales hegemónicos y especializados, diseñados a sus propios criterios y valores colectivos desde su perspectiva histórica, estética, simbólica y social (Delgadillo, 2016, p.49).

3.2.2 Exclusión institucional

Por otro lado, los habitantes de la colonia han sido excluidos de algunas actividades que llevan a cabo de las autoridades de la Ciudad de México. Un ejemplo relevante fue la exclusión de algunos colectivos culturales de la colonia del Museo-Panteón de San Fernando. Este es uno de los sitios más emblemáticos de la colonia, de la ciudad y del país, por su importancia histórica, debido a que Benito Juárez y Vicente Guerrero -unas de las figuras más representativas de la historia de México- se encuentran enterrados en dicho panteón. Colectivos locales como *Kat Noj*, *Comunidad Nueva* y *Enraizando Espacios* utilizaban este espacio para llevar a cabo actividades educativas y artísticas, con el fin de entablar una relación con la comunidad e involucrar a los vecinos con otro tipo de actividades fuera de su vida cotidiana. Sin embargo, durante el cambio de directivos del Museo-Panteón de San Fernando, se decidió que este espacio tendría ciertas limitaciones para su uso, por lo que se expulsó a los miembros de los colectivos prohibiéndoles llevar a cabo sus actividades, debido a que el espacio sería utilizado exclusivamente para visitantes externos. La falta de vinculación que evidencian distintas instituciones culturales da a entender que los espacios culturales no pueden ser integrales para la comunidad en la que se encuentran:

Llego otro (director) y nos dijo que no estaba interesado en trabajar con nosotros, que no tenía presupuesto, nosotros reiteramos que no cobramos. Y dijo que no estaba en su plan de trabajo. Cerraron el panteón, ahora solo funciona para visitas guiadas. Turistas de grupos de 40 personas... son sus reglas, actividades que ellos quieren, depende el punto de vista de una persona, poner esos muros al panteón, ahora solo es turístico y pertenece al centro histórico, la ruta de miércoles de museos no se mete a la colonia, nos tienen que tomar en cuenta, somos la comunidad (Mary Gloria, Comunidad Nueva, 08/09/2017).

Los colectivos intentaron explicar a la nueva dirección el valor comunitario que tenían las actividades que se realizaban en el museo; sin embargo, estos intentos resultaron fallidos. Mary Gloria concibe que el Centro Histórico y la colonia Guerrero están orientadas por lógicas distintas. En palabras de Mary, “el Centro Histórico tiene unos muros invisibles donde creo que nosotros no podemos entrar, y esos muros están creciendo” (Mary Gloria, *Comunidad Nueva*, 08/09/2017). De acuerdo con Mary Gloria, el Fidecomiso del Centro Histórico empieza a expandirse e incluye protocolos y requisitos para llevar a cabo actividades en espacios que consideraban parte de su colonia. A partir de estas políticas públicas, las fronteras simbólicas forman parte de un contexto histórico global-, lo que le da un condicionamiento cambiante de acuerdo con las dimensiones sociales, políticas y culturales. Desde esta perspectiva las fronteras simbólicas pueden ser cruzadas, o reforzadas, como es el caso del museo de San Fernando (Reygadas, 2004: 15).

Otro caso similar en la colonia Guerrero es el parque de los Ángeles, donde actualmente se ha controlado y, de alguna, excluido a la población local. Este parque tiene un alto valor comunitario y patrimonial debido a que ahí se encuentra la antigua iglesia jesuita de los Ángeles. La cancha de fútbol del parque era un sitio donde vecinos acudían a “jugar la reta”, además de que era sede de una importante liga de fútbol local. A partir de la inversión estatal para la renovación del parque, la delegación y el gobierno de la ciudad comenzaron a ejercer un control sobre la cancha. De acuerdo con vecinos, se buscaba que el espacio no fuera utilizado para el consumo de drogas y alcohol. Hasta la fecha esta iniciativa les causa molestia a muchos vecinos, aunque cabe destacar que otros vecinos favorecen esta iniciativa en virtud de que favorece la seguridad que actualmente se vive en ese espacio.

Para algunos habitantes y miembros de los colectivos, los museos y la renovación del centro histórico han provocado aún más la exclusión y la separación simbólica con la colonia. Sin embargo, no podemos caer en determinismos al entender a la colonia Guerrero y la oferta cultural institucional del centro histórico como formas sociales aisladas. Siendo oriundo y habitante de la colonia Guerrero, Emanuel cuenta cómo ha vivido de diferentes maneras el centro de la ciudad de México. Recuerda que su madre lo llevaba al centro de manera recurrente para empeñar objetos en el Monte de Piedad o para algunas actividades relacionadas con el comercio. Ahora admite que su óptica del centro es otra, por la oferta cultural que ofrece el Estado, en sus palabras, “ahora es para divertirse”, paseos nocturnos en bicicleta, pista de hielo. Desde pequeño, la arquitectura de la torre latinoamericana y Bellas Artes le imponían y nota un cambio en el acceso a este tipo de espacios:

Me agrada mucho porque antes siento que era más exclusivo, y ahorita ya lo han abierto más, siento que el gobierno lo hizo más abierto para atraer turismo y dinero, que está bien, me agrada que buscaron la forma de manera divertida de meter a la gente en cuestiones culturales, antes tu no veías a la gente emocionada por la feria del libro, antes era raro, ahora todos quieren leer, es más accesible (Emanuel, 15/11/2017).

Profesionalmente Emanuel ha tenido mucha relación con el centro y con su renovación, debido a que es “pinta caritas” en avenida Madero. Otro de los puntos a favor que observa de su renovación y que Madero sea peatonal, es que ya no tiene que estar “toreando coches”. Emanuel siempre ha demostrado interés por la vida cultural, desde la música, participando en los sonideros locales, hasta la elaboración y aplicación de diseños visuales en los rostros de los transeúntes de Madero. El centro ha mejorado por cuestiones de seguridad, ambulante y actividades culturales como el teatro y el cine, lo que antes no existía (Emanuel, 15/11/2017). Ahora disfruta llevar de paseo a sus hijas los fines de semana al centro histórico. Otra iniciativa que le ayudó para desmitificar Bellas Artes fue la instalación de pantallas afuera del recinto, en donde se proyectan conciertos gratuitos.

El gobierno de la Ciudad de México ha puesto hincapié en el cuidado y restablecimiento del patrimonio cultural material y la seguridad públicas en la zona centro. Por un lado, se pueden justificar estas acciones, por la facilidad en el acceso que muchos ciudadanos no tenían a lugares con un gran valor histórico. Sin embargo, espacios que no formaban parte de las prioridades estatales ahora empiezan a tomar importancia desde la perspectiva global. Los gobiernos locales toman en consideración las lógicas del sistema hegemónico y tiene que adaptarlas a su contexto.

Sin embargo, como mencionan Manuel Castells y Jordi Borja (2000), existe un desfase entre lo local ante los desafíos que exigen la economía y la tecnología global, implicaciones que afectan tanto a la sociedad como a la cultura (Borja y Castells, 2000: 22). Este tipo de economía se caracteriza por ser incluyente y excluyente a la vez, dependiendo de las dinámicas globales¹⁸ (Borja y Castells, 2000: 24). Ante estas circunstancias, muchos habitantes de las colonias y los barrios de la zona centro empiezan a sentirse afectados, en el caso de los colectivos, asumen el trabajo comunitario desde una perspectiva aislada con respecto al resto de la ciudad y el mismo Estado. Sin embargo, el Estado comienza a tomar el control de una zona de la ciudad que es

¹⁸ Me refiero a la una estilización -bajo estándares internacionales- requeridas en la renovación del centro histórico para satisfacer las normas de una ciudad global., para lo cual ha atraído al turismo y la inversión extranjeros. Asimismo, la gestión del patrimonio cultural del centro histórico de la Ciudad de México ha quedado regulado bajo los lineamientos de un organismo internacional como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

estratégica para su desarrollo global. Por una parte, se tiene que reconocer que el aumento de seguridad y el mejoramiento de sitios históricos facilitan el disfrute de estos espacios. Por otra parte, la falta de consideración hacia los pobladores que han vivido día a día en esta zona de la ciudad y que le han dado un uso y valorización comunitaria, explica el descontento de estos habitantes ante la negativa de ser incluidos en las iniciativas que provienen de afuera.

3.3 Algunos museos del Centro Histórico ante el ejercicio de los derechos culturales

3.3.1 Obstáculos para acceder a un recinto cultural

Después de escuchar las opiniones de algunos gestores y habitantes de la colonia Guerrero, consideré pertinente entender este mismo fenómeno desde la perspectiva de algunos de los museos vecinos de la colonia ubicados en el Centro Histórico. Bellas Artes fue uno de los museos en el que tenía mucho interés de escuchar su perspectiva institucional en cuestiones de acceso a la cultura y fronteras simbólicas. Sin embargo, tras varios intentos por acercarme a la institución (por teléfono, correo electrónico y de manera presencial) a las áreas de difusión y servicios educativos, nunca existió una respuesta por parte de la institución para llevar a cabo una entrevista. Afortunadamente pude tener acceso a los Museos Franz Mayer, Museo Nacional de Arte (MUNAL), Laboratorio Arte Alameda (LAA). El primero de los museos es privado, mientras que los otros dos pertenecen al INBA. Llevé a cabo la tarea de entrevistar a los responsables de las áreas de servicios educativos de estas tres instituciones. Existe una diversa oferta cultural en estos tres recintos. Por una parte, el museo Franz Mayer cuenta con una colección de arte del siglo XVI y XIX; asimismo, ofrece exposiciones temporales que están relacionadas con el diseño y las artes decorativas. El MUNAL cuenta con una colección de obra mexicana del siglo XVI y principios del XX, ofreciendo una perspectiva más clásica del Arte. Finalmente, el LAA expone diversas obras de arte contemporáneo.

Las tres áreas de servicios educativos entienden que gran parte de la población que labora o habita en la zona, pasa todos los días por afuera de los recintos sin considerar entrar. Ésto, debido a que un amplio sector de la población carga con ciertos prejuicios de lo que representa un museo. Es por ello que estos museos han buscado crear un lazo con la gente que se encuentra físicamente más cercana. David, responsable del área de investigación educativa del MUNAL, señala que uno de los objetivos de este museo es encontrar un vínculo con las colonias aledañas y, asimismo, hacer

un análisis de las necesidades comunitarias de la colonia con las que el MUNAL se pueda vincular. Sin embargo, la falta de recursos humanos y económicos impide el desarrollo de este tipo de investigaciones. David considera una irresponsabilidad buscar acercarse a una comunidad sin tener un conocimiento del contexto al cual se acercan (David, MUNAL, 12/10/2017).

Por otra parte, las tres instituciones interpretan que una de las razones por las que muchos sectores de la población no asisten a sus exhibiciones, es porque aún existen visiones del museo como algo elitista, así como el templo del saber en dónde se sacraliza el objeto. Itzel, responsable de servicios educativos del Franz Mayer, considera que se tiene que romper este tipo de mitos, porque la mayoría de los museos trabajan para la sociedad (Itzel, Franz Mayer, 03/11/2017). Ante el mito de ver a los museos como un espacio en donde se debe entender el contenido de las exposiciones, ella responde: “no es cuestión de entender, sino más bien, te gusta o no te gusta, si te causa ciertas sensaciones, si ya movió algo en ti” con el fin de cuestionarte de otro modo tú mismo entorno. Itzel considera que “La cultura” es cada vez menos elitista debido a la gran diversidad de actividades gratuitas, aunque reconoce que en algunos casos se tiene que cobrar, como es el caso del Franz Mayer. Por su parte, David observa que existe un gran público al que se le ha dado la espalda, se ha buscado cambiar la idea del museo como el templo del saber, a un espacio de nuevas experiencias, descubrimientos y diversión. “No se pretende hacer entender a la gente en qué año nació José María Velasco, sino que puedan participar de un proceso que permita un acercamiento al artista. Considera importante que el conocimiento del arte favorezca la creación de una mayor crítica hacia el entorno” (David, MUNAL, 12/10/2017).

Finalmente, Leslie, responsable del área educativa del LAA explica que una de las grandes diferencias entre el LAA y otros museos se encuentra en el concepto del objeto. La sacralización del objeto conlleva a una colección y recolección. Ante esto, Leslie considera que existen aspectos más importantes, tales como el proceso, la investigación, los saberes y la experiencia:

En el LAA no existe esta perspectiva del objeto. No existe algo que se pueda preservar en el tiempo, todo se queda en la experiencia, es un laboratorio, por lo tanto, no se contempló como una colección de objetos sacralizados, sino más bien, un espacio en el que redes de arte, artistas y arte electrónico experimenta entre sí (Leslie, LAA, 09/11/2017).

Leslie entiende que la idea misma de colección de un museo forma parte del discurso patrimonial que concibe a objetos intocables en virtud de su alto valor histórico. Además de lo mencionado, David encuentra en la arquitectura y su representación simbólica otro obstáculo para el acceso al

museo. La majestuosidad de la arquitectura del MUNAL provoca que mucha gente, -a pesar de transitar diariamente por el museo- no acuda por lo imponente de su estructura:

Lo difícil es que institucionalmente y arquitectónicamente el museo representa un gran monstruo, si lo vemos como esta cuestión física, transitas por la calle de Tacuba, tienes el Palacio de Minería y luego el Museo, la primera sensación de la gente es de monumentalidad. Desde mi punto de vista, esto representa una barrera para el público que no está familiarizado con estos recintos para que tenga la posibilidad de entrar, ya hay un distanciamiento arquitectónico y geográfico, más allá de si son de la colonia Guerrero o son visitantes que pasan regularmente por el centro, es una arquitectura monumental que impone (David, MUNAL, 12/10/2017).

David considera la plaza Manuel Tolsá -ubicada afuera del museo- como un espacio público con mucho potencial, ya que muchos habitantes de la ciudad lo ocupan como un lugar de reposo y punto de encuentro; sin embargo, falta el paso siguiente, acceder al museo (Ibidem). Una de las iniciativas que realiza el MUNAL para promover la asistencia al museo es a través de los chicos del servicio social y del INJUVE invitan a la gente que se encuentra en esta plaza a acceder al recinto. David también reconoce que la ubicación céntrica del museo no favorece por el hecho de no tener una comunidad específica; sino trabajadores y comerciantes que pasan afuera del museo diariamente para cumplir sus jornadas laborales, como él lo ejemplifica: “no le vas a decir al diablero que acceda al museo, si tiene que cumplir con sus ocho horas de trabajo”. Es por ello que la mayor parte de sus visitantes son provenientes de afuera (Ibidem).

El guardia de seguridad es otro ejemplo que obstaculiza el acceso a los museos. De acuerdo con los tres responsables, se ha buscado la manera de que el personal de seguridad, así como los custodios, tengan un trato amable. David entiende que alguien que labora más de diez horas al día, con un salario bajo, tenga una actitud poco amable con los visitantes, por lo que considera que es una responsabilidad del museo conseguir que todos sus empleados tengan un trato cordial. Piensa que el museo debe ser una comunidad desde adentro, para que de ese modo puedan acceder a comunidades externas, por lo que el trato y la comunicación con los empleados de todas las áreas es fundamental. Al igual que David, Itzel entiende que el museo debe cuidar el primer contacto con el visitante, que se da normalmente con empleados de seguridad, limpieza y taquilla.

Mucha gente no entra, porque el guardia de seguridad te pregunta: “¿a dónde va?, - pues ni modo que a donde, al museo, - ¿para qué exposición?” (Itzel, Franz Mayer, 03/11/2017).

El LAA ha buscado vincularse con los “chicos skates” que patinan afuera del museo y con los ambulantes que están alrededor de la estación del metro Hidalgo. Llevaron a cabo una dinámica de

enviar a los empleados de seguridad a explicarles con sus propias palabras el contenido que ofrece el museo. De ese modo consideraban que skates y ambulantes podrían perder el temor o crear un interés para contemplar el museo, teniendo a los empleados de seguridad de su lado. Asimismo, esta institución lleva a cabo talleres quincenales de capacitación a los custodios, de modo que el LAA ha involucrado a custodios y empleados de seguridad con los conceptos y obras expuestas en el Laboratorio (Leslie, LAA, 09/11/2017). El recuento hecho de los obstáculos al acceso a los recintos culturales revela dos realidades simultáneas. Por un lado, una normatividad institucional diversa y cambiante que busca acercamiento con la ciudadanía, a veces lográndolo, otras veces no. Por el otro, un importante margen de acción que se deriva de las actitudes personales de funcionarios y personal institucional que muchas logran trascender la propia normatividad institucional.

3.3.2 Entre lo estético y lo social

Otro punto en el que coincidieron los tres responsables fue que tanto el curador como el artista en muchas ocasiones no pretenden involucrarse con un público más amplio, lo que ha provocado que en algunas ocasiones haya existido disputas institucionales internas sobre qué es lo prioritario, lo estético o lo social. Desde la experiencia de Leslie en el LAA, el artista normalmente piensa en su concepto sin buscar adaptarse a los externos; Leslie aclara que el LAA no pretende cambiar el concepto del artista, pero sí adecuarlo al espacio y al público, con el fin de que sea “un espacio público, para los públicos” (Leslie, LAA, 09/11/2017). Desde su perspectiva como estudiante de la ENAP (Escuela Nacional de Artes Plásticas), en la escuela no se enseña a comunicar tu obra, el artista está “encriptado”. Según Leslie, el artista entiende que, al terminar su obra, su trabajo ya está terminado, sin importar que sean tres o cincuenta personas las que lo aprecien. Se tiene que educar al artista, ya que considera que este no es ni más ni menos que el público. Por otro lado, el curador simplemente le dice al educador del museo, “lleva esto a la comunidad, entonces parecemos paracaidistas. Leslie considera que tiene que existir una mediación y no simplemente una imposición del conocimiento (Leslie, LAA, 09/11/2017).

Itzel agrega que el curador en muchas ocasiones tiene otro tipo de prioridades más allá de los públicos, y pone como ejemplo la accesibilidad cognitiva que tiene que tener una cédula. Sin embargo, se ha encontrado con curadores que dan por hecho cierta información sobre una obra:

“no puedes hablar de una pieza estípite barroca, sin decir lo que significa”. Según Itzel, se le debe enriquecer el vocabulario a la gente, pero antes se le tiene que explicar y ponerlos en contexto (Itzel, Franz Mayer, 03/11/2017). Discusiones sobre si poner mucha información en una cédula rompe con esquemas museográficos, e Itzel insiste que el acceso cognitivo debe ser una prioridad. La inclusión y el acceso en muchas ocasiones difiere de una óptica museográfica; por ejemplo, para el público invidente se tienen que ofrecer ciertos mecanismos para el acceso informativo en las cedulas, aspecto que no reconocían algunos curadores debido a que, en un nivel estético y práctico, lo consideraban incorrecto. Ante estas problemáticas institucionales, Itzel menciona que cada uno defiende su respectiva área de trabajo, una realidad compleja a la que aludíamos al final del inciso anterior.

3.3.3 Públicos y trabajadores de museos conservadores

Los procesos de inclusión no sólo dependen de los otros públicos, -los no habituales a los museos-, sino también de los públicos acostumbrados a estar en la sala de un museo y de los colaboradores de estas instituciones culturales. Por un lado, los tres representantes subrayaron que los “públicos conservadores” son, en muchas ocasiones, los que responden de forma más negativa a las iniciativas institucionales en favor de la inclusión de otros sectores sociales. La discriminación por parte del público del museo se ha expresado en los testimonios de algunos jóvenes de la Guerrero, quienes se han sentido juzgados a través de miradas y gestos por otros usuarios. Itzel comenta: “El público es muy duro y cítrico en estos temas”, narra cómo en una ocasión, el museo presentó diversas actividades del tema transgénero, conferencias, ciclos de cine, exposiciones (Itzel, Franz Mayer, 03/11/2017). La presencia de transgéneros en el museo provocó gran descontento por parte de muchas personas del público, quienes expresaron su descontento por presenciar una mayor diversidad en este espacio en las libretas de comentarios. La coincidencia de una señora y un transexual provocó un fuerte reclamo hacia la institución por parte de esta persona (Ibidem). Entre las tareas que el Franz Mayer se ha dado para tener un mayor acceso a diversos públicos fue la certificación del programa ICI (Institución Comprometida con la Inclusión) por parte del CONAPRET (Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación). Dicho programa busca la inclusión tanto de una manera física como cognitiva; asimismo, reconoce que esta institución se ha

abierto a distintas actividades que van más allá del arte clásico e institucional, como conciertos de Punk y de Rock Indie.

En lo que se refiere a los trabajadores de la institución, Itzel también observa esta resistencia al acceso por parte de algunos sectores del museo que no están dispuestos a desacralizar el museo, ya que existía un cierto recelo, de parte de algunos miembros, de que jóvenes punk ingresaran al museo: “cómo va a entrar un punk, -pues no se va a robar nada, todos son iguales” (Itzel, Franz Mayer, 03/11/2017). Las inauguraciones han dejado de ser privadas, lo que provoca ciertos prejuicios en contra de visitantes no convencionales de museos, porque aún existen, dicho en sus palabras, “mentalidades obsoletas”.

Antes todas las inauguraciones eran privadas, ahora no, claro cuesta mucho cambiar la mentalidad de aquí, “es que no va venir gente bonita” “los caza cocteles”, la gente nada más viene a tomar “entonces no lo publiques en redes sociales (Itzel, Franz Mayer, 03/11/2017).

Nuevas dinámicas sociales comienzan a surgir en el museo, otro tipo de públicos empiezan a considerar el espacio, públicos que rompen con los esquemas tradicionales de lo que representaba un recinto cultural. A pesar de ello, todavía existe cierta resistencia: en palabras de Itzel: “el museo tiene que ser un espacio, un foro de todas las voces, mil variedades de jóvenes”. Antes estas circunstancias, existen dos posturas del museo “las áreas más luchadoras y otra que no”. Es por ello que las instituciones se encuentran en una situación en la que se tiene que mediar entre ambas posturas (Ibidem).

Desde la perspectiva de David “aún existe una resistencia a la desacralización del museo”, tanto en algunas áreas del museo, como por parte de los públicos. Él considera que lo más grave no es tanto la institución que se rige por normas, sino los públicos, que se demuestran muchas veces conservadores hacia otro tipo de actividades y de públicos (David, MUNAL, 12/10/2017), ya que la de democratización del acceso implicaría una probable amenaza a los privilegios que ostentan algunos sectores. Tomando en consideración de nueva cuenta la obra de Daniel Godínez “Donde las penas se van bailando”, David comentaba su descontento y tristeza sobre la reacción que demostró un sector del público, con comentarios discriminatorios como naco, negros, ñeros. Asimismo, percibió como de algún modo el personal del museo se dividió entre los que estaban de acuerdo con la obra y lo que la rechazaban.

Podríamos suponer que el fenómeno de los públicos del LAA es un tanto distinto al caso del Franz Mayer y el MUNAL, y hasta cierto punto contrario. Algunas de las razones son porque este museo de arte contemporáneo no tiene como objetivo conservar un patrimonio, además de que las

obras que se exponen no corresponden con la visión tradicional de algún visitante. Leslie señala lo complicado que ha sido romper con la perspectiva tradicional del público de museos y adaptarlos a la propuesta de LAA, agregando que el recinto del LAA era antes la Pinacoteca, algo que algunos visitantes recuerdan con nostalgia (Leslie, LAA, 09/11/2017). Durante el primer año del museo, de acuerdo con encuestas del INBA, la gente que accedía al LAA, en un 90 % lo hacía por casualidad y no le gustaban las exposiciones. También comenta que era uno de los museos menos visitados de todo el INBA, lo que llevó a plantearse a esta institución cómo poder encontrar un mayor vínculo con otras comunidades. Entre una de las primeras iniciativas fue crear dispositivos de mediación a través de las cédulas, buscando alternativas sobre cómo informar al visitante sobre una obra:

Ampliamos el concepto de accesibilidad, queríamos que mi mamá, que es contadora también tenga acceso a este espacio. Hicimos dispositivos de mediación a través de la cédula en braille, además que no queríamos transcribir la misma cédula wikipedista, hicimos una traducción de cédulas a cédulas (Leslie, LAA, 09/11/2017).

Asimismo, crearon grupos focales de acuerdo con el tipo de exposición que se iba a realizar, como ella menciona es un laboratorio, por lo que se han abierto muchas posibilidades para experimentar actividades y usar el espacio de acuerdo con las inquietudes de diversos públicos (Ibidem).

3.3.4 Programas sociales

Cada una de estas instituciones ha procurado, en base a distintos programas, desarrollar actividades para sectores vulnerables de la población: jóvenes con problemas de drogadicción, gente en condición de calle, mujeres maltratadas, adultos mayores, gente con discapacidad. Se han desarrollado distintos mecanismos de difusión, visitas guiadas y gratuitas, así como acceso infraestructural. Itzel encuentra en el Franz Mayer una ventaja desde su condición privada, la posibilidad de darle seguimiento a los programas sociales y de trabajo, debido a la estabilidad que encuentran los empleados. Esto a diferencia de los museos públicos del INAH y el INBA, los cuales cambian constantemente de dirección y de personal. De hecho, Itzel tiene colaborando con el Franz Mayer 19 años (Itzel, Franz Mayer, 03/11/2017). El Franz Mayer trabaja con diversos grupos en condiciones vulnerables, como mujeres violentadas a través del DIF, jóvenes en condición de calle, y con problemas de drogadicción, que acceden a través de distintas organizaciones que trabajan en la colonia Guerrero y en otras zonas de la ciudad (Ibidem). Itzel observa cómo estos grupos disfrutan el recinto por la paz y la tranquilidad que les provoca, lo consideran un espacio en el que no se juzga y se encuentra alejado de la violencia, reforzando de ese modo la autoestima (Ibidem).

Por otra parte, el Franz Mayer, cuando construyó el estacionamiento en la parte trasera del museo, provocó cierta incertidumbre entre los vecinos de la colonia Guerrero, de que el museo fuera a invadir esta zona de la colonia, por lo que la institución tuvo que buscar involucrarlos con el museo y, de ese modo, crear un vínculo con la comunidad. De ese modo personas de la tercera edad de la colonia Guerrero, desde hace 17 años utilizan el museo y su auditorio como punto de encuentro, en el que realizan diversas actividades (Ibidem).

Nos reunimos con ellos en diciembre y enero para ver cuál va ser su programa de trabajo anual. Ellos tienen una mesa directiva, son 5 miembros en la mesa directiva, 3 son de los fundadores y dos se van incorporando. Hacen su propio programa, bailables, rosca de reyes, celebrar primavera, algo de la colección Franz Mayer. Doce eventos, una vez al mes, tiene que ser uno de cuidado de la salud, otro tiene que ser propio del museo Franz Mayer, otro de música, y otro de conferencias. 5 temas, cada vez que vienen se reúnen, toman el auditorio, generalmente ha llegado a tener hasta 90 participantes (Ibidem).

Por otra parte, el MUNAL ofrece diferentes tipos de visitas guiadas, (niños, jóvenes de educación media superior, educación superior, posgrado), en las cuales se pone mucha atención en los públicos vulnerados (gente en situación de calle, personas con discapacidad). A su vez trabajan con El Consejo Nacional para el Desarrollo y la Inclusión de las Personas con Discapacidad (CONADIS), quienes les proporcionan un traductor con lenguaje de señas para gente con discapacidad auditiva durante las visitas guiadas en la noche de museos. Además, se buscan patrocinadores para conseguir que escuelas de las periferias puedan acudir al museo, y mandan a sus talleristas a las escuelas ubicadas en zonas de bajos recursos para realizar actividades relacionadas con las exposiciones (David, MUNAL, 12/10/2017).

En lo que se refiere a grupos vulnerables, el LAA, han conseguido involucrar a personas de la tercera edad con problemas de Alzheimer, así como a personas invidentes. El área de servicios educativos ha adaptado, tanto las cédulas como las piezas y el espacio para gente con discapacidad visual. De acuerdo a lo anterior, los museos demuestran cómo, dentro de sus capacidades y posibilidades, buscan proporcionar acceso a grupos desprotegidos, con el fin de darles la posibilidad de adquirir otras experiencias más allá de las dificultades con la que muchos de ellos luchan día con día (Leslie, LAA, 09/11/2017). La revisión de los diferentes contextos artístico institucionales nos deja ver que a pesar de la diversidad de los contenidos que cada uno de ellos albergan, también una similitud en cuanto a la búsqueda de nuevos y diversos públicos como interlocutores de su propio quehacer institucional.

3.3.5 ideas finales

Considero que las instituciones no están cruzadas de brazos, pero existe toda una gama poblacional que queda fuera de todas estas iniciativas. Los museos explican que no tienen los recursos para poder difundir sus actividades por las calles más allá de su misma cuadra, con presupuestos reducidos, y sin el desarrollo de mecanismos que puedan extender los trabajos de difusión. A pesar de que el Estado es responsable de proveer bienes y actividades culturales a un ciudadano común, también hay que decir que muchos ciudadanos no están conscientes que la oferta cultural institucional es un derecho que deben exigir. El desconocimiento de este derecho obliga a las autoridades a promoverlo y crear conciencia de ello. Por lo que esta falta de acceso a la cultura puede considerarse como una expresión de las tantas desigualdades que existen en la ciudad y en el país. Esta desigualdad cultural o simbólica tendría que considerarse como un problema específico ante el cual las autoridades son responsables de erradicarlas. No solo se tiene que dar entrada a estudiantes y turistas, sino también buscar un vínculo con diversos sectores sociales, para que de ese modo se sientan identificados e involucrados con la oferta cultural estatal.

3.4 Algunas reflexiones

Como se señaló a lo largo del capítulo, las representaciones simbólicas que la producción, circulación y consumo del arte contiene crean en muchos casos percepciones de un aspecto de la vida sociocultural cuyo acceso es limitado. Por otra parte, también se reconocen algunos avances en la inclusión gracias a ciertas políticas públicas. No podemos creer totalmente en las ideas de Bourdieu, dado que se manejaba desde una perspectiva del arte en un contexto del Estado-Nación, y la globalización está provocando otras dimensiones sociales hacia el arte (García Canclini, 2010: 21), lo que está incitando a otros niveles de inclusión y exclusión en los recintos y bienes culturales institucionales. Asimismo, no podemos comparar las realidades de clases sociales inglesas (Benett, et al., 2009) y francesas (Bourdieu, 1988) con la mexicana. Sin embargo, no podemos dejar de lado que se han mencionado de forma constante y clara las diferencias simbólicas que existen entre algunos habitantes de la colonia Guerrero ante el contexto de un museo. De acuerdo con lo anterior, se tiene que poner énfasis en que el acceso a la cultura no está condicionado solamente por factores económicos o geográficos, sino por elementos culturales. Con esto quiero decir que existe un distanciamiento y una división entre diversos sectores de la población de la Ciudad de México en

cuanto a las valorizaciones hacia un museo. Lo simbólico, los significados, lo representativo, son condicionamientos que día a día abarcan las posibilidades y los límites. Este tipo de cuestiones se tiene que tomar cuenta si se pretende tener ciudadanos capaces de disfrutar derechos que el Estado tiene la responsabilidad de ofrecer; las limitaciones y posibilidades simbólicas son aspectos que se tienen que enfrentar y analizar. El arte históricamente se ha definido de acuerdo con las lógicas hegemónicas, lo cual provoca un alto grado de exclusión. Además, cada ciudadano tiene el derecho a disfrutar otro tipo de representaciones culturales de masas y mediáticas. Decidir entre representaciones culturales masivas y mediáticas o artísticas, tienen que ser una decisión de cada ciudadano y ciudadana. Sin embargo, se requieren referencias y herramientas para tener las posibilidades de reconocer ambos campos. Esta diferencia no tiene que existir a partir del prejuizar o premeditar sobre el consumo cultural que uno considere como ajeno. Se tiene que favorecer con elementos básicos desde temprana edad y, de ese modo, disminuir las brechas de la desigualdad.

Cabe mencionar que las ideas expresadas en este capítulo no buscan narrar una problemática absoluta sobre las fronteras simbólicas en los museos de arte para los habitantes de la colonia Guerrero. Un ejemplo contrario lo podemos encontrar en el testimonio de la señora Graciela, habitante de la colonia Guerrero desde hace 20 años y propietaria de una papelería en el eje Guerrero. Aunque Doña Graciela no visita de forma frecuente los museos, reconocía su agrado con exhibiciones y recintos relacionados con la cultura nacional del Estado. Museos como el Palacio Nacional y el Museo de Antropología, así como sitios arqueológicos, eran espacios que le habían traído gratos recuerdos. Sin embargo, cuando le pregunté por tres museos que se encontraban aproximadamente a diez minutos caminando de su casa, refiriéndome a Bellas Artes, MUNAL y Franz Mayer, me respondió que solamente había estado una vez en Bellas Artes para ver una exposición de Frida Kahlo que le gustó mucho por representar a México. Con respecto al MUNAL y Franz Mayer, ella identificó los espacios, pero nunca ha tenido la inquietud de ingresar a ellos. Doña Graciela tiene 56 años, tiene como referencia una oferta cultural institucional muy marcada que enaltecía el orgullo de ser mexicano, el consumo cultural al que ella siempre hizo referencia fue a símbolos, personajes, recintos relacionados con la historia del país. Sin embargo, no llegó a mencionarme exposiciones aisladas de arte que estuvieran fuera de un contexto de nacionalismo. Otro caso es el de Emanuel, cuyo museo favorito era el de la Santa Inquisición por su gusto hacia la literatura de terror. De acuerdo con los casos mencionados a lo largo del capítulo, entendemos que las aplicaciones teóricas de todos estos conceptos deben realizarse con cautela. El

acceso a la cultura y las fronteras simbólicas, pueden tener distintas implicaciones según los distintos actores urbanos de una localidad específica. Sin embargo, a partir del análisis de las implicaciones de estos conceptos con los testimonios recopilados, podremos referirnos a ciertos fenómenos y problemáticas sociales que existen. De ese modo es pertinente considerar tanto una perspectiva personal como una institucional que nos permita identificar afinidades, que conlleven a tener una mayor claridad del problema, así como identificar diferencias que nos orienten para captar el origen de una carencia social específica.

Capítulo IV

Derechos y políticas culturales: entre el acceso a la cultura y su consideración como recurso

Es un mito que los gobiernos de izquierda no fomenten la así llamada “alta cultura” o estén en contra de ella: la cultura es un fenómeno que se da en todos los niveles y estratos de la sociedad, y el acceso a cualquier expresión cultural es un logro democrático, cuyo único límite es el gusto tanto de quien la produce como de quien la consume. Y eso, el gusto, no es asunto ni materia de intervención de la política cultural (Cepeda de León, 2012).

Este estudio ha considerado problemáticas tales como consumo, acceso, así como colectivos y distinciones culturales en el contexto urbano. De acuerdo con estos conceptos, cabe analizarlos desde el marco jurídico y normativo que cada ciudadano tiene ante estos fenómeno. ¿De qué modo el Estado interviene para el disfrute de bienes y actividades culturales, así como para el desarrollo de estas mismas? Los derechos culturales remiten a instrumentos normativos que los Estados toman como referencia para lograr equidad e igualdad. De acuerdo con lo expuesto en este capítulo, los derechos culturales pueden traducirse en políticas culturales de dos modos. Por un lado, existe una democracia cultural, vertiente de las políticas culturales que promueven la preservación de prácticas culturales particulares y colectivas, así como un medio para evitar la discriminación hacia grupos socioculturales minoritarios. Por otro lado, existe la democratización de la cultura, lo cual implica partir de leyes, normas, mecanismos y acciones destinadas a promover el a bienes culturales públicos. Podemos considerar que este trabajo se orienta más hacia esta segunda vertiente.

Se tienen los recursos y referencias de los organismos internacionales tales como la Declaración de Friburgo (2007) y la Agenda 21 de la Cultura, documentos que resultan sugerentes para el análisis de los temas de este estudio. Asimismo, vivimos en un contexto que parece optimista en lo que se refiere a los derechos culturales. Por una parte, la reciente Secretaría de Cultura, con su nueva Ley, por vez primera los mexicanos tenemos un sustento jurídico en temas de derechos culturales. Por otra parte, los habitantes de la ciudad de México cuentan ya con su primera Constitución que incluye los derechos culturales y nace, de esta manera, la primera Ley de los Derechos Culturales en la Ciudad de México. Por tanto, se requiere incluir este nuevo marco jurídico y entender el desarrollo de las políticas culturales a partir de la creación de la Secretaría

de Cultura de la Ciudad de México. Las grandes dimensiones, así como los grandes problemas que posee la capital mexicana, causan algunos problemas a las instituciones, así como dificultades para los habitantes de la ciudad tengan acceso de bienes y servicios culturales.

Este capítulo considera dos aspectos que implican directamente el trabajo de las instituciones culturales, como lo son la diversidad y la ciudadanía cultural. Considerando que vivimos en una ciudad heterogénea y con distintas dinámicas culturales, las instituciones tienen que abarcar este tipo de cuestiones para que de ese modo se satisfaga a una mayor cantidad de población y no se establezcan políticas culturales que resuelven las necesidades de sólo algunos sectores.

Finalmente, las políticas culturales también tienen que responder a las necesidades contemporáneas, como la globalización y la comunicación que son aspectos que tanto el Estado como la ciudadanía tienen que reconocer. En este sentido, existe el temor de que la cultura se privatice, pero de igual manera se evidencia que en las primeras décadas del siglo XXI la cultura representa un recurso real, del cual muchas personas dependen. No obstante, se abre el debate si el enfoque de desarrollo económico deja a los sectores vulnerables de lado, o bien si existe la posibilidad de incluir y fortalecer a los sectores vulnerables desde esta perspectiva del *recurso de la cultura* (Yudice, 2002).

4.1. Derechos y normativas culturales en el ámbito internacional, nacional y local

4.1.1 Contexto normativo institucional internacional y nacional

El acceso a la oferta artístico-cultural enfocado en los derechos culturales como una rama de los derechos humanos, ha adquirido una mayor relevancia en los últimos años. A nivel internacional, el observatorio de la Diversidad y los Derechos Culturales, junto con la UNESCO y otros organismos, suscribieron la Declaración de Friburgo en el 2007. Dicho documento está basado en la Declaración Universal de los Derechos Humanos, los dos Pactos internacionales de las Naciones Unidas, la Declaración Universal de la UNESCO sobre la diversidad cultural y otros instrumentos universales y regionales pertinentes. Entre los puntos que ese documento destaca se encuentra el acceso a la oferta cultural por parte de todos los ciudadanos, sin importar raza, género y situación económica. Esto queda estipulado en el Artículo 3ero que establece que toda persona tiene derecho a acceder, a través de la educación y la información, a todas las expresiones que forman parte del patrimonio cultural (Declaración de Friburgo, 2007: 5). Asimismo, el Artículo 5to destaca que no debe existir ninguna frontera para el acceso y la participación en la vida cultural (Declaración de

Friburgo, 2007: 6). Estas declaraciones están relacionadas con la desigualdad que existe para el acceso a la oferta cultural en todos los niveles en una comunidad. Finalmente, en su Artículo decimo exige la compatibilidad cultural como un aspecto determinante para las personas que viven en situación de pobreza (Declaración de Friburgo, 2007: 9).

Otro documento relevante a nivel internacional es la Agenda 21 de la Cultura (documento de políticas para Ciudades y Gobiernos Locales Unidos para el Desarrollo Cultural). En el apartado de Cultura e Inclusión Social también consideran los siguientes aspectos: el acceso al universo cultural y simbólico; la inclusión social, ampliación de públicos y fomento a la participación cultural. Además, este documento recomienda en el Artículo 28 la descentralización de las políticas y recursos en la cultura, llegando a las periferias y, por ende, a grupos más desfavorecidos a nivel social, buscando que todo ciudadano tenga acceso a ella sin ningún tipo de discriminación.

En el renglón de políticas a nivel nacional debe considerarse el Artículo 4to de la Constitución Mexicana, que menciona que toda persona tiene el derecho al acceso a la cultura, así como al disfrute de ésta, por lo que el Estado debe trabajar para el fomento cultural, estableciendo mecanismos para el acceso y manifestación de los ciudadanos. Cabe mencionar que este artículo se adicionó apenas en el 2009, por lo que la responsabilidad del Estado en el fomento cultural se puede considerar como una preocupación reciente. Esto es importante ya que, siendo el campo cultural uno de los aspectos más desfavorecidos de cara a las preocupaciones de la agenda nacional, existe un respaldo legislativo que puede servir como referente para corregir muchas desigualdades existentes sobre el acceso a las ofertas culturales promovidas por instancias privadas, públicas y civiles.

Por ultimo La Ley General de Cultura y Derechos Culturales, marco jurídico de la Secretaría de Cultura, recientemente publicada en el Diario Oficial de la Federación en junio de 2017, toma en consideración, de igual modo, el acceso a la cultura de todos los ciudadanos. En su Artículo 2do, en el Apartado IV, tiene como objetivo garantizar el disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en materia cultural. Asimismo, en su Artículo 11, Apartado I, indica que todos los habitantes tienen el derecho a acceder a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que ofrece el Estado en materia de cultura, así como procurar el acceso al conocimiento e información del patrimonio material e inmaterial de las culturas que se han desarrollado a nivel nacional e internacional. Es interesante saber que existe un respaldo jurídico para que todos los ciudadanos puedan exigir el acceso a los bienes culturales.

De acuerdo con las leyes, programas y documentos nacionales e internacionales se establecen las responsabilidades del Estado en este tema. Las problemáticas analizadas en capítulos anteriores, como las fronteras simbólicas, que van más allá de las necesidades económicas, la Declaración de Friburgo es el documento que sugiere este tipo de cuestiones al incluir palabras como “compatibilidad”, así como “erradicar fronteras”. Por otra parte, la Agenda 21 también menciona la necesidad del acceso al universo cultural y simbólico. Ambas declaraciones buscan la inclusión de bienes culturales por medio de mecanismos más profundos, considerando en cierta manera las fronteras simbólicas como obstáculos socioculturales para el pleno disfrute de los derechos culturales. No por incluir un mayor número de actividades culturales en plazas públicas, así como vales de entrada para grupos desfavorecidos, estas acciones serán suficientes para borrar las perspectivas y los imaginarios negativos hacia ciertas prácticas culturales, como la de acudir a un museo. Dado que existen muchos sectores sociales que no sienten que estos espacios son algo que les pertenece, hacen falta programas específicos que reduzcan estas grandes brechas entre alta cultura y cultura de masas. Además, existe la responsabilidad gubernamental de hacerle ver al ciudadano que el pleno disfrute de bienes culturales, el patrimonio cultural material e inmaterial, es parte de sus derechos, debido a que un amplio sector de la población los desconoce.

4.1.2 Políticas culturales de la Ciudad de México. Gobierno y Secretaría de Cultura

Desde la perspectiva local, vale la pena hacer un recuento del desarrollo en materia de políticas culturales del gobierno de la Ciudad de México en los últimos 20 años. Durante la administración de Cuauhtémoc Cárdenas, primer Jefe de Gobierno electo de la ciudad de México en el año 1997, Alejandro Aura funda, en 1998, el Instituto de Cultura de la Ciudad de México, que en su condición jurídica no tenía injerencia directa para diseñar políticas públicas. Unas de las principales iniciativas fue crear locutorios para dar acceso e información, a través del internet, sobre las actividades culturales de la ciudad (Jainite Rueda, Secretaría de Cultura CDMX, 25/01/2018). Posteriormente, durante el mandato de Andrés Manuel López Obrador, se efectuó la transición del Instituto a Secretaría de Cultura en el año 2002. Enrique Semo fue el primer titular de esta Secretaría. durante su gestión comienza a destacar el reconocimiento de la urbanización como parte de la cultura (Ibídem). La Ciudad de México empieza desarrollar sus propios programas que van más allá de los programas culturales del Gobierno Federal.

En el año 2003, se crea la Ley de Fomento a la Cultura, la cual comienza a tomar en cuenta principios y lineamientos que permiten elaborar una política pública con un sustento normativo, enfocada principalmente en recintos culturales. En lo que se refiere a aspectos como accesos culturales y colectivos culturales, dicha Ley en su Artículo 4to, inciso XVI, considera a las redes sociales vinculadas a la cultura. Asimismo, en su Artículo 5to, inciso IV y V, menciona como el gobierno del Distrito Federal deberá estimular los procesos, proyectos y actividades culturales, además de que la política cultural deberá estar formulada para que el creador, el promotor y el usuario accedan a bienes y servicios.¹⁹

Durante esta misma gestión se creó el Programa de Fomento y Desarrollo Cultural 2004-2006, diseñado como un instrumento para orientar el desarrollo cultural. Sin embargo, este programa no fue publicado en la gaceta oficial, lo cual tuvo como limitación estar presente en la Asamblea Legislativa solo como un documento informativo más que normativo (Jainite Rueda, Secretaría de Cultura CDMX, 25/01/2018). En este documento se establecen algunos ejes rectores y algunas ideas relacionadas con los derechos culturales. Se empieza a mencionar temas como la protección del patrimonio de la ciudad, así como el acceso cultural por medio de la educación²⁰.

Posteriormente durante el mandato de Marcelo Ebrard se nombra a Elena Cepeda como titular de la Secretaría de Cultura. Durante este periodo destaca la inclusión institucional de los derechos culturales en la Ciudad de México. La Secretaría de Cultura empieza a tomar un posicionamiento internacional en la materia adhiriéndose a la Agenda 21; se logra la copresidencia de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU); y se consigue el nombramiento, de la Ciudad de México, como Capital Iberoamericana de la Cultura en el año 2010. Por otro lado, comienzan a desarrollar acciones específicas desde la Asamblea Legislativa para dar a conocer los derechos culturales a la ciudadanía. Se crea el premio CDMX a “buenas prácticas culturales” y se capacita a colectivos y gestores culturales, creando una red de trabajadores de la cultura en toda la ciudad²¹.

Durante el mandato del actual Jefe de Gobierno de la Ciudad de México, Gabriel Mancera, se nombra a Eduardo Vázquez Martín como titular de la Secretaría de Cultura en el año 2014. Durante esta gestión se publica en la Gaceta Oficial el Programa de Fomento y Desarrollo Cultural 2014-2018, presentado el 29 de agosto del 2015. Este documento expone las responsabilidades del

¹⁹ <http://www.aldf.gob.mx/archivo-9c06ddbcaee0ddfad1a6b75efb1f04d5.pdf>

²⁰ <http://sic.cultura.gob.mx/documentos/1802.pdf>

²¹ Memoria cultural de la Ciudad de México, 2012

gobierno capitalino a través de la Secretaría de Cultura para “diseñar y normar las políticas, programas y acciones de investigación, formación, difusión, promoción y preservación del arte y la cultura en el Distrito Federal, así como impulsar, desarrollar, coordinar y ejecutar todo tipo de actividades culturales”. Esto con el fin de lograr una mayor equidad en el acceso y la participación de los bienes culturales por parte de cada ciudadano.²² Cabe señalar que este Programa ha tenido como una de sus referencias el documento de los Derechos Culturales de Friburgo.

En el año 2017 el Gobierno de la Ciudad de México incluyó los derechos culturales en la Constitución Política de la Ciudad de México. En su Artículo 8vo “Ciudad educadora y del conocimiento”, en el Apartado D, e donde se indica que toda persona, grupo o comunidad gozan del derecho irrestricto del acceso a la cultura. n lo que se refiere a arte y ciencia, se prohíbe todo tipo de censura. En lo que se refiere a identidad y diversidad cultural; se exige respeto a las diversas culturas, acceso al patrimonio, tradiciones y representaciones; asimismo, el derecho a emprender proyectos e iniciativas culturales; construir espacios colectivos, de autogestión, independientes y comunitarios de arte y cultura; finalmente el derecho a acceder a todos los bienes y servicios que ofrece la Ciudad de México en materia de arte y cultura.²³

Para finalizar este recorrido institucional de la política cultural del gobierno de la Ciudad de México, el 22 de enero de 2018 se publicó en la Gaceta Oficial de la Ciudad de México la Ley de los Derechos Culturales de los habitantes y visitantes de la Ciudad de México, en la que se destacan aspectos esenciales de los derechos culturales, como el respeto a la diversidad y las prácticas de todos los grupos culturales; la obligación del Estado para beneficiar a todos sus ciudadanos en servicios y bienes culturales; el reconocimiento de que los derechos culturales no solo les corresponden a los habitantes de la Ciudad de México sino también a visitantes nacionales y extranjeros. Este documento tiene como uno de sus objetivos ser un medio y un recurso para la exigibilidad de los derechos culturales. Finalmente, en el Artículo 22 de esta Ley se plantea la creación de un órgano dependiente de la Secretaría, pero con autonomía presupuestaria, funcional y de operación: el Instituto de los Derechos Culturales de la Ciudad de México. Este Instituto tiene la responsabilidad de atender y resolver las quejas en la trasgresión de los derechos culturales, así como la realización de proyectos de investigación relacionados con los derechos culturales.

²² <http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/recintos/faros/farotlahuac/170-programa-de-fomento-y-desarrollo-cultural-ciudadano/6102-programa-de-fomento-y-desarrollo-cultural-2014-2018>

²³ <http://www.cdmx.gob.mx/constitucion>

Además, las disposiciones para crear mecanismos e instrumentos para la protección de los derechos culturales que orienten a las políticas públicas.

4.1.3 El papel y la autonomía de las Delegaciones de Gobierno de la Ciudad de México

Por otra parte, durante el trabajo de campo para este estudio me di a la tarea de entrevistar a dos funcionarias de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México. Jainite Rueda, quien está a cargo de la Subdirección de Evaluación y Seguimiento a Programas y Sofía Trejo, responsable de Vinculación con Delegaciones Políticas. Ambas funcionarias coincidieron en que la Secretaría de Cultura depende del compromiso que las Delegaciones tengan con la cultura. La Secretaría busca que las perspectivas de desarrollo cultural comunitario permeen las Delegaciones, en vez de que las autoridades delegacionales se enfoquen solamente en grandes espectáculos en sus explanadas (Jainite Rueda y Sofía Trejo, Secretaría de Cultura CDMX, 2018). Cada Delegación tiene su propio presupuesto para la cultura y a su vez asumen su perspectiva de lo que es cultural. Jainite Rueda considera que existen avances, las Delegaciones hablan expresamente del tema de políticas culturales, y además subraya que los responsables de las áreas culturales cada vez tienen mayor sensibilidad y capacidad dentro del trabajo cultural.

La manera en que trabaja la Secretaría de Cultura con las Delegaciones tiene dos ejes. Por un lado, la Secretaría de Cultura desarrolla programas y proyectos, lo cuales son operados de manera directa con la comunidad y las Delegaciones solamente se encargan de proporcionar el espacio. Por otro lado, existen acciones que la Secretaría de Cultura propone dentro de un catálogo y las Delegaciones son libres de elegir si participan en ellas. Algunas Delegaciones no pueden acceder a este catálogo de acciones culturales debido a que carecen del presupuesto correspondiente. Otra limitación con la que se enfrentan algunas Delegaciones es la de no contar con una Dirección General de Cultura, lo que impide o complica al responsable del área cultural llevar a cabo una acción directa.

La Secretaría de Cultura depende en muchos aspectos de las delegaciones para el acceso directo a los habitantes de la ciudad. Ante eso, Jainite Rueda señala que una de las principales tareas de la Secretaría, es informar y hacer consiente a los ciudadanos sobre sus derechos culturales; de ese modo el habitante tiene la capacidad de exigir (Jainite Rueda, Secretaría de Cultura CDMX, 01/02/2018).). Por lo que esta funcionaria de la cultura confía que una normativa relacionada con este tema es un elemento de poder para el ciudadano (Ibídem). Por otro lado, los diversos

documentos que la Secretaría ha desarrollado -como el programa de fomento a la cultura 2014-2018 - funcionan como un documento rector para las delegaciones. Sofía Trejo reconoce la labor y las dificultades a las que se enfrentan las delegaciones, señalando que el trabajo directo en el territorio no tiene nada que ver con trabajar desde la Secretaría (Sofía Trejo, Secretaría de Cultura CDMX, 25/01/2018). Y menciona que las problemáticas cotidianas de la ciudadanía hacen que las labores se conviertan mucho más complejas. El caso particular de la Delegación Cuauhtémoc es una de las cuatro delegaciones que tienen acciones directas ya que cuentan con una Dirección General de Cultura, una Subdirección de Patrimonio y una Subdirección de Artes y Oficios. Sofía Trejo considera que esta delegación tiene el privilegio de la diversidad, existen todo tipo de instituciones culturales en esa delegación: civiles, privadas y públicas, por lo que la cultura tiene mucho mayor incidencia en el territorio (Sofía Trejo, Secretaría de Cultura CDMX, 01/02/2018).

4.1.4 Ideas finales

De acuerdo con las iniciativas, acciones y documentos normativos que el gobierno de la Ciudad de México ha elaborado para el disfrute pleno de los derechos culturales de sus ciudadanos, podemos entender que existen avances y un marco jurídico por parte del Estado en lo que se refiere a la problemática cultural. Jainite distingue a la Ciudad de México de la mayoría de las capitales latinoamericanas, ya que no cuentan con un marco normativo sobre derechos culturales, por lo que siguen trabajando a través de actividades aisladas. Sin embargo, las aplicaciones de las normativas se enfrentan a otro tipo de obstáculos; como se mencionó anteriormente, la vida cotidiana de cada ciudadano requiere de un tratamiento distinto al establecido en los marcos jurídicos y programas estatales, las grandes dificultades con las que se confrontan los habitantes de la Ciudad de México -más allá de lo cultural- no permite un accionar preciso en la aplicación de todas estas iniciativas institucionales. A su vez, aún existe un gran desconocimiento sobre este tipo de derechos, por lo que este marco jurídico en materia cultural es insuficiente. Si tomamos como referencia los colectivos culturales considerados en este estudio, llama la atención, por un lado, los que tienen cierto escepticismo hacia las instituciones culturales u otro tipo de autoridad gubernamental. Por ello, se mantienen al margen de recursos y herramientas que algunas instituciones podrían proporcionarles. Al parecer, en algunos casos, la ideología motiva su separación con las instituciones y consideran que la colectividad y el trabajo comunitario se tienen que entender solo desde la lógica de los ciudadanos. Por otro lado, algunos entienden que la colaboración institucional

conlleva a la intromisión, por parte de los funcionarios gubernamentales, en la toma de decisiones de sus proyectos. De ese modo no existe un vínculo o un puente entre estas actividades autónomas y las institucionales.

Como ya se mencionó en este Apartado, la Delegación es la responsable de utilizar todos estos recursos legislativos y encontrar los medios para acercarse y favorecer a distintos promotores culturales y comunitarios, para que todos estos documentos rectores tengan un uso real en todas las zonas de la Ciudad. La colonia Guerrero representa casi un 8% de la población total de la Delegación, se tiene que reconocer que no es una tarea fácil satisfacer las necesidades de una Colonia tan extensa, tomando en cuenta los recortes presupuestales en el campo cultural. En la actualidad la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México ofrece diversas opciones para el desarrollo de proyectos culturales comunitarios como: el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA). El centro cultural EL RULE, forma a gestores culturales para la creación de empresas culturales. Asimismo, ha establecido diez programas para el área de vinculación de desarrollo comunitario, entre los que destacan: orquestas juveniles que trabajan en doce de las dieciséis Delegaciones; el Festival Colectivo Comunitario; el teatro en plazas públicas, entre otros. Al parecer, hay avances en la construcción de políticas públicas en materia de cultura en la Ciudad. Por una parte, existe un apoyo económico para un proyecto comunitario con el PECDA; por otro lado, el RULE favorece con herramientas con las que los gestores culturales pueden desarrollarse independientemente de los apoyos gubernamentales; asimismo, existen posibilidades de difusión y exposición en el marco del Festival Colectivo Comunitario y el teatro en plazas públicas. Si bien existen alternativas institucionales, tenemos que preguntarnos si estas acciones son suficientes para la alta demanda que tiene una de las ciudades más grandes del mundo. Finalmente ¿qué tan factible es el acceso a estos recursos, espacios y herramientas institucionales? De acuerdo con los testimonios registrados en este estudio, se puede considerar que también existen factores simbólicos que provocan desconfianza hacia las instituciones y conforman resistencias culturales que impiden el acercamiento con las políticas culturales propuestas por el Estado.

4.2 Diversidad y ciudadanía urbana

4.2.1. Diversidad y derechos culturales

La diversidad es uno de los aspectos en los que me quiero centrar por la gran relevancia que ha tenido para los derechos culturales. Los grupos étnicos minoritarios han sido a lo largo de los siglos,

los más vulnerables y oprimidos por los sectores hegemónicos. Los grupos de poder político de países con una amplia diversidad étnica y cultural se han confrontado con la problemática del multiculturalismo, dado que rompe con los esquemas para el desarrollo de un Estado-Nación. Stavenhagen explica al respecto que estos grupos dominantes, -por lo general- son los que generan el modelo cultural de la nación de acuerdo con sus propias identidades, sin importar las capacidades culturales de los grupos minoritarios, aplicando las formas y contenidos educativos y culturales convenientes para los intereses estatales (Stavenhagen, 2001: 96). A pesar de que existen elementos jurídicos internacionales como la Declaración Universal de los Derechos Humanos, que en su Artículo 27 establece el respeto a las minorías por parte de los Estados, la misma ambigüedad que caracteriza a los derechos culturales (Yudice, 2002: 36) contribuye a que los mismos gobiernos determinen quiénes son y quiénes no son las minorías, lo que provocaría arbitrariedades con relación a los intereses estatales. Stavenhagen insiste en que la ciudadanía multicultural favorecería el empoderamiento y la participación a las colectividades desfavorecidas (Stavenhagen, 2001: 100).

Eduardo Nivón (2016) contextualiza la problemática en términos del neoliberalismo global y los riesgos que implica la desaparición de las diferencias culturales. De acuerdo con lo anterior, se reproducen cada vez más modelos de sociedades consumistas y homologadas que están en función del mercado. Además, los bienes culturales e identitarios están siendo sustituidos por productos estandarizados que “deslumbran” bajo toda la metodología de la mercadotecnia (Nivón, 2016: 85). Las identidades corresponden a dos polos opuestos: por una parte, pueden conformar un “campo de resistencia”, mientras que por el otro pueden conformar objetos mercantiles (Nivón, 2016: 87). Eduardo Nivón continúa señalando que la heterogeneidad crea una gran diversidad de narrativas; sin embargo, existe una más poderosa narrativa que da un sentido único de colectividad, ya sea real o imaginaria, en la que sus miembros participan dentro de un territorio delimitado a partir de una misma historia y cultura (Nivón, 2016: 89).

Los grandes flujos migratorios en México del sector rural al sector urbano, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, han provocado que gran parte de esta diversidad se haya ido diluyendo, desdibujado y redibujado. Generaciones posteriores nacidas en la Ciudad, se han convertido en ciudadanos mestizos, a pesar de ello, muchos de estos ciudadanos -con orígenes indígenas-, siguen estando en condiciones de vulnerabilidad, correspondiendo a los grupos más pobres de la sociedad, siendo parte de la clase obrera, ocupados en el sector de los servicios de las

grandes ciudades. Corresponde analizar el concepto de diversidad más allá del origen étnico, y pensar en los múltiples sectores que existen en las ciudades. El caso de los sectores marginados no se corresponde con características culturales que remarcan grandes diferencias con el resto de la población, y no existe hacia ellos un acercamiento y una visibilización por parte de las autoridades, por lo que son asumidos con un carácter de “ciudadano de segunda”.

De acuerdo con lo anterior, Lourdes Arizpe (2006) menciona que en México existen 53 millones de pobres de los cuales 15 millones son indígenas. Tomando en consideración la diversidad, Arizpe reclama que existe una invisibilidad para el resto de los 35 millones de pobres (Arizpe, 2006: 269) que no corresponden a una distinción étnica que los pueda favorecer como ciudadanos culturales²⁴. Por eso Arizpe afirma que: “En una sociedad democrática es necesario que se le otorguen derechos a todos los que tienen derechos” (Ibídem). La diversidad puede manifestarse de diversas formas y, a pesar de que el discurso nacional o global pretenda una homogeneización que haga ver a cada individuo como uno más dentro del contexto actual, Arizpe agrega que enfocarnos en solo los grupos más representativos de la diversidad, ignorando al resto de los ciudadanos culturales, sobre todo ciudadanos de las grandes ciudades, puede provocar mayores conflictos (Arizpe, 2006: 269-270).

Con lo anterior, no se quiere afirmar que los grupos indígenas viven en un mundo de privilegios bajo el cuidado de las instituciones culturales, sin embargo, considero que ese es otro tema de análisis. Existen un sinnúmero de defectos en cuanto a las políticas culturales con respecto a los grupos indígenas. Como ejemplo de ello, siempre han sido uno de los sectores vulnerables de las sociedades, así como desprotegidos ante el avance del capital financiero internacional y el debilitamiento del Estado.

En este ensayo pretendo entender, qué sucede con los sectores populares de las urbes quienes representan un sector de la pobreza sin una identidad legitimada y que simplemente son olvidados e ignorados en cuanto a sus condiciones culturales. Asumiendo, a su vez, una supuesta homogeneización asociada a la categoría de cultura popular o cultura de masas y visualizada bajo los esquemas de las industrias culturales.

Es por ello que se tiene que considerar a los 35 o más millones de personas que viven en condiciones adversas. no solo como ciudadanos que viven en condiciones socioeconómicas

²⁴ De acuerdo con el CONEVAL (Consejo nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social), para 2016 había 55 millones 341 mil 556 pobres en México. <https://www.coneval.org.mx/Medicion/Paginas/PobrezaInicio.aspx>

desfavorables, sino también en términos de una ausencia de información, participación y disfrute de los derechos culturales. Ciudadanos que no se benefician de la inversión del Estado en cuanto a la difusión cultural. Tomando en consideración lo anterior, las iniciativas culturales, los organismos internacionales y nacionales, la nueva Ley de Cultura, corresponden a aspectos positivos que debieran de aplicarse de forma correcta y democrática e incluyendo a las personas en su condición de ciudadanía. Es decir, considerando iniciativas en las que se pretenda focalizar las prácticas y capacidades inventivas, así como su inclusión en las actividades culturales de los sectores populares de las ciudades. No obstante, la misma ambigüedad ante los derechos culturales, consideradas en las tres dimensiones: 1. vida cotidiana desde la óptica de la diversidad y la antropología; 2. Bellas Artes y ciencias desde una óptica hegemónica; 3. las sociedades globales), deja ciertos espacios en blanco que ignoran a sectores de la población que no cumplen un rol claro y protagónico en estas dimensiones culturales. Estos grupos normalmente están conformados por los sectores urbanos, por lo que las políticas culturales deben trabajar en la inclusión de estos grupos a modo de buscar los medios institucionales para que la estructura social no se quede con espacios vacíos y olvidados.

4.2.2 Ciudadanía y democracia cultural

Los derechos culturales y la ciudadanía cultural en un contexto urbano adquieren una dimensión compleja debido a que no es factible elegir un sector y establecer conceptos culturales que puedan representar atributos sociales específicos. Las redes y relaciones sociales entre los habitantes de la Colonia Guerrero y otros sectores de la Ciudad son algo notable en tanto que se puede considerar que su misma ubicación geográfica, favorece a que los habitantes tengan referencias externas constantes. Sin embargo, según revelan algunos testimonios, nunca deja de existir un sentir de pertenencia, así como nunca dejan de existir problemáticas económicas, políticas, sociales con las que cada vecino tiene que lidiar, los cuales conforman esquemas ontológicos particulares. Desde la perspectiva urbana y en el contexto de un caso particular de la Ciudad de México, corresponde a este estudio entender las necesidades y cualidades en cuanto a capacidades inventivas y artísticas de este sector. De ese modo, es importante saber si se aplican políticas y derechos culturales adecuados desde una perspectiva democrática, o se invisibilizan a los actores de la zona favoreciendo el ejercicio de los derechos culturales solo entre los sectores hegemónicos. La ciudadanía es un concepto que atañe a los derechos y responsabilidades, por lo que el Estado y las

instituciones culturales deben corresponder a todos sus ciudadanos, involucrándolos con las ofertas de bienes culturales que se ofrecen, así como entendiendo diversos contextos para que, de ese modo, la oferta de bienes culturales por parte de las instituciones corresponda con las expectativas de los distintos sectores sociales. Es de esta manera que puede existir un pleno disfrute de los derechos culturales.

Renato Rosaldo (2000) explica las sutiles diferencias y desigualdades que existen en una plaza pública, haciéndonos ver cómo ciertas condiciones sociales permiten el pleno disfrute de ciertos lugares públicos (Rosaldo, 2000). De ese modo Rosaldo cuestiona la igualdad ciudadana dentro de un espacio público. Desde una perspectiva hegemónica liberal, la ciudadanía es “una condición de los individuos que se expresa en la relación Estado-sociedad”. Esto quiere decir que es la condición jurídico formal la que exalta su condición legal e igualitaria (Álvarez, 2016, p.493). Por su parte, Rosaldo expresa que la ciudadanía no solo se debe enfocar en la relación Estado-ciudadano, sino también en la relación ciudadano-ciudadano, “donde se busca un reconocimiento del sentido de pertenencia, y la reivindicación de derechos en el sentido sustancial y no formal” (Rosaldo, 2000). Rosaldo concluye describiéndonos el concepto de ciudadanía cultural, ya que existe una diferencia entre cultura ciudadana y ciudadanía cultural, siendo que esta última busca reconocer las aspiraciones legítimas de los ciudadanos, a diferencia de la cultura ciudadana, la cual tiene que conformarse con las normas que se establecen para ser aceptado en la vida pública, en la que no se incluye el reconocimiento a las aspiraciones y demandas de otro tipo de grupos sociales.

Stavenhagen (2001) agrega que la ciudadanía cultural se ocupa de las exclusiones de los sectores dominantes y de las aspiraciones que tienen los grupos marginados, un empoderamiento que construye y reivindica los derechos humanos, sociales y culturales. De ese modo crea un potencial de oposición que reestructura y reorganiza a las sociedades (Stavenhagen, 2001: 108-109). En este sentido podemos ver que el fomento a la cultura por parte de las instituciones tiene que ser democrático, considerando aspectos como la información, el conocimiento, la comprensión y la expresión (Romainville, 2015: 44). Por otra parte, Lourdes Arizpe sostiene que la dirección de las políticas culturales debe cambiar, asumir una dinámica de “*agencia cultural*”, y sugiere que el actor social debe asumir un rol activo, de agente con poder y capacidad de intervenir en los cambios sociales, romper con la dinámica tradicional de llevar la cultura a los otros, sino concebirla como “agentes culturales que eligen conservar o cambiar su propia cultura y a partir de ella conducir propuestas explícitas de desarrollo” (Arizpe, 2006: 268).

Un punto que considero polémico pero interesante de analizar es la idea de borrar la democratización en las políticas culturales expuesta por Oliver Donnat (2011). Esta afirmación puede entenderse como excluyente, debido a que Donnat cataloga la democratización como un aspecto que provoca amalgamas y confusiones culpables (Donnat 2011:22). Es decir, el romper con los esquemas de igualdad en el acceso, según el autor, surge a partir de culpas con grupos minoritarios y desfavorecidos. Por lo que este autor sugiere que se deben distinguir públicos específicos más fidedignos con ciertas actividades culturales. La carga de la democratización no permite tener una real evaluación de las acciones desarrolladas, y sí un sesgo en los verdaderos objetivos. Considera que cada ciudadano tiene distintas inquietudes y perspectivas del arte y la cultura y, por ende, de las políticas culturales. Por lo que se deben identificar los perfiles sociodemográficos de los públicos que faciliten la distribución de bienes culturales (Donnat, 2011: 22-23).

Entre los aspectos que destaca son la diversidad de públicos generacionales, la diversidad de grupos de jóvenes con distintas inquietudes más apegados a la tecnología (Donnat, 2011: 26). Aunque el punto de Donnat no se puede descartar y tomarlo a la ligera, dado que se tiene que reconocer la diversidad de públicos en cuanto al consumo cultural, también se tienen que entender las grandes diferencias socioeconómicas y de capital cultural con los que cuentan la mayoría de las personas -aspectos externos- más allá de sus propias decisiones que les impiden un acceso pleno a los bienes culturales. Estas distinciones y separaciones de públicos podrían resultar en un riesgo si no se maneja de forma pertinente, y ahuyentaría aún más a personas que, por cuestiones socioeconómicas y simbólicas, prefieren mantenerse al margen de la oferta cultural institucional.

4.3 Políticas culturales. Herramientas de desarrollo del siglo XXI

4.3.1 Acceso a la “cultura”: clase creativa vs ciudadanos comunes

En el contexto actual, la cultura se está asumiendo como una alternativa económica a nivel global, es decir, una tendencia pragmática de utilizar elementos culturales como fuentes de desarrollo económico que está acrecentando a los sectores especializados de la comercialización cultural. El artista ya no corresponde solo a esta imagen romántica del desenvolvimiento de las emociones manifestadas en representaciones creativas y estéticas; el autor o el artista se ha adecuado a las circunstancias para encontrar un *modus vivendi* y ad hoc a las tendencias globales del mercado.

Con un Estado cada vez menos benefactor, que reduce los presupuestos de apoyos y subsidios en ciencias y artes, las empresas culturales y las clases creativas asumen un rol que corresponde a los embates económicos.

George Yudice (2002) nos explica cómo es cada vez más común escuchar hablar de arte y cultura como recursos, como medio para mejorar las condiciones sociales, como una herramienta para desarrollar diversas problemáticas sociales o favorecer al turismo (Yudice, 2002: 24-25). Yudice nos da dos ejemplos de esto: Bilbao, una ciudad azotada por el terrorismo y desgastada por un periodo posindustrial, donde la infraestructura cultural fungió como una fuente de desarrollo a partir de la exposición de capital cultural atrayendo dividendos económicos por medio del turismo. El otro ejemplo fue la revitalización de la ciudad Peekskill ubicada en el estado de Nueva York, donde se acondicionó para que artistas y sectores creativos “domesticaran” este espacio, convirtiéndolo en un lugar más atractivo para los visitantes (Yudice, 2002: 35).

Entre los aspectos negativos que afectan a este tipo de iniciativas está, sobre todo, la gentrificación que impone otra lógica de consumo y de hábitat a este tipo de espacios. Los precios suben y los antiguos residentes se ven forzados a dejarlos, siendo excluidos debido a que se rompe con la dinámica social y se impone otra lógica económica en el lugar. De acuerdo con este tipo de proyectos, se está favoreciendo a una clase profesional que, en palabras de Yudice, “saca provecho de la retórica de la inclusión multicultural”. De acuerdo con lo mencionado, grupos migrantes subordinados y minoritarios nos son calificados para pertenecer a estos sectores, sin embargo, son proveedores de servicios, así como de experiencias culturales (Yudice, 2002: 35). Las ciudades presumen captar el talento y la creatividad multicultural, además de ofrecer una alta calidad de vida, que genera mayor capital y valor cultural (Ibídem).

Eduardo Nivón (2016) toma como referencia la teoría de Richard Florida en cuanto a esta clase creativa. Florida sostiene que existirá un crecimiento económico en donde haya gente altamente educada; de acuerdo con los espacios que ocupan, la clase creativa es selectiva en su lugar de residencia y requiere ciertas condiciones para establecerse (Nivón, 2016: 94). Además, nos habla de una diversidad cómoda que forma parte de sus herramientas creativas y finalmente menciona que la clase creativa, en palabras del autor, “puede desarrollarse en un mar de exclusión” (Nivón, 2016: 96).

Entre las tareas principales de las políticas culturales están las de enfocarse en la inclusión y la exclusión, la voz y el silencio como señala Singh (2010), en darle herramientas a las

instituciones que se encargan de temas relacionados con el arte y el entretenimiento por medio de instituciones a nivel gubernamental, no gubernamental, sociedad civil, a nivel local y global (Singh, 2010: 02). Singh remarca que la importancia y los riesgos de los derechos culturales están en que, tanto la cultura como la identidad pueden ser instrumentos de poder, pueden fortalecer o limitar otras identidades; sin embargo, la tecnología es un aspecto que pone en juego este aspecto (Singh, 2010: 4). Por eso las industrias y tecnologías culturales nos dan un panorama para entender las ontologías de la política global que cada vez asume mayor importancia en nuestras vidas (Singh, 2010: 14). De acuerdo a lo anterior Yudice menciona que:

La globalización comporta la difusión (principalmente comercial e informática) de los procesos simbólicos que impulsan de manera creciente la economía y la política. Los intercambios políticos internacionalizan y los cambios simbólicos globalizan. Se sigue de ello que la globalización de la sociedad humana es contingente en la medida en que los acuerdos culturales resulten eficaces respecto de los acuerdos económicos y políticos (Yudice, 2002: 45).

Resulta útil considerar a Janusz Symonides (2010) quien sostiene que la difusión cultural, junto con el fenómeno de la mundialización, se corresponde con los procesos económicos, los medios de comunicación de masas, las ideas y los valores internacionales que forman parte de la cultura nacional desde donde se desarrolla una homogenización a nivel mundial (Symonides, 2010: 18-19). Los procesos globales en las capitales financieras como la Ciudad de México provocan que esta ideología económica y política, a la cual se tienen que alinear, de acuerdo con los requerimientos internacionales, también influya sobre las políticas culturales, así como en la gestión y promoción cultural que se ofrece. Al respecto, Néstor García Canclini (1995) señala que casos específicos como las reestructuraciones y transformaciones hechas en Santa Fe, Xochimilco y la Alameda se dieron a partir de inversiones internacionales. En palabras del autor, “reubican la cultura local en las redes de la globalización” (García Canclini, 1995: 71).

En lo que se refiere a normativas internacionales relacionadas con la globalización como canal para el fomento cultural a nivel de masas, la Agenda 21 considera que la diversidad cultural corre riesgos derivados de la estandarización global, considerando la diversidad cultural como un aspecto tan esencial como la biodiversidad de los seres vivos. Retomando el camino de la globalización y el consumo cultural, también deberíamos tomar en cuenta su producción para entender ciertos aspectos de la desigualdad entre los distintos sectores de la población, tanto a nivel internacional, nacional como local. Así, George Yudice (2013) sostiene que los países

desarrollados tienen una dominación considerable en la producción multimediática, ya que en audiovisuales concentran el 89.2% de la facturación global; en música el 89.9%; en publicaciones el 82.6% y en artes visuales el 70.7%. (Yudice, 2013: 21). De igual manera afirma que la globalización hizo que los países desarrollados asumieran un dominio no sólo en lo económico-político, sino también en lo cultural.

Podemos decir que los procesos de globalización redistribuyeron la creatividad, extendiendo el mando y el control del norte en sectores económicos convencionales como la banca y los mercados financieros a los sectores culturales (Yudice, 2013: 22).

El consumo de masas está asociado a ideas incrustadas a nivel mediático en forma de valores, símbolos y rasgos culturales desarrollados a partir de construcciones globales, mismas que se convierten en referentes accesibles, heterogéneos e influyentes en nuestras sociedades globalizadas y contemporáneas.

4.3.2 Industrias culturales y políticas culturales del siglo XXI

La importancia de la clase creativa y de las industrias culturales asume cada vez un mayor protagonismo en la vida económica de las sociedades. J.P. Singh (2010) menciona que un tercio de la mano de obra estadounidense está relacionada con las clases creativas, mientras que entre el 5 y 10 % del PIB se relaciona con la industria cultural. Por ejemplo, estimaciones realizadas en el pasado por la UNESCO indican que el ingreso -sin incluir al turismo internacional- de los productos culturales ascendió a 59 millones 200 mil dólares en el 2002 en comparación con los 39 millones 300 mil dólares de ganancias en 1994 (Singh, 2010: 4). Por otra parte, durante el 2006 y según la Organización Mundial del Turismo, se generó en esta área 733 mil millones de dólares (Ibídem). Finalmente, Hollywood tiene los índices de mayor exportación para EE. UU.; P.J Singh agrega que la industria del entretenimiento generó 280 mil millones de dólares en los Estados Unidos en el año 2007. De acuerdo con las cifras anteriores, sectores como el arte, el patrimonio cultural, el cine, la televisión, la música, entre otros, son fundamentales en las tecnologías de información (Ibídem). Singh advierte que las tecnologías culturales y las industrias limitan la agencia individual y colectiva (Singh, 2010: 5), representando un modo de manipulación ideológica y emocional con intereses manejado dentro de los sectores dominantes. Por otra parte, Celine Romainville (2015) indica que durante el siglo XXI la industria cultural ha significado un 7.3% del

PIB mundial, siendo este uno de los sectores más dinámicos con una tasa de crecimiento de alrededor de 8.7% durante el periodo 2000-2005 (Romainville, 2015: 42).

En el caso europeo la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE) indica que las industrias culturales experimentan una tasa de crecimiento del 5 al 20 %. Además, según un estudio de la consultora europea KEA, el sector cultural generó en la Unión Europea 654 mil millones de euros durante el año 2003, generando el 2.6% de PIB, por lo que la industria cultural creció desde el año 1999 al 2003 un 19.7%. Este mismo estudio indicó que en el año 2005 este sector empleaba a 5 millones 8 mil personas, representando este sector el 3.1 % de total de empleos de la UE. A partir de estos datos se puede apreciar lo significativo e influyente en cuanto a empleo y exportaciones se refiere, siendo un factor clave para los ciudadanos europeos (Romainville, 2015: 42).

Yudice agrega que los recursos de la cultura se promueven para desarrollar el capital del turismo, siendo este el primer motor de las industrias culturales dependientes de la propiedad intelectual (Yudice, 2002: 16). Las distinciones conceptuales de la cultura quedan anuladas tales como la alta cultura y la definición de cultura desde la antropología. Cada una asume una funcionalidad en la industria:

La alta cultura se torna un recurso para el desarrollo urbano en el museo contemporáneo (por ejemplo, el Guggenheim de Bilbao). Los rituales, las prácticas estéticas cotidianas tales como canciones, cuentos populares, cocina, costumbres y otros usos simbólicos son movilizadas también como recursos en el turismo y en la promoción de industrias que explotan el patrimonio cultural (Yudice, 2002: 16).

En palabras de Stavenhagen, el patrimonio cultural es un capital acumulado por grupos particulares, por lo que el derecho a la cultura también significaría el derecho a este capital acumulado, de donde gobiernos y organismos internacionales han establecido el desarrollo cultural como una alternativa de desarrollo social (Stavenhagen, 2001: 87). En el seminario “políticas e gestão cultural na América Latina no século XXI” que se llevó a cabo en Sao Paulo Brasil, en el año 2015, entre los puntos principales que se discutieron estuvo el papel de la cultura como una herramienta económica para los países. Mientras Claudia Leitão, ex responsable de la Secretaria de Economía Creativa del Ministerio de Cultura de Brasil criticó duramente al mercado cultural, provocando asombro en la audiencia, la funcionaria sostuvo que es lamentable que cada vez el mercado asuma mayor fuerza ante un Estado inoperante. De ahí que haya destacado que "el arte se ha convertido en instrumento de legitimación de marcas capitalistas" y la existencia de más

mercado implica "menos arte y menos significado" (traducción propia del portugués), lamentando que vivimos en un capitalismo artístico (Fialho y Goldstein, 2015: 108) Por otra parte, Enrique Avogadro, Secretario de Cultura y Creatividad del Ministerio de Cultura en Argentina, respondió: "¡Debemos dejar los prejuicios de lado, hay que abrazar la mezcla entre cultura y mercado!" (Fialho y Goldstein, 2015: 109). Finalmente, Albino Rubim, moderador de la mesa destacó que vivimos en "una nueva sociabilidad" planetaria a tiempo real, algo único en la historia de la humanidad (Fialho y Goldstein, 2015: 110).

Esta discusión puede venir a colación con la polémica de la nueva Ley de Cultura de la Secretaría de Cultura. El artículo "Ley de Cultura: mucho ruido, muchos años, poca satisfacción", publicado en la Revista Proceso, destaca como Lourdes Sanz representante de la UNESCO y miembro del consejo redactor de esta Ley explica la necesidad de asumir la cultura y el desarrollo como aspectos necesarios en esta nueva gestión. Por otro lado, investigadores como Bolfi Cottom critican dicha postura, alegando que este viraje en políticas culturales puede tener el riesgo de la mercantilización y comercialización de la cultura (Tello, 2017).

Se debe entender el contexto neoliberal en el que vivimos y no se puede dejar de lado la gran presión que ejercen día a día los mercados globales, lo que obliga a tener en consideración las políticas culturales con relación a una visión de desarrollo. El Estado benefactor de los gobiernos nacionalistas es parte del pasado, por lo que se tienen que considerar las circunstancias actuales. No obstante, esta misma presión neoliberal a la que el Estado ha estado sometido y de la que forma parte, ha permitido que se impongan las reglas del juego, lo cual puede llevarnos a grandes desigualdades que han caracterizado al neoliberalismo y a la globalización en el campo cultural. Permitir que las personas en condiciones desfavorables tengan aún menos oportunidades de acceso a los bienes culturales, así como de participación plena de la oferta cultural institucional, provocaría un retroceso a nivel de la ciudadanía cultural. Ambas posturas pueden considerarse lógicas por lo que continúa siendo un amplio tema a debatir.

4.4 Algunas reflexiones

Esta investigación pretendió escuchar algunas voces para entender de una forma más amplia un fenómeno particular como el acceso a la cultura en una Colonia de la Ciudad de México. Por ello, nos acercamos a las voces locales, los colectivos, así como a la perspectiva institucional (Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, Delegación Cuauhtémoc y museos). Considero

necesario para un análisis de este tipo no solo destacar las deficiencias que evidencia el Estado con respecto al caso de estudio, sino también señalar aspectos positivos, y tomar en consideración que en muchos casos existe una buena intencionalidad y capacidad por parte de algunos funcionarios para atender las desiguales culturales.

Sin embargo, es claro que los derechos culturales y el acceso a la cultura en México se confrontan con el sesgo social de ciertos sectores de la población, sectores que no solo han sido ignorados en este aspecto, sino en todas las dimensiones sociales. Los actores sociales que no representan ningún carácter cultural que pueda explotarse, conforman la parte “baja” de la sociedad, por lo que faltan iniciativas más precisas para incluirlos en la oferta cultural institucional. De acuerdo con el desarrollo de estas ideas, las desigualdades en el acceso a la cultura y la ineficacia de las políticas y los derechos culturales son parte de las fallas de la estructura y de la configuración social. Las deficiencias de las instituciones culturales son un reflejo de la desigualdad que conforma las diversas dimensiones estructurales. Sin querer caer en un pesimismo, considero que no se puede asumir una problemática social de forma aislada, sino que debe ser interrelacionada con otro tipo de fenómenos y problemáticas sociales. Finalmente, los derechos culturales a nivel legislativo son una realidad, y cabe esperar los resultados que en la práctica esta nueva Ley pueda tener. Por lo pronto podemos preguntarnos ¿Qué hará el Estado para que los ciudadanos conozcan estos Derechos?, ¿De qué manera los ciudadanos exigirían estos Derechos? ¿El estado invertirá más en apoyos a proyectos culturales y actividades en distintas zonas de la ciudad? ¿el fenómeno de la cultura tendrá un acceso más democrático? Ante estas interrogantes solo queda dar seguimiento a la aplicación y desarrollo de estas políticas públicas en las zonas donde no ha destacado la cultura legítima.

Por otro lado, el debilitamiento del Estado, el poder de la economía global y las nuevas configuraciones de la desigualdad han provocado que las instituciones culturales, investigadores y trabajadores de la cultura repiensen las implicaciones en lo que se refiere a la cultura en la sociedad. Tomando en consideración que vivimos en un periodo de la información en tiempo real, el poder de las tecnologías y el surgimiento de nuevas formas de socialización, los procesos culturales se compenetran de distintas formas en comparación con décadas anteriores. Por lo que analizar problemáticas sociales relacionadas con el tema cultural, tales como los derechos culturales, el acceso a la cultura, la diversidad cultural y la cultura como recurso, son aspectos interrelacionados con fenómenos actuales que deben contextualizarse y replantarse. Las ciudadanía culturales y las

diversidades se han reconfigurado, por lo que entender estos fenómenos corresponde a un tipo de análisis que incorpore otras perspectivas, incluyendo el contexto tecnológico desde un enfoque local y global. A partir de nuevas categorías de análisis se podrá comprender y contrarrestar la marginación de muchos sectores sociales que en estas casi dos décadas del siglo XXI los ha ignorado.

Temas como la diversidad y la ciudadanía cultural, dentro de estas nuevas políticas públicas y dinámicas culturales, pueden ser una importante referencia para saber si la aplicación de estas normativas culturales se corresponde con una ideología democrática, que busque disminuir las grandes brechas de la desigualdad. Sin embargo, también se corre el riesgo de que las nuevas políticas culturales se enfoquen solamente en una lógica económica global, utilizando las dinámicas culturales como fuente de recursos económicos que invisibilizan los problemas cotidianos y los actores de la vida cotidiana. Sin querer asumir un discurso dicotómico, considero que uno no tiene por qué estar en disputa con el otro; se debe encontrar un equilibrio entre ambas tendencias. De eso depende el uso de los recursos jurídicos y económicos por parte de funcionarios gubernamentales, promotores culturales, artistas y la propia sociedad civil. En cuanto a la tendencia de incluir a la cultura como política de desarrollo, corresponderá ver de qué modo la cultura se incorporará como una herramienta para el desarrollo económico. Quedaremos a la expectativa de ver si realmente será una estrategia para mejorar el nivel de vida de los mexicanos y mexicanas o bien, simplemente otra área de desarrollo en la que los mismos sectores de poder se beneficien utilizando diferentes oportunidades y reproduciendo viejas desigualdades con nuevas estrategias.

Conclusiones

Si tuviéramos que resumir las problemáticas principales analizadas en este texto, podríamos considerar que, a lo largo de la historia, las Bellas Artes y la cultura legítima suelen distanciarse del gusto popular. A pesar de que grandes artistas han basado sus obras en la vida cotidiana de la clase trabajadora, los autores o artistas que tienen mayor repercusión social y que gozan de los privilegios del reconocimiento, exhiben sus obras en sitios -de distintas maneras- cuyos accesos son restringidos. Por otra parte, las representaciones culturales no legítimas y locales normalmente se llevan a cabo por agentes culturales con un sentido de vinculación comunitaria. Asimismo, existen artistas que no solo buscan el reconocimiento social y/o entrar a los círculos de prestigio de sus propias disciplinas, sino que también tratan de involucrarse con otro tipo de públicos para volver más equitativa la distribución de las Artes. En suma, todos estos fenómenos establecen diversas relaciones culturales y de poder entre los actores sociales de una sociedad políticamente estructurada. En una gran urbe como la Ciudad de México, la heterogeneidad y diversidad implican que todas estas problemáticas emerjan con bastante claridad. Es por ello que el Estado, desde hace algunas décadas, ha buscado a través de instituciones especializadas en temas culturales y artísticos promover este tipo de actividades para satisfacer a una mayor cantidad de grupos sociales. De igual modo el Estado pretende que sus ciudadanos se sientan convidados a ser partícipes de este tipo de representaciones artísticas, por lo que ha desarrollado documentos rectores y normativos que establecen el derecho de cada persona a ser partícipe en la vida cultural institucional.

Sin embargo, este estudio nos permitió identificar brechas importantes entre colectivos culturales y artistas de la Colonia Guerrero por un lado y los representantes del Estado en materia de cultura, por el otro. En algunos casos existe cierto escepticismo por parte de algunos colectivos ante las instituciones culturales, por lo que se mantienen al margen de apoyos y programas que pudieran favorecerles. Entre las razones de esta actitud negativa identificamos las siguientes: intervenciones estatales en la Colonia sin consultar a los vecinos; exclusión del museo Panteón de San Fernando,²⁵ y ausencia territorial por parte del área de cultura de la Delegación, entre otros.

En cierta medida las fronteras simbólicas que se expresan en la distancia entre los grupos locales y las instituciones llevan a la construcción de iniciativas culturales alternas por parte de los

²⁵ Esto se explicó en el capítulo III, apartado 3.2. Cabe mencionar que las memorias 2007-2011 de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de México resaltaban como algo favorable las actividades comunitarias que desarrollaban en el Panteón de San Fernando los colectivos culturales mencionados en este estudio. A pesar de ello, durante un cambio de gestión, se les excluyó del Panteón.

sectores locales, esfuerzos que se concretan en proyectos culturales, artísticos y comunitarios, a veces con un discurso de resistencia ante las instituciones y las prácticas hegemónicas del arte. Sin embargo, este escepticismo ante los proyectos culturales institucionales y la búsqueda de una autonomía han causado que muchos de estos colectivos permanezcan inactivos por falta de tiempo o necesidades económicas y profesionales de sus miembros. Por ello, la autonomía representa un riesgo, ya que algunos de los avances sociales y culturales que estos grupos lograron no llegaron a tener la continuidad necesaria para generar un cambio más profundo ante las grandes dificultades que enfrenta esta Colonia (pobreza, inseguridad, abandono del espacio público, etc.). A pesar de que algunos de estos proyectos estén detenidos, sigue habiendo una inercia comunitaria entre los demás colectivos que aún mantienen sus funciones. Con esto no quiero dar a entender que la autogestión sea imposible, ni que un proyecto cultural necesite forzosamente de la intervención estatal para sostenerse. Sin embargo, deben existir mecanismos orientadores por parte de las instituciones que faciliten el desarrollo de los proyectos de estos colectivos. Esto es tanto más importante por cuanto las diferencias ideológicas y simbólicas, por un lado, impiden que los avances normativos sean funcionales y, por el otro, inhiben la continuidad de las iniciativas locales debido a las necesidades de subsistencia de parte de los miembros de estos colectivos.

Por otra parte, hay una desvinculación de algunos habitantes de la Colonia Guerrero con relación a la oferta cultural institucional, como es el caso de los museos de arte. Todo el desarrollo turístico a nivel cultural al que el Estado ha apostado en el centro histórico de la Ciudad contrasta con la perspectiva de algunos habitantes de la Guerrero, quienes confiesan haber tenido ciertas sensaciones de rechazo físico o simbólico en recintos culturales públicos, como el Palacio de Bellas Artes. Ante estas circunstancias, y más allá de los avances en derechos culturales promovidos por el Gobierno de la Ciudad de México, existen condiciones sociales, económicas y políticas que dificultan la concreción adecuada de todas estas normativas. Además, hay que agregar que todos estos avances políticos no se manifiestan lo suficiente entre los sectores populares de la ciudad debido a la ausencia o insuficiencia de recursos económicos y humanos, lo que restringe el impacto de estas iniciativas gubernamentales. Con todo, creemos que estos inconvenientes tendrían un menor impacto que aquellos aspectos más estructurales que están asociados con problemas de naturaleza política y cultural.

La problematización del acceso a recintos culturales, como el Palacio de Bellas Artes o el Museo Nacional de Arte este tipo de sitios es un fenómeno relativamente actual, por lo que cambiar

el sentido y la realidad de un campo social como éste, que en sus orígenes tuvo una fuerte carga distintiva y elitista, implica un proceso largo y complejo.

En este esfuerzo se pueden apreciar que a nuevos sectores de la población que acceden a muestras de cine, exposiciones internacionales y demás espectáculos culturales; asimismo, los viejos públicos empiezan a entender que no existen requisitos sociales para la apreciación de una gran obra. Hay que reconocer que, en la actualidad, visitar un museo no significa encontrarse únicamente con sectores socioeconómicamente favorecidos; existe una diversidad de públicos, así como facilidades en los accesos. Los tiempos han cambiado y los derechos culturales tienen una mayor importancia en la gestión de las responsabilidades gubernamentales.

No obstante, los testimonios recopilados muestran que aún hace falta mucho por hacer en la promoción cultural institucional. Las autoridades tienen el reto de desarrollar programas, mecanismos y acciones más específicos y eficientes para que sectores populares puedan acceder a los recintos y bienes culturales. Independientemente de que el acceso cultural puede ser un medio para mitigar las brechas de la desigualdad, no debemos dejar de lado que los museos del INAH, INBA y la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, son espacios públicos. El Estado es el principal proveedor de esos recintos, así como de la curaduría, museografía y gestión para el desarrollo de exhibiciones y exposiciones. Es por ello que el acceso a la cultura debe considerarse como un aspecto fundamental de las políticas culturales. Al hacer uso de recursos públicos para llevar a cabo exposiciones, le corresponde al habitante el poder y querer disfrutar de todos estos bienes artísticos.

La falta de acceso a los bienes y recintos culturales no solamente es un aspecto que se debe entender desde la óptica del capital cultural, enfrentando los problemas de legitimación y dominación por parte de los sectores privilegiados. También deben entenderse a estos procesos como estrategias que buscan normalizar el control de los grupos subordinados (Reygadas, 2014). Revertir estas condiciones también implica plantearse la repartición equitativa de bienes y servicios públicos. En este sentido, las fuertes inversiones del Estado para exponer artistas reconocidos tienen que asumirse como una opción de consumo cultural para cualquiera que lo desee. Las políticas culturales tienen que analizar los diversos vacíos y la falta de vinculación entre las instituciones de la cultura y una gran cantidad de sectores sociales. Por su parte, también la ciudadanía debe asumir el ejercicio de sus derechos culturales, especialmente si consideramos que aún existe un gran desconocimiento de la existencia de estos derechos. Por el otro lado, igualmente

de que corresponde al Estado difundir estos derechos para poder ser conocidos y, en consecuencia, ser ejercidos.

Finalmente cabe discutir las distinciones o incompatibilidades entre un grupo y otro. En nuestro caso de estudio, esto se puede entender desde la polarización entre la alta cultura y la cultura popular. Por un lado, encontramos los discursos hegemónicos que remarcan y justifican las diferencias sociales entre los grupos de poder y los sectores subalternos. Por otra parte, hay que reconocer que las técnicas que normalmente se desarrollan en una obra artística, legitimada por las principales instituciones culturales, conllevan una gran elaboración, tienen una relevancia histórica y, si se trata de una representación artística del pasado, también una justificación histórica adicional. En cambio, una representación popular tal vez no cargue con códigos tan elaborados (Giménez, 2017), y quien desarrolla la obra no cuenta con los antecedentes académicos en su formación, por lo que se le dificulta entrar en los círculos hegemónicos del arte. Los públicos de la cultura legítima y la cultura popular juegan un rol similar al del artista en cuanto a distinciones. Los públicos populares no suelen juzgar una obra compleja. Más bien trabajan con códigos restringidos que motivan una fuerte identificación y cohesión social. En cambio, una obra compleja de la cultura legítima presume la contemplación y la interpretación como aspectos fundamentales para descifrar los significados que el artista trata de plasmar.

De acuerdo con lo anterior ¿debemos asumir que la cultura legítima es más prioritaria que la cultura popular en términos del ejercicio institucional de la concreción de los derechos culturales? Más allá de la democratización cultural, de las culpas sociales y de lo políticamente correcto, en cierto modo podríamos considerar a Horton (1988) quien explica que las sociedades complejas, con constantes cambios, evitan la previsibilidad y simplicidad, características que podemos advertir en las representaciones culturales populares (Horton, 1988: 83). Sin embargo, en respuesta a la afirmación anterior, las representaciones culturales son construidas a nivel conceptual en términos de un “proceso que opera desde un nivel sensorial que condiciona nuestra experiencia”, nuestra interacción socio ambiental (Lombardi y Pérez Ransanz, 2012: 42). Si consideramos lo sensorial y la condición de nuestra experiencia, podríamos dejar de lado qué capacidad inventiva tiene mejores técnicas, es más sofisticada y más compleja, dado que la sustancia de estas representaciones culturales radica en su integración con los sentidos, en la motivación de sensaciones, así como en la relación con el entorno, más allá de cómo fueron realizadas y todo el proceso creativo que está implicado. Si la esencia de una obra causa emociones intensas en sus consumidores culturales -

como conmoverse hasta el llanto, o provocar carcajadas-, bienes distintos pueden lograr el mismo estatus, independientemente de cuál tiene mayor prestigio y legitimación social.

A partir de nuestro estudio es posible entender que las desigualdades, los conflictos y las tensiones entre los grupos sociales están estructurados de tal manera que impiden un acercamiento entre las distintas representaciones culturales, por lo que se producen y reproducen sesgos entre los grupos de poder y los sectores socioeconómicamente más desfavorecidos. Asimismo, es probable sostener que estos sesgos e incompatibilidades que se reproducen a través de exclusiones simbólicas constituyan una forma soslayada de control social y de normalizar las desigualdades.

A partir de este análisis concluyo que debe de fomentarse el conocimiento, las artes y otro tipo de percepciones, abriendo el panorama a comunidades barriales que el mismo sistema ha transformado en cerradas; negándoles simbólicamente y económicamente el acceso a otro tipo de opciones culturales. Entre las virtudes de promover el acceso a bienes culturales distintos, pienso que las capacidades inventivas a nivel popular podrían tener mayores alternativas artístico-discursivas, reduciendo de ese modo las diferencias entre el arte o el gusto legítimo y el ilegítimo. Por otra parte, a nivel social se generaría una mayor conciencia de las condiciones políticas actuales, creando una crítica más profunda de los esquemas de desigualdad, proceso éste que puede ser utilizado como herramienta para revertir esas condiciones. Por otro lado, también las instituciones culturales deben considerar otros gustos, preferencias y prácticas culturales que identifican a sectores específicos de la ciudad. Con ello, las ofertas culturales de los recintos de cultura más importantes de la ciudad lograrían identificarse y con sectores más amplios de la población. De este modo, podría lograrse un mayor acercamiento y una integración democrática de los bienes culturales, lo cual implica una conceptualización que desbordado el espacio de este trabajo. Estoy seguro de que, así como un buen ritmo norteño es capaz de conquistar las pulsaciones de cualquier individuo, una película iraní independiente es capaz de cautivar y conmover a cualquier espectador.

Bibliografía:

- Absjorn, Eide, (2001) "Cultural rights as individual human rights", en Eide Absjorn (Eds.), *Economic, social and cultural rights*. Netherland, Martinus Nijhoff Publishers.
- Álvarez Cano, María Irene; Amador Sánchez, María del Rosario; Molina Almanza, Benita Norma, (1992) *Un análisis sociológico sobre participación comunitaria en la colonia Guerrero*. Tesis de Licenciatura en Sociología. Distrito Federal, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Álvarez, Lucía y San Juan, Luis, (2017) "El antiguo barrio de la Merced y las políticas de intervención urbana", en María Ana Portal (Coord.), *Ciudad global, procesos locales: Megaproyectos, transformaciones socioespaciales y conflictos urbanos en la Ciudad de México*. Ciudad de México, UAM-I, Juan Pablos Editor.
- Álvarez, Lucía, (2016) "Ciudad y ciudadanía: una reflexión conceptual" en Lucia Álvarez, Gian Carlo Delgado, Alejandra Leal (Coords.) *Los desafíos de la ciudad del siglo XXI*. Ciudad de México, Colecciones Alternativas.
- Amador Tello, Judith, (2014), "La popular y bella colonia Guerrero", en Revista *Proceso*. Ciudad de México, junio-2014.
- Amador Tello, Judith, (2017) "Asambleístas aprueban la Ley de Derechos Culturales para la Ciudad de México", en *Revista Proceso*. Ciudad de México, Ed. 2161, diciembre, 2017, visto en: <https://www.proceso.com.mx/516016/asambleistas-aprueban-la-ley-de-derechos-culturales-para-la-ciudad-de-mexico>
- Amador Tello, Judith, (2017) "Ley de cultura: mucho ruido, muchos años, poca satisfacción" en *Revista Proceso*. Ciudad de México, Ed. 2114, mayo, 2017, visto en: <http://www.proceso.com.mx/486294/ley-cultura-muchos-anos-mucho-ruido-pocasatisfaccion>
- Anderson, Benedict, (1993) *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Andión Gamboa, Eduardo, (2000) "Desigualdad y diferencia cultural: juegos, campos y sentido práctico", en Mabel Piccini, Ana Rosas Mantecón y Graciela Schmilchuk (Coords.) *Recepción artística y consumo cultural*. México, INBA, Casa Juan Pablos.
- Aquino Ramos, Eduardo, (2014) *Museo de la colonia Guerrero*, tesis de Licenciatura en Arquitectura. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Arizpe, Lourdes, (2006) "Las políticas culturas desde la perspectiva de los organismos internacionales", en Daniel Gutiérrez Martínez (Coord.) *Multiculturalismos. Desafíos y perspectivas*. Ciudad de México, Siglo XXI.

- Battcock, Clementina, (2012) “Cambios y continuidades en un antiguo barrio de la Ciudad de México: El caso de Cuepopan-Tlaquechiuhca”, *Perspectivas Latinoamericanas*. Nagoya, Japón, Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nanzan, No. 9, 2012.
- Bayón, María Cristina, (2012) “El "lugar" de los pobres: espacio, representaciones sociales y estigmas en la ciudad de México”, en *Revista Mexicana de Sociología*. México. Vol. 74, No. 1.
- Bennett, Tony; Savage, Mike; Silva, Elizabeth; Warde, Alan; Gayo-Cal, Modesto and Wright David, (2009) *Culture, Class, Distinction*. New York, Routledge.
- Bolaños, María, (2006) “El museo y la vanguardia: pequeña historia de una rebelión en tres episodios”, *Artes, La Revista*. Colombia, Universidad de Antioquia, Vol. 46, No. 12, julio-diciembre, 2006.
- Bonfil Batalla, Guillermo, (1999-2000), “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados” en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*. México, Vols. XLV-XLVI, Sociedad Mexicana de Antropología, 1999-2000.
- Borja, Jordi y Muxí, Zaida, (2000) *El Espacio Público. Ciudad y Ciudadanía*. Barcelona Electa.
- Borja, Jordi y Castells, Manuel, (2000) *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*. México, Taurus.
- Bourdieu, Pierre, (2005) *Capital cultural, escuela y espacio social*. México, Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre, (1988) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.
- Bourdieu Pierre, De Saint Martin, Monique, (1979) “Anatomie du gout” en *Actes de la recherche en sciences sociales*. Francia, Vol. 2, No. 5, octubre, pp. 2-81.
- Burke, Peter, (2010) *Hibridismo cultural*. Madrid, AKAL.
- Cepeda de León, Elena, (2012) *Memoria cultural de la ciudad de México 2007-2011*. Ciudad de México, Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.
- Cisneros, José Luis, (2008) “La geografía del miedo en la ciudad de México; el caso de dos colonias de la Delegación Cuauhtémoc” en *Revista El Cotidiano*. Distrito Federal, México, UAM-A, No. 152, noviembre-diciembre, pp. 59-72
- Coloniaguerrero.mx, Página web: visto en <http://coloniaguerrero.mx/>
- Corona Caraveo, Yolanda Pérez y Zavala, Carlos, (2003) “Resistencia e identidad como estrategias para la reproducción cultural” en *ANUARIO 2002*. México, UAM-X, pp. 55-66.
- Del Moral, Adriana, (2014) “Juan Gabriel: placer culposo y cultura popular”, *La Jornada Semanal*. México D.F., No. 997, 2014, visto en: <http://www.jornada.unam.mx/2014/04/13/sem-adriana.html>
- Delegación Cuauhtémoc, *Colonia Guerrero en el corazón de México*, Delegación Cuauhtémoc, Ciudad de México, visto en: <https://cuauhtemoc.cdmx.gob.mx/>

- Delgadillo, Víctor, (2016) *Patrimonio urbano de la ciudad de México. La herencia disputada*. Ciudad de México, UACM.
- Delgado, Manuel, (2018) “Barrionalismo”, en *Blog. Seres Urbanos*. Barcelona, EL PAÍS, 24/01/2018.
- Delgado, Manuel, (1999) *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona, Anagrama.
- Donnat, Olivier, (2011) “Democratização da cultura: fim e continuação?”, en *Revista Observatorio ITAÚ cultural*. Sao Paulo, Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural No. 12, 2011.
- Ejea Mendoza Tomás, (2012) “Circuitos culturales y política gubernamental”, *Sociológica* Universidad Autónoma Metropolitana. Distrito Federal, México Vol. 27, No. 75, enero-abril 2012, pp. 197-215.
- Ejea Mendoza, Tomás, (2015) “Cultura y arte. Una aproximación orientada a la gestión cultural”, en Eduardo Nivón (Coord.), *Gestión cultural y teoría de la cultura*. Ciudad de México, Gedisa.
- Elías, Norbert, (1994) *The Established and the Outsiders: A Sociological Enquiry Into Community Problems Theory, Culture & Society*. London, Sage Publications Inc.
- Fernández Rodríguez, Carlos Jesús y Riie Heikkilä, (2011) “El debate sobre el omnivorismo cultural. Una aproximación a nuevas tendencias en sociología del consumo”, en *Revista Internacional de Sociología*. Madrid, Vol. 69, No. 3, septiembre-diciembre, pp. 585-606.
- Fialho, Ana Leticia y Goldstein, Ilana, (2015) “Relato do seminário políticas e gestão cultural na América Latina no século XXI”, en *Revista Observatorio ITAÚ cultural*. Sao Paulo, Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural, No. 18.
- García Canclini, Néstor y Juan, Villoro (Coords.), (2013) *La creatividad redistribuida*. México D.F, Siglo XIX.
- García Canclini, Néstor, (2011) “La antropología urbana en México y la cuestión urbana” en Néstor García Canclini (Coord.) *La antropología urbana en México*. México, CONACULTA, UAM, FCE.
- García Canclini, Néstor, (1990) “La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu” en Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*. México, Grijalbo.
- García Canclini, Néstor, (1998) “Las cuatro ciudades de México”, en Néstor García Canclini, (Coord.). *Cultura y comunicación en la ciudad de México*. México, D.F, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 18-39.
- García Canclini, Néstor, (1995) *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F., Grijalbo.

- García Canclini, Néstor, (1987) “Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular?”, *Diálogos de la comunicación*. Lima Perú, No. 17, visto en: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf
- García Canclini, Néstor, (1991) *Públicos de arte y política cultural. Un estudio del II Festival de la ciudad de México*. México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- García, Canclini, Néstor, (2010) *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. México, Kats Editores.
- Gaxiola, Mariana, (2018) “Nostalgia urbana: postales de lo que solía ser la colonia Guerrero”, *MX City Insider*, 2018/03, visto en: <https://mxcity.mx/2018/03/nostalgia-urbana-postales-de-lo-que-solia-ser-la-colonia-guerrero-fotos>
- Geertz, Clifford, (1991) "Desde el punto de vista de los nativos: sobre la naturaleza del conocimiento Antropológico" en *Alteridades*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa. Distrito Federal, México, Vol. 1, No. 1, 1991, pp. 102-110.
- Gell, Alfred, (2016) *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires, SB editorial.
- Giglia, Angela y Duhau, Emilio, (2008) *Las reglas del desorden: Habitar la Metrópoli*. Ciudad de México, UAM, Siglo XXI.
- Giglia, Angela, (2013) “Entre el bien común y la ciudad insular: la renovación urbana en la Ciudad de México”, en *Alteridades*. Ciudad de México, Vol. 23, No. 46, pp. 27-38.
- Giménez, Gilberto, (2017) “Introducción”, en Gilberto Giménez, *El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales*. Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Horton, Robin, (1988) “Ciencia y brujería” en Max Gluckman, Mary Douglas, Robin Horton, *La lógica de la ciencia y de la brujería africana. Brujería: el estado actual de la cuestión*. Madrid, Anagrama.
- Kearney, Michael, (2006) “El poder clasificador y filtrador de las fronteras”, en Federico Besserer, y Michael Kearney (Eds.), *San Juan Mixtepec. Una comunidad transnacional ante el poder clasificador y filtrador de las fronteras*. México, Colección Estudios Transnacionales. Universidad Autónoma Metropolitana y Juan Pablos Editores., pp. 31-72.
- Lahire, Bernard, (2014) “Mixturas de tipos culturais”, en Gisele Jordão y Renata Allucci (Coords.) *Panorama Setorial da Cultura Brasileira*. Sao Paulo, Allucci & Associados Comunicações, pp. 104-119.
- Lombardi Olimpia y Pérez Ransanz, Ana Rosa, (2012) *Los múltiples mundos de la ciencia. Un realismo pluralista y su aplicación a la filosofía de la física*. México, Siglo XXI.

- Mateos-Vega, Mónica, (2009) “Convierten el salón México en la Nana, escuela de artes para niños y jóvenes”, en *La Jornada*, México, Julio 2009.
- Nahmad Sitton, Salomón, (1988) “La pluralidad étnica y la nación mexicana”, en Rodolfo Stavenhagen y Margarita Nolasco (Coords.) *Política cultural para un país multiétnico. Coloquio sobre problemas educativos y culturales en una sociedad multiétnica*. México, SEP, COLMEX, Universidad de las Naciones Unidas.
- Nivón Bolán, Eduardo, (2017) “¿Como articular las expresiones culturales a escala de barrio, colonia, pueblo, delegación, ciudad y metrópoli y traducirlas en políticas públicas?” En Roberto Eibenschutz y Carlos Lavore (Coords.) *La ciudad como cultura. Líneas estratégicas de política pública para la ciudad de México*. Ciudad de México, Debate, UAM, PUEM, CDMX.
- Nivón Bolán, Eduardo, (1998) *Culturas urbanas y movimientos sociales*. Ciudad de México, Culturas populares de México y UAM-I.
- Nivón, Bolán Eduardo, (2015) “Cultura de masas y cultura popular frente a la gestión cultural” en Eduardo Nivón (Coord.), *Gestión cultural y teoría de la cultura*. Ciudad de México, Gedisa.
- Nivón, Bolán Eduardo, (2016) “En torno a las ciudades interculturales. Observación sobre su desarrollo”, en Lucia Álvarez, Gian Carlo Delgado, Alejandra Leal (Coords.) *Los desafíos de la ciudad del siglo XXI*. Ciudad de México, Colecciones Alternativas.
- Paz, Octavio, (1988) “El uso y la contemplación”, en *Revista de Camacol*. Colombia, Vol. 1, Ed. 34, marzo 1988.
- Periodistas Cultura, (2017) “Firman para echar salsa, baile y nacos del INBA... y lo logran”, en *El Universal*, Ciudad de México, 25/05/2017, visto en: <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/2017/05/26/firman-para-echar-salsa-baile-y-nacos-del-inba-y-lo-logran>
- Petit, Michèle (1999) *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*. México D.F, FCE.
- Piccini, Mabel (2000). “A modo de epílogo. Diálogos informales sobre la comunicación y el consumo cultural”, en Mabel Piccini, Ana Rosas Mantecón y Graciela Schmilchuk (Coords.) *Recepción artística y consumo cultural*. México, INBA, Casa Juan Pablos, pp. 373-394.
- Piccini Mabel, Rosas Mantecón Ana y Schmilchuk Graciela (2000). “Prólogo”, en Mabel Piccini, Ana Rosas Mantecón y Graciela Schmilchuk (Coords.) *Recepción artística y consumo cultural*. México, INBA, Casa Juan Pablos, pp. 11-24.
- Portal Ariosa, María Ana y Álvarez Enríquez, Lucia (2011) “Pueblos urbanos: entorno conceptual y ruta metodológica” en Lucia Álvarez Enríquez (Coord.). Distrito Federal, UNAM, Miguel Ángel Porrúa, pp. 1-24.

- Quintana Aguilar, Elvia Lizet. 2016. *Reordenamiento de un espacio público de tradición popular. Conflictos y tensiones en torno al habitar la plaza Garibaldi.*, Tesina de maestría en Ciencias Antropológicas. Ciudad de México, UAM-Iztapalapa.
- Ramírez Kuri, Patricia. 2015. “Espacio público, ¿espacio de todos? Reflexiones desde la ciudad de México”, en *Revista Mexicana de Sociología*. México, No. 1, enero-marzo 2015.
- Reguillo, Rossana, (2007). “Formas del saber. Narrativas y poderes diferenciales en el paisaje neoliberal”, en Alejandro Grimson, *Cultura y Neoliberalismo*. Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Reygadas, Luis, (2004). “Las redes de la desigualdad: un enfoque multidimensional Política y Cultura”, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. Distrito Federal, México, No. 22, otoño, 2004, pp. 7-25 visto en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26702202>
- Reygadas, Luis, (2014) “Más allá de la legitimación. Cinco procesos simbólicos en la construcción de la igualdad y la desigualdad”, en Mayarí Castillo y Claudia Maldonado (Eds.) *Desigualdades. Tolerancia, legitimación y conflicto en las sociedades latinoamericanas*. Santiago de Chile, RIL Editores.
- Romainville, Céline (2015) “La multidimensionnalité des politiques culturelles à l’épreuve du droit européen”, en Céline Romainville (Ed.), *European Law and Cultural Policies Droit européen et politiques culturelles*. Bruxelles, P.I.E. PETER LANG s.a.
- Rosaldo, Renato, (2000) “La pertenencia no es un lujo: Procesos de ciudadanía cultural dentro de una sociedad multicultural”, en *Desacatos*. México, No. 3, 2000.
- Rosas Mantecón, Ana, (2016) “Contra las ciudadanía restringidas. Experiencias de política cultural de género”, en Lucia Álvarez (Coord.) *Ciudadanía y nuevos actores en grandes ciudades*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Juan Pablo editor, pp. 137-156.
- Rosas Mantecón, Ana, (2014) “Papéis de público e inclusão social”, en Jordão Gisele y Allucci Renata R. (Coords.), *Panorama setorial da cultura brasileira*. São Paulo, Allucci & Associados Comunicações, pp. 121-131.
- Rosas Mantecón, Ana (2008), Mercados, políticas y públicos: la reorganización de las ofertas y los consumos culturales en *Revista ALTERIDADES*. México, Distrito Federal, Vol. 18, No. 36, pp. 23-33.
- Rosas Mantecón, Ana, (2007) “Barreras entre los museos y sus públicos en la Ciudad de México Culturales”, en *Revista Culturales*. Mexicali, México, Universidad Autónoma de Baja California, Vol. 3, No. 5, enero-junio de 2007, pp. 79-104.

- Rubio, Ángel, (2008) *De escondidillas, cascaritas y otras memorias en el barrio que ha dejado de existir*. Ciudad de México, Sin publicarse.
- Sassen, Saskia, (1995) “Situando ciudades en circuitos globales”, en Arce, Cabrero y Ziccardi, *Ciudades del siglo XXI, ¿competitividad o cooperación?* México, Miguel Ángel Porrúa/CIDE.
- Sennet, Richard, (2008) *El artesano*. Barcelona, Anagrama.
- Shiner, Larry, (2004) *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona, Paidós.
- Sierra, Sonia, (2017) “Casa Rivas Mercado, centro cultural en la Guerrero”, en *El Universal*, mayo-2017.
- Signorelli, Amalia, (1999) *Antropología urbana*. Barcelona, ANTHROPOS, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.
- Singh, J.P., (2010) *International Cultural Policies and Power*. New York, Palgrave Macmillan.
- Solís Domínguez, Daniel, Martínez Lozano, Consuelo Patricia (2012), “Construcción de fronteras simbólicas y prácticas religiosas”, *Estudios Fronterizos*, Nueva Época, Universidad Autónoma de Baja California, Vol. 13, No. 25, enero-junio, 2012, pp. 9-30.
- Stavenhagen, Rodolfo, (2001) “Cultural rights: a social science perspective”, en Eide Absjorn (Eds), *Economic, social and cultural rights*. Netherland, Martinus Nijhoff Publishers.
- Symonides, Janusz, (2010) “Derechos culturales: una categoría descuidada de derechos humanos”, *Sala de Prensa, Web para profesionales de la comunicación iberoamericanos*. Año XI, Vol. 5, No. 124, febrero, 2010, visto en: <http://www.saladeprensa.org/art952>
- Tilly, Charles, (2000) *Desigualdad persistente*. Buenos Aires, Manantial.
- Ventura, Abida y Domínguez, Leonardo, (2017) “MUNAL cancela actividad cultural por falsa denuncia”, en *El Universal*, 27/05/2017, visto en: <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2017/05/27/munal-cancela-actividad-cultural-por-falsa-denuncia>
- Yúdice, George (2013) “La creatividad rearticulada”, en Néstor García Canclini y Juan Villoro (Comps.) *La creatividad redistribuida*. México Siglo XXI.
- Yudice, George, (2002) “La globalización y la nueva división internacional del trabajo cultural”, en Mónica Lacarrieu y Marcelo Álvarez (Comps), *La (indi)gestión cultural. Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*. Buenos Aires, Editorial CICCUS/La Crujía.
- Yudice, George (2002) *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona, Gedisa.

Documentos institucionales internacionales

Declaración Universal de los Derechos Humanos, 1948, visto en:

<http://www.un.org/es/documents/udhr/>

Agenda 21 de la Cultura, visto en:

<http://www.agenda21culture.net/index.php/docman/agenda21/222-ag21es/file>

Declaración de Friburgo, visto en: http://www.culturalrights.net/descargas/drets_culturals239.pdf

Documentos institucionales nacionales

Artículo 4to, Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, visto en:

<http://info4.juridicas.unam.mx/ijure/fed/9/5.htm?s>

Ley General de Cultura y Derechos culturales, visto en:

http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LG CDC_190617.pdf

Documentos institucionales de la Ciudad de México

Ley de fomento cultural del distrito federal, Gaceta oficial del Distrito Federal, Distrito Federal, 14 de octubre de 2003, visto en:

<http://www.aldf.gob.mx/archivo9c06ddbcaee0ddfad1a6b75efb1f04d5.pdf>

Programa de Fomento y Desarrollo Cultural del Distrito Federal 2004-2006, Distrito Federal, visto en: <http://sic.cultura.gob.mx/documentos/1802.pdf>

Memoria cultural de la ciudad de México 2007-2011

Información sustantiva de los programas y acciones de la secretaría de cultura en las 16 delegaciones del Distrito federal 2012

Programa de Fomento y Desarrollo Cultural 2014-2018, visto en:

<http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/recintos/faros/farotlahuac/170-programa-de-fomento-y-desarrollo-cultural-ciudadano/6102-programa-de-fomento-y-desarrollo-cultural-2014-2018>.

Constitución Política de la Ciudad de México, Ciudad de México, 2017, visto en:

<http://www.cdmx.gob.mx/constitucion>

Ley de los Derechos Culturales de los Habitantes y Visitantes de la Ciudad De México, gaceta oficial de la Ciudad de México, Ciudad de México, 22 de enero de 2018, visto:

http://data.consejeria.cdmx.gob.mx/portal_old/uploads/gacetas/9cd4d6793c77859e14dba9483366098f.pdf



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00125

Matricula: 2163801369

FRONTERAS SIMBÓLICAS Y
ACCESO A LA CULTURA.
DESAFÍOS PARA EL EJERCICIO
DE LOS DERECHOS CULTURALES
EN LA COLONIA GUERRERO,
CIUDAD DE MÉXICO

En la Ciudad de México, se presentaron a las 13:00 horas del día 10 del mes de julio del año 2018 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. EDUARDO VICENTE NIVON BOLAN
DR. LEON TOMAS EJEA MENDOZA
DRA. ANA MARIA ROSAS MANTECON

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRO EN CIENCIAS ANTROPOLOGICAS

DE: ORLANDO ELORZA GUZMAN

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobar

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

2018



Orlando Elorza
ORLANDO ELORZA GUZMAN
ALUMNO

REVISÓ

LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

DR. JUAN MANUEL HERRERA CABALLERO

PRESIDENTE

DR. EDUARDO VICENTE NIVON BOLAN

VOGAL

DR. LEON TOMAS EJEA MENDOZA

SECRETARIA

DRA. ANA MARIA ROSAS MANTECON