



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA EN TRABAJO SOCIAL

ESCUELA NACIONAL DE TRABAJO SOCIAL

Intervenciones socioculturales comunitarias. Estudio de casos en el periodo 1987-2018: el Circo Volador y el Faro de Oriente, proyectos culturales en la Ciudad de México.

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRA EN TRABAJO SOCIAL

PRESENTA:

LIC. KARLA GUADALUPE ALBARRÁN MARTÍNEZ

TUTOR

Dr. DANIEL RODRÍGUEZ VELAZQUEZ. ENTS - UNAM

Ciudad Universitaria, 22 de julio de 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	4
CAPÍTULO I. Triada para el análisis de intervenciones sociocomunitarias	10
I.1 Cultura popular urbana	11
I.2 Comunidad	14
I.3 Participación ciudadana	16
CAPÍTULO II. Política Cultural en la Ciudad de México	19
II.1 Referentes internacionales	19
II.2 Referentes nacionales	22
II.3. Referentes locales: ciudad de México	26
CAPÍTULO III. Cultura Popular urbana. La Fábrica de Artes y Oficios –Faro de Oriente– (2000-2018) y el Circo Volador (1998-2018), proyectos socioculturales comunitarios.	34
III.1 La Fábrica de Artes y Oficios (Faro) de Oriente	36
III.1.1 Contexto	37
III.1.2 Propuesta cultural sostenida desde la comunidad	40
III.1.3 Estrategias de vinculación cultural comunitaria	41
III.1.4 Configuración de la oferta cultural	45
III.1.5 Las comunidades del FARO de Oriente	47
III.1.6 Percepción del espacio cultural en relación a otros proyectos culturales de la Ciudad de México. 48	
III.1.7 Enfoque de derechos culturales en sus prácticas	52
III.1.8 El Faro de Oriente: reflexiones en torno a la política cultural en la Ciudad de México, aciertos y desafíos.	53
III.2 Circo Volador	56
III.2.1 Contexto	56
III.2.2 Estrategias de vinculación comunitaria	59
III.2.3 Propuesta cultural sostenida desde la comunidad	61
III.2.4 Las comunidades del Circo Volador	62
III.2.5 Enfoque de derechos culturales en sus prácticas	65
III.2.6 Configuración de la oferta cultural	66
III.2.7 Percepción del espacio en relación a otros proyectos culturales de la Ciudad de México	68
III.2.8 El Circo Volador: reflexiones en torno a la política cultural en la Ciudad de México, aciertos y desafíos	70
III.3 Breve síntesis: reflexiones en relación a la Faro de Oriente y el Circo Volador	72
CAPÍTULO IV. Consideraciones para el diseño de estrategias de intervención sociocultural comunitaria	74

IV.4.1 La cultura como derecho humano: centralidad en materia de cultura.....	74
IV.4. 2 Cambio de paradigma: Sujetos y comunidades dinámicos.....	76
IV.4. 3 La participación como vía para el ejercicio de derechos culturales: La importancia de la (des) vinculación con comunidades y los sujetos urbanos.....	79
IV. 4.4 Los contextos.....	82
IV. 4.5 La política cultural: retos ante la cultura popular urbana	83
IV.4.6 Reflexiones sobre la intervención y el trabajo social desde un acercamiento de enfoque crítico.....	86
Bibliografía.....	90
Anexos.....	98

Agradecimientos

Ser estudiante de posgrado no resulta fácil si consideramos la serie de condiciones sociales, culturales, económicas y políticas del país que vuelven más difícil y más remota la posibilidad de estudiar; ya que la conclusión de este proceso es resultado de una significativa suma de esfuerzos desde distintas esferas de la vida, me es importante agradecer a quienes influyeron positivamente cuando esta oportunidad se me presentó. Va pues mi agradecimiento:

A la UNAM, en primer lugar, por abrir, impulsar y sostener espacios de formación académica y por brindarme la oportunidad de ingresar a uno de sus programas de maestría.

Gracias a mi familia, Mamá, Papá, Ale y Andy, por creer en mí, por su amor incondicional en las crisis y por apoyarme como lo hicieron; especialmente gracias a ti, mamá, por ser mi ejemplo de lucha y fortaleza; recuerdo que a los nueve años me hablaste de la posibilidad de estudiar una maestría y aquí estamos, reinventándonos juntas.

A Ale, cómplice y compañero, por enseñarme a ser mejor persona, por compartir tu vida, tu amor y tu paciencia (sobre todo en mis momentos más difíciles).

A Vele por las incontables lecturas de media noche y las tardes de domingo llenas de trabajo emocional y académico que me regalaste.

A Lucia, porque sin dudarlo me apoyaste en el colapso.

A los informantes clave: Alejandro Rincón Gutiérrez, Joaquín Aguilar Camacho, José Luis Galicia Esperón, Héctor Castillo Berthier y Benjamín González, por permitir los encuentros y compartir sus historias; su colaboración fue fundamental en esta investigación.

A mis lectores: Eli Evangelista Martínez, Héctor Castillo Berthier, Juana Suárez Conejero y María Elena Figueroa Díaz, por el tiempo invertido en leerme y sus oportunas observaciones.

Finalmente, a mi asesor, el Dr. Daniel Rodríguez Velázquez, por retomar mi proyecto, por leerme, interpretarme y por sus objeciones críticas; gracias por su compromiso.

Introducción

El presente trabajo de investigación estudia dos proyectos culturales en la Ciudad de México; el Faro de Oriente y el Circo Volador, con *el objetivo* de conocer y analizar sus prácticas sociocomunitarias en torno a la cultura popular urbana y así proponer algunas opciones de intervención sociocultural (desde un enfoque de trabajo social crítico) en un marco de la cultura como derecho humano.

Ambos proyectos se han consolidado a lo largo de su trayectoria (desde el año 2000 y 1987 respectivamente) como referentes socioculturales alternativos comunitarios, a nivel local, nacional e internacional¹, por los siguientes motivos:

- Son espacios que surgieron desde la iniciativa ciudadana,
- Fueron apoyados por diversas comunidades (locales, de artistas, etc.),
- Identificaron la necesidad de contar con una propuesta cultural alternativa que visibilizara desde sus prácticas expresiones de cultura popular urbana,
- Tuvieron como línea de acción que la cultura era un derecho humano y por tanto, todos los individuos debían ejercerlo con plena libertad,
- Fueron esfuerzos por descentralizar la infraestructura cultural y,
- Surgieron y resistieron momentos histórico políticos en los que se configuraba una nueva política cultural en la Ciudad de México.

Desde el acercamiento narrativo, esta investigación indaga desde la perspectiva de los fundadores y operadores de los proyectos acerca de los objetivos de la génesis así como de las intencionalidades, estrategias de implementación y retos, considerando las siguientes cuatro categorías teóricas: cultura popular urbana, comunidad, participación ciudadana y política cultural; éstas se consideran esenciales para el análisis de estos proyectos que siguen siendo importantes en términos socioculturales comunitarios y cuyas prácticas siguen vigentes, por lo que el análisis de sus trayectorias puede servir de referencia a otros proyectos, principalmente en términos de cumplimiento y reconocimiento

¹ Circo Volador recibió en 2004 el premio “the best practices” otorgado por la Organización de las Naciones Unidas y el FARO de Oriente fue un modelo que se retomó en Colombia en el año 2006 en el marco de experiencias culturales.

de derechos culturales.

Para lograr lo anterior, se seleccionaron informantes clave, elegidos a partir de sus experiencias en cada proyecto por ser fundadores u operadores; con base en el criterio de saturación de información, se definió cuántos informantes clave se entrevistaron, de tal manera que, acerca del FARO de Oriente, se vinculó y realizaron entrevistas con:

1. Benjamín González Pérez: Iniciador del proyecto, fecha de entrevista 4 de octubre de 2018.
2. José Luis Galicia: Actual coordinador del espacio, fecha de entrevista 18 de septiembre de 2018.
3. Alejandro Rincón: Ex tallerista del Faro de Oriente y actual coordinador del Faro Tláhuac, fecha de entrevista 22 de marzo de 2018.

Respecto al Circo Volador², se vinculó y realizaron entrevistas con:

1. Joaquín Aguilar Camacho: Iniciador del proyecto, fecha de entrevista 14 de septiembre de 2018.
2. Héctor Francisco Castillo Berthier: Director general del proyecto, fecha de entrevista 24 de septiembre de 2018 y 26 de febrero de 2019.

A cada informante se le entrevistó con base en la propuesta de entrevistas narrativas de Flick (2007), pues no reduce la entrevista a un instrumento rígido para obtener información, sino que a partir de las categorías de análisis se genera una pregunta inicial o *detonante* para dar pie a una plática amena para el entrevistado; toca al entrevistador generar preguntas para profundizar los elementos del interés de la investigación (anexo 1). Esta estrategia permitió recuperar las experiencias simbólicas de los informantes respecto a los correspondientes proyectos culturales; de este modo se identificaron las estrategias claves más significativas con las que se desarrollaron los proyectos y

² Cabe mencionar que por falta de tiempo (al no ser estudiante de tiempo completo) y al no recibir respuesta de dos personas con las que se contactó (una tallerista y un trabajador del espacio), no se realizó otra entrevista. Así mismo, vale la pena comentar que las entrevistas se realizaron en momentos diferentes, esto corresponde a que se priorizaron las agendas de los informantes, acudiendo a los lugares y horas propuestas por ellos.

se enfatizaron las microsociológicas particulares de cada uno.

Lo anterior se sostiene en las bases de la teoría fundamentada, la cual parte de un problema central a partir del cual se construye una pregunta detonante para comenzar la entrevista; a partir de las respuestas, se profundiza con más preguntas en temas de interés según las categorías de análisis. El resultado del análisis de la información genera un conocimiento justificado en los hallazgos encontrados en la investigación, para ello, se buscaron los elementos para construir metodologías de intervención sociocultural en comunidad.

La inquietud por desarrollar esta investigación surge de experiencias laborales en materia cultural en la Ciudad de México, al identificar acciones disfrazadas de programas y proyectos culturales improvisadas, carentes de un enfoque de derechos humanos a pesar de que México ha ratificado diversos pactos internacionales por los que debería generar mecanismos para la participación ciudadana, el reconocimiento y la inclusión de las diversas expresiones, el respeto de lo comunitario y el desarrollo de estrategias que garanticen el disfrute de los derechos culturales.

Por lo tanto se consideró importante desarrollar un estudio a partir de referentes socioculturales que han trascendido en el tiempo, como Faro de Oriente y el Circo Volador, para conocer a profundidad sus prácticas culturales sociocomunitarias e identificar estrategias de intervención vigentes, con el supuesto de que servirán para la configuración de *consideraciones* para elaborar metodologías de intervención cultural sociocomunitaria, que contribuyan al desarrollo y/o adaptación de estrategias específicas de intervención (en la ciudad) de otros proyectos o entidades culturales; estas alternativas, independientes o gubernamentales, son principalmente manifestaciones de cultura popular urbana desde el enfoque de derechos.

Además, en el marco de las investigaciones del programa de Maestría de Trabajo Social de la UNAM (que da inicio en el año 2005), a la fecha sólo cuatro trabajos de tesis retoman los elementos culturales para construir el análisis social de los sujetos en relación a su contexto³, aunque ninguna ha estudiado

³ Se trata de los siguientes trabajos: Martín Sánchez Villal, *Expresiones de la identidad juvenil en un contexto urbano del municipio de Chimalhuacán, Estado de México*, Maestría en Trabajo Social, 2015; Cecilia Carbajal Belmont, *La construcción social del ciudadano a partir de la significación del espacio urbano que habita: El caso del barrio de San Lucas y la sección II de la Unidad Habitacional CTM Culhuacán*, Maestría en Trabajo Social, 2012; Lénica Rodríguez Cruz Manjarrez, *La construcción de identidad de los sujetos denominados niños en situación de calle, a través de la intervención institucional en la Ciudad de México*, Maestría en Trabajo Social, 2015; Teresa Ivette Navarrete Reyes, *Con lo que guste cooperar socio-análisis de jóvenes en el transeuntismo retribuido*, Maestría en Trabajo Social, 2015.

específicamente los espacios culturales que aquí se proponen, ni tampoco lo hacen en términos de analizar la posibilidad de intervención desde el enfoque de los derechos culturales.

Aunque desde el programa de maestría en Trabajo Social no se ha profundizado el tema, sí se han hecho investigaciones desde otras profesiones. Por ejemplo, del Circo Volador se han realizado dos investigaciones, una⁴ relacionada a juventudes y violencia y otra⁵, que analiza el Circo Volador y el Faro de Oriente en referencia a las culturas urbanas y el uso y apropiación del espacio público.

En cuanto al Faro de Oriente, se pueden localizar investigaciones en torno a los talleres⁶, sobre la evaluación de servicios⁷, respecto a sus prácticas educativas⁸ e incluso sobre su señalética, por mencionar algunas⁹.

La presente investigación se compone de cuatro capítulos. En el capítulo I *Triada para el análisis de intervenciones sociocomunitarias desde el enfoque de derechos culturales*, se desarrolla el marco teórico, aquí se exponen y analizan los enfoques teóricos sobre los que se fundamenta la investigación, a saber: cultura popular urbana, comunidad y participación ciudadana. Entre los autores que se retomaron se destaca a García Canclini y Pierre Bourdieu, en cuanto a cultura popular; a Jean-Luc Nancy y a Roberto Esposito, respecto a comunidad; a Arteaga Basurto para abordar el tema de participación ciudadana.

En el capítulo II *Política cultural en la Ciudad de México*, se retoman referentes normativos de política cultural a nivel internacional, nacional y local. En lo internacional se presenta un encuadre de cómo se configuró la normatividad en materia de cultura y se mencionan declaraciones y pactos en la materia ratificados por el Estado mexicano. A nivel federal, se hace referencia a la

⁴Citlalmina Cortés Arias, *Juventudes, violencia y cultura: recuento del ejercicio documental y empírico como miembro del equipo de investigación-acción del Centro de Arte y Cultura Circo Volador A.C.*, Licenciatura en Sociología, 2016.

⁵Ana Virginia Pérez Mora, *El Circo Volador y el Faro de Oriente experiencias juveniles de uso y apropiación del espacio en la Ciudad de México*, Maestría en Antropología, 2005.

⁶Virginia Martínez Valdés, *Lo que se enseña y se aprende en el taller de modelado y talla en plástico del Faro de Oriente, desde la voz de alumnos y tallerista*. Licenciatura en Pedagogía, 2017; Carmen Yazmin Molina Razo, *Talleres culturales de artes y oficios del Faro de Oriente*, Licenciatura en Pedagogía, 2003.

⁷Cristina Monserrat Fabián Sánchez, Consuelo Lavana Hernández y Alma Delia Torres Rodríguez, *Evaluación de servicios del Centro Cultural Faro del Oriente: satisfacción de los usuarios*, Licenciatura en Psicología, 2016.

⁸Hugo Uriel Gress Ceballos, *La práctica educativa en la educación no formal, una mirada desde la pedagogía social: el caso de la Fábrica de Artes y Oficios (FARO) de Oriente*, Licenciatura en Pedagogía, 2014.

⁹Gabriela Roque Moreno, *Programa señalético para el Centro Cultural FARO de Oriente*. Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual, 2007.

vigente máxima (aunque se han hecho modificaciones y derogaciones) Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (1967) que rige a nivel federal; de este documento se hace especialmente énfasis en el artículo cuarto constitucional. Y finalmente en este apartado, a nivel local, se retoman documentos para la política cultural como la Constitución Política de la Ciudad de México (2017), la Ley General de Derechos Culturales de las y los habitantes y visitantes de la Ciudad de México (2018) y el Programa de Fomento Cultural (2014-2018). Finalmente se hace un análisis en torno a la política cultural a través de un análisis histórico del proceso de conformación legislativa y social en materia de política cultural por lo que se retoma a Bolffy Cotom y a J. Sánchez Cordero.

En el tercer capítulo III *Cultura popular urbana. La Fábrica de Artes y Oficios – Faro de Oriente (2000-2018) y el Circo Volador (1998-2018): proyectos socioculturales comunitarios sostenidos desde la participación ciudadana*, se presentan estudios de caso de cada proyecto cultural para: 1) comprender el contexto y la génesis de los proyectos desde la mirada de personas que estuvieron durante su gestación y personas que estuvieron en un principio y han prevalecido dirigiendo los espacios, 2) identificar los procesos que derivaron en la conformación de su oferta cultural, 3) entender cómo miran a sus comunidades y las estrategias de las que se han valido para vincularse, 4) cómo miran su proyecto en relación a otros espacios de la Ciudad de México, 5) su perspectiva de enfoque de derechos, y, 6) el posicionamiento de cada proyecto en el marco de la política cultural en la ciudad. Lo relevante de este capítulo es que se construye a partir de historias de vida narrativas recuperadas desde las experiencias de los informantes con el proyecto cultural en cuestión, desde esquemas alternos a la cultura hegemónica.

Finalmente, en el capítulo IV, *Consideraciones para el diseño de estrategias de intervención comunitaria*, se retoma la experiencia de los proyectos de estudios para esbozar algunas consideraciones que pueden servir para el desarrollo de estrategias de intervención sociocultural en la ciudad, para visibilizar que la cultura es un derecho humano y que las políticas culturales deben situarse siempre en un marco de derechos culturales y no como posibilidades asistencialistas de buenas intenciones improvisadas. Así también se manifiesta la importancia de generar estrategias de política cultural en vinculación con sujetos urbanos y el riesgo de no hacerlo. Finalmente se cierra con la reflexión de que en el momento actual es necesario pensar como profesionales desde una postura crítica que nos mueva de los procesos interiorizados y reproducidos casi irracionalmente, porque la sociedad demanda intervenciones contextualizadas temporal y espacialmente.

La propuesta de investigación se considera innovadora y de interés social pues los cambios sociopolíticos por los que atraviesa la ciudad son una oportunidad para seguir fortaleciendo la construcción de mecanismos que garanticen el disfrute de derechos; de no hacerlo, se puede generar un retroceso en los avances hasta ahora logrados legislativa e institucionalmente. Así mismo, desde el ámbito profesional, permite repensar las estrategias de intervención, teniendo en cuenta que, por ejemplo, como trabajadores sociales podemos incidir desde el diseño de políticas y no sólo en su operación.

CAPÍTULO I. Triada para el análisis de intervenciones sociocomunitarias

Como la cultura es un derecho humano, es necesario conocer los elementos de fondo para hacerlo efectivo. Lo que a continuación se presenta, son categorías de análisis que permiten visualizar la cultura como derecho humano y así comprender la importancia de las intervenciones sociocomunitarias.

Primero, la cultura se delimita como un elemento de la vida cotidiana de las personas, por lo que es un componente que construye sujetos y otorga adscripción a partir de lo simbólico y lo significativo. Posteriormente se subraya como primera categoría la *cultura popular urbana*, como una visión alternativa a la cultura hegemónica, activa y vivida, que adquiere particularidades según el contexto de la ciudad en el que se compone.

Después se expone la categoría *comunidad*, desde una propuesta que dista de delimitaciones territoriales geográficas y por el contrario se apega a lo simbólico y lo temporoespacial, porque estos elementos incluyen a la ciudadanía, le dan voz, le dan la libertad de expresarse y visibilizarse, así como de ser parte de diferentes círculos sociales.

Seguidamente, se resalta la categoría de *participación ciudadana*, como elemento movilizador y como vía para la exigencia y conocimiento de derechos y así los sujetos sociales puedan exponer sus necesidades e inquietudes, por lo que resulta necesario que se generen espacios y/o mecanismos que contribuyan a garantizar la participación.

Las tres categorías tienen una característica común: son dinámicas y promueven la movilización colaborativa que es necesaria para garantizar los derechos humanos, como el derecho a la cultura. Por eso, al final se dimensiona la importancia de interrelacionarlas para ponderar la relevancia de las intervenciones socioculturales concebidas desde un enfoque de derechos, que además, para el caso de la Ciudad de México, se sitúa dentro de un marco de referencia normativa que regula —o debería regular— la política cultural.

En este orden de ideas es importante comenzar el desarrollo haciendo énfasis en el enfoque particularista de los estudios culturales (iniciados por Franz Boas) que adelanta la premisa de que no es posible concebir la cultura como un proceso cronológico ni evolutivo que resulta de la secuencia de etapas y fechas históricas. Dicho de otro modo, las sociedades atraviesan invariablemente por las mismas

fases históricas, por lo que, cada una se diferencia por las particularidades que la constituyen. Desde esta perspectiva, se puede interpretar que la cultura es una característica situada: es decir, su conformación, reproducción y hasta herencia, corresponden al conjunto de características dadas por un tiempo, espacio y contexto específico.

Sin embargo, diversas manifestaciones y expresiones culturales correspondientes a épocas coyunturales en la historia de los seres humanos se han distinguido por su estética y complejidad artística; las bellas artes, como expresiones de cultura hegemónica, es decir, de una cultura influyente y dominante sobre otras configuraciones. Las formas de cultura hegemónica (vinculadas principalmente a un sistema de clases sociales y condiciones raciales), además de dar cuenta del pasado, se valoran por su composición y trascendencia, por lo que es común vincularlas a espacios de resguardo para su apreciación (auditiva y visual principalmente), como museos, teatros y diversos recintos arquitectónicos con valor histórico y estético duraderos.

Además de esto, en relación con el enfoque particularista, vale la pena mencionar que cada expresión de cultura hegemónica derivó de algún proceso diferente dado por aspectos contextuales, compartidos y en expansión, cierto, pero no como productos evolutivos, uno detrás de otro. Tampoco puede pensarse que la cultura se ejerce únicamente en los ejercicios de producción o acceso a la apreciación; es decir, que uno posee cultura por interactuar directamente con estas expresiones y que no la posee cuando no se tiene contacto.

Este enfoque de una cultura hegemónica de elites expulsa otras formas culturales que existen, se construyen y resisten cotidianamente.

I.1 Cultura popular urbana

En oposición a la cultura hegemónica, se identifica la cultura popular; entre ambas existe un espacio de lucha por la existencia —desde la libertad de expresarse— atravesado, por un lado, por condiciones contextuales y clasistas de las ideologías¹⁰ dominantes determinadas por su poder —político y económico— y que por tanto, consideran que pueden imponer *lo real*, lo bueno o lo aceptado en términos de cultura. Por otro lado, se sitúa lo popular; como una subdivisión de

¹⁰ John Kraniauskas (2015:13) en *Políticas culturales. Acumulación, desarrollo y política cultural*. Refiere que la cultura posee cargas ideológicas y lo establecido como hegemonía es aceptado y dado como una ideología (casi sin cuestionamiento), por eso en oposición al termino hegemonía, está el termino de contrahegemonía para señalar lo popular y lo creado por *el pueblo*.

cultura constituida naturalmente en lo cotidiano, no corresponde a la belleza o a lo costoso de los contenidos hegemónicos; la cultura popular se construye desde la alternancia por sujetos —ideológicamente considerados subalternos— que, a diferencia de los anteriores, sólo tienen influencia en microespacios de acción como lo familiar o lo comunitario.

La cultura popular es caracterizada por una capacidad intrínseca, casi congénita, de oponerse a los dominadores, y en cualquier diferencia se cree ver una impugnación (García Canclini, 1987:6).

Esta perspectiva de la cultura popular como oposición es resultado del análisis crítico de diversos estudios antropológicos, pues el término popular

“Era utilizado por los folcloristas, parecía fácil entender a qué se referían: las costumbres eran populares por su tradicionalidad, la literatura porque era oral, las artesanías porque se hacían manualmente. Tradicional, oral y manual: lo popular era el otro nombre de lo primitivo.” (García Canclini, 1987: 1)

Con la llegada de la modernización y sus procesos sociotecnológicos, la concepción reduccionista sobre lo tradicional y artesanal, como elementos constitutivos de cultura popular, dejó de ser central pues fue necesario incluir en los análisis sociales, antropológicos, políticos, etc., “las otras formas modernas de vida urbana” (García Canclini, 1987:7), de tal manera que ante las complejidades sociales “la investigación sobre las culturas populares (en plural) debe ser un trabajo transdisciplinario” (Ibídem).

Lo urbano es el espacio social en el que se generan las interacciones sociales que resultan en expresiones de cultura popular, mismas que se configuran según las estructuras sociales de adscripción y de cargas simbólicas dotadas de significados sociales contextualmente aceptados e interiorizados. Pero más que esto y, en análisis con lo anterior, es un elemento para analizar la configuración del nuevo sentido que cobra conceptualmente el término cultura popular, pues se desplaza a aquello relacionado con los pueblos, barrios o comunidades originarias sobre todo desde una perspectiva naturalista; por el contrario, lo urbano sugiere pensar en las configuraciones socioculturales de cualquier sujeto individual y colectivo a partir de un crecimiento habitacional y poblacional masivo, desde el desarrollo industrial y tecnológico así como desde los cambios emocionales subjetivos que resulten de esto.

La ciudad —o lo urbano— es un sistema social vivo en el que se configuran las relaciones, organizaciones y expresiones de cultura popular, de grandes mayorías de sujetos subalternos que también existen y aunque están principalmente descentralizados geográficamente, generan procesos de

organización social a partir de la identidad. Giménez (2005), por ejemplo, subraya que la cultura no puede concebirse como un elemento independiente al de la identidad, porque cultura e identidad son un binomio que particulariza y diferencia y reconoce a unas comunidades de otras y otorga la cualidad de reconocimiento entre los sujetos.

Lo subalterno, como singularidad de la cultura popular, no hace referencia precisamente a una condición de resistencia u oposición; es una categoría utilizada comúnmente para identificar a los sectores que por su condición de desigualdad social (generada desde las esferas del Estado) “adoptan sus formas distintivas y particulares de consumo” (Pajoni ,2007: 2). Esto es indicativo de que

No son un efecto pasivo o mecánico de la reproducción controlada por los dominadores; también se constituyen retomando sus tradiciones o experiencias propias en el conflicto con quienes ejercen (...) la hegemonía. Es decir, con la clase que, si bien dirige la política e ideológicamente la reproducción, debe consentir espacios donde los grupos subalternos desarrollan prácticas independientes y no siempre funcionales para el sistema (hábitos propios de producción y consumo, gastos festivos opuestos a la lógica de acumulación capitalista)”. (Canclini,1987:112).

Sus “prácticas son necesarias y constitutivas (...) en el sostenimiento de su identidad particular” (Pajoni:2007:6)

Dentro de una estructura de interacción social a partir de intereses o proyectos compartidos a partir del capital cultural, es decir, en un intento interpretativo de Bourdieu (2011) es un instrumento de poder relacionado a los saberes, habilidades y conocimientos, que una persona adquiere por herencia, que incorpora a lo largo de su vida y que lo legitiman a través de un reconocimiento institucionalizado, en cualquiera de estos tres casos, adquiere la característica de capital por ser información acumulable, capaz de ser reproducida y transmitida por quien la posee, a partir de diferentes *habitus* en los campos de interacción social.

... cuando son percibidas por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les permiten conocerla (distinguir) y reconocerla, conferirle algún valor” (Bourdieu, 1997:106)

De apropiación por representar—principalmente desde la desigualdad— “sus condiciones de trabajo y de vida.” (García Canclini, 1984:12)

Así a partir de la acumulación y reproducción de capital cultural a través de sus expresiones artísticas y culturales constituidas en el espacio urbano, se configura la cultura popular urbana como una alternativa de pertenencia sociocultural. No es un esquema de cultura impuesto, se construye de manera dinámica a partir de las relaciones sociales en función de los capitales contextuales, no es mejor ni

peor que la idea de subdivisión de cultura hegemónica, ni una dimensión idealista polarizada, es simplemente una oportunidad de ser, existir y constituirse, de tal manera que visibilizarla, incluirla y tolerarla, es una expresión garante de la cultura como un derecho humano *sostenible* siempre y cuando se respeten los rasgos distintivos de las diversidades (Giménez, 2005). Por lo que se considera, de aplicarse en términos de política cultural, se garantizará el ejercicio pleno de los derechos culturales de los habitantes de la ciudad.

I.2 Comunidad

En trabajo social¹¹ los primeros acercamientos con el concepto de comunidad se dan por una materia teóricopráctica denominada “práctica comunitaria”. Se trata de experiencias efectuadas en campo configuradas principalmente por dos elementos: el eje de trabajo que guiará el ejercicio y la ubicación geográfica de la ciudad en la que se implementará un proyecto.

Considerando este antecedente y si los ejercicios trascienden los talleres improvisados como parte de una estrategia de intervención, los imaginarios inmediatos relacionados al concepto de comunidad pueden ser: un espacio urbano, principalmente, (por las características de la ciudad), la relación del lugar con sus instituciones locales, servicios y uso y apropiación del espacio público; los sujetos sociales como factor constitutivo determinante y el posible contexto en función de su localización geográfica.

Ampliar este análisis es crucial para evitar el riesgo de reducir el concepto de comunidad a un espacio físico delimitado geográficamente lo que sería insuficiente para comprender el valor de los procesos socioculturales y sus contenidos simbólicos de cultura popular urbana.

Con esta intención se retoma a Roberto Esposito que a partir de análisis filosóficos llega a la premisa de que “la comunidad no puede traducirse al léxico filosófico más que a costa de una insostenible distorsión” (2012:21) y sin embargo “nada parece más al orden del día, nada más requerido, reclamado, anunciado por una coyuntura en una misma época” (Ibídem: 21) que pensar la comunidad.

¹¹ Esta señalización, refiere específicamente para aquellos que se formaron durante la Licenciatura en la Escuela Nacional de Trabajo Social (ENTS) de la UNAM, ya que en el plan de estudios vigente hasta el momento “la práctica comunitaria” es una materia que se realiza fuera de las aulas de la institución y directamente en el espacio geográfico definido para realizar un proyecto en comunidad con un tema de interés social; por lo tanto este párrafo, se desarrolla considerando la experiencia de una egresada de la licenciatura de esa institución.

Lo que se infiere de lo anterior, es que el concepto de comunidad se construye desde diferentes alteridades, por lo tanto, siempre tendrá contradicciones o disyuntivas epistemológicas, sin embargo

Lo que en verdad une a todas estas concepciones es el presupuesto no meditado de que la comunidad es una propiedad de los sujetos que une: un atributo, una determinación, un predicado que los califica como pertenecientes al mismo conjunto (...) producido por su unión. (Esposito: 2012:22)

También señala que la comunidad es una cualidad de los sujetos, les agrega un valor de pertenencia por encima de la existencia individual, en la que uno debe “apropiarse de lo que no es nuestro común (...) o poner nuestro común lo que no es propio” (Ibidem: 23) en esta paradoja lo común son aquellos valores o expresiones con las que nos identificamos con otros a partir del reconocimiento de las prácticas, sin embargo, esto no significa que la comunidad sea “un modo de ser —ni, menos aún, de *hacer*— del sujeto individual. No es su proliferación o multiplicación”. (Ibidem: 33)

De tal manera podemos comprender que la comunidad tampoco puede reducirse conceptualmente a *lo común*, y que no es una célula estática, sino una conformación dinámica en construcción continua no precisamente permanente en el tiempo.

En otro orden de ideas, pero en relación al concepto de comunidad, se retoma a Nancy (2000), que en su texto traducido como *Comunidad inoperante* define la comunidad como "inoperante", no como sinónimo de disfuncional, sino porque una comunidad resulta no planeada, espontánea, configurada a partir de intereses comunes de manera voluntaria motivados por el deseo de compartir.

A esta referencia de Nancy, Álvaro la refiere como “el placer de estar juntos” (2016: 63) pero agrega que “la posibilidad de una comunidad, cualquiera que sea ésta, se confirma en su propia imposibilidad.” (Ibidem: 64)

Lo que mantiene unida a una sociedad no son los elementos homogéneos que regulan sus actividades reproductivas sino los elementos heterogéneos. (Campillo, 1993:1)

Esto significa que, a pesar de tener intereses comunes, los capitales culturales que posee cada persona accionan en lo colectivo, pues sus génesis contextuales pueden no coincidir y por tanto construyen desde diferentes alteridades sus propias formas de interacción y adscripción.

Incluso, Álvaro analiza a Blanchot de quien distingue que los encuentros entre las personas son excepciones en las que “aparece desapareciendo, un acontecimiento que se deshace justo antes de volverse consistente porque justo

de este modo se evita el riesgo de normalizar o banalizar su condición excepcional.” (2016:66)

Esto explicaría una concepción de comunidades socioculturales momentáneas, como aquellas que se reúnen para realizar actividades artísticas y culturales o aprender algún oficio para la vida, pero no alcanza a generar procesos de fortalecimiento, de participación; para Blanchot se trata de un proceso efímero.

Por eso se recurre teóricamente a Nancy, porque para este autor “nada ni nadie puede quedar al margen de la relación (...) ser o estar en relación es la condición de posibilidad de la unión y separación de los seres.” (Ibídem)

En la concepción de comunidad de Nancy se recupera la motivación e interés de cultura popular. Esta carga simbólica resignifica el sentido y valor del concepto comunidad más allá de su reducción a decir que responde a un área geográfica porque incluso el autor en ningún momento sostiene que las personas deben pertenecer al mismo territorio, sino que crean espacios vitales de organización, encuentro, de sinergias e intercambios con quienes comparten rasgos o características concretas, distintivas que pueden o no ser materializadas.

En conclusión, las comunidades son construcciones situacionales y contextuales, simbólicamente profundas por la carga de significados subjetivos que les constituyen. No se reducen a un territorio ni son representadas por una suma de personas, así como tampoco son exclusivas por lo que una persona puede pertenecer a diferentes comunidades socioculturales, mejorando sus habilidades sociales, reforzando su sentido de pertenencia y existencia, y fortaleciendo las relaciones sociales.

I.3 Participación ciudadana

En los procesos de configuración de las comunidades y en la construcción de expresiones relativas a la cultura popular urbana, la participación ciudadana es indispensable como una vía movilizadora para la incidencia en temas de interés. Arteaga entiende la participación ciudadana como

Un proceso social a través del cual los distintos sectores de la población, en función de sus propios intereses, intervienen (...) en aspectos de la vida colectiva (...) en función de intereses diversos, incluso antagónicos, la participación no necesariamente lleva al consenso social. (2006:71)

En este sentido, la participación ciudadana cobra fuerza ante situaciones de interés común por las cuales la gente se organiza y colabora desde

heterogéneas formas y manifestaciones de expresión y prácticas sociales, respaldadas en una complejidad de contenidos y orientaciones a través de las cuales se pueden generar alternativas organizativas y operativas que inciden en la gestión y/o toma de decisiones sobre asuntos de interés público” (Arteaga 2012: 9).

A través de procesos y acciones de participación ciudadana, las personas forman parte activa de su vida en comunidad, se vuelven protagonistas para mejorar sus condiciones socioculturales, ejercen diversos derechos humanos obligando a que éstos se les garanticen con responsabilidad, dignidad, universalidad, de manera integral e inclusiva.

La participación ciudadana se compone de dos ideas, la de la participación y la de ciudadanía. Respecto a la primera, Fabio Velázquez (1992) propone las siguientes tres maneras en las que se puede ejercer la participación, a través de la consulta, la búsqueda información y la toma de decisiones. La consulta resulta importante porque, dependiendo de las estrategias que se utilicen, con los medios de comunicación masiva se puede preguntar a una gran parte de la población, pero no se puede creer que la participación en consultas son la única forma de participar; también está la búsqueda de información en temas recientes para estar informado, para enterarse de cuestiones de actualidad e interés; finalmente, está la participación directa en la toma de decisiones, lo niveles de este tipo de participación pueden ser en esferas de incidencia microlocales o macrolocales, “dando primacía a lo colectivo sobre lo individual” (Arteaga, 2006: 75).

El sentido de lo colectivo busca superar visiones y conductas utilitarias y abre camino a la discusión de problemas compartidos y a la construcción de proyectos colectivos. (Ibídem)

A pesar de su carácter voluntario, la participación tiene un elemento político, que define los niveles, *habitus* y campos de participación de cada persona y por tanto legitima los proyectos por la acreditación que le dan los individuos.

Respecto a la idea de ciudadanía como componente de la participación ciudadana, se retoman dos enfoques, aquí enunciados como: normativo y sociocultural, respecto al primero Regillo refiere que

La ciudadanía es una categoría clave que (...) define a los sujetos frente al estado-nación y, por otro, los protege frente a los poderes de éste. Se trata pues de un complicado y delicado mecanismo (histórico y situado) de derechos y obligaciones (...) establecidas, regularmente, desde el propio estado”.

De tal manera que desde lo sociocultural,

se define desde la articulación del derecho a la organización, a la expresión, a la participación en el mundo a partir de las pertenencias y anclajes culturales (el género, la etnia, la religión, las opciones sexuales, las múltiples adscripciones identitarias, entre otras) (Reguillo, 2003).

Así, también Arteaga (2006) señala que ejercer la ciudadanía le da a un individuo sentido de pertenencia a un grupo o comunidad, trascendiendo del nivel individual a un nivel colectivo a partir de intereses comunes.

A decir, ambos son importantes, porque uno regula normativamente la exigencia a partir de una corresponsabilidad con el Estado y el otro, alude a las prácticas entre sujetos.

Por lo anterior se considera que el ejercicio de la participación ciudadana es un mecanismo que permite que los asuntos socioculturales de interés público de las comunidades, se vuelvan asuntos de la agenda pública a partir de la escucha activa y del desarrollo y visibilización de expresiones de cultura popular, descentralizando preceptos e incluso infraestructuras para garantizar el ejercicio de derechos partiendo de la democracia cultural, es decir, de considerar que los sujetos construyen sus propias expresiones y no son únicamente consumidores.

En síntesis, la cultura popular comunitaria, la comunidad y la participación ciudadana, son categorías de análisis que deben unirse al pensar en estrategias de intervención sociocultural. Primero porque ninguna es estática, todas son dinámicas y dirigen a la cooperación de los sujetos para lograr que los intereses individuales se constituyan como colectivos y así lograr impactos a escala mayor.

También permiten identificar que, en suma, fortalecen las relaciones sociales comunitarias por las adscripciones que se producen entre los sujetos, mismos que en cada categoría son situados como individuos activos, proactivos y críticos, más que como simples receptores.

Y por último, las categorías se entienden desde la alternancia, para dar cuenta de que los derechos humanos, como los derechos culturales, representan un reto al momento de intentar garantizarlos, por eso pensar en intervenciones culturales se vuelve una oportunidad para acercarse a lo diferente, a lo desconocido, ante la importancia de “construir proyectos (...) que pongan en primer plano los intereses de las mayorías, que combatan las injusticias, la represión y las violaciones a derechos humanos” (Arteaga, 2000) por lo tanto la óptica de análisis para intervenir es esencial, ya que de igual forma, cada una implica una postura política y además conforman parte de los derechos culturales que deben garantizarse a la población.

CAPÍTULO II. Política Cultural en la Ciudad de México

La política cultural en la Ciudad de México se configura a partir de un marco de referentes internacionales que al ser ratificados por el Estado mexicano, que lo comprometen a asumir una serie de compromisos y obligaciones socioculturales de orden jurídico para garantizar a la población que se respeten sus derechos.

Por lo tanto, se exponen una serie de consideraciones internacionales como antecedentes y legislaciones ratificadas por el Estado mexicano al que por lo tanto le compete adherirse a lo que indican para generar estrategias socioculturales en un marco de derechos.

Después se hace mención jurídica del reconocimiento de la cultura en México y se reconstruye una cronología de la configuración de la política cultura en el país, mencionando las principales coyunturas políticas y las particularidades que fueron conformando la política cultural en el país.

Continúa el análisis a nivel de la Ciudad de México; aquí se mencionan los principales instrumentos jurídicos en materia cultural, refiriendo en cada uno cómo se inscriben algunos preceptos del orden internacional dando cuenta de la intención de garantizar la cultura como un derecho y, en este sentido, como la política cultural en la ciudad se ha configurado para cumplir mediante estrategias que enfatizan la cultura popular urbana y los impactos que esto representa.

II.1 Referentes internacionales

Después de la segunda Guerra Mundial, se vivieron —entre otros problemas— grandes desigualdades sociales; en este marco, en octubre de 1945, se crean las Naciones Unidas como una organización internacional que ayuda, a través de distintos medios, a sus estados miembros a resolver problemáticas que afecten a las personas rigiéndose bajo los preceptos del enfoque de derechos humanos.

En 1948, tres años después de su conformación, la Asamblea General de la Naciones Unidas proclamó la Declaración Universal de los Derechos Humanos; a partir de entonces, esta declaración traza las directrices del futuro de las políticas públicas en materia de cultura desde un enfoque de derechos culturales. En el artículo 22 del documento, se reconoce la cultura como derecho humano, señalando por lo tanto, la necesidad de que las personas satisfagan este derecho

en la misma medida en que satisfacen los derechos económicos y sociales, porque son indispensable para un desarrollo integral y digno.

Así también en el artículo 27, punto 1, se destaca la libertad de las personas para participar en la vida cultural de la comunidad —esto incluye a las artes y la ciencia—, considerada una dimensión para el desarrollo individual y social y por lo tanto es indispensable tomarla en cuenta.

Además de esto, se crearon instrumentos jurídicos internacionales del Sistema Universal de Protección de los Derechos Humanos de las Naciones Unidas, como el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (PIDESC) en 1966 y al que México se adhirió en 1981 durante el periodo presidencial de José López Portillo.

Este pacto representa un parteaguas en el reconocimiento de aquellos derechos que no son considerados dentro del grupo de derechos civiles y políticos, en este caso los Derechos Económicos, Sociales y Culturales (DESC), otorgándoles el mismo valor y principios de interdependencia, indivisibilidad, interrelación y universalidad que a los primeros dos.

En el artículo 15 de este pacto se manifiesta el derecho a participar en la vida cultural y científica, al respeto a las libertades de creación y manifestación artística y, a la difusión de éstas.

Artículo 15. Derecho a participar en la vida cultural y a gozar del progreso científico. Comprende el derecho a la protección de los intereses morales y materiales por las obras científicas o artísticas producidas. Establece la implementación de medidas sobre conservación, desarrollo y difusión científico-cultural y el respeto a las libertades de investigación científica y de creación. (PIDESC:14)

El PIDESC establece las responsabilidades de los Estados parte en materia de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (DESC), obligándolos y comprometiéndolos a responsabilizarse para generar estrategias que garanticen de manera justa a su población el ejercicio pleno de sus derechos y sin discriminación para una vida digna.

Los Estados parte deben emitir informes de las estrategias implementadas al Comité de Derechos Sociales, Económicos y Culturales, encargado de vigilar las acciones y medidas que cada miembro ha implementado para dar cumplimiento a los objetivos del pacto. De estos informes el Comité formula observaciones para fortalecer las situaciones que encuentre particularmente desventajosas en el marco de los objetivos del PIDESC.

En lo general, del artículo 15 se han emitido la siguientes observaciones

contenidas en la observación general número 21. Las premisas básicas de este derecho humano son las siguientes: indivisibilidad, universalidad e interdependencia, su promoción y protección son necesarias para salvaguardar la dignidad humana y para la interacción social sana, no discriminatoria, respetuosa e incluyente. En este sentido las minorías tiene la libertad y el derecho de disfrutar y expresar sus prácticas culturales. Que el Estado debe proteger cualquier forma de vida cultural, siempre y cuando las prácticas no sean negativas en tanto violen o vulneren los derechos culturales de otras personas. Y que ninguna medida tomada por los estados parte debe generar regresión sociocultural en materia de derechos humanos, es decir, se incumpla lo anterior.

Así también se analizan los contenidos conceptuales de los siguientes términos contenidos en el artículo: toda persona, vida cultural, participar. Además se enfatizan las obligaciones de los Estados parte, las obligaciones de carácter general y las obligaciones jurídicas específicas.

Adicionalmente, es importante mencionar que para fortalecer el PIDESC, en diciembre del año 2008 la Asamblea General de las Naciones Unidas, en el marco de la conmemoración de los 60 años de la Declaración Universal de Derechos Humanos, adoptó el *Protocolo Facultativo del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales* (PF-DESC). Este es un mecanismo de interlocución, que brinda la oportunidad de escuchar problemáticas de violaciones a Derechos Humanos a través de: 1) peticiones individuales hechas directamente por víctimas de violaciones graves DESC; a través de 2) denuncias interestatales, en las que un estado puede evidenciar el incumplimiento de otro estado respecto a las obligaciones establecidas en el PIDESC y, a través de 3) investigaciones ante la posibilidad de violaciones a DESC.

Aunque ya se dijo que México se adhirió al PIDES en 1981, y posteriormente también ratificó el PF-PIDESC, posteriormente ya no lo hizo, e incluso en 2012 no presentó informes periódicos, razón por la cual la Comisión Nacional de Derechos Humanos y diferentes organizaciones de la sociedad civil, han hecho exhortos y hasta campañas dirigidas al Estado mexicano para que vuelva a ratificar el PF-PIDESC por su ya mencionada importancia. Inclusive en 2018 durante su toma de protesta como presidente electo, Andrés Manuel López Obrador comentó: “no hemos hecho todo este esfuerzo para meros cambios cosméticos, por encimita, y mucho menos para quedarnos con más de lo mismo” (Martínez y Robles, 2019:3), lo que sugiere la posibilidad de volver a ser parte de tratados internacionales (en caso de agotar las posibilidades internas) para la protección de los derechos humanos de manera obligada.

Finalmente, en 2007, se instaura la declaración de Friburgo, en Ginebra. Este

documento es importante porque, aunque no es una ley, en él se hacen declaraciones en materia cultural. Al ser generada considerando la Declaración de los Derechos Humanos, emana desde un enfoque de derechos culturales, mismos que exigen la misma calidad y dignidad humana, para salvaguardar las identidades y las diversidades, por lo que es tarea de los actores sociales, políticos y estatales en todos sus niveles velar por la protección, comunicación, difusión y garantía de estos para toda la población. A lo largo de sus artículos, expone una serie de conceptos que deben integrarse en los discursos culturales y acciones de política cultural. A saber, se destacan los siguientes.

En su artículo 2, desarrolla el término *cultura, identidad cultural y comunidad cultural*, vinculados a la cultura popular y la *participación* como ejes de esta investigación, estos conceptos encauzan en mi sentido; en el reconocimiento colectivo entre las personas que conforman un grupo, por las referencias culturales que le constituyen, preservando y/o desarrollando sus expresiones a través de la participación activa. Así mismo en su artículo cuatro, declara que las personas tienen la libertad para adscribirse a las *comunidades culturales* que quieran, *participando* libremente en el desarrollo, transmisión, emprendimiento, protección y preservación de sus expresiones y saberes, tal y como lo refiere el artículo cinco. Todo lo mencionado, protegido por el principio de gobernanza democrática, expuesto en el artículo nueve, que vela por la responsabilidad del Estado, lo sociocivil y lo privado para proteger y respetar los derechos culturales de las personas y los grupos o comunidades, especialmente por los que se encuentran en condiciones o contextos de desventaja social.

II.2 Referentes nacionales

Si bien los tratados internacionales son importantes por las obligaciones que demandan a los Estados para cumplir con ciertos objetivos, en relación al PIDESC en materia de cultura, algunos de los elementos mencionados se inscriben en el máximo soporte legal y jurídico del derecho mexicano que norma las relaciones sociales; la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos¹². Considerando que, al margen de esta constitución se fundamenta (en lo general) la cultura, el artículo 4º de manera expresa subraya lo siguiente:

“Toda persona tiene derecho al acceso a la *cultura* y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales. El

¹² Publicada en el Diario Oficial de la Federación (DOF) el 5 de febrero de 1917. Última reforma a la fecha el 14 de marzo de 2019, según datos del sumario de reformas a la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

Estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural". (Párrafo adicionado DOF 30-04-2009)

En virtud de lo anterior, se retoman tres elementos sustanciales en el marco de la política cultural. El primero es el Derecho al acceso a la cultura, el segundo, el Disfrute de servicios que el Estado provea en esta materia y obligación del que tiene para promover la difusión y el desarrollo cultural y, el tercero, el ejercicio pleno de derechos culturales.

En cuanto al primer elemento, nótese que se habla de acceso a la cultura, como si la cultura fuera ajena a la vida social cotidiana, como si por el contrario fuera un atributo decorativo lo que no lo hace un derecho sino un privilegio de unos cuantos. Respecto al segundo elemento se enuncia la palabra disfrute de servicios que el Estado crea y que debemos consumir o conocer, es decir, una imposición que posiblemente es ajena a los capitales culturales del grueso de la población, y finalmente en el tercer punto se señala que se debe respetar plenamente el ejercicio de los derechos culturales, sin embargo si la cultura se ve desde un enfoque que la sitúe como "algo" ajeno y/o como un privilegio difícilmente podrá garantizarse de manera universal, interdependiente, indivisible y progresiva.

Sirvan estos elementos para iniciar el análisis de las estrategias y enfoques de política cultural en el país, considerando cronológicamente fechas posteriores a 1948, cuando surge la Declaración Universal de los DDHH.

En 1960 los movimientos contraculturales se buscan un espacio para representar sociopolíticamente la oposición a las estrategias de cultura que se venían implementando, tal es el caso de las misiones culturales impulsadas por José Vasconcelos desde la Secretaría de Educación Pública (SEP), que tenían por objetivo educar a la población a través de la enseñanza de las bellas artes y otras formas de alta cultura, estas acciones son en el fondo acciones verticales que no permiten canales de comunicación entre los educadores y los educandos, y no generan espacios de construcción de otras expresiones a través de la socialización, por lo que también representa ausencia de identidad y adscripción. Dicho sea de paso, vale comentar que en los equipos multidisciplinarios de misioneros se incluía a un o una trabajadora social, momento en que la profesión tomaba fuerza configurándose como una disciplina de operación en campo.

Considerando estas estrategias educativas de política cultural, entre lo que buscaban los movimientos contraculturales para visibilizar formas alternativas de cultura era la apropiación y/o uso de los espacios públicos, la visibilización sin

estigmatización de diversas formas de expresiones culturales urbanas, la integración de las diversas culturas populares y el ejercicio pleno de derechos culturales como garantía y no como un beneficio para pocos, sin embargo, desde este momento la estigmatización de formas alternativas de cultura comenzó a perseguir principalmente a las juventudes a partir de señalamientos desde Estado.

Se percibe entonces un enfoque de verticalidad y hegemonía en la política cultural que se sostenía en la delicada ideológica de pensar a los sujetos específicamente como usuarios de servicios y no como sujetos sociales que, desde un enfoque de derechos, son sujetos activo constructores de su vida cultural y las expresiones que de ésta resultan. Pero sobre todo se percibe la carencia de concebir la cultura como un derecho humano.

Durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) se empiezan a implementar estrategias de política cultural, en función del acceso, creando espacios especializados en las bellas artes, como el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en 1988 en la que se financiaba a proyectos artísticos que se enfocaban en la producción de formas culturales de alta cultura, pues éste era el enfoque de política cultural.

La cultura estaba vinculada a la educación, en este sentido la Secretaría de Educación tenía una injerencia en la toma decisiones culturales porque lo que se comprende que la cultura era una enseñanza, aprendiza y admiración, pero se debe destacar que la creación del CONACULTA como órgano coordinador que apoyaba a instancias locales demostró una estrategia del Estado por situar a la cultura como un pilar fundamental.

Se carecía de la inclusión de la población, se segregaban otras formas distintas a cultura de elite y no había un enfoque de derechos culturales sino de acceso a la cultura a través del disfrute de servicios culturales para que los sujetos acudieran.

Esto fortalecía la idea de sujeto como espectador y/o receptor subalternos con pocas posibilidades de interactuar desde otra forma que no fuera la admiración, la valoración y revaloración literaria, cinematográfica, plástica, museística, etc., segregando a las otras expresiones que convergen en la urbe, pues incluso financiamientos de programas se otorgaban a artistas o proyectos que se ajustaran a los objetivos políticos coyunturales del momento y terminaban siendo clientelistas y subordinados a intereses y enfoques del poder.

En otro orden de ideas, otro de los documentos rectores en materia de cultura es

la Ley General de Cultura y Derechos Culturales (LGCDC), publicada en el Diario Oficial de la Federación el 19 de junio de 2017, durante el sexenio de Enrique Peña Nieto. En el artículo primero de esta constitución se manifiesta que esta “Promueve y protege el ejercicio de los derechos culturales y establece las bases de coordinación para el acceso de los bienes y servicios que presta el Estado en materia cultural. Sus disposiciones son de orden público e interés social y de observancia general en el territorio nacional” (LCGDC).

Este documento jurídico nacional, establece la obligación del Estado mexicano para con sus habitantes y comunidades que lo conforman; incorpora el principio de no discriminación en cuanto enuncia *culturas* como reconocimiento de la existencia de diversidad, promueve la generación de mecanismos de participación de las personas, y señala como mecanismo de coordinación a nivel nacional a la Secretaría de Cultura Federal (antes CONACULTA), con la obligación que otorga a los Estados y sus instituciones para promover estrategias de política cultural que incentiven la participación, la cooperación, el desarrollo y difusión de la cultura.

Con esta ley se percibe que los ejercicios de política cultural se comienzan a apegar al enfoque de derechos humanos. Resulta de interés, por ejemplo, que en este documento se habla de la Cultura y los Derechos Culturales como binomio, dando cuenta que las manifestaciones culturales son consideradas los “Elementos materiales e inmateriales (...) que identifican a los pueblos y comunidades que integran la nación” (LGCDC,art 3) de manera individual o colectiva. Así reconoce que no hay una sola cultura que debe imponerse a la sociedad y que no sólo tiene valor lo referente al patrimonio cultural material.

Sin embargo, pese a los esfuerzos y buenas intenciones, enuncia los derechos culturales, pero no los define ni establece mecanismos de exigencia ni garantía, por lo que estas consideraciones deben reforzarse para ser concordantes y que los estados soberanos se obliguen a sumar esfuerzo y dar cumplimiento.

En suma, hay esfuerzos para transitar del enfoque de una política cultural vertical e institucionalizada al de una política cultural que sitúa a los sujetos como actores activos en la vida cultural afiliándose a comunidades a partir del intercambio, la apropiación y la creación, con capacidad del respeto y reconocimiento de los otros y al desarrollo libre de diferentes prácticas recuperando sus capitales culturales; sin embargo, sigue haciendo falta que se reconozca a la cultura como derecho, porque está implícito y esto genera que no se le confiera su personalidad jurídica. No basta una la legislación escrita sobreentendida, es necesario crear mecanismos de obligatoriedad para la implementación, protección y garantía que respete las prácticas socioculturales

urbano-populares.

II.3. Referentes locales: ciudad de México

La normatividad de la Ciudad de México y las estrategias de política cultural que de ésta surgen, se influyen directamente de la legislación nacional, sin embargo, la ciudad ha llevado a cabo procesos culturales sociocomunitarios que le han otorgado experiencias a partir de las que se ha configurado la legislación en materia de cultura que la sitúan a la vanguardia por enmarcarla en un esquema de derechos culturales.

Hablar de derechos culturales es, en gran medida, resultado de haber confiado políticamente en la necesidad de visibilizar al grueso de la población y construir espacios de encuentro, así como de generar proyectos culturales descentralizados con énfasis comunitario. Estas decisiones coyunturales suceden a partir del cambio de gobierno en la ciudad encabezado por un representante del partido de “izquierda”.

En 1977, Cuauhtémoc Cárdenas fue electo Jefe de Gobierno de la Ciudad de México. Como parte de su equipo político, designó a Alejandro Aura como titular del Instituto de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, dependencia con la que se sustituyó a Acción Social, Cívica y Cultura (SOCICULTUR), administrada y dirigida por las secretarías de: Educación, Salud y Desarrollo Social y en la que durante algunos meses (mientras Cárdenas decretaba la creación del Instituto de Cultura) estuvo al frente Alejandro Aura.

Mientras ocupó la Dirección del Instituto de Cultura

Aura creó los fundamentos de la política cultural que siguen vigentes en la capital. En palabras de Vázquez Martín, pensaba que la calle que amaba y la ciudad que habitaba debían ser el gran escenario de la acción cultural y artística. (SECULT CDMX, 2018)

La trayectoria académica y política de Aura le daban una personalidad participativa y crítica; creía en el poder social de las personas que conformaban las comunidades, razón por la cual fue pieza clave en términos de política cultural y en la consolidación de proyectos locales impulsados desde la sociedad civil, como el Circo Volador (desde 1987) y la Fábrica de Artes y Oficios de Oriente (desde el 2000).

Durante la transición de cambio de gobierno y mientras se consolidaba la creación del Instituto de Cultura, en una entrevista realizada por *Proceso*, Aura

comentó:

He opinado, he criticado, he actuado en cosas de la cultura, en políticas, en iniciativas culturales desde mi lado, desde mi cancha de ciudadano, y pienso que el gobierno de Cárdenas tiene una gran oportunidad de transformación real, de actuar realmente sobre nuestra sociedad (Proceso, 2018).

Una de las primeras cosas que diferenciarían las actividades en materia de cultura con los nuevos cambios, sobre todo con el paso de SECULTUR al Instituto de Cultura, se centraban en los objetivos. En entrevista para el periódico *La Jornada Aura* declaró:

Lo que va a diferenciar al Instituto es que se dedicará estrictamente a las cuestiones de cultura. Ahora Socicultur se dedica a cuestiones cívicas y a actos de carácter celebratorio, de carácter cívico, incluso militar y político, que sin duda hay que atender, pero no son labores específicas de la cultura sino de la política (La Jornada, 1998).

La configuración de la política cultural no se inició de cero, se tomaron en cuenta propuestas desde la ciudadanía, de acuerdo con las declaraciones de Aura para la revista *Proceso*:

Hay muchas, muchísimas aportaciones ciudadanas, infinitos proyectos y propuestas, que se han recibido desde la campaña de Cárdenas, y están todos clasificados y documentados (...) atender y clasificar todas las propuestas que se le han hecho al gobierno de Cárdenas en esta materia es un punto de partida indispensable para idear una política cultural. (Proceso, 1998)

También las categorías de análisis teórico, que si bien no se enunciaban todas conceptualmente, se expresaban con ideas centrales; así se iban definiendo tintes de cultura popular, al igual que lo comunitario y se resaltaba la importancia de la participación como elementos en la nueva configuración de la política cultural para la ciudad.

No hay que confundir la cultura con las bellas artes ni con los espectáculos; también el lenguaje, las tradiciones, la forma de vestirse, de celebrar, de relacionarnos con nosotros mismos y con los demás, de constituir las familias, de enfrentarnos al trabajo, todo eso es la cultura (...) no se trata de pagar más espectáculos o de hacerlos más vistosos para que crean que estamos haciendo cosas buenas, sino de hacer cosas buenas y explicarlo, y pedir a la gente su colaboración, su participación, su entusiasmo, y su crítica también. (...) Hay que estimular la participación (...). Hay que conocer cuál es el apetito de la ciudadanía y a hacerle caso en serio, en la medida de lo posible, para saber qué se debe hacer. (Proceso, 2018).

Así se va configurando la política cultural en la ciudad, los sucesores de Cárdenas (Andrés Manuel López Obrador, Alejandro Encinas, Marcelo Ebrard, Miguel Ángel Mancera y Ramón Amieva) en mayor o menor medida, recuperaron algunas de sus ideas para configurar e implementar estrategias de política cultural en la ciudad, como por ejemplo visualizar las diversas manifestaciones de cultura popular, el uso del espacio público, la visualización de las juventudes,

apoyo a iniciativas ciudadanas con proyectos socioculturales locales y la coadyuvancia con proyectos culturales alternativos que lo solicitaran.

Con el tiempo, resultado de diversos debates y discusiones teóricas, legislativas, académicas y jurídicas en las que intervinieron actores políticos, académicos, comunitarios, colectivos así como servidores y funcionarios públicos, se elaboraron documentos jurídicos para establecer criterios y normas para regular en términos de política cultural lo que se hace en la práctica y obligar a las dependencias de la ciudad a procurar y garantizar la cultura como un derecho de quienes comparten este espacio urbano.

Como parte de estos documentos, el 17 de septiembre de 2018 entró en vigor la Constitución Política de la Ciudad de México (CPCM), documento jurídico que organiza la constitución del estado y la responsabilidad de sus niveles de poder, y define libertades, derechos y garantías para salvaguardar la seguridad, integridad y vida de las personas. En materia de cultura, este instrumento se basa en un enfoque de derechos transversal a cualquier acción dirigida a los capitalinos.

Con fundamento en el artículo 8, apartado A, numeral 12 reconoce que en esta ciudad se admiten todas las formas de cultura. De igual forma en el apartado D, se reconocen los Derechos Culturales a lo largo de 7 numerales que de manera general se resumen de la siguiente manera:

1. Las personas, grupos y comunidades deben gozar del acceso a la cultura sin censura ni limitaciones, sin embargo, aquí vuelve el enunciamiento de acceso, como si sólo pudieran ingresar a la cultura hegemónica o los bienes patrimoniales que la Ciudad de México ponga a disposición de la gente para el desarrollo de las identidades, la libre participación en la vida cultural, el ejercicio de sus prácticas como modo de vida y la constitución de espacios colectivos, comunitarios e independientes.
2. Responsabiliza a las autoridades de la Ciudad a velar por garantizar los derechos culturales en el margen de sus competencias.
3. Brinda la libertad para generar iniciativas ciudadanas en el marco de la gobernanza democrática, mismas que deben ser apoyadas por el Gobierno a través de sus instituciones y recursos.
4. A proteger el patrimonio cultural material e inmaterial.
5. A destinar estímulos para el fomento de iniciativas artísticas y culturales y,

6. A reconocer a todos los habitantes y grupos culturales que habiten la ciudad.

Con estos numerales se analiza que (a diferencia de la Constitución Política Nacional), la carta magna de la Ciudad de México, destaca particularidades para garantizar la libertad y la actualidad con la que se propagó desde su creación. En este sentido, algunos puntos de interés por la relación del tema de investigación son los siguientes:

- Que al igual que en la constitución federal, en la constitución de la ciudad se habla de acceso a la cultura, pero en el segundo texto mencionado, se enuncian también las artes y la ciencia dentro de la cultura.
- Que en el inciso D, se enuncia la libertad para que cada persona pueda decidir, expresar, participar e incidir en la vida cultura.
- Que se garantice no sólo la libertad de acceder a los espacios culturales que ofrezca el Estado, sino que las personas puedan generar sus propios espacios colectivos y comunitarios para ejercer libremente las expresiones y prácticas artísticas y culturales de su interés.
- Que se destinen estímulos para el desarrollo de la cultura en comunidades y que se reconozcan las diferentes expresiones en la sociedad, mismos que deberían garantizar que las prácticas se desarrollen con respeto, plena confianza y dignidad, garantizando y asegurando el cumplimiento de la función social de la cultura a través de diferentes acciones operativas en el marco del derecho mexicano y derecho internacional ya desarrollado.
- Que se protejan los derechos culturales de la población y todo lo referente en materia de cultura sea integral.

A pesar de estas particularidades expresadas¹³ en la constitución de la ciudad, en materia de cultura resultó necesario fortalecer jurídicamente la protección y garantía de los derechos culturales.

El 22 de enero de 2018 se publicó en el diario oficial de la federación la Ley

¹³ Además de éstos, el tema de investigación por sus objetivos, se vincula con los siguientes apartados de la constitución: Título segundo Carta de derechos, capítulo II de los derechos humanos, y sus artículos 6,7,8,11 y 12; con el título cuarto de la ciudadanía y el ejercicio democrático, capítulo I de las personas originarias y de las que habitan la Ciudad de México, artículo 22,23, 24 y, capítulo II de la democracia directa, participativa y representativa, artículo 26 y; con el Título quinto de la distribución del poder, capítulo VII Ciudad pluricultural, artículo 58.

General de Derechos Culturales de los habitantes y visitantes de la Ciudad de México, misma que entró en vigor el 17 de septiembre del mismo año, esta es la Ley secundaria que reglamenta la materia de cultura consignada en la CPCM.

Garantiza la libertad y el pleno ejercicio de los derechos culturales de las personas que transitan o viven en la Ciudad de México, es decir de quienes habitan la ciudad pero también de quienes por cualquier razón se encuentran dentro de este territorio urbano. Reconoce la legitimidad de la libertad de expresión, participación y desarrollo las prácticas culturales populares de las comunidades presentando interés particular en los grupos prioritarios.

Con fundamento en al artículo 4° (de esta ley), se expone una serie de conceptos bajo los cuales se aplica la ley, entre los que destacan para esta investigación; cultura, cultura urbana y comunidad.

En el título segundo “De los derechos culturales”, capítulo I, “De los derechos culturales en la Ciudad de México y medios para su exigibilidad”, artículo 10, se manifiesta que los derechos culturales son parte de los derechos humanos y por tanto serán observados bajo las premisas rectoras (universalidad, indivisibilidad, interdependencia y progresividad) de tal manera que todas las personas y comunidades determinen libremente su participación y alcance en la vida cultural.

Del análisis la ley, se destacan cuatro ideas centrales transversales:

1. La inclusión de manera singular a las personas, y en plural a los colectivos, grupos o comunidades culturales que habiten en cualquier parte de la Ciudad, dándoles la garantía del acceso, fomento, promoción, difusión y conocimiento del patrimonio, ciencias, tecnología y estímulos, para la libertad de expresiones de las pluralidades culturales en ambientes de respeto y cohesión social.
2. La ley determina que las instituciones son pieza clave para proveer de los medios, recursos, mecanismos y lineamientos para el ejercicio pleno de los derechos, su protección, fortalecimiento y defensa.
3. Establece las bases para el desarrollo de políticas culturales.
4. Es el enfoque diferencial e inclusivo para todas las personas, considerando sus características contextuales, capitales culturales y prácticas, para garantizar el pleno disfrute de sus derechos culturales.

Estas ideas permiten apuntar que, a través de esta Ley, existe un intento por

incluir vinculatoriamente las distintas realidades de la ciudad, pues se propone impulsar y generar estrategias de política cultural horizontales y participativas que desdibujen los sistemas de clases sociales marcados por el hecho de poder acceder, o no, a actividades artísticas y culturales, recuperando y apoyando las formas de vida cultural existentes, ya que si bien la cultura es parte de la vida cotidiana, la cultura popular se construye en la vida cotidiana, creada, asumida e interiorizada por las personas a quienes dota de identidad; todo esto es parte del desarrollo y requiere de profesionales capaces de desarrollar estrategias de intervención situadas, críticas e *in situ* ya que también con estas acciones se genera la democracia cultural, lo cual recordando lo anteriormente dicho, retoma los temas sociales de interés público para incluirlo en el diseño de política pública, ya que las personas son sujetos de derecho activos y participativos y no sólo usuarios receptores.

Finalmente, el último documento que se refiere a nivel local, por los tiempos en los que se desarrolla esta investigación, es el Programa de Fomento y Desarrollo Cultural (2014-2018), que operó durante la gestión de Miguel Ángel Mancera Espinoza como Jefe de Gobierno de la ciudad (2012-2018).

Este documento sostiene que para tener una sociedad más equitativa el Estado tiene que contribuir proporcionando los medios y que, además, es necesaria la participación de las personas subrayando que el siglo XXI presenta desafíos, por lo que la Secretaría de Cultura de la ciudad se vuelve una institución estratégica.

En el apartado II, “Visión de la política cultural”, del programa se menciona como objetivo central “el establecimiento de dinámicas participativas y abiertas que permitan un intercambio con los diferentes sectores que concurren en la actividad cultural”. Por lo tanto, la participación es un elemento que se considera indispensable en la elaboración, revisión y evaluación de políticas culturales para la ciudad, pero no determina lineamientos básicos.

Conceptualmente se destacan los siguientes temas en los que se enfoca el programa: desarrollo cultural comunitario, la sostenibilidad de la actividad cultural, la participación y acceso a bienes y servicios y la cooperación cultural y gobernanza.

En su apartado III, “Enfoque del Programa de Fomento y Desarrollo cultural”, se recupera el enfoque de derecho como orientación central y transversal del documento, esto incluye garantizar el derecho a: la educación y formación artística y cultural, a la identidad propia, a la inserción en la economía, a la participación y acceso a bienes y servicios culturales, al patrimonio, a la cooperación y a la información y comunicación cultural.

En cuanto al Diseño programático de la política cultural situado en el apartado IV, en su numeral 4.2 *Eje de política: Desarrollo cultural comunitario*, de conformidad con lo establecido, debe tenerse vinculación con los actores culturales que operan en las comunidades a fin de apoyarlos.

Así mismo en el numeral 4.6 *Cooperación cultural y gobernanza democrática*, que ordena la elaboración de políticas culturales que garanticen el bienestar de la población, deben facilitarse ejercicios democráticos y gobernanza para garantizar el pleno ejercicio de los derechos culturales, el fortalecimiento de las relaciones sociales comunitarias y el desarrollo.

Además de estas orientaciones y normativas (no son las únicas que se presentan, pero son las elegidas por estar vinculadas con el proyecto) se presenta una metodología para construir políticas culturales, en la que se identifica que deben adaptarse las estrategias a los contextos que pretendan aplicarse.

De Alejandro Aura en adelante se siguieron generando estrategias comunitarias locales, enfocadas a las culturas populares urbanas de la ciudad y se consideró a la población a partir de ejercicios de escucha activa que traducían sus demandas en propuestas, sin embargo se desconocen los fundamentos jurídicos, metodológicos y prácticos de muchas de estas estrategias, así como los impactos que generaron en las comunidades. No obstante merece la pena reconocer el esfuerzo de la administración 2014-2018 de la Secretaría de Cultura (SECULT) de la Ciudad de México que publicó un documento denominado “Derechos Culturales y Políticas Públicas. Reflexiones sobre la gestión 2014-2018 en la Secretaría de la Ciudad de México”, presentado en la Feria Internacional del Libro en el Zócalo en una actividad denominada “Declaratoria sobre la Política Cultural 2014-2018”, en la que Martín Levenson, ex asesor de esta instancia, enfatizó la importancia de garantizar los derechos culturales dentro del marco de la política cultural y a través de ejercicios de gobernanza como vía para incorporar a la gente. Por su parte Lucina Jiménez, reconocida promotora cultural, manifestó incertidumbre sobre el futuro de una ciudad que ha tenido que luchar por sus derechos culturales. Finalmente en este evento, Eduardo Vázquez Martín, en ese momento aún Secretario de Cultura, comentó: “hay que entender que la cultura no es un adorno, no sirve para adornar la función pública, no es el espacio en donde las autoridades cortan listones y se toman fotos. No debe ser una forma más del privilegio, algo a lo que solo tiene acceso un cierto grupo social con la capacidad económica o el supuesto interés espiritual y estético como para acercarse. La cultura tiene que ser un ejercicio ciudadano de todas y de todos” (2018). Esto implica superar la idea de que la

cultura debe ir “de arriba hacia abajo”, es decir, recuperar las prácticas que se tienen y construir desde las manifestaciones de cultura de las comunidades, a quienes se debe hacer partícipe no solo como espectadores o receptores sino como actores sustantivos para garantizar sus derechos culturales.

En síntesis, los documentos jurídico-políticos, configuran la normatividad en la que deben basarse las estrategias de política cultural para la ciudad, para suponer que estas deben diseñarse rigurosamente para garantizarlos, al tiempo que responden a las necesidades de la población vista como una suma de actores dinámicos que construyen y sostienen sus formas de vida cultural.

Los marcos legales sirven para normar y establecer lineamientos obligatorios a partir de los que se deben generar estrategias que garanticen los derechos culturales, como son concebidos bajo los estándares internacionales, nacionales y locales ya que de acuerdo con Sánchez Cordero “la función principal de estos derechos es proveer de significado a la vida social. Por eso la cultura, a través de esta función social, se constituye como vector idóneo para la construcción de identidad” (2018: 15). Resulta importante aclarar que la libertad que transversaliza todos los documentos debe permitir comprender que no son malas las expresiones de cultura hegemónica, ni debe pensarse en la cultura hegemónica y la popular como un espacio de disputa, se trata de integrar todas las expresiones, darles la misma importancia, visibilización y presupuesto para desarrollarlas, preservarlas y cumplir con los ejes colaterales en los que coinciden todos los documentos aquí mencionados. En este sentido se entiende que el Estado no cumple únicamente con establecer estas leyes como herramientas de política pública, su obligación es además implementarla de conformidad con lo establecido y evaluarla para mejorarla, de otro modo se corre el riesgo de un retroceso, es decir, ejecutar estrategias únicamente hegemónicas, verticales, impositivas, sin contenido cultural comunitario, sin proyección y por lo tanto probablemente improvisadas.

CAPÍTULO III. Cultura Popular urbana. La Fábrica de Artes y Oficios –Faro de Oriente– (2000-2018) y el Circo Volador (1998-2018), proyectos socioculturales comunitarios.

Las instituciones creen que cumplen con sólo organizar festivales (...), pero la gente no quiere conciertos. Por eso nosotros les enseñamos a vivir de su propio talento (Jiovany Avilés, 2018).

A finales de los años 90 y principios del 2000, surgen proyectos socioculturales en la ciudad desde un enfoque alternativo (considerando manifestaciones de cultura popular urbana, desde lo comunitario e incluyente), distintos a los proyectos de cultura hegemónica (basados en el enfoque de la política cultural antes de 1977) que se desarrollaban en la ciudad; la Fábrica de Artes y Oficios (FARO) de Oriente (ubicada en la delegación Iztapalapa, y que existe desde el año 2000) y el Circo Volador (en la delegación Venustiano Carranza; inaugurado en 1998).

El FARO de Oriente y el Circo Volador comparten tres características en común. La primera consiste en su ubicación geográfica descentralizada. Ambos se localizan en la Ciudad de México, una gran urbe de las entidades más habitadas a nivel nacional; así, según datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), en 2015, era la segunda más poblada a nivel nacional, con 8 918 653 habitantes, siendo Iztapalapa la alcaldía más poblada con 1 827 868 habitantes. Por otra parte, Venustiano Carranza ocupaba el octavo lugar en número de habitantes con 427 264; en ambos espacios no había infraestructura ni proyectos culturales como sí los había, por ejemplo, dentro de la demarcación de la Alcaldía de Cuauhtémoc. La segunda característica que comparten son las circunstancias que rodean su creación, ya que ambas propuestas surgen como iniciativas socioculturales para albergar culturas populares que previamente no eran consideradas dentro de los espacios de cultura institucional.

La tercera característica es que ambos proyectos fueron iniciativas impulsadas por iniciativas ciudadanas —principalmente por jóvenes— interesadas en la cultura y específicamente en la cultura popular urbana como forma de existir y construirse en la ciudad. Por eso generaron propuestas descentralizadas, que incluyeran a otros jóvenes y a las comunidades de los alrededores de estos espacios para visibilizar las distintas manifestaciones de cultura popular existentes. La mayoría de los jóvenes que iniciaron estos proyectos, eran mayoritariamente hombres, algunos tenían conocimientos académicos, literarios,

de artes, música, entre otros; pero todos poseían una sensibilidad social que les hizo interesarse en mejorar los entornos, sobre todo los periféricos en los que la oferta cultural y los proyectos culturales eran limitados y no se ejercía la cultura como un derecho.

A pesar de estas características, cada proyecto tiene particularidades fundamentales que lograron identificarse en los respectivos estudios de caso (en cada uno se desarrollan las mismas líneas de discusión) y que pueden servir como consideraciones para construir metodologías de intervención sociocultural comunitaria.

Para conocer y analizar cada proyecto se indagó respecto a las tres categorías de análisis: cultura popular urbana, participación y comunidad, para conocer la naturaleza creativa de los proyectos, las acciones que realizan directamente en comunidad, o sea, con grupos culturales o de vecinos, colectivos organizados como asociaciones civiles así como personas que se reúnen de manera espontánea y, en las estrategias de trabajo colaborativo que emplean para sostener estos proyectos de corte sociocultural que además han sido validados y permanentes través del tiempo.

Los dos espacios son referencias a nivel nacional e internacional por sus propuestas de corte sociocultural en zonas de marginación en las que hay problemáticas sociales, por ser lugares que han logrado generar inclusión y participación, la comunicación y el trato digno y horizontal cotidiano con el que se manejan entre servidores públicos y sus comunidades y, por la escucha activa de propuestas que se hacen desde lo comunitario.

Han logrado sostenerse garantizando la cultura como un derecho, incluso desde antes de que se tuviera una legislación que enunciara su importancia e institucionalizara la obligación de hacerlo, pues en gran medida, la naturaleza de cada uno fue generar espacios dignos de encuentro en las juventudes y quien fuera que se acercara tuviera la libertad de expresarse a partir de los capitales culturales de sus contextos aprendidos y construidos en sus comunidades, barrios, colonias, o localidades de la ciudad, mismas que no tenían cabida en ningún otro espacio administrado por el Estado.

Sirva esto de antesala, para conocer los estudios de casa de cada proyecto.

III.1 La Fábrica de Artes y Oficios (Faro) de Oriente

En el 97 donde Alejandro Aura a la cabeza y con Eduardo Vazquez (...) se encuentran con este lugar abandonado les late y deciden hacerlo acá y un poco el objetivo era dotar de infraestructura cultural a una zona carente de ella... descentralizar la oferta cultural (José Luis Galicia, 2018).

Los Faros son la respuesta a las carencias de nuestra generación que creció en medio de la prohibición (...) de talleres diferentes y múltiples servicios culturales de calidad (...). Todo lo que necesitan para ampliar su visión del mundo” (Agustín Estrada, 2018:50)

Yo le decía al policía (...) no le pregunte a nadie a qué viene, porque saben a lo que vienen y si viene a no hacer nada, también ya ganamos (...) éste es un lugar para estar. (Benjamín González, 2018).



Imagen: Faro de Oriente. Archivo personal.

La¹⁴ Faro se localiza al oriente de la ciudad de México, sobre la conocida Avenida Ignacio Zaragoza S/N, Iztapalapa, Fuentes de Zaragoza, C.P. 09150. Este proyecto cultural inicia actividades oficialmente en el año 2000 bajo la

¹⁴ En la presentación del libro *Acupuntura en la Ciudad. Radiografía de las fábricas de artes y oficios de la Ciudad de México a dos décadas de su existencia*, realizada en marzo de 2019 en la ENTS-UNAM, Eduardo Vázquez hizo referencia a que Isaac García Venegas (también presente) ha aludido a la necesidad de iniciar con “LA” ya que conceptualmente se trata de una Fábrica y no precisamente a un FARO de luz, que, aunque se toma como analogía para ponerle nombre al espacio, no son lo mismo. Por eso en adelante específicamente para este capítulo se retoma su planteamiento para hacer referencia a este proyecto.

premisa de “ofrecer una amplia oferta educativa y cultural para formarse en el ámbito de la creación artística” (FARO de Oriente, 2017).

Su estructura se edifica en medio de lo que era un amplio terreno capaz de albergar cualquier infraestructura para brindar cualquier servicio, pero se optó por apostarle a un proyecto descentralizado, alternativo a las propuestas de cultura que se gestaban en la ciudad y que permitiera el ejercicio de derechos culturales de comunidades en situaciones de vulnerabilidad sociocultural.

III.1.1 Contexto

Emerge como “un modelo no formal de educación artística y de intervención comunitaria (...) que nació como muchos de los muchachos de su tiempo, bastante incomprendido por los adultos y los gobiernos” (Vázquez, 2019: 11). El FARO de Oriente tuvo como uno de sus objetivos lograr la descentralización de la oferta cultural, es decir llevarla del centro (delegación Cuauhtémoc) a las periferias.

Sus antecedentes datan de 1998, posteriormente a las primeras elecciones democráticas realizadas en (1997) en lo que fue el Distrito Federal (D.F.), hoy Ciudad de México. El gobierno de Cuauhtémoc Cárdenas, apoyó esta propuesta cultural a través del entonces Instituto de Cultura del Gobierno del Distrito Federal.

De acuerdo con Benjamín González, uno de los iniciadores del proyecto y primer director de la FARO de Oriente durante seis años (de 2000 a 2006): “Para hablar del FARO de Oriente (...) hay que hablar del momento en el que se encontraba el país y la Ciudad de México, no fue una casualidad (...) o la gran idea de una persona” (González, 2018), la propuesta de la FARO de Oriente resultó de la suma de sinergias y trabajo colaborativo, según González:

Un arquitecto muy reconocido, Alberto Kalach nos contó que había construido un edificio que tenía la forma de barco y que se encontraba en Iztapalapa. Cuando fuimos a ver el edificio nos dimos cuenta de que era un espacio ideal para lo que estábamos pensando, primero porque la metáfora del barco nos permitió pensar en una metáfora que le ayudaba a la significación del proyecto. Otro elemento importante fue que era del gobierno (...) se encontraba cerca de una avenida, cerca de una estación del metro, el espacio era ideal (2018).

Así, desde que se estuvo reflexionando la idea de este proyecto como centro educativo y cultural, se consideró el aprovechamiento de todos los espacios: “Cuando a mí me preguntan que es el FARO, yo digo: es calle, es parque

público, es la continuación de la calle, los centros culturales se piensan como espacios aislados, con un policía, con una barda, con una idea de que el centro cultural empieza cuando uno atraviesa la puerta. Nuestra idea es que el centro cultural sea calle al mismo tiempo” (González, 2018). Interesante, José Luis Galicia, durante su entrevista comentó algo similar pues dijo que “la mayoría de las instancias permanecen en sus espacios, en sus paredes y allí realizan sus proyectos o el trabajo o sus exposiciones, pero no buscan como esa parte de salir o visibilizarse” (Galicia, 2018), dejando ver que cada espacio físico de la infraestructura del proyecto estaba diseñado para ser horizontal en las comunicaciones e incluyente.

El nombre FARO es una referencia –aprovechando también el diseño de su infraestructura– a los faros marítimos que emiten luz para guiar a los transportes marítimos en la oscuridad, pues el proyecto buscaba ser un espacio que emitiera un cambio sociocultural a través de su propuesta considerando que se sitúa en una zona socialmente vulnerable, en cuyos alrededores se concentran basureros tanto clandestinos como administrados por el Estado, también está la penitenciaría femenil de Santa Martha y el Reclusorio Preventivo Varonil Oriente; asimismo alberga tres de los tianguis más grandes en la ciudad, estos son: el Tianguis las Torres, Tianguis de Santa Cruz Meyehualco y el Tianguis el Salado, este último ubicado cada miércoles a escasos metros de la FARO. Además debe considerarse que la demarcación colinda directamente con el Estado de México y siendo una vía de tránsito continua, carece de servicios básicos eficientes, además padece diferentes formas de violencia cotidiana.

Desde los inicios de la FARO, hubo vinculación y apoyo del Instituto de Cultura, posteriormente se adscribió institucionalmente a la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México como parte de los proyectos y espacios que administra. Esta situación no le permite considerarse un proyecto independiente (del Estado), pero se ha mantenido como un proyecto alternativo, respecto a esto en entrevista José Luis Galicia¹⁵ comentó, “somos parte de la Secretaría, somos una decisión del gobierno. La ventaja que tuvimos fue que durante mucho tiempo el gobierno no nos hizo mucho caso a pesar de que pertenecíamos directamente a él y entonces eso nos dio oportunidad de poder tomar nuestras propias decisiones y de realizar nuestro propios proyectos y programas a parte de los que se desarrollan en la Secretaría; pero no somos independientes” (2018).

A partir de esta alteridad la Faro se fue consolidando como "un centro cultural y una escuela de artes y oficios, un espacio ideal para el diálogo y el encuentro de la cultura, un foro para las expresiones más diversas de la cultura” (FARO de

¹⁵ Coordinador de la Faro de Oriente.

Oriente, 2018), conservando cierto grado de autonomía, la cual se puede observar en la flexibilidad de proponer e intervenir desde la cultura popular en apego a los límites más sensibles de las atribuciones institucionales que la Secretaría le requiere, principalmente en temas de transparencia y rendición de cuentas para otorgarle recursos económicos destinados a la operación, mantenimiento y edificación para mejorar y ampliar la infraestructura. De esta manera, aunque depende de una institución de gobierno, sigue manteniendo la naturaleza alternativa con la que se creó.

El proyecto presentó las artes y la cultura a través de talleres gratuitos (salvo en algunas ocasiones las personas llevan materiales que por motivos presupuestales el FARO no puede cubrir), basados una propuesta de educación no formal; respecto a esto, Eduardo Vázquez Martín¹⁶, ha expresado en diversas ocasiones que “el proyecto (...) se proponía superar la idea de que el acceso a la formación cultural de los sectores menos favorecidos de la sociedad únicamente puede ser de mala calidad, aleatorio e irrelevante” (2018:22), así mismo que el proyecto es “una fábrica capaz de formar trabajadores del arte y la cultura en la medida en que el taller (como espacios colectivo) y el tallerista (como transmisor de saberes) permite el desarrollo de habilidades y talentos” (2018:23), para que las personas aprendieran a desarrollar actividades que les fueran útiles en su vida cotidiana, pero que además estuvieran relacionadas a los intereses y particularidades de espacios de la comunidad para que ésta participara y se apropiara del espacio, pensando que esto mitigaría los niveles de delincuencia en la zona a partir de la constitución de identidades.

A estos se le agrega que Benjamín González resaltó que, la “FARO inició como un proceso de educación artístico-popular (...) no como artista sino como para ejercer lo artístico (...) este fundamento fue el antecedente de lo que hoy se conocen como derechos culturales” (2018), pues desde un inicio el proyecto se estableció bajo tres ejes:

1. Eje urbano: que implicaba que la zona se rehabilitara (...), que ese terreno baldío se convirtiera en un lugar.
2. Eje Proyecto educativo: inspirándose básicamente en el Movimiento ¡30-30!, la Bauhaus como modelo de intervención entre las disciplinas técnicas con las disciplinas artísticas, además de Pedagogías participativas como las de [Paulo] Freire y [Célestin] Freinet.
3. Eje arquitectónico educativo: brindar servicios culturales” (González, 2018).

A 19 años del inicio de manera formal de este proyecto, en retrospectiva se puede percibir un espacio fortalecido desde y por la comunidad, por aquellas

¹⁶ Ex Secretario de Cultura de la Ciudad de México durante el periodo 2013-2018.

personas a las que le dieron el voto de confianza para materializar y visibilizar sus diversas expresiones y creaciones construidas desde la cultura popular urbana, elemento que posiblemente fue y seguirá siendo la clave para dar continuidad al proyecto, un logro hasta ahora y un reto que vuelve a encontrarse con la oportunidad de un cambio de gobierno como hace 22 años.

A 19 años del inicio de actividades de manera formal del proyecto, quizá no se imaginaron sociocomunitariamente que;

Su propia dinámica y experiencia generó empatías y amistades, se encontró en el camino con otros proyectos que en diferentes rincones del mundo enfrentaban realidades urbanas similares, con herramientas extraídas del mismo cajón de sastre de la cultura: lo mismo en Medellín que en Barcelona, en Belo Horizonte o Mali (Vázquez, 2019:12)

Así mismo, hace 19 años quizá no pudieron advertir la fuerza que le otorgaría la participación e integración comunitaria.

Prácticamente ninguna institución cultural pública había botado a las aguas procelosas del siglo que iniciaba un proyecto de educación no formal en artes, que aspiraba a construir comunidad entorno a la cultura, en una zona en la ciudad caracterizada por la infraestructura penitenciara, los basureros públicos, la precariedad de sus servicios y habitada por cientos de miles de migrantes de todos los rincones de México (Vázquez, 2019:12)

Es así que hace 19 años, los impulsores de este proyecto ya consideraban la cultura como un derecho para todos y no solo para quienes pudieran pagarlo y por lo tanto *accesar* a actividades artísticas y culturales, por eso la Faro de Oriente fue desarrollada en Iztapalapa por ser un sitio excluido de las políticas culturales y un lugar que en ese momento presentaba una oportunidad coyuntural política que aceptó nuevas ideas y que aceptó apoyar iniciativas ciudadanas como ésta. Con esto a favor, los iniciadores pretendieron desarrollar una iniciativa dirigida a aspirantes, a estudiantes de arte, a la comunidad en general, y a cualquier interesado; que la Faro además fuera gratuita, que contara con oferta cultural diversa diferente a lo que se ofertaba en las casas de cultura adscritas a las delegaciones, que sobre todo que visibilizara y diera oportunidad a las manifestaciones de cultura popular cotidianas.

III.1.2 Propuesta cultural sostenida desde la comunidad

Veníamos de un proyecto juvenil y decíamos, esto es un proyecto para los jóvenes y los primeros que llegaron fueron mujeres y niños. Todas estas cosas son ejemplos de cómo el proyecto que se pensó en realidad no es el proyecto que se ejecuta, sino el proyecto se va modificando (Benjamín González, 2018).

Aunque en principio el proyecto estaba pensando exclusivamente en jóvenes por ser un sector victimizado desde la criminalidad, cuando se tuvo contacto con la comunidad para conocer sus intereses, se detectó la necesidad de no cerrar tajantemente la población objetivo, sino de pensar un proyecto intergeneracional porque quienes asistían a las consulta eran personas de todas las edades que solicitaban actividades infantiles, para mujeres y adultos mayores. Actualmente el proyecto alberga una oferta cultural para personas en el rango de edades que abarca desde los dos hasta los 70 años¹⁷.

Las flexibles dinámicas de trabajo (por su enfoque de educación no formal) han permitido que la población intergeneracional que alberga la FARO, conviva y construya desde las experiencias de vida. Los talleres se imparten sin juzgar a los usuarios, respetando diversas posturas de vida, la comunicación es horizontal en el sentido de que el maestro no toma el papel de profesional que transmite saberes, sino el de una persona que acompaña el desarrollo de cada miembro del grupo, lo que genera vínculos de confianza; esto ha logrado que se establezcan vínculos de colaboración profunda entre los integrantes de los talleres y el personal de la Faro.

Además, es importante mencionar que este es uno de los primeros espacios que se arriesgó a realizar conciertos masivos (especialmente para jóvenes), en lugares abiertos, confiando siempre en que la convocatoria de la comunidad que se aglutinaba para escuchar a algún o artista o grupos generaría sólo el gusto de bailar, cantar y compartir, sin llegar a la violencia como el gobierno usualmente creía. Estos procesos también forman parte del trabajo sociocultural por el que ha apostado el proyecto con la idea de alternatividad, dando cuenta desde sus prácticas a las estructuras gubernamentales que estos eventos no se traducen precisamente en espacios de agresividad, sino en espacios comunitarios de intercambio casual que se disuelven cuando el evento ha terminado pero que, en el instante, derivan en relaciones de respeto, cohesión social e inclusive de amistad.

III.1.3 Estrategias de vinculación cultural comunitaria

Había siempre resistencia, entonces parte de nuestro trabajo fue explicar lo que creíamos el valor de la cultura y ellos fueran sensibilizándose. (Benjamín González, 2018).

¹⁷ En el registro de inscripción a talleres se consigna este rango, según el actual director José Luis Galicia (información obtenida en entrevista narrativa el año 2018).

Aunque la Faro de Oriente retomó partes del contexto (cultura popular urbana de Iztapalapa) y del entorno cotidiano de las personas —sus dinámicas, trabajos, trayectos, espacios de referencia—, de las expresiones de los vecinos y de sus intereses, de las necesidades sentidas de la población, etc., fue necesario conocerlo directamente de las voces de quienes habitaban las cercanías de aquel lugar, por ello, se generaron canales de comunicación a través de prácticas *in situ*.

Esta necesidad fue el punto de partida para vincular con la gente. De acuerdo a la información de las narrativas obtenidas de los informantes, se recuperan tres líneas estratégicas de las que los iniciadores de este proyecto se valieron para vincular sociocomunitariamente con las comunidades; la primera, fue crear procesos de participación directa con los actores de la comunidad aledaña al espacio, la segunda, vincular con personas del ámbito cultural y, la tercera, generar adscripción identitaria.

Primera línea estratégica: *procesos de participación directa*

El contacto y la comunicación con la comunidad eran indispensables para escuchar y conocer sus intereses y propuestas así como para identificar y recuperar sus expresiones latentes. En este sentido, de acuerdo a la narrativa de José Luis Galicia, durante los primeros dos años, uno de los principales intereses fue tener acercamiento con la comunidad. Por ello, organizaron asambleas vecinales para conocer el entorno a través de las personas, para conocer su vida cotidiana y sus expectativas sobre el futuro uso del espacio —para conocer al menos las demandas de la población—, pero el principal objetivo al reunirse con la comunidad fue informar los objetivos del proyecto, la planeación y los beneficios del espacio en el terreno que actualmente alberga la FARO. A estas asambleas asistían tanto vecinos cercanos como representantes de comités vecinales de Participación Ciudadana; de ese modo el público asistente era diverso, compuesto principalmente por mujeres adultas (en su mayoría, madres) y hombres jóvenes, adultos mayores y adultos acompañados en ocasiones por sus hijos.

Al principio fue complicado convencerlos de que esto iba a funcionar. Se hacían mesas de trabajo con los vecinos cuando esto estaba en obra negra. Los vecinos opinaban qué tipo de servicios querían para este espacio y de hecho la mayoría de las propuestas no era hacer un espacio cultural sino más bien querían que tuviera un centro de salud o hubiera un mercado o hasta una cárcel —proponían—, un antirrábico municipal o delegacional, pero muy pocos opinaban que fuera un espacio cultural (José Luis Galicia, 2018).

Posteriormente, los iniciadores de la Faro, fueron sumando a otros actores a estas asambleas, tales como promotores culturales, artistas, músicos y poetas, por

mencionar a algunos, a fin de que presentaran su arte o trabajo. Además, en las reuniones se fue haciendo énfasis en la gratuidad de las actividades, la dinámica de los procesos educativos socioculturales y el beneficio de tener muestras artísticas en un lugar cercano a sus viviendas sin tener que trasladarse hasta el centro de la ciudad.

Mientras los procesos se fueron fortaleciendo en el espacio de reuniones (espacio estático), se optó por salir del espacio que alberga al Faro, para hacer presencia en las calles de las colonias cercanas, escuelas, mercados y patios de unidades habitacionales con diversas actividades.

En el mercado, en las escuelas o en las unidades habitacionales se daban talleres de teatro, algunas demostraciones de danza, talleres de artes plásticas, algunos talleres de reciclado de medio ambiente, un pequeño concierto de rock con uno o dos grupos que se traían, para que la gente se fuera familiarizando y conociendo lo que podría haber en el espacio (José Luis Galicia, 2018)

Las prácticas asamblearias permanentes nos ayudaron a construir un imaginario colectivo del propio proyecto que fue aportando símbolos locales, ritos locales, fue aportando elementos comunitarios que fortalecieron la vida interna (Benjamín González, 2018)

Poco a poco la comunidad se fue interesando, de tal forma que se empezaron a generar lazos de comunicación, participación y organización. Inicialmente se difundían los talleres a través de los comités vecinales con los que la FARO de Oriente había desarrollado vínculos cercanos por haber estado en comunicación constante desde que se dio a conocer la idea, pero el actual director señala que con el paso del tiempo las actividades y el proyecto se empezaron a politizar, así que la dirección optó por dejar de informar por esa vía, aunque es importante mencionar, sigue manteniendo una buena relación con los comités, que en ocasiones solicitan espacios al FARO para realizar sus asambleas o reuniones de vecinos.

Finalmente en cuanto a esta la primera estrategia de vinculación, es importante mencionar que si bien el FARO tiene un público asegurado (por las personas que asisten con asiduidad) que puede crecer, actualmente asiste población de todas las zonas de la Ciudad de México y norte y oriente del Estado de México; sin embargo seguirá siendo importante reforzar y mejorar la difusión de sus actividades, seguir visitando escuelas y las unidades habitacionales para dar a conocer su oferta cultural, pero también es importante servirse de los nuevos medios de comunicación en plataformas digitales para extender la cobertura de sus contenidos y programas a otras comunidades y generar diferentes tipos de vínculo, pues el contacto cara a cara funciona y se debe mantener pero es importante apostar por procesos transfronterizos.

Segunda línea estratégica: *vinculación con personas del ámbito cultural.*

Además de vincular con el primer grupo de comunidad, considerado como los habitantes del espacio y los asistentes a las asambleas y eventos, también resultó elemental vincular con la comunidad cultural que se desempeñaba alguna disciplina artística o quienes estaban interesados en el tema cultural y su gestión.

La relación con actores culturales se dio por cercanía, los iniciadores del Faro de Oriente, reforzaron sus relaciones con amigos cercanos y se hicieron de otros nuevos durante el proceso en el que impulsaron el proyecto.

Una cosa muy bonita es que dos o tres veces a la semana nos prestaban una combi vieja del Instituto de Cultura —con las llantas lisas— y entonces iba yo a la Condesa y me subía a Gabriel Macotela y a Jiménez Cacho, a Lila Downs y les decía, los voy a llevar a Iztapalapa a un edificio abandonado y los llevaba y les decía, queremos hacer de este edificio abandonado en construcción un centro cultural ¿Qué opinan? y entonces ellos decían “ aquí una galería”, “aquí una cosa de danza” y “aquí vamos a hacer...” y yo anotaba y escuchaba. (Benjamín González, 2018).

De manera que la comunidad cultural se fue sumando cada vez más en apoyo al proyecto a través de diferentes acciones; empezaban a cobrar legitimidad ante la comunidad por el simple hecho de sentirse incluidos e identificados con aquel lugar.

Cuando yo hacía el resumen de lo que ahí y eso fueron un año y me subí a esa combi a 700 artistas músicos, pintores, escultores, grabadores, de todo tipo y cuando hice el resumen de todo eso, me di cuenta de que había 20 posibilidades de proyecto que se podían hacer porque en un mismo espacio físico los gráficos decían una cosa, los de danza decían otra. (Benjamín González, 2018).

Y aunque a cada persona se le ocurrieran diferentes modelos de lo que podría ser o hacerse en aquel espacio, la naturaleza con la que fue pensada la Faro se mantuvo sólida, consistente y resistente.

Tercera línea estrategia: *generar adscripción identitaria.*

La estrategia para validar sociocomunitariamente el proyecto fue generar adscripción identitaria a través de los elementos comunes y de interés de quienes se incluían y participaban.

En este momento, las expresiones de cultura popular y su visibilización sin criminalización fueron un capital esencial para mostrar socialmente que los simbolismos y el capital cultural cotidiano que han forjado no hace a las personas menos valiosas que quienes desarrollan expresiones de la cultura hegemónica, al contrario, es denostar que son parte viva construida desde sus contextos, desde lo urbano y en función de su participación en la vida social.

Para establecer de manera precisa estas ideas, los contactos con las comunidades fueron trascendentales y significativos.

Fuimos leyendo realidades del barrio: no, es que aquí se pone el tianguis de basura y entonces se nos ocurría ¡ahhh entonces el tianguis de basura!, la basura puede convertirse en un eje fundamental; la instalación, el reciclaje, y así íbamos leyendo cuales eran los intereses del barrio. Luego hicimos un proceso de marcaje y de conquista del barco, se volvió una metáfora y entonces dijimos: primero los grafiteros y entonces cientos de grafiteros a hacer bombas alrededor pero después llegaron otros y dijeron (...) hay que hacer un mural que combine las bombas de los grafiteros con un concepto y entonces hicimos los ajolotes (...) y luego alguien dijo es que los de Iztapalapa somos como ajolotes porque somos feos y también bellos, al mismo tiempo porque somos muy mexicanos, porque somos precoces, porque somos... entonces el ajolote se convirtió en un proceso de identidad del personaje del barrio, se convirtió en el símbolo inicial porque tenía esta cosa mítica, tenía esta cosa bella, rara, y tenía este performance, entonces la comunidad nos dio un símbolo a partir de eso de actividades participativas dentro del propio proyecto. (Benjamín González, 2018)

La importancia de estos procesos de adscripción es que, a pesar de que cada persona es diversa, lo sociocultural fue una vía a través de la cual se identificaban. Esto generó procesos de fortalecimiento social y de comunidad. Además, su interés y expresiones se relacionaron intergeneracionalmente, abriendo la posibilidad de desdibujar los estigmas que se tenían en relación a *otras* expresiones, principalmente las juveniles.

III.1.4 Configuración de la oferta cultural

No sabíamos qué talleres, ni con qué tiempo, ni de qué metodología, ni qué pedagogía; no sabíamos nada de eso, todo eso se fue aprendiendo en el proceso. (Benjamín González, 2018).

Durante casi dos años, entre 1998 y 1999, se realizaron asambleas comunitarias en el espacio en el que se edificó la infraestructura para la Faro, y se realizaron intervenciones en espacios clave a los alrededores del lugar. Inevitablemente la comunidad compartía sus intereses con los promotores de la Faro, por eso desde un inicio las personas fueron consideradas por los iniciadores del proyecto como sujetos activos y participativos y no únicamente como personas beneficiarias.

Este ejercicio de escucha activa de las comunidades permitió conocer los intereses latentes, mismos que se tradujeron en los primeros talleres que se impartieron de manera formal; así poco a poco se fue configurando y acrecentando la oferta cultural. A este proceso José Luis Galicia le denomina “generar la demanda”, es decir, poner atención en lo que es expresado como importante para la comunidad y así ir seleccionando aquellas demandas que se

mencionen con mayor frecuencia o por un grupo importante de personas.

Cuando se concreta una propuesta, se gestiona de manera interna el presupuesto, el personal y se establecen las condiciones de trabajo (considerando al menos lo mínimo básico) necesarias para implementar el taller. Posteriormente se difunde (entre la gente que habita los alrededores, a través de las plataformas digitales del Faro y entre quienes asisten a los talleres) para llevarlo a cabo.

El proceso de generar la demanda también permite dar continuidad al proceso de educación no formal en el que se basan los talleristas, pues una vez que una comunidad ha aprendido las nociones básicas sobre algún arte y oficio, solicitan que se abra otro taller que les permita perfeccionar o especializar las técnicas aprendidas, de esta manera se han logrado consolidar diferentes talleres, entre los que destacan los de música y canto.

Del primer ejercicio para generar demanda, resultaron treinta talleres con los que inició el Faro; por su personal y su presupuesto los talleres no eran tan especializados y la mayoría se dirigían a infantes y se enseñaban las habilidades técnicas básicas necesarias para desarrollar el oficio en cuestión.

Había un taller de artes visuales que daba todo: daba pintura, fotografía, dibujo, grabado, había un taller de guitarra clásica, un taller de serigrafía, había talleres de danza contemporánea, había también un taller de fotografía básica, había un taller de instrumentos musicales, había vitrales, no había grabado como tal más bien era un taller de impresión gráfica, más bien no se pretendía que los chavos eran grabadores, sino más bien se enseñaban técnicas de impresión como oficio, había taller de carpintería y algunos más de medio ambiente.

(...) Actualmente hay cerca de 100 talleres, hay cerca de 70 talleres en artes y oficios para chavos desde los 18 años y para personas adultas, hay cerca de 22 talleres infantiles para chavitos desde los tres meses hasta los 17 años; hay cuatro talleres de medio ambiente y 6 talleres de servicio a la comunidad (José Luis Galicia, 2018).

A través de estos servicios culturales, el FARO de Oriente busca favorecer la transformación comunitaria, a través de 1) un enfoque educativo de tipo no formal, a partir de talleres de arte y oficios que propician la inclusión social, cultural y económica, que permiten la promoción y el acercamiento con la diversidad cultural; 2) desde un enfoque comunitario que recupera la cultura popular urbana a través de la cual se genera colaboración con organizaciones de la sociedad civil e instituciones locales y federales, y desde 3) un enfoque de derechos culturales, que facilite las condiciones para que las personas puedan ejercer libremente su adscripción cultural identitaria.

III.1.5 Las comunidades del FARO de Oriente

La comunidad del FARO es especializada e intergeneracional. (José Luis Galicia, 2018).

El siguiente nivel es que era de que ellos dejaran de ser alumnos y se convirtieran en colectivos porque sus lazo de amor y relación y comunitario ya se habían consolidado y ahora ya pensaban en un proyecto conjunto con las habilidades que habían aprendido y con los lazos de amistad de amor y de reconocimiento que se habían consolidado". (Benjamín González, 2018).

La Faro aloja una comunidad activa interesada en expresiones de cultura popular urbana, pero su dinámica y naturaleza multicultural la distinguen respecto a "comunidades" desde una visión de diversidad.

La comunidad del Faro es símbolo, es como muy amplia, no existe una comunidad única sino que son como varios núcleos de comunidades dentro del mismo espacio, no se trata de que se vuelva una sola pero sí que tenga una representación plural incluyente. (José Luis Galicia, 2018).

Como ya se expuso en el capítulo I de este trabajo, las comunidades no se pueden entender únicamente en función del territorio que ocupan. Si bien, cuando el proyecto inició fue fundamental a modo de marcaje referencial, vincularse con las personas cercanas a quienes se les denominó comunidad, la mecánica del Faro fue modificando este esquema de modo que, actualmente, la comunidad de este FARO se conforma a partir de los intereses compartidos en lo que concierne a la vida cultural.

Quisimos romper esta idea tradicional de comunidad y quisimos creer que la comunidad es un proceso que se construye y que se legitima y se le construye permanentemente. (Benjamín González, 2018)

En este espacio, los ciudadanos se reúnen por intereses culturales similares, de ese modo asisten con el objetivo de compartir y construir con otros, lo cual genera procesos de comunicación y desarrollo a nivel personal y local, pues se empezaba a difundir lo que sucedía en esos talleres. Aunque los participantes no sean de la misma localidad, el hecho de compartir con otros y sumarse con un fin, los conforma como una comunidad cultural, que sucede en tiempo, espacio y contexto.

Así, y de acuerdo con Nancy, se considera que la diversidad multicultural del FARO se da en función de los intereses que tiene cada persona, mismos por los que se inscribe o asiste a determinadas actividades culturales. Es decir, les hace comunes el objetivo de aprender o realizar los mismos oficios, tareas o compartir el gusto por la misma música o artes, sus encuentros son casuales, en función

de la periodicidad de los talleres; además, tienen rasgos de organización internos a pesar de la espontaneidad con la que surgen.

La voluntad individual de pertenecer y ser parte de una comunidad genera procesos socioculturales de comunicación, en este caso la motivación es la cultura y la visibilización social que tiene a través de las diversas expresiones que generan. Nunca son homogéneas y cada una tiene un proceso de desarrollo particular.

No existe como una sola comunidad dentro del Faro —por lo menos dentro del Faro de Oriente—, es más, creo que este Faro es más de la ciudad o del área metropolitana que los otros Faros, pero no podría etiquetar o dejar fuera a alguna comunidad del Faro. (José Luis Galicia, 2018).

Por consiguiente, pueden identificarse dos formas de participación en la conformación de comunidades, a escala una individual y a escala colectiva. En la primera, las personas pueden llegar de cualquier lugar de la ciudad, pero su permanencia durante el tiempo que comparten en el FARO, las define e identifica como participantes de esta comunidad; así se sienten adscritos y visibilizados a través de las artes y los oficios. En la segunda, conforman al FARO las comunidades cercanas, aquellos grupos mas o menos conocidos que se reúnen con frecuencia o se reconocen porque conviven y comparten elementos en común condicionados por un espacio: se trata de elementos cotidianos en tanto que las experiencias y vivencias los conforman como sujetos.

III.1.6 Percepción del espacio cultural en relación a otros proyectos culturales de la Ciudad de México.

El Faro busca la salida o busca que sus alumnos o sus promotores hagan otras cosas en otros espacios culturales con la comunidad, eso lo hace diferente. (José Luis Galicia, 2018)

Fue una ruptura en el tema de política cultural. (Benjamín González, 2018)

La Faro de Oriente ha configurado una identidad imagen sociocultural comunitaria al interior y exterior del espacio que alberga el proyecto. De acuerdo con las narrativas obtenidas de las entrevistas, la Faro no es solamente un espacio físico, es un proyecto que trasciende la infraestructura que le resguarda, pues se vincula con otros espacios comunitarios a los que apoya y espacios institucionales de los que se apoya, de esto derivan algunas características distintivas que la hacen diferente, de manera positiva, a diferencia de otros espacios en la ciudad.

Primero: apoyan y dan cabida a todas las iniciativas ciudadanas que llegan. Están abiertos a las propuestas que llegan y buscan la manera de apoyar para materializar estas ideas.

La mayoría de las instancias lo primero que te dicen es *no* y ahí se queda o tienes que estarles insiste, insiste, insiste hasta que de repente por ahí te dicen que sí pero a veces pasa mucho tiempo. (...) Por lo regular cuando nos traen propuestas para hacer algún taller o algún evento ya sea fuera del Faro o dentro del Faro, la respuesta es *sí*. Aunque a veces no sabemos ni cómo le vamos a hacer porque no tenemos ni siquiera los recursos (...) pero buscamos la manera de que eso suceda (...) difícilmente decimos que no a algo...” (José Luis Galicia, 2018).

Esto ha permitido que se generen vínculos entre el proyecto y las comunidades, pues se generan relaciones de comunicación, organización y que permiten el desarrollo de iniciativas que han logrado que el Faro no sea visto como una persona o personas, sino como un proyecto con identidad y luz que da cabida a la diversidad, logrando que la gente siga creyendo en éste y que lo esté legitimando a pesar de los 19 años transcurridos; aunque ha sido un reto abrirse a diversas propuestas, tal y como su naturaleza lo demanda, el espacio está abierto para dar cabida a las expresiones artísticas y culturales de la ciudad a las que no les brindan espacio en otros sitios. En caso de no tener los recursos materiales, humanos o financieros de inmediato, el Faro gestiona los más recursos posibles para brindar el servicio solicitado.

Segundo: Intentan que las personas que aquí se forman, trasciendan el espacio físico del Faro y lleguen a otras latitudes implementando lo aprendido. El propósito es que las personas creen en sus capacidades y sigan interesadas en mejorar las técnicas o profesionalizarse en instituciones de educación formal para que puedan seguir desarrollándose.

En el año 2004 llegó el grupo Panteón rococó y dijo: queremos hacer un concierto masivo porque cumplimos 10 años; préstenos su explanada. Y yo les dije: no, no somos el foro Sol, somos una escuela, pero les cambié la propuesta. Qué les parece si los talleres de la escuela se convierten en la productora del concierto, entonces dejen que aquí se haga la escenografía, dejen que aquí se haga el diseño, dejen que aquí se hagan las actividades aledañas y ellos aceptaron (Benjamín González, 2018).

Tercero: innovadores en el tema de derechos culturales (desde lo establecido internacionalmente desde le PIDESC). Desde un inicio los iniciadores de proyecto pugnaron y resistieron para ser un espacio incluyente, democrático y de derechos, en el que la gente a través de su participación diera vida a este sitio, para sentirse identificados y visibles socialmente. En este sentido Benjamín González apuntó lo siguiente:

El Faro fue tan importante como una ruptura con las otras formas de cultura en la CDMX, principalmente enfocándonos en el tema de la política cultural que si bien todavía no

había este tema de derechos culturales sí fue pues un punto para que hubiera algunas discusiones en torno a eso como lo mencionaba y esto de no reproducir la pobreza como las casas de cultura y por último cuáles... (2018).

Cuatro: posibilidad de ser un referente para conformar otros proyectos culturales en el marco de derechos. El Faro ha creado redes interinstitucionales con diversos actores, sin embargo, no siempre fungirá el papel de apoyarlos directamente, ya que puede ser un referente para conformar pequeños o grandes espacios de cultura alternativa, con énfasis en la inclusión comunitaria, la participación, descentralizado y de cultura, sin generar exactamente el mismo espacio, ya que las condiciones contextuales, la infraestructura y las necesidades son siempre diferentes.

No se pueden clonar los Faros sino lo que puede haber es clonar o por lo menos que los Faros nazcan de la misma noción con la que nació Oriente, las mismas preocupaciones, pero que con el paso del tiempo vayan tomando su propia dimensión. (Benjamín González, 2018).

Importante anotar que de la creación de la Faro de Oriente a la fecha, se han creado un total de cinco Faros, mismos que conforman la red de Faros de la Ciudad de México que es administrada por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.

Quinto: Ser un espacio gratuito. A diferencia de otros modelos culturales como las casas de cultura, los Faros fueron una opción gratuita en la ciudad, a esto debe sumarse la especialidad que fueron adquiriendo sus talleristas, lo cual conforma un combo extraordinario e impresionante. Es posible que hasta la fecha su perdurabilidad en el tiempo tenga que ver con estas características, mismas con las que fue pensado inicialmente justo para que todos los interesados pudieran ejercer sus derechos culturales naturalmente, sin barreras y no como parte de un privilegio privado o apegado a la elite.

Teníamos un sentido político, es decir queremos una redistribución de la riqueza simbólica del país que es la cultura y eso tiene que ver con que quienes la han ostentado han sido los que han entrado a las Universidades o quienes han vivido en el mundo cultural o quienes tienen dinero para poder acceder a eso. (Benjamín González, 2018).

Sexto: a diferencia de la cultura hegemónica, se pensaba desde lo local y en acciones locales antes que en lo global, a fin de recuperar la riqueza de los lugares apostando por las comunidades como procesos de construcción y legitimación permanente.

Séptimo: La inspiración en la escuela de la Bauhaus como modelo de intervención en pedagogías educativas, así como en los procesos participativos para dirigir las acciones en función de los objetivos planteados, sirvió para que

durante los procesos el Faro no se fracturara ni perdiera el sentido con el que fue creado.

Octavo: el enfoque de democracia del espacio y por tanto la necesidad de vincularse con las comunidades de manera intergeneracional para su inclusión a través de la participación efectiva. Para José Luis Galicia vincular con las comunidades a través del proyecto ha sido una fortaleza ya que la gente visiona al Faro como un proyecto cultural y no como a una o unas personas; él mismo señala: “somos parte, pero no es que seamos el Faro; su fortaleza no radica en una dirección o no radica de una persona como tal, sino radica en el resultado de la interrelación de esto” (2018). Para reforzar esta mención, se considera prudente mencionar que Benjamín González vincula esto con el desarrollo, el cual, parafraseándolo, parte del reconocimiento de las personas como individuos a partir de la activación de su ciudadanía, lo cual es clave en el proceso de construcción como seres humanos sociales, es decir, que están en relación constante con otros.

El desarrollo es la posibilidad de ser y de crecer a partir de ser con otros, de entender otras formas y acrecentar mi visión del mundo, el desarrollo cultural para mí es que alguien tenga más opciones para decidir mejor sobre lo que quiere; no es que sea más culto porque tenga más información, o porque conozca y maneje más fechas o haya leído más libros. (Benjamín González, 2018)

Noveno: la cercanía con las comunidades, a través del diálogo, la escucha activa de sus propuestas y la inclusión de las mismas –si son parte de expresiones populares– y la eliminación de las barreras entre el personal y los asistentes ya que físicamente no existen paredes en el espacio para delimitar las áreas administrativas como las oficinas.

Finalmente en cuanto a todo aquello que los hace diferentes, así como reconocen sus fortalezas, también admiten que es necesario mejorar lo administrativo para dar cuenta sistemática de cómo han logrado mantener la relación comunitaria y el éxito de su trabajo. Al respecto, Galicia comenta:

Nos ha criticado mucho también, primero lo operamos, vemos cómo funciona y sobre esa operación lo vamos modificando y lo vamos haciendo posible; ya después a veces cuando nos acordamos lo escribimos (...) pero es que más bien que nos instruimos en las cuestiones operativas más que las cuestiones de análisis (José Luis Galicia, 2018).

Una vez identificado esto, en el FARO están intentando resolver esta situación, pues consideran que, además de lo administrativo, servirá para dar a conocer su trabajo y quizá esto pueda servir a otros proyectos culturales.

Ahorita estamos escribiendo muchas cosas de lo que hacemos; por lo menos dar las pautas básicas de lo que estamos haciendo. (José Luis Galicia, 2018)

Esta acotación resulta relevante porque a pesar de que el FARO cuenta ya con dos publicaciones oficiales y referencias en diversos documentos, poco hay sobre el proceso interno que realizan para desarrollar su trabajo, lo cual cobra mayor importancia por la magnitud a nivel local, nacional a internacional que este proyecto cultural representa.

III.1.7 Enfoque de derechos culturales en sus prácticas

Había un sentido político o sea hacerlo en Iztapalapa con la gente más necesitada, también había un sentido de que nosotros creíamos de que la cultura era un derecho y que hasta el momento solo ha sido en muchos sentidos un privilegio o sea, también teníamos un sentido político es decir queremos una redistribución de la riqueza simbólica del país que es la cultura. (Benjamín González, 2018).

Hablar de derechos culturales es completamente diferente a hablar de acceso a la cultura por la carga simbólica y de garantías que esto representa. En este sentido, para el primer director y para el actual director del FARO, este proyecto cultural fue una iniciativa que desde el inicio garantizó el pleno goce de derecho culturales. José Luis Galicia, por ejemplo comentó que “en el espacio desde antes que existieran los derechos culturales (...) la gente podía proponer sus propias formas de organización” (2018).

Por su parte, Benjamín González subraya que desde que los iniciadores de la Faro se juntaban, discutían que una de las líneas de trabajo para este proyecto tenía que ser la de garantizar un espacio cultural que incluyera la participación de la comunidad y que pudieran expresarse libremente.

Empezábamos a vislumbrar, no lo teníamos tan claro, una cosa que en el futuro se llamaron derechos culturales, que cualquier ser humano tiene derecho a participar de la vida cultural de su comunidad y que lo que requiere son soportes creativos para poder ejercer con plenitud ese derecho, o sea un ser humano de cualquier barrio requiere saber bailar, requiere saber cantar, pintar, etc. para poder ejercer a plenitud esos que lo que posteriormente se llamó los derechos culturales (2018).

Las estrategias para efectuar esto, resultaron de la suma de procesos experimentales ya que no existían (como ahora) formaciones profesionales tan consolidadas en la materia que dieran pautas y lineamientos para intervenir sociocomunitariamente.

El primer paso, antes de lograr construir canales de participación y acercamiento con la comunidad, fue a través de la descentralización de la cultura y los espacios culturales, por eso la intención de llegar al oriente de la ciudad, lugar segregado de políticas culturales por parte del Estado.

Por las condiciones contextuales del oriente de la ciudad, se infiere en las narrativas de las entrevistas que en gran medida las personas que aquí habitan tenían el imaginario de la cultura como una dimensión ajena a sus cotidianidades y que sólo podían acceder a través de un intercambio económico, por lo que el planteamiento del FARO fue atender a las poblaciones menos beneficiadas a las que no se les garantizaban sus derechos culturales con infraestructura y oferta.

De esta manera la idea entorno a los derechos culturales fue madurando con el tiempo y además del ejercicio práctico, ahora se cuenta con una legislación que respalda las libres prácticas de las comunidades.

III.1.8 El Faro de Oriente: reflexiones en torno a la política cultural en la Ciudad de México, aciertos y desafíos.

Entró en vigor la constitución de la Ciudad de México y que ya nuestra constitución se plasma realmente los Derechos Culturales pues creo que somos de los espacios que más ha aportado para que esos derechos se vean reflejados ahí (sic). (Benjamín González, 2018).

Durante 20 años, la Faro se ha tenido que adaptar a cambios políticos, sociales, económicos, culturales y comunitarios. Su historia no se teje de forma lineal, han tenido que implementar procesos creativos, para responder a las diversidades de demandas y necesidades socioculturales que también forman parte de su crecimiento como proyecto cultural popular urbano adscrito al Estado.

La faro representa una política cultural alternativa para la ciudad, un espacio que garantiza la existencia de otras manifestaciones de cultura urbana y no necesariamente se contraponen a las expresiones de cultura hegemónica.

En el nuevo marco jurídico que legisla en materia de cultura desde el 2018, se establecen buenas intenciones en términos de cultura comunitaria, con las que concuerdan los entrevistados. La aplicabilidad de la política cultural debe ser viable y una garantía que se brinde a todos los actores y sectores sociales; que no se discrimine ni rechace como parte de las garantías en materia de cultura; por tanto, es necesario considerar el trabajo de gestores y promotores culturales porque son el vínculo: a través de la escuela, se escucha y se visibiliza lo que desde las esferas de la burocracia no se percibe en términos de cultura popular en la ciudad.

José Luis Galicia afirma que la experiencia del Faro de Oriente debe ser

considerada como un modelo para generar otros espacios (no solo de gobierno, también los independientes) y para que los que existen sean mejor aprovechados, pero que cada proyecto cultural que emerja debe definir y/o mantener las particularidades de lo que pretenden ser, ya no que no puede homologarse la diversa y vasta oferta cultural de la ciudad a un solo esquema.

La Faro ya es un referente por sí, pero si hay unos espacios nuevos como el Mira Valle, muchos de los chavos de Mira Valle pertenecieron al Faro, hicieron su propio centro y siguen recurriendo a nosotros para conseguir cosas o para que los apoyemos con gestiones o para que nosotros mandemos cosas a Mira Valle. Considero que los jefes de gobierno tienen que ver que este es un referente para otros espacios independientes. Faro es un puente y apoyo que dota tanto de recursos y servicios (...) a espacios independientes.

Así también considera que ha sido un reto lograr mantenerse sobre todo cuando en apariencia iba a contracorriente por no reproducir estrategias de aceptación por el Estado, por lo que regularmente estaban bajo la observancia porque no se tenía tanta credibilidad en actividades como los conciertos masivos a pesar de contar con los requerimientos de protección civil y producción necesarios; sin embargo, se cree que la normatividad jurídica actual de la ciudad, permitirá que éste y otros proyectos culturales puedan desarrollar sus actividades respaldándose en lo dispuesto en las leyes que incluyen conceptualmente en sus ejes transversales temas como los derechos culturales, la inclusión, el desarrollo comunitario, la cultura popular y otros de importancia para garantizar el pleno ejercicio de la cultura como derecho. No obstante, ahora lo que representa un reto, es el diseño de las estrategias a implementar.

Entre los retos que representa la política cultural en la ciudad, considerando la experiencia de la Faro, Benjamín González destaca que uno de los temas imperiosos de atender es la descentralización.

No debe haber uno, ni dos, ni tres, ni cuatro, Faros sino que tiene que haber trescientos, el nuevo gobierno está pensando en 300 centros comunitarios de barrio, que eso que tiene que estar pensando es en un gran proyecto de cultura comunitaria para incidir en los barrios para ejercer justamente estos derechos (Benjamín González, 2018).

El riesgo de esto será un retroceso en la precisión trabajo local y el impacto sociocomunitario, ya que no siempre *más* significa que sea mejor en cuanto calidad o en términos de impactos y beneficios comunitarios, de tal manera que se puede caer en la homologación de un proyecto cultural replicado homogéneamente en la ciudad, sin hacer estudios previos o sin considerar los contextos, basándose únicamente en el beneficio político.

sin embargo el mismo González comentó que formará parte del equipo del nuevo gobierno en cultura y dirigirá los Faros, así que iniciará un proceso para

reinventarlos ya que desde su perspectiva es necesario “romper las inercias, porque si no, corren el riesgo de volverse casa de cultura en los próximos 20 años” (2018).

De las narrativas se recuperó el concepto de empresas culturales como una oportunidad para nuevos proyectos culturales ya que, si bien los talleres funcionan y se han conformado diversos colectivos de cultura, la asignación de recursos está siendo en mayor medida para compañías artísticas conformadas legalmente por lo que es necesario pensar en ese nuevo régimen bajo el cual se proporcionan los indispensables presupuestos para operar.

III.2 Circo Volador

Ubicado en la alcaldía Venustiano Carranza, sobre calzada de la Viga, este proyecto cultural se alberga en las instalaciones del ex Cine Francisco Villa, cuenta con una trayectoria sociocultural de poco más de 20 años que lo respalda y durante los cuales ha logrado posicionarse como un proyecto cultural importante y trascendente en la Ciudad de México.

III.2.1 Contexto

Sus inicios datan aproximadamente de 1987, tiempo en el que en la Ciudad de México la percepción del Estado respecto a las juventudes era negativa, no los comprendía porque no los escuchaba y además los estigmatizaba, pues insistía en que las juventudes se encontraban en un marco de violencia reflejada desde las diversas conformaciones urbanas que se gestaban en forma de pandillas.

Era común que en los medios de comunicación impresos y visuales, aparecieran notas rojas sobre actos delictivos o riñas entre jóvenes. Por esta razón, el presidente Miguel de la Madrid, solicitó la realización de un estudio sobre juventudes con el objetivo de conocer las problemáticas que tenían y la naturaleza de las adscripciones identitarias que se gestaban en ese momento. Fue así que, en 1987, el gobierno buscó y contactó al investigador de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) Héctor Castillo Berthier por su experiencia y amplia trayectoria en la materia.

En el estudio que se realizó, se incluyó un diagnóstico y un mapa sociocartográfico. De acuerdo a una de las entrevistas con el investigador, en el diagnóstico surgieron las siguientes interpretaciones respecto a la conformación de las nuevas identidades y manifestaciones juveniles:

1. La escuela no funciona.
2. La familia no funciona.
3. El empleo no funciona.
4. La cultura no es una dimensión de vida importante para el Estado.

En el mapa sociocartográfico se reflejaban los flujos de las pandillas en el país,

datos basados en información obtenida de la implementación de un proceso de investigación social aplicada (así denominado por el investigador)¹⁸. Este mapa no había sido solicitado (se había solicitado únicamente el diagnóstico), pero se entregó con la intención de dar cuenta de que la investigación podía tener otros usos trascendentales más que el de quedar plasmada en un documento. Este proyecto de investigación aplicada con juventudes fue pionera en su tipo.

Pide el presidente que se haga por lo menos una investigación para saber qué es lo que está pasando, para que cuando le preguntaran ¿Oiga y que está pasando con sus jóvenes? (Berthier, 2019).

La investigación sirvió también como documento referente de las acciones que se habían realizado hasta el momento en materia de juventud; con el cambio de gobierno y con la Dra. Alejandra Camacho Toscano como subdelegada de la Secretaría de Desarrollo Social se recupera este proyecto y se inicia una nueva fase de investigación aplicada.

La Dra. Alejandra Moreno Toscano llega a su oficina, se encuentra el mapa y se encuentra el reporte —son las cosas que deja el gobierno anterior— y entonces ve que fui yo el que había hecho el trabajo entonces me habla por teléfono y me dice, oye, ven a verme y me dijo, ¿cuántos son?, ¿cuántos chavos son? Y yo le dije, (...) son dos millones y medio de jóvenes, no son violentos, no son drogadictos, no son asesinos, no son rateros, no son narcotraficantes, pero todos están en la misma situación de pobreza y entonces (...) si se empiezan a organizar te van a crear un problema mucho más grave, entonces me dijo inventa algo, vamos a hacer un programa para empezar a atender a estos chavos. (Berthier, 2019).

En este sentido, el proyecto naturalmente surgió como una demanda de investigación buscada por el Estado, para conocer las conformaciones identificadas desde el adultocentrismo como bandas, desde el ámbito académico se planteó como objetivo para el estudio: “Valorar la situación de los jóvenes de las clases populares identificados como *bandas*, para saber cuál era el mecanismo idóneo para reintegrarlos a una sociedad que los veía como “enemigos violentos” (Circo Volador, 2018)”. Ante las necesidades detectadas, este es el punto de partida del cual emerge este proyecto sociocultural que, a diferencia del anterior, se configuró a partir de elementos teóricos, metodológicos y prácticos.

Al igual que el Faro, el Circo Volador crea su nombre a partir de analogías; los elementos que se consideraron fueron dos: el primero, que el equipo de jóvenes se identificaba entre sí con nombres de animales, y el segundo, su movilidad por la ciudad para realizar actividades culturales. De la sinergia de estos dos elementos, se autodenominaron Circo Volador y bajo este nombre comenzaron

¹⁸ Durante la entrevista, Berthier comentó que este tipo de investigación es aquella que “llegue a estos chavos y que los incorpore y que los sume y que haga cosas con ellos” (2019).

su operación.

Los chavos que trabajaban conmigo que eran chavitos y resultó que eran la pulga, el perro, el pato, el caballo; entonces todos teníamos apodos de animales como en un zoológico (...) entonces otro dijo —es como un circo— y otro más dijo: es como un circo volador porque andamos en una combi de un barrio para otro barrio y entonces surgió el concepto Circo Volador y empezamos a trabajar con ese nombre en las calles. (Berthier, 2019).

El contexto sociopolítico del Circo Volador fue prácticamente el mismo que se vivió en la Faro, y aunque el proyecto tuvo la suerte de ser respaldado por conocimientos académicos, al inicio tuvo el apoyo del Estado para impulsar sus actividades; también lograron conseguir apoyos económicos internacionales que sirvieron para iniciar con los primeros talleres haciéndolos gratuitos para los interesados.

Se basaron en el desarrollo de talleres y en radio-bocinas, principalmente en zonas que, aunque eran céntricas, tenían niveles perceptibles de peligrosidad, tal como como la Merced, Tlatelolco, la Morelos y otras aledañas. Para visibilizar a mayor escala el tema de las bandas juveniles y eliminar los estigmas negativos, iniciaron con un programa de radio semanal transmitido por el 105.7 de FM (Estéreo joven) del Instituto Mexicano de la Radio (IMER) al que le dieron un giro musical en cuanto a sus contenidos, ya que comenzaron a transmitir otros géneros musicales como funky y metal (por mencionar algunos); sin embargo, después de un tiempo al aire, por presiones políticas de un gobierno al que le costaba aceptar la diversidad y las manifestaciones de grupos juveniles con identidades pandilleras, dejaron el programa de radio.

De inmediato buscaron otro espacio y se hicieron de una oficina en la alcaldía Venustiano Carranza, misma que sigue funcionando como oficina del proyecto.

Posteriormente lograron obtener un contrato de comodato con el gobierno de la ciudad en el que les otorgaba en calidad de préstamo las instalaciones del Ex Cine Francisco Villa, aunque, tras años de abandono, este lugar no se encontraba en las mejores condiciones así que parte del equipo tuvo que hacer labor de recuperación para tener un espacio de trabajo digno.

Lo interesante del Circo Volador es que como proyecto sociocultural no se reduce a un espacio, por el contrario, el Circo Volador se define como un proyecto que trasciende el espacio físico: es una propuesta que genera contenidos de acción enfocados principalmente a las juventudes y a no criminalizar ni denostar a las poblaciones vulnerables por sus condiciones sociales. Si bien la mayoría de la gente asocia Circo Volador con las instalaciones del Ex cine Francisco Villa, en realidad es más que eso, ya que su

principal gestor, el Dr. Castillo Berthier, ha indicado que el Circo no es el espacio, es el proyecto que genera diversas iniciativas a nivel nacional e internacional.

No obstante, esta investigación se centra en gran medida en cómo surge el Circo en el marco de sus instalaciones en el ex cine Francisco Villa y la historia y procesos sociocomunitarios que lo envuelven.

III.2.2 Estrategias de vinculación comunitaria

Para llegar a la imagen que se conoce actualmente del Circo Volador, antecedieron una serie de sucesos y procesos comunitarios que fortalecieron su génesis. Para consolidar las estrategias de intervención fue necesario pensar en dos temas: el primero, con quiénes se tenían que realizar alianzas; el segundo, cómo diseñar el proceso metodológico para su creación.

Primeramente, se pensó la población (en este caso, jóvenes) con la que se contactaría para la elaboración del diagnóstico.

Me dije, ¿Cómo puedo entrar en contacto con estos chavos simultáneamente?, porque la metodología de investigación normal no me daba para hacerlo. ¿Cuándo iba yo a entrevistar a dos millones de chavos?; ¿acercarme a dos millones de chavos?, pues no nunca jamás en la vida. (Berthier, 2019).

Al ser un universo imposible de abordar por una persona o un equipo pequeño, se buscó la posibilidad de generar mecanismos de vinculación, uno de ellos fue el programa de radio mencionada con anterioridad, la cual gestionó el Dr. Berthier¹⁹.

Para esto fue necesario vincular y gestionar con instituciones públicas a fin de que apoyaran el proyecto de investigación solicitado por el gobierno; esto no lo hacía más fácil, pero le daba más seriedad ante servidores públicos que no veían bien el tema de las juventudes. Estas vinculaciones fueron primordiales para lograr el objetivo del proyecto; conocer y atender a las juventudes.

El objetivo era usar la cultura como vía para dar a conocer sus expresiones de cultura popular para atraer a otros jóvenes de la audiencia que tuvieran los mismos intereses para generar comunidad digital a través de la radio. Lo que hizo fue pedir prestado un programa de radio que no tenía mucha audiencia y empezaron a transmitir música y a comentar temas del interés de las juventudes,

¹⁹ Coordinador la Unidad de Estudios sobre la Juventud en el Instituto de Investigación Sociales y director del Proyecto Circo Volador.

esto sirvió para generar canales de comunicación con jóvenes de diferentes partes del país.

A través de la radio hacían concursos, premiaban a los o las ganadoras, invitaban a jóvenes a la radio, visitaban sus barrios, colonias, etc. El objetivo era realizar diagnósticos. Posteriormente, según la información obtenida, generaban estrategias de intervención; por ejemplo, se les otorgaban recursos para que ellos materializaran sus ideas en propuestas con la intención de tomarlos en cuenta, darles el poder de participación, y de ejercer su ciudadanía de manera práctica, de forma organizada y creadora.

Con el paso del tiempo, la convocatoria a los eventos que se organizaban superaba siempre en número a la anterior.

Yo decía por el radio: nos vamos a ver mañana en las canchas de tal, a lo mejor al principio llegaban 30 gentes o 50 gentes; después de cuatro años cuando yo decía: nos vamos a ver mañana, juntaba 2000 o 3000 chavos y entonces nos íbamos a Neza y nos íbamos a Tlalnepantla, y era un bandonón. Entonces el mismo gobierno nos dijo (a mí me dijo): sabes que tú ya te trasformaste en un problema de seguridad pública porque ahora les hablas y juntas un montón de gente y no tienes nada, no tienes ni baños ni servicios, no les ofreces nada más que estén bien y que cotorreen. (Berthier, 2019)

Al darse cuenta el Estado del poder de convocatoria y de las alianzas que se habían formado con las bandas juveniles, en 1995 el entonces Departamento del Distrito Federal otorga a través de un convenio las instalaciones del Ex cine Francisco Villa para que el Circo Volador pudiera desarrollar sus actividades en un lugar seguro y digno.

Me dijeron: pues mira, hay una lista de espacios que tiene el gobierno, revisa a ver qué te sirve, entonces tenían un montón de edificios, casas y de todo lo demás y encontré el cine, el cine Francisco Villa (...). Tenía 15 años de estar cerrado, el área era muy peligrosa, estaba atrás del mercado de Jamaica pero como investigador yo sabía que iba a pasar una estación del metro así que le dije: mira este cine está abandonado, nadie lo pela, pero en el futuro en unos dos o tres años van a construir una estación del metro afuera, dije, y este metro puede conectar el norte y el oriente con los chavos que estamos ayudándoles, entonces préstanos el espacio y así fue como se solicitó el espacio. (Berthier, 2019).

A partir de este momento, en este proceso entran otros actores que son parte de este proceso, como Joaquín Aguilar Camacho²⁰, a quien por su experiencia y habilidades de promotor cultural Castillo Berthier le llama para notificarle que tiene un espacio y encomendarle la coordinación de la recuperación del espacio.

²⁰ Promotor cultural. Ha participado activamente en actividades relacionadas con espacios culturales independientes como el Circo Volador y el Faro de Oriente. Actualmente es promotor de actividades culturales en el Centro Cultural Casa Talavera.

III.2.3 Propuesta cultural sostenida desde la comunidad

Llegaron los chavos y empiezan a llegar con sus familias con sus mamás, con sus hermanos, con sus papas, amigos, vecinos; entonces fue una cuestión colectiva comunitaria, por eso nos tardamos tres años en rehabilitarlo porque no teníamos dinero y no pudimos rehabilitarlo hasta después de tres años y los gobiernos. (Berthier, 2019)

Cuando Joaquín Aguilar recibió las llaves del lugar, hizo la visita de campo. De esta visita relata que fue difícil quitar el candado por los años que tenía, al entrar el espacio era absolutamente oscuro, en el interior dormían indigentes y por condiciones insalubres y la falta de ventilación aquel espacio era un lugar casi inhabitable.

El hecho de que existieran personas viviendo ahí era delicado, no podía simplemente correrlos, por lo que tuvo que pensar en cómo relacionarse con ellos y crear estrategias de vinculación.

Nosotros no sabíamos en ese momento que éramos gestores culturales, no existían todas las escuelas de gestión cultural que hay ahora, ni las metodologías, nosotros teníamos que crear nuestras propias metodologías. (Joaquín Aguilar, 2018).

Aguilar se presentaba en el espacio con materiales de limpieza, los habitantes de aquel lugar se le acercaban por curiosidad, cosa que Aguilar aprovechaba para entablar diálogos esperando generar vínculos de confianza. Luego, mientras charlaban, empezaba a barrer o limpiar y sorpresivamente en el corto tiempo, los habitantes comenzaban a ayudarlo a limpiar el espacio, lavaban los pisos, quitaron butacas, destaparon baños, pintaron, y de a poco el espacio se fue haciendo más transitable.

El trabajo no solo fue loable con quienes habitaban el cine, ya que también la gente que habitaba los alrededores cercanos y que cotidianamente pasaban por el Circo notaba una diferencia, de modo que comenzó a sentirse interesada y empezó a participar. Cuando llegaban a preguntar, se les comentaba que el espacio se estaba recuperando con la finalidad de abrir un centro cultural. Confiando en que podría ser un punto de seguridad y desarrollo para sus familias, la comunidad de los alrededores ofreció apoyar de diferentes maneras para que los trabajos de recuperación no se detuvieran, de tal manera que de pronto llevaban algún alimento o acudían en sus ratos libres a limpiar; así que surge lo que Aguilar denomina *modelo de cogestión*, el cual se basa en priorizar la visión comunitaria ante la visión individual o el interés propio.

Cuando el espacio estuvo en condiciones para su uso, comenzaron las actividades, las más atractivas eran los conciertos. La comunidad que apoyó en la recuperación se integró a esto y se organizaron de tal forma que cada persona

se responsabilizaba de una actividad específica dependiendo de sus habilidades, las actividades generales eran: organización logística, programación y vinculación, ingeniería en audios y luces, administración, contabilidad y ventas.

Al final del evento se contabilizaban las ventas, el dinero obtenido se utilizaba para pagar las agrupaciones a las que invitaban (la mayoría invitadas por Aguilar por tener más tiempo en el medio y conocer a diversas agrupaciones), para recuperar las inversiones, para hacer algún arreglo al lugar y el resto lo dividían como ganancia entre el equipo organizador, esto último fue un incentivo para que cada vez más personas de la comunidad participaran apoyando y difundiendo el espacio entre otras personas de colonias aledañas. Poco a poco el Circo Volador se convirtió en un punto de encuentro, para compartir y para impulsar actividades principalmente para jóvenes y mujeres.

Somos una generación, los promotores culturales, quienes participamos en espacios como el FARO y Circo Volador (...), que nos hicimos gestores culturales en la acción, fuimos construyendo metodologías y dinámicas. (Joaquín Aguilar, 2018)

Sin olvidar su parte académica, conviene subrayar que la metodología de intervención social del equipo del Circo Volador se basa principalmente en un *Modelo de Desarrollo Social* diseñado por el coordinador del proyecto, el Dr. Héctor Castillo Berthier, que parte de un esquema de movilidad social principalmente con los jóvenes de clases populares que regularmente quedan excluidos de todas las esferas de la sociedad.

Al igual que el Faro, el Circo Volador tenía tintes educativos pero más dirigidos que contruidos, es decir, existía una comunidad cultural y académica que sabía lo que quería hacer en cuanto se adecuara el espacio, había una población específica y un objetivo claro. Todo esto es distintivo del proyecto y le da una sustancia diferente, además de importancia e interés porque se ha logrado mantener en el tiempo gracias al sustento de la comunidad a cada proyecto, ya que se generaron procesos de vinculación sustentables.

III.2.4 Las comunidades del Circo Volador

Este proyecto proporcionó opciones culturales que otros espacios, sobre todo considerando el contexto de su génesis, no ofrecían. Este proyecto también se centró en recuperar las manifestaciones de cultura popular urbana de la Ciudad de México: se puede considerar que la conformación de la comunidad iría en el sentido de quienes coincidieran con intereses como el rock, el punk, el metal y otras formas de música que regularmente se criminalizaban; una de las labores

fue quitar esos estigmas, para abrir esas ofertas culturales pensando en una política de juventud que garantizara sus derechos y el respeto de los mismo por quienes no fueran jóvenes. Por eso también se incluyó a las mujeres y otros interesados del barrio. A diferencia del Faro de Oriente, la comunidad no se genera junto con el espacio; en el caso de Circo Volador, existe una comunidad que sabe lo que quiere lograr con el espacio; en este sentido, prima la democratización sobre la democracia cultural en un inicio.

Para quitar los estigmas y lograr el apoyo de diversos sectores de la población, primero se dio a conocer el proyecto entre la gente que vivía en las colonias aledañas, sólo que se tenían que sumar a la propuesta conceptual del Circo Volador.

Tocabas las puertas: buenas tardes, soy Fulano de tal (...), teníamos que explicarles bien quiénes somos, cómo somos, que vengan, que participen y que vayan utilizando también el espacio. (...) Tuvimos ahí, por ejemplo, a los comerciantes de Jamaica haciendo sus reuniones de su localización gremial (...), luego trabajamos con los ambulantes, les abrimos las puertas (...) para que tuvieran sesiones de trabajo. Y entonces empiezas a relacionarte con la comunidad y cuando empezamos a hacer conciertos a la gente de la comunidad le dices: pues va a haber un concierto tal fecha, preparen sus productos, véndanlos o sea que encuentren cómo generar ganancias. (Berthier,2019).

Al generar un proceso de comunicación directa, lograron que gran parte de una población intergeneracional se sumara al proyecto. Por ejemplo, las señoras se involucraban directamente en las actividades de administración, vendían sus artesanías o comida y divulgaban información entre actores de la comunidad (tenderos, otras señoras, comités, etc.) así también, algunos jóvenes después de trabajar en el mercado de Jamaica o apoyar en los comercios de su familia, encontraron en las actividades del espacio cultural una posibilidad para desarrollar habilidades y adquirir aprendizajes que servirían para su desarrollo individual, de tal suerte que hay casos en los que estos jóvenes se profesionalizaron y actualmente trabajan en grandes empresas de producción, empresas digitales y algunos otros siguen en la línea de los proyectos culturales.

Con el tiempo la comunidad del Circo Volador se volvió más intermitente (en términos de participación, ésta es de menor intensidad que en el Faro), los encuentros fueron más ocasionales. La información y la organización es más centralizada y, a pesar de la propuesta de cultura popular alternativa, los sujetos que asisten a los eventos o talleres no son actores sino espectadores ya que la toma de decisiones estratégicamente es más horizontal, posiblemente por basarse en procesos metodológicos.

Con lo anterior y de acuerdo a las entrevistas se deduce que, en un inicio a la comunidad (personas aledañas y personas que habitaban el cine) se le concedió

el poder de vincularse incluso emocionalmente con el espacio, pues durante el proceso de recuperación, la gente contaba constantemente sus anécdotas y añoranzas de cuando el lugar era cine, razón por la cual respaldaba aún más el proyecto. Sin embargo, de acuerdo con la narración de Aguilar, cuando se decide *profesionalizar* el sitio, llegan nuevos actores, jóvenes preparados en gestión, audio, iluminación, etc. y poco a poco desplazan a las personas de la comunidad que ayudaron a su recuperación y fueron los primeros en la organización de eventos, de tal manera que se genera una ruptura porque a pesar de tener todos los conocimientos, estos nuevos actores no escucharon a quienes tenían un tiempo operando aquel sitio. Quizá aquí faltó el riguroso diagnóstico con el que se tomaron las decisiones desde un inicio, pero posiblemente esta horizontalidad era parte estratégica para configurar este proyecto de manera profesional, el primero en su tipo.

Cuando se da este cambio, algunas personas de la comunidad dejaron de acudir o eran cada vez menos constantes, pues ya no podían incidir de la misma manera y poco a poco fueron encontrando en el ex cine, un espacio como otros del Gobierno, con cierta rigidez a pesar de su oferta alternativa.

Sin embargo, a quienes no estuvieron desde un inicio y acudían al Circo, se les hacía muy novedoso el hecho de tener una enseñanza profesional y se apegaban a las micro normatividades de aquel lugar.

La comunidad del Circo Volador tiene sus particularidades, por ejemplo, Aguilar deja entrever que hay una comunidad de artistas que opera administrativamente el lugar, y una comunidad usuaria que asiste al espacio, pero que no es tan participativa más allá de sus talleres de artes.

Por otro lado, Berthier detecta más diversidad de comunidades respecto al circo Volador:

Son varias comunidades porque unas son los chavos que van a los conciertos, (...) otros son los chavos que van a los talleres, (...) otros son los chavos que encuentran allí un lugar propicio para desarrollar sus actividades si tienen alguna presentación o lo que sea, son varias comunidades distintas, el verdadero sentido es que el espacio tenga la libertad de recibirlos a todos sin importar la edad tampoco. (Berthier, 2019).

III.2.5 Enfoque de derechos culturales en sus prácticas

De lo único que podíamos hablar era de (...) la necesidad de encontrar espacios en donde poder reunir. (Berthier, 2019)

Desde un principio, lo que se buscaba era eliminar los estigmas sociales y políticos que se tenían hacia los jóvenes, ya que sus adscripciones identitarias eran leídas por los mundos adultocentristas como estigmas de peligrosidad, delincuencia, irresponsabilidad, etc. Ante esto, el enfoque académico sostenía que esto se configuraba a partir de los capitales culturales propios del contexto y el intercambio, lo que significaba para ellos y las formas en que materializaban sus expresiones de cultura popular; skatos, darks, y otros, habían construido una forma de ser y estar de acuerdo a su contexto y al espacio que transitaban dentro de la Ciudad de México.

La idea era empezar frenando la estigmatización de la policía, o sea, porque el asunto por lo que entramos a trabajar era una estigmatización por parte del gobierno (...), las mismas estadísticas de la policía en esos años decían: este fin de semana se detuvieron a mil quinientos chavos o dos mil chavos como si fueran logros. (Berthier, 2019)

Dar lugar y visibilizar otras formas de cultura diferentes a la cultura de elite y, además, centrar esto en lo juvenil es hasta ahora una conquista del Circo Volador, pues, si bien los derechos humanos garantizan la libertad de los individuos, en aquel entonces no existían instrumentos jurídicos en la ciudad que situaran a la cultura como un derecho humano.

La verdad es que debajo de todo eso había una serie de detenciones ilegales, ni siquiera la comisión de derechos humanos existía en ese momento, ni siquiera el concepto; han faltado a los derechos humanos de estos chavos; no existía como tal. Entonces lo único que podíamos hablar era de la estigmatización. (Berthier, 2019)

Si pensamos en los derechos culturales como un aspecto vital que cualquiera puede ejercer y no como un privilegio al que se tenga que acceder por medio de algún filtro (económico, de clase, de raza, etc.), el proyecto da cuenta de un esfuerzo para su época y del valor de la academia, ya que la propuesta resulta de un diagnóstico y es posiblemente de los primeros ejercicios que sirvieron para configurar las propuestas de política cultural de hoy, pues salió de la zona de seguridad, del centro de la ciudad y ofreció una propuesta cultural alternativa.

En relación a esto, Joaquín Aguilar mencionó en entrevista que:

Se debe reconocer la existencia de estos espacios principalmente en zonas que han sido excluidas de derechos culturales por muchos años (...) así como las experiencias que han dejado para que *ustedes* lleguen, las afinen, las repliquen, las acomoden donde tenga que ser (2018).

Estas ideas de readaptación se construyeron en la práctica y no fueron precisamente aprendidas en un libro: el enfoque de derechos culturales debe servir no sólo para la reflexión, sino para que sean transversales en la generación de propuestas de políticas culturales y que a su vez, éstas se basen en experiencias previas como ésta y procuren no imponer modelos de forma horizontal ni los repliquen indistintamente; he aquí la importancia de gestar proyectos desde la teoría y la práctica, una no puede construirse sin la otra, y en el caso de la elaboración de políticas públicas, es un binomio fundamental.

Otro elemento indispensable es el apoyo y la voluntad del gobierno para apoyar políticas públicas que se encaminen a atender temas urgentes, de la agenda pública y de la agenda de gobierno, ya que una implementación a corto plazo no genera impactos socioculturales ni proyectos sólidos.

Al respecto Castillo Berthier considera que el problema de los proyectos o estrategias de políticas públicas es su cancelación cuando se va el funcionario que las impulsó, ya que muchas de las decisiones se toman de momento, para un corto plazo y sin estudios previos.

Las cosas que demanda la comunidad son cosas que se asumen, se tienen que vivir de una forma distinta a la de hacer política (Berthier, 2019).

III.2.6 Configuración de la oferta cultural

El Circo Volador funcionó bajo un enfoque de democratización de la cultura, pues primaron los intereses y objetivos por los que se inició el proyecto, lo que desencadenó que la oferta se dirigiera a conciertos de bandas (rock, metal, punk, etc.) y a talleres y actividades relacionadas con la música, iluminación, escenografía, danza, principalmente para jóvenes. Su oferta cultural fue dirigida y para su operación formal e inauguración se buscaron especialistas en el tema para impartir los talleres y dirigir los proyectos locales.

Sin embargo, esta oferta dirigida se diseñó a partir del conocimiento de las necesidades juveniles del momento; no fue producto de imposiciones sin sustento en la realidad, por lo que en este sitio también se generó una comunidad interna. Los jóvenes se reunían a compartir en función de sus propios intereses, mismo que produjeron adscripciones identitarias.

Poco a poco, el Circo Volador se convirtió en el espacio ideal para desarrollar habilidades y aprender otros oficios para aquellos jóvenes que desde el punto de vista de la cultura hegemónica eran estigmatizados, criminalizados, pero que sólo buscaban espacios. Lo que muchos no sabían es que no sólo asistían jóvenes que por sus condiciones sociales no iban a la escuela, muchos de los jóvenes que acudían eran hijos de comerciantes que apoyaban a sus padres en el mercado de Jamaica, principalmente. En ambos casos, encontraron en los talleres una posible vocación, con el tiempo fueron perfeccionando sus capacidades y, en algunos casos, decidieron profesionalizarse y dedicarse a la industria musical.

Uno de los radio escuchas que teníamos, ahorita es coordinador de actividades en el Circo, y era un chavito que tenía 13 años, pero se clavó. Después vino y se metió y nosotros trabajamos con él y se educó y, hizo su carrera y, es biólogo y está recibido por la Universidad como biólogo, pero trabaja en el Circo.

(...) Está Jorge Monroy que también él es quien organiza las tocadas, y estuvo desde el primer programa de radio, en el primer programa de radio estuvo ahí.

(...) Tenemos por ejemplo chavos que son alumnos del maestro, del primer maestro que estuvo. (Berthier, 2019).

Además de estos casos individuales, también se dieron procesos colectivos, pues toda vez que se tejían relaciones sociales, la gente fue agrupándose en colectivos, se profesionalizaron como artistas e inclusive como productores. Este interés surgió por la gratuidad, con la finalidad de garantizar que las personas se interesaran, que conocieran y que se evitara estigmatizar a quienes eran diferentes.

Aunque al principio las actividades fueron gratuitas, se empezaron a cobrar cuotas mínimas ya que se empezó a notar una disminución de asistentes y se creyó que si cobraban la gente pondría más empeño en asistir; en entrevista, el Dr. Berthier comentó que el acto de cobrar los talleres hacía que la gente valorara más su formación en el Circo Volador.

Cuando hicimos estos talleres gratuitos, una vez, revisando (...), la asistencia a los talleres, me encontré con que habíamos calculado por ejemplo mil gentes y de estas mil gentes a lo mejor venían seiscientas o quinientas entonces yo decía (...) tenemos un espacio, estamos haciendo un esfuerzo para mil gentes y vienen quinientas porque lo hacemos gratuito. Un día, reunimos a los chavos, reunimos a las maestras, y les dije: saben que esta cuestión de gratuidad está bien, pero nos ha llevado a tener un alta deserción de los talleres, entonces vamos a poner un costo moderado, ahorita son como 150 pesos, una cosa así, al mes, entonces los talleres van a tener un costo y si hay alguien de ustedes y levanta la mano y me dice, oye yo no tengo dinero, dije no te voy a mandar a investigar, te anoto y no pagas nada pero tienes que venir a todos los talleres; el asunto es revertir esta falta de asistencia por una permanencia. (...) yo me imagino que las cosas gratuitas no se valoran en su justa dimensión (Berthier, 2019).

Según datos aproximados otorgados por el Director general del proyecto, actualmente el espacio cuenta con una oferta cultural de 40 talleres los cuales se imparten semestralmente (de enero a junio y de junio a diciembre), al término de cada ciclo durante la última semana de actividades se realiza una exhibición muestra en la que se exponen los trabajos de los colaboradores que concluyeron los talleres.

Además de este trabajo interno, se realizan actividades externas (en la ciudad y en el país), como exhibiciones, murales, conciertos, festivales, etc. Justo en apego a su nombre, tal y como un circo volador, suelen ir de manera itinerante a otros espacios del país, por eso se mencionó al inicio que Circo Volador es un proyecto que no se delimita únicamente a su espacio físico.

La expansión que han logrado, ha generado que actualmente les lleguen solicitudes de gente que quiere visitar el espacio o quiere tener contacto con el proyecto para desarrollar propuestas culturales junto con Circo Volador. “Ya ni siquiera tenemos que andar anunciando —hay esto— o sea hay mucha gente que nos busca, ¿no? y así es como nos mantenemos” (Berthier, 2019).

III.2.7 Percepción del espacio en relación a otros proyectos culturales de la Ciudad de México

Al ser de los primeros espacios en la Ciudad de México que apostaron por una propuesta alternativa, destacan algunas características propias del Circo Volador que lo distinguen de otros proyectos culturales alternativos en la ciudad. No obstante, algunas de estas características son similares a las del Faro de Oriente. Se explican a continuación.

Primero: La investigación es una fortaleza que otros espacios no tienen. Se considera que investigación es la gran diferencia que distingue a este proyecto de otros. Desde sus inicios, la investigación le al Circo Volador dio la base para las prácticas, lo que también le dio la confianza de quienes apoyaron para que profesionalizaran sus actividades y sus expresiones de cultura popular y para que desarrollaran sus habilidades.

Segundo: La autosuficiencia le ha permitido permanencia en el tiempo.

En el caso de los faros pues a veces les va bien y, a veces, no les va bien pero no han encontrado un mecanismo de autosuficiencia que no sea depender del financiamiento del Estado y la única característica que veo con nosotros es que hemos pugnado por eso, hemos luchado por eso. (Berthier, 2019)

Si bien el Circo Volador en un inicio ofrecía talleres gratuitos y posteriormente los cobró, fue porque consideraron que se le da un valor agregado cuando la gente paga. Esto podría parecer ir en contra de los derechos culturales, porque aparece de nuevo la barrera del filtro económico para acceder a lo relacionado con la adscripción identitaria, sin embargo, a quien no puede pagar, el circo Volador no le niega el acceso y aún sin pagar, es recibido.

Además, el Circo Volador ha tenido el apoyo del gobierno, y aunque no depende económicamente de un presupuesto para su operación, no pueden dejar de mencionarse los convenios por los que se prestan en comodato las instalaciones del ex cine (aun más, cuando en la última ocasión se firmó por tiempo indefinido).

Tercero: Su proyección (a diferencia del Faro de Oriente) es más extra local. Si bien el espacio fijo se halla en la alcaldía Venustiano Carranza, se ha desarrollado trabajo con jóvenes en diversas parte de la República, siempre, con base en procesos de investigación.

En Nogales hay agrupación de jóvenes que trabajan a favor de Nogales y se vinculan a nuestro proyecto (...) o en Tijuana, o sobre todo en la Laguna, allí en Saltillo, o sea tenemos una enorme cantidad de chavos que trabajan con nosotros y un ejemplo de eso es este año, en 2019, es el tercer año que vamos al Festival Cervantino como grupo, o sea, no somos un espectáculo, no vamos a dar un concierto; lo que hacemos es una semana de trabajo callejero, trabajo comunitario. Y todo esto salió porque yo le preguntaba a la gente del Festival Cervantino: tú tienes el festival más caro de América Latina, el que más dinero tiene, el más importante, dura un mes... ¿Qué es lo que has hecho específicamente por los jóvenes de Guanajuato? (Berthier, 2019).

Cuarto: La eliminación del estigma, la no discriminación desde un enfoque de derechos. Apostaron por identidades de cultura popular juvenil con el objetivo de quitar los estigmas de violencia que afectaban a los jóvenes, generando un lugar donde compartir, crear, intercambiar experiencias, ser visibles y posicionarse socialmente. Este fue un espacio físico y digital, ya que no debe olvidarse el programa de radio que, en un inicio, fue una plataforma que impulsó una movilización juvenil.

Quinto: Primer ejercicio de modelo educativo no formal. Fue un parteaguas en la apuesta por una educación no formal de calidad, para afianzarla como un modelo reconocido en el ámbito comunitario para el desarrollo de diferentes habilidades laborales que puedan servir para la vida, ya que desde un principio el coordinador del proyecto tenía la claridad de que:

Tener un nivel de licenciatura, maestría, el doctorado, el posdoctorado y todo ese asunto, es tan lejana para la mayoría de los chavos. Está tan fuera de sus vidas que necesitan un área no formal útil, práctica, sencilla y este tipo de espacios pueden generarla (Berthier, 2019).

Sexto: Su enfoque es más desde la democratización cultural, ya que se rigen bajo los preceptos con los que naturalmente iniciaron, la no criminalización de las juventudes y el respeto a sus identidades, por lo se siguen manejando bajo esos esquemas.

Séptimo: No son un modelo replicable. Si bien en 2004 Naciones Unidas le otorgó al proyecto el premio a mejor prácticas sociales y llevaron al equipo a distintas ciudades para que explicaran el proceso de conformación del proyecto, se dejó en claro que el modelo no es replicable, sino más bien puede ser adaptado a las condiciones sociales en las que se quiera implementar.

Yo les dije, sabes que este proyecto no es replicable, no es que me vaya al Salvador y con un cine pueda hacer lo mismo, porque se requiere de mucho trabajo anterior. (...) Lo que tenemos es una reaplicación no una replicación y habría que meternos a construir las herramientas para reaplicar el conocimiento y esas no las tenemos. (Berthier, 2019).

Octavo: Es un proyecto dirigido específicamente a las juventudes, sobre todo a las estigmatizadas por el gobierno y la mayor parte de la sociedad, de tal forma que Circo Volador se convirtió en un mediador.

Noveno: La recuperación colectiva ayudó a que el proyecto fuera ganando aceptación comunitaria desde los tres años que tardó en habilitarse para su uso.

III.2.8 El Circo Volador: reflexiones en torno a la política cultural en la Ciudad de México, aciertos y desafíos

El origen del circo era abrir espacios que no existían y yo creo que parte de la política actual sería fortalecer los espacios independientes, impulsar los espacios independientes, foro Alicia y otras cosas que existen porque todos necesitan desarrollarse, necesitan crecer, necesitan ampliarse, necesitan profesionalizarse. (Berthier, 2019).

Por su trayectoria se debe reconocer que el Circo Volador es un proyecto de resistencia que ha persistido a pesar de los cambios de gobierno y ha tenido que aprender a negociar con la seguridad de que la sostenibilidad le dará la garantía de seguirse manteniendo como proyecto sociocultural alternativo.

Además de los presupuestos, otras de las cuestiones a las que se ha enfrentado son los trámites administrativos que acompañan al convenio por el cual tiene el espacio del ex cine, ya que, de acuerdo a la información otorgada por el coordinador del proyecto, la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL) primero otorgó el convenio por el tiempo de un año (tuvieron que dejar diversos documentos, entre ellos, informes de las actividades que realizaban) y se renovó

durante los primeros tres años. Posteriormente el mismo Circo Volador solicitó que se ampliara el tiempo porque los trámites administrativos tardan varios meses, así que le otorgaron el permiso por cinco años. Durante el gobierno de Mancera, los procesos cambiaron y se tenía que hacer la renovación no sólo con SEDESOL sino con diversas organizaciones del gobierno para que aprobaran el convenio y se renovara. Por añadidura, cabe mencionar que no conocían el proyecto, lo que complicaba los procesos y confirma el desconocimiento por parte del gobierno de los procesos comunitarios que se gestan en la ciudad.

Teníamos como 18 organizaciones o sea Cámara de Diputados, Contraloría, Seguridad Pública, Delegación, Cultura y todos tenían que aprobar lo que yo presentara de informe y ellos ni siquiera conocían el Circo; ni siquiera sabían de lo que se estaba hablando (Berthier, 2019).

Por esta razón, tuvieron que negociar la cancelación del convenio para que se realizará nuevamente desde SEDESOL y así agilizar el proceso, pues el espacio se usa con el propósito específico de apoyar a la comunidad. Por ello, se solicitó —y se logró— que el convenio fuera por tiempo indefinido.

De igual manera que con el Faro, el gobierno de Cuauhtémoc Cárdenas también figuró en la historia del Circo Volador. Al conocer el proyecto, el Ing. Cárdenas contacta con el Dr. Berthier para proponerle hacer del Circo Volador una política pública, sin embargo, el coordinador del Circo consideró necesario seguir fortaleciendo el proyecto.

Le dije, Ingeniero, si lo vuelve política pública lo va a matar porque a usted le gusta y ahorita nos va a apoyar y va a estar muy bien y van a decirle, ay, qué padre, y yo como investigador voy a seguir haciendo política pública, pero lo que estamos apenas aprendiendo es cómo poder tener un proyecto sustentable económicamente, o sea la gran pregunta es ¿y los chavos pueden generar sus propios recursos sin necesidad de estar pidiéndole dinero al gobierno? (Berthier, 2019).

Además de que esta propuesta significaba para Berthier una dependencia del gobierno y también significaba el fin del proyecto cuando llegara un nuevo gobierno que desechara las políticas culturales (y en general cualquier política) del gobierno anterior.

Ante la negativa de Berthier de convertir el Circo en política cultural, el gobierno de Cárdenas solicitó su apoyo para construir políticas culturales para la ciudad. Se genera una movilización de diversas personalidades en el tema cultural como Alejandro Aura y otros, para impulsar diversos proyectos alternativos.

Se hizo todo el diseño de (...) cosas que iban a ser parte de la política pública del Estado y nosotros²¹ nos quedamos trabajando fuera de forma independiente que ese era el reto, de

²¹ Haciendo referencia al Circo Volador.

buscar la auto sustentabilidad económica y ver inventar las cosas porque es muy distinto cuando perteneces a una estructura administrativa de gobierno²², pues ya no puedes inventar, ni puedes hacer locuras, todo, todo está ordenado que son casillas pero si eres independiente entonces puedes jugar como un montón de cosas y eso nos permitió que encontráramos en muchas otras formas de comunicación, muchos otros tipos de contactos que no hubiéramos tenido si se convierte en política pública. (Berthier, 2019).

Aunque se ha dejado claro que el Circo Volador no debe ser una política cultural y debe mantenerse como naturalmente nació, los entrevistados de estos proyectos coinciden en que la política cultural actual debe apoyar a los espacios alternativos y a los espacios independientes, y debe afianzar los modelos educativos que logran desarrollar habilidades de sus públicos.

Para el Dr. Berthier, parte de la nueva política también debe ser la formación de alianzas y apoyos a organizaciones de la sociedad civil que son las que están presentes en los terrenos de intervención. “Hoy por ejemplo que López Obrador se pelea con las organizaciones de la sociedad civil, que dice ya no les vamos a dar recursos, ¿no?” (2019). Así mismo, afirma que el gobierno debe repensar su política de gratuidad: “en su noción de derechos quiere hacer gratuitas las cosas, lo entiendo, entiendo por qué lo quiere hacer así, pero sé que en el futuro no le va a funcionar también y le puedo decir por qué no le va a funcionar y cómo deberían de perfilarlo, para garantizar más que la gratuidad, una permanencia y una mejoría de la calidad de los servicios” (Berthier,2019).

III.3 Breve síntesis: reflexiones en relación a la Faro de Oriente y el Circo Volador

Las narrativas han permitido reconstruir los procesos de los proyecto encontrando similitudes en relación a las categorías teóricas de análisis. El Circo Volador y la Faro de Oriente son proyectos socioculturales que se caracterizan por enfocarse en la cultura popular urbana, por recuperar los intereses de las comunidades y construir canales para la participación ciudadana, con el único objetivo de garantizar el ejercicio de la cultura como un derecho.

Son proyectos que se gestan, fortalecen y construyen en las comunidades, a través de las expresiones y adscripciones culturales que existen, que visibilizaron y cuya resistencia apoyaron para que fueran considerados en un esquema de diversidad. A pesar de que cada proyecto se valió de iniciativas y acciones

²² Respecto a este comentario, José Luis Galicia de la Faro de Oriente, reconoce que a pesar de que los Faros pertenecen a una estructura de gobierno, se les ha permitido seguir construyendo estrategias alternativas debido a los logros e impactos comunitarios que han demostrado.

diferentes para configurarse, siempre valoraron en sus procesos a los otros porque además sabían que eran piezas clave en la legitimación de los proyectos y los espacios para que no quedaran olvidados en un mediano plazo; en este proceso notaron que ninguna comunidad es igual a otra, un hecho que debe cuidarse; por eso, ambos proyectos consideran que es necesario particularizar cualquier propuesta cultural comunitaria que se quiera implementar.

En términos de política cultural, coinciden en que las autoridades son los principales obstáculos, porque tienen ideas pero desconocen o no entienden los procesos comunitarios y aunque creen tener experiencia, la ciudad ha cambiado, los jóvenes han cambiado y las demandas socioculturales también. Además, el enemigo en el gobierno son los indicadores de medición dónde se manifiestan numéricamente los logros y fracasos de los proyectos sin considerar la importancia de los impactos comunitarios. Finalmente, la política cultural no debe obviar la cotidianidad ni las demandas de las personas por lo que debe generar procesos de participación y organización más horizontales con las comunidades de la ciudad.

CAPÍTULO IV. Consideraciones para el diseño de estrategias de intervención sociocultural comunitaria

Del análisis de la información obtenida, se esbozan algunas consideraciones para la elaboración de metodologías de intervención sociocultural en la ciudad. Estas no resultan de elementos compartidos entre los proyectos ni de la selección exclusiva de las experiencias exitosas de cada uno; son resultado del análisis de ambos, exponiendo aquello que se considera elemental y básico para intervenir en comunidades desde lo sociocultural y con un enfoque de derechos, de acuerdo a las experiencias y proyecciones de política cultural identificadas en las entrevistas.

En suma, este capítulo pretende concluir de manera propositiva este proyecto de investigación, planteando algunas consideraciones que contribuyan a la elaboración de estrategias de intervención en un marco de política cultural.

IV.4.1 La cultura como derecho humano: centralidad en materia de cultura

Por encima de cualquier enfoque conceptual desde donde se pretenda expresar, interpretar o comprender la cultura, prevalece el hecho de que la cultura es un derecho humano. En este sentido, de acuerdo a la Declaración Universal de los Derechos Humanos, la cultura debe ser:

Universal, es decir, es parte de todo individuo independientemente de sus características contextuales, sociales, geográficas, económicas, etc.,

Inalienable, así que le pertenece a todos los individuos, no se les puede quitar ese derecho,

Irrenunciable, es un elemento característico propio de todos los individuos, con el que se construyen como sujetos; éste es heredado, aprendido y se va configurando con el tiempo,

Imprescriptible, lo que significa que durante toda su vida los individuos expresaran cotidianamente en todos sus campos de interacción sus cargas culturales,

Finalmente en cuanto a los atributos, es un derecho indivisible, es decir, no se limita este ejercicio a las personas ni pueden anteponerse otros derechos sobre

los culturales, ya que todos son igual de importantes.

Estos atributos deben garantizarse por parte del Estado desde cualquier nivel de gobierno a partir de estrategias propias o desde el apoyo a proyectos alternativos con la finalidad de que las personas puedan disfrutar plenamente de una vida cultural y participar activamente en cualquier manifestación que les represente.

En este enfoque deben inscribirse las prácticas de intervención sociocultural, con la finalidad de salvaguardar la protección de intereses y prácticas propias de cada comunidad, reconociéndolas, incluyéndolas y visibilizándolas como diversas para contar con una ciudad que fomente el desarrollo cultural y garantice la cultura como un derecho humano.

Contar con espacios específicos y facilitar el uso de otros, como el espacio público, para desarrollar prácticas culturales es importante. Sin embargo, no debe considerarse que contar con una infraestructura cultural garantiza el ejercicio efectivo de los derechos culturales ni el respeto de éstos si no se transversalizan los atributos ya mencionados con acciones, proyectos o políticas particulares.

Es importante reconocer la pluralidad: debe reconocerse cualquier expresión y manifestación cultural, incentivar medios de protección, fomento, divulgación, difusión, según sea el caso. Por ejemplo, en el caso de la cultura hegemónica es indispensable su fomento y divulgación y en el caso de la cultura popular es esencial el apoyo y difusión.

Todas las expresiones culturales son importantes porque son parte de las culturas existentes, pero uno de los retos es identificar las formas de cultura popular que existen en la ciudad e interpretarlas sin estigmas, porque representan parte de la historia de los espacios que conforman la ciudad y por lo tanto son importantes en tanto son vividos por individuos.

La cultura no está desvinculada de otras dimensiones de la vida como la económica ni, evidentemente, la social. De manera que la triada de estos derechos humanos, DESC, debe ser siempre correlacional y debe pensarse en correspondencia con los derechos políticos y civiles.

Si en las intervenciones socioculturales no se considera a la cultura como el derecho humano que es, se incumplirá con lo estipulado en los documentos legislativos; esto es un retroceso que echará por tierra el esfuerzo social a favor de las comunidades y, en la vida social, invisibilizará la existencia de prácticas lo que equivale a la aniquilación simbólica de sujetos y comunidades y, por lo tanto, a la violación de sus derechos culturales.

IV.4. 2 Cambio de paradigma: Sujetos y comunidades dinámicos

Abordar la cultura desde lo popular urbano ha permitido identificar que los sujetos sociales y las comunidades son dinámicos, es decir, a partir de procesos de interacción se han movilizadado en formas de organización y participación, han construido nuevas dinámicas que derivan en la conformación de identidades y propuestas ciudadanas.

Su dinamismo les permite percatarse en automático de que han atravesado por distintas etapas de desarrollo buscando mejorar sus condiciones, por lo que han tenido que movilizarse a partir de distintas vías de interacción y comunicación en función de su entorno social, jugando un papel central en el impulso de propuestas y en la toma de decisiones a nivel local.

Desde esta perspectiva, se entiende que los procesos de intervención sociocultural no deben diseñarse desde un posicionamiento alejado de los sujetos y comunidades. En cuanto a los primeros, no debe pensarse en ellos desde un criterio que los sitúe como sujetos receptores de estrategias de intervención y, mucho menos, como sujetos pasivos y espectadores, porque justamente desde la dinámica social éstos se deben reconocer como conocedores de sus propias realidades y como actores en asuntos de interés público que han logrado colocar temas como la cultura popular entre las prioridades de la agenda gubernamental.

Por eso debe existir una percepción de los sujetos como actores sociales, conocedores de su realidad local, y la interrelación que esta guarda con otros elementos a nivel nacional e inclusive internacional; como sujetos informados y con un alto grado de conocimiento de su contexto y cotidianidad, que día a día reinterpretan su realidad para darle un sentido, un significado, por la necesidad de identificarse y reconocerse ante otras formas de existir. Por lo tanto también debe tenerse en cuenta que son sujetos con los que se trabajará y no son los sujetos objetivos cosificados ni beneficiarios.

La idea de sujetos espectadores en términos de cultura popular sólo es posible si las manifestaciones de una comunidad son representadas en comunidades con capitales culturales distintos, sin embargo regularmente estas expresiones buscan interactuar con los otros. Es importante mencionar que la idea de sujeto espectador no siempre tiene que parecer perversa, los públicos y la formación de públicos es un proceso en materia de cultura, pero lo que se intenta destacar es

que de manera cotidiana, los sujetos son personas que transforman sus propias realidades y que actúan bajo sus esquemas individuales y colectivos de acuerdo a sus capitales culturales.

Los sujetos como actores también definen roles y, según sus intereses, adoptan diferentes niveles de participación, sin embargo, los sujetos como actores buscan hacer efectiva la garantía, el ejercicio, el goce y el reconocimiento de sus derechos culturales.

Los sujetos identificaron que era necesario visibilizar su existencia para que lograr la igualdad de derechos con las clases privilegiadas económicamente; en este sentido, su primer conquista ha sido la eliminación de los estigmas con los que eran señalados, por lo tanto se han construido y enseñado a otros a construirse como actores.

La confirmación de este tipo de sujetos dinámicos se ha dado ante la necesidad de articularse para resistir ante las desigualdades y buscar un diálogo intersubjetivo para que se respeten sus manifestaciones subjetivas, buscando la eliminación del estigma para acceder a una igualdad de oportunidades mediante la promoción de procesos de democratización y estrategias de visibilización.

Los sujetos, como nuevos actores, exigen sus derechos pero también reconocen su compromiso con la comunidad o las comunidades, por ello, se asumen como protagonistas de los procesos de cambio –principalmente– en sus entornos y les gusta participar de manera directa y activa, lo que deriva en procesos socioculturales sostenibles y de largo plazo, ya que los actores se consideran involucrados y tomados en cuenta en las intervenciones socioculturales, sintiendo así que éstas los representan porque pueden participar en la toma de decisiones y hay un reconocimiento de las diversidades culturales.

En cuanto a las comunidades, necesitan una visión amplia de lo que regularmente se concibe como comunidad. En este sentido, no pueden concebirse como espacios estáticos, o sea, como lugares geográficos. Las comunidades deben pensarse como una organización que puede ocupar o no un espacio físico de manera permanente, lo que las mueve son sus intereses o adscripciones identitarias en función de manifestaciones de cultura popular urbana.

En asuntos de cultura popular urbana, las comunidades culturales deben reconocerse como organizaciones diversas, construidas a partir de dinámicas locales, capitales culturales y, posibilidades contextuales –en un primer momento. Se reinventan a partir de sus propias necesidades para expresar sus manifestaciones de cultura popular, visibilizarse y ser reconocidas ante otras

comunidades.

Según sus niveles de interacción, pueden configurarse como comunidades de creadores, artistas, gestores, aprendices, emprendedores, etc., pero en cada comunidad los sujetos tienen la palabra para expresar sus inquietudes, exponer sus ideas e incidir en la toma de decisiones en temas que los representen.

Estas comunidades comparten un lenguaje, expresiones, estéticas, intereses, referencias (digitales, espaciales, de patrimonio cultural, de vida, entre otras) y espacios. Mucho de esto lo construyen en la cotidianidad y lo comparten cuando se conocen o vinculan, pero también en otros casos, lo construyen o generan intersubjetivamente. Estas características particulares las que las diferencian de otras comunidades y a través de ellas, buscan ser reconocidas, ya que eso garantiza su existencia.

Las comunidades no son permanentes, pueden ser intermitentes, los lapsos se definen en función de las posibilidades de los sujetos, los proyectos e intereses. Quienes hoy pertenecen a una comunidad, en un tiempo buscarán compartir con otras; así también una persona puede pertenecer a varias comunidades culturales al mismo tiempo y no por eso será excluida.

A manera de síntesis, las prácticas constituyen a los ciudadanos y en estos casos, la cultura popular urbana, su procuración y reproducción ha sido la vía para fortalecer la configuración de sujetos asumidos como actores sociales, protagonistas clave en sus procesos de cambio y configuración de comunidades.

Las comunidades no pueden ser entendidas como órganos estáticos, son producto de los cambios sociales y es necesario el acercamiento comunitario en los procesos de intervención a través de estrategias horizontales de trabajo *con* y no verticales de trabajo *para*.

Todo esto debe ser reconocido. De pensar que los sujetos de las comunidades son pasivos receptores o beneficiarios, las posibilidades de que no se apropien ni identifiquen con las estrategias de intervención sociocultural propuestas son altas, lo que anuncia su fracaso. Las comunidades son una configuración a partir de la cual los sujetos satisfacen la necesidad humana de reconocimiento, existencia e interacción mediante sus prácticas y el intercambio de pensamientos.

IV.4. 3 La participación como vía para el ejercicio de derechos culturales: La importancia de la (des) vinculación con comunidades y los sujetos urbanos

La participación es un instrumento fundamental para el ejercicio de los derechos culturales de las comunidades y de los sujetos. No se puede pensar hoy que la intervención es posible sin participación; así, la participación es la vía donde los sujetos pueden situarse como actores dando a conocer sus propuestas y es la vía que les permite organizarse y movilizarse.

Importa mencionar que las comunidades no son espacios que carecen de participación; todas a diferentes niveles tienen procesos participativos; si bien éstos son una vía para realizar intervenciones precisas en función de los intereses de las personas, no se llega de cero a incentivar la participación. Por ello, deben identificarse los procesos de participación que han implementado de conformidad con su contexto y cotidianidad y, en un primer momento, sumarse y ceñirse a dichos procesos.

En cuanto a la participación, hay consideraciones que tomar en cuenta durante los procesos socioculturales comunitarios de cultura popular urbana y de vinculación con comunidades:

- La ciudad y las comunidades desde hace algunos años atraviesan procesos acelerados de configuración y resignificación, esto invariablemente deriva en nuevas formas de participación comunitaria, ya que deben responder de manera intersubjetiva y organizada a las necesidades del contexto.
- Es un puente de comunicación regularmente horizontal entre los involucrados que les permite generar dinámicas para relacionarse entre sí y genera códigos de comunicación internos.
- A través de la participación, es posible conocer los intereses de las personas y convertirlos en propuestas relacionadas a solicitudes sociocomunitarias, sin embargo esto puede resultar complicado pues abrir un proceso de participación no necesariamente resulta en un consenso; al contrario, se evidencia la diversidad de solicitudes ante la diversidad de desigualdades, por eso debe tener siempre un objetivo y buscar acuerdos y en algunos casos el consentimiento de los involucrados, para priorizar y atender las solicitudes de manera gradual sin excluir ni violar sus derechos.

- La participación puede tener muchas caras dependiendo de los mecanismos que se utilicen para efectuarla y la comunidad con la que se realice. Los mecanismos e instrumentos de participación suelen ser un detonante de los niveles de participación comunitaria. Incentivar procesos participativos no es fácil, debe existir un acercamiento y en adelante se podrá identificar la manera más idónea para que la gente colabore.
- Los procesos participativos son indispensables para la modificación o impulso de estrategias comunitarias, tienen la finalidad de conocer el contexto y la comunidad de trabajo.
- Los procesos de participación deben delimitar su intención (no se trata de que todo el mundo participe sin un sentido) y considerar tiempos, objetivo, mecanismos, alcances, etc., ya que es una vía por la que se pueden activar procesos de democracia y descentralización cultural, gobernanza y comunicación entre los actores involucrados en un proyecto, eliminando simbólicamente las barreras jerárquicas.
- A través de la participación los proyectos pueden ser legitimados y por tanto adoptados, impulsados y promovidos por la comunidad, ya que se reconocen como sujetos actores en el proceso porque visibilizan sus intereses y realidad intersubjetiva.
- No todo lo que expresen los sujetos son elementos que deben incluirse en el diseño de intervenciones sociocomunitarias; con frecuencia, las personas opinan a partir de los referentes que conocen aunque no se apeguen a los objetivos que pretenda un proyecto, por lo que es importante saber guiar y dirigir procesos participativos.
- Los procesos de participación que vinculan con los sujetos, los empoderan en tanto son escuchados y se atienden sus propuestas y solicitudes.

Por ello, es importante considerar ciertas responsabilidades que deben asumirse en torno a la participación como las siguientes:

- Promover canales para incentivar procesos de participación viables, transparentes, claros y vinculantes en un marco de derechos.
- Generar espacios o sitios propicios de encuentro, estos pueden ser los

más representativos de una comunidad, con la finalidad de que las personas se sientan libres y cómodas de participar.

- Se deben considerar los recursos y los objetivos para lograr una participación eficaz.
- Se deben articular los mecanismos de participación entre lo normativo y la realidad práctica para la generación de propuestas.
- La participación no puede reducirse conceptualmente a consultas democráticas, existen diversos métodos, instrumentos y vías para generar procesos de participación efectiva, en los que se incluya a la mayoría de las personas. Es importante mirar hacia el uso de nuevas tecnologías.

La participación de las comunidades respecto a su vida cultural es una característica de la cultura popular urbana y para muestra, basta mirar los ejemplos ilustrativos de Circo Volador y Faro de Oriente. Sin embargo, existe el riesgo de generar procesos desvinculados de la participación de las comunidades, por ejemplo, los siguientes:

- No se pueden concebir proyectos de intervención sociocomunitaria en materia de cultura popular, sin la participación de los sujetos de la comunidad o comunidades en las que se pretende incidir; hay un fracaso anunciado en caso de querer hacerlo de esta manera, pues son los sujetos los conocedores de sus realidades.
- Esto genera desconocimiento y los niveles de involucramiento son bajos.
- Si bien, es un proceso obligado, deben retomarse las solicitudes hechas por las comunidades para que identifiquen sus aportaciones, no hacerlo no sólo implica un riesgo metodológico, representa una falta al trabajo con las comunidades y restará su apoyo.
- No debe ser participación clientelar.

Se debe demostrar que existe un compromiso sociocultural y que se respeta lo establecido en el marco de derechos culturales, por lo que (al igual que la cultura popular urbana), la participación debe salir de la concepción favorecida de *sólo para unos cuantos* y asistencia a ejercicios políticos partidistas, para asumir que es un ejercicio político cotidiano de todas y todos.

IV. 4.4 Los contextos

Otro elemento importante en los procesos de intervención cultural sociocomunitaria es el contexto. Este se define por algunos elementos particulares.

En el caso de intervenciones sociocomunitarias, el contexto definirá los objetivos a perseguirse en materia de cultura, los principales, como ya se había comentado, son el tiempo en el que se desarrollará el proyecto. A nivel estructural, los contextos son producto de condiciones sociales, políticas, económicas y culturales que influyen directamente en las dinámicas sociales.

El contexto es un campo de acción-intervención, es decir, un espacio en el que suceden interacciones y un espacio de incidencia, no para imponer medidas sino para configurar estrategias a partir del entorno.

La cultura debe propiciar un reencuentro y revaloración del ser humano con su entorno natural, donde la ciudad ha dejado de ser la antítesis de la naturaleza para ser hoy el más extenso hábitat del ser humano (Vázquez, 2018:31)

En términos de cultura urbana los contextos regularmente están permeados por carencias, prohibición y estigmas, y a partir de ellos se manifiestan expresiones culturales que dan cuenta de la existencia de los sujetos que los habitan.

Garantizar la accesibilidad a satisfactores culturales porque son una forma de afrontar las dificultades de la segregación y exclusión dadas por la centralidad de la cultura.

Cuando el contexto sufre modificaciones, las manifestaciones de cultura popular también cambian ya que éstas son producto de las necesidades culturales y de la configuración humana.

Las creaciones culturales de un contexto son propias de los procesos históricos de un lugar y de la percepción de quienes lo habitan, sus realidades y sus bienes se integran analíticamente para darle sentido a los espacios, expresiones y producciones.

En los contextos además se pueden identificar: procesos de participación, gobernanza, diálogo, organización, configuración de comunidades, procesos creativos, formas de apropiación, empoderamiento, legitimidad, etc., esto no llega a dársele al contexto sino que se configura a partir de.

Por eso, en procesos de intervención debe tenerse en cuenta que para el caso de la Ciudad de México, los procesos de urbanización son obligados para

concebir la cultura popular urbana que se construye y de la que se mantiene. Además lo urbano es detonante obligado para analizar en retrospectiva histórica cómo han transitado las manifestaciones culturales.

Las desigualdades generadas por la urbanización y el neoliberalismo en términos de cultura no pueden considerarse únicamente como condiciones infortunadas; son una oportunidad para recuperar en la ciudad las pluralidades en un esquema de integración y de derechos culturales que protejan y promuevan las diferencias y pluralidades de formas de existir en los barrios, periferias, colonias centrales y cualquier hábitat de la ciudad.

IV. 4.5 La política cultural: retos ante la cultura popular urbana

Lo que intenta este apartado es cerrar a modo de conclusión sobre lo siguiente: si bien hay elementos que deben tomarse en cuenta en la elaboración de estrategias de intervención sociocultural a nivel comunitario, es importante que no se omita la existencia del marco normativo que protege los derechos culturales de las personas para salvaguardar los intereses y derechos de las comunidades y, en caso de ser necesario solicitar los apoyos que se requieran para desarrollar sus prácticas.

Hablar sobre política cultural es importante que ya que la cultura popular urbana merece una reacción política y cultural que proteja los derechos culturales; por lo tanto, se requiere de estrategias que trasciendan de lo legislativo a lo práctico, no para institucionalizar las prácticas e iniciativas, sino para proteger las diferentes formas de cultura en la ciudad.

La Ciudad de México es un complejo diverso dada la heterogeneidad de contextos, la pluralidad de formas en que los sujetos se relacionan en su comunidad y la pluralidad de las comunidades por las que transitan. Las oportunidades y accesos no son los mismos para todos los ciudadanos, hay condiciones de carencia, segregación, desigualdad, fragmentación social; de ahí la importancia de una política cultural que recupere la cultura popular urbana pues ésta es un medio para afrontar desde lo intersubjetivo esas condiciones precarias y de estigmatización.

En ese sentido, debe analizarse la ciudad a partir de sus particularidades; no debe generarse una gran estrategia para replicarla de manera irreflexiva en las distintas

comunidades por igual, ya que cada una presenta diferentes condiciones de vida. Cada propuesta debe concordar con el contexto y ser conciliadora con las comunidades, recuperar sus elementos comunes y adaptarse a las solicitudes significativas que puedan traducirse a propuestas. Por ello, el marco de la política cultural y de los documentos legislativos que la respaldan son trascendentales.

Es importante que se articulen expresiones culturales urbanas para interpretar su conformación desde sus barrios y pueblos originarios, etc., para identificar cómo es que se ha conformado la cultura popular urbana desde la interacción y socialización de las comunidades de modo intergeneracional y desde la historicidad para diseñar políticas públicas incluyentes que reconozcan la pluralidad cultural de todos los sectores de la población (infantes, adolescentes y jóvenes, adultos y adultos mayores) para no omitir ni invisibilizar a nadie, garantizando igualdad y derechos.

La cultura popular urbana es una oportunidad para mirar la cultura como el reconocimiento de las otredades, una manera de pensar la cultura como pilar de desarrollo nacional siempre y cuando se impulse desde las comunidades, por lo tanto la identificación y reconocimiento de otras formas de cultura son necesarios para enunciar propuestas de una política cultural en beneficio de la sociedad, garante para todos los habitantes.

Los documentos aprobados en materia de política cultura para la ciudad son instrumentos que permiten aspirar al cumplimiento de los ejercicios culturales bajo los supuestos anteriores; las estrategias de acción deben apegarse a lo normativo de manera responsable para que no se conviertan simplemente en instrumentos bien intencionados y también para afirmar que las personas pueden tener diferentes adscripciones porque son parte de la configuración de varias culturas y, por lo tanto, no pertenecerán siempre a una misma comunidad cultural.

Los documentos son ambiciosos en sus contenidos, buscan comprender el dinamismo social y comunitario, pretenden asegurar de manera sostenible que la cultura sea un derecho a través del tiempo y asegurar su libre ejercicio a las futuras generaciones. La ciudad de México se sitúa a la vanguardia en materia de derechos culturales con base en el respeto de la pluralidad y el fomento de las formas de cultura popular urbana pues se propone:

- Procurar el uso del espacio público sin límites y generar y recuperar infraestructura (para uso cultural) para visibilizar a través de estos las diversas formas culturales,
- Reconocer e impulsar proyectos urbanos populares que tiempo atrás no se

reconocían ni se les apoyaba,

- Generar procesos de interacciones pacíficas, respetuosas, canales de diálogo, participación, apreciación y fomento, considerando que la cultura en una vía para el desarrollo y armonía y reconciliación de las otredades.

La proyección a futuro que se le dio a los marcos normativos sobre los que se generan acciones de política cultural implican propuestas innovadoras apegadas a estándares internacionales en términos de cultura y derechos culturales lo cual representa un logro para la ciudad.

El proceso no ha sido fácil: la continuidad y la duración de proyectos a largo plazo y de largo alcance no suelen ser características de las políticas públicas en la ciudad. Los intereses particulares –o políticos– suelen imponerse por encima de los derechos de las personas y de las necesidades comunitarias.

Hay un desafío cultural en el que la toma de decisiones es importante: parte de las interpretaciones sobre proyecciones en materia de política cultural que develó la investigación fueron en términos de la incertidumbre y la preocupación a los que la ciudad puede enfrentarse en un momento político coyuntural, a nivel local y nacional, por un cambio de gobierno. Un cambio de gobierno puede ser una oportunidad en materia cultural, como lo fue el gobierno de Cuauhtémoc Cárdenas, o puede significar una merma en la atención en materia cultural en la ciudad. Las propuestas no han sido muy claras hasta el momento, salvo por algunas menciones de proyectos que se implementarán a nivel comunitario, como los denominados Puntos de Innovación, Libertad, Arte, Educación y Saberes (PILARES), que pretenden ser nuevas Faros²³ de formación artística y cultural. Se carece de más detalles; de la meta de 300²⁴ que se pretende alcanzar así como de los amplios contenidos conceptuales que conforman sus siglas, se puede inferir que tan amplia pretensión repercutirá quizás en una violación de los derechos culturales si se implementa un proyecto homogéneo en la ciudad. No se ha hablado de participación, inclusión y recuperación de culturas populares urbanas ni de capitales culturales; pareciera que la comunidad se reduce a un espacio geográfico cuando se menciona que se ubicarán estratégicamente en la ciudad para cubrir la amplitud del territorio y de su población. El sujeto es visto como receptor y las propuestas culturales que se desarrollarán serán una suerte de acciones impuestas de manera vertical. Todo esto se infiere a partir de la escasa información disponible sobre estos sitios.

²³ Referencia retomada de Benjamín González en entrevista.

²⁴ Dato obtenido de: <http://www.unioncdmx.mx/articulo/2019/05/20/educacion/pilares-cdmx-por-alcaldia-donde-estan>

Con base en esta inferencia, si además no se recuperan los avances en materia de políticas culturales y si los intereses políticos se diseñan con base en valoraciones numéricas más que en impactos sociales comunitarios, se corre el riesgo de un estancamiento o, peor, de un retroceso al violar las garantías y derechos reconocidos en los documentos legislativos en materia cultural, ya que se volvería a reducir a las comunidades a proyectos verticales impuestos y disfrazados de buenas intenciones.

Es importante entonces que las intervenciones socioculturales comunitarias se piensen como estrategias de largo plazo, que consideren todas las dimensiones de la vida social, que no se centren en las carencias, aunque tampoco las ignoren, sino que ubiquen las oportunidades de creación y que además sean sostenible comunitariamente; es decir, que no arriesguen la aniquilación simbólica de minorías. Al contrario, deben garantizar que, de ser necesario y existir reconocimiento de algunos, sus manifestaciones puedan perdurar a largo plazo para ser transmitidas a nuevas generaciones.

Las prácticas de los proyectos estudiados valoran las microsociologías y a partir de su experiencia, se espera que las consideraciones aquí descritas puedan aportar a la reflexión de elementos a considerar en el diseño de estrategias de intervención cultural comunitaria en lo urbano desde las culturas populares en un marco de derechos.

IV.4.6 Reflexiones sobre la intervención y el trabajo social desde un acercamiento de enfoque crítico

El desarrollo de este proyecto en suma trajo consigo dos reflexiones profesionales en torno a la intervención comunitaria. La primera sobre cómo entender el contenido conceptual de la intervención, la segunda sobre las posibilidades de intervenir con comunidades.

Respecto a la primera, hay un riesgo al delimitar la idea de intervención a la realización de acciones directas en campo, a esto lo denominaré *sitiar*, ya que considero se necesita ampliar esa visión por lo siguiente.

Es este sentido, Carballada (2010), señala que “las prácticas interventivas (...) se encuentran ligadas a paradigmas heredados de la reproducción entre el positivismo y las ciencias naturales” (p: 49).

Usualmente, la intervención se relaciona a la operatividad o a la fase de un proceso metodológico, creando un falso imaginario de que si no se opera o no se

pisa el campo de trabajo, no se interviene.

Tenemos que pensar en diferentes niveles de intervención, no precisamente en función de la calidad de las acciones o plazo proyectado de las estrategias, sino a partir de cuestionarnos: ¿en dónde quedaría el proceso reflexivo y de diseño previo que anteceden a la operatividad?, por lo siguiente; desde el momento en que partimos de cualquier enfoque desde donde teórica, conceptual y metodológicamente desarrollaremos un proceso de intervención, estamos interviniendo a los sujetos y a los contextos, les otorgamos características y juicios, así que se da una intervención analítica que debe considerarse porque a partir de ésta se definirán las acciones a desarrollarse.

Acerca de la noción de (...) intervención que una práctica utiliza, su relación con el marco conceptual que le da forma y el diálogo e interacción con el contexto histórico social, construirá diferentes formas de intervenir, en distintos momentos históricos, apoyados en una gran diversidad de paradigmas (Carballeda, 2010: 50)

Además, no siempre es la misma persona la que opera todo un proyecto, es decir, alguien puede diseñar y otro u otros pueden implementar; esto no significa que quien diseña no intervenga, porque para diseñar se parte de una interpretación de los sujetos y comunidades a los que se interviene desde diversos enfoques.

Critico al afán separatista presente en algunas tradiciones profesionales que fragmentan el ejercicio profesional dividiéndolo en directo e indirecto (Vélez, 2003:11).

La intervención es un proceso integral, no sólo la operación, aunado a esto debemos considerar que los sujetos son dinámicos, por lo tanto, no es prudente reforzar ideas de sujetos ideales, sino de sujetos simbólicos y subjetivos e intersubjetivos construidos temporo-espacialmente. Carballeda (2010) señala la intervención es un “compromiso ético político” y forma parte de una crítica necesaria que no ubique a los sujetos en un esquema de subalternidad.

La intervención dialoga (...) con ciertas formas de producción de subjetividad (...) requiere de más y nuevos instrumentos, diálogos y conceptos que le permitan comprender y explicar el hacer desde lo singular de cada situación (2012: 19)

Los procesos de intervención deben resignificarse de los esquemas comunes e ideas inmediatas porque se exponen a reducirse conceptualmente a referenciar una *fase operativa*, o a una improvisación de ideas traducidas en acciones: “las prácticas corren el riesgo de volverse burocráticas, deshumanizadas y sin potencialidad política transformadora” (Matisevicius, 2014:267)

La intervención sitiada puede resultar de la implementación de modelos inflexibles metodológicamente, de los que se puede creer que el resultado de la

suma de su metodología resultará exitosamente positiva para los sujetos con los que se trabaja.

Por lo tanto para no caer en una intervención de este tipo es fundamental considerar las consideraciones expuestas para construir procesos de intervención (el contexto, los tiempos, los espacios, las comunidades, la participación, etc), y de esto lo sociopolítico, socioeconómico y sociocultural para poder hacer una intervención vinculatoria, es decir, que tenga en cuenta lo local y lo translocal –para identificar como lo local se conecta con otros niveles más amplios– y finalmente, la intervención debe ser en la medida de lo posible horizontal, para que no resulte punitiva, es decir, que considere las voces de los más próximos a quien se dirigen las estrategias socioculturales, con la intención de acrecentar la población objetivo en un largo plazo y no reproducir intervenciones completamente de “utilidad política que va en detrimento de los intereses de los sujetos” (Matisевичius, 2014:267)

Por lo tanto los procesos de intervención no deben pensarse únicamente desde lo instrumental ni desde lógicas universales, inamovibles e incuestionables porque limitan la capacidad de reflexión, la calidad puede ser cuestionable si se omiten elementos particulares que son necesarios para un tema en cuestión pero que no están considerados en el estudio del que se retoma el modelo reduciendo la capacidad de respuesta a situaciones emergentes, por lo que cada proceso debe ser particular, y si se retoman algunas ideas se deben adaptar a las condiciones sociales que demande el contexto o las comunidades.

Para no correr el riesgo de convertirnos en esclavos(as), el papel de las teorías debe situarse en el terreno de la orientación, la búsqueda y la construcción de conocimientos conducidos crítica y reflexivamente. Las ideas fijas y las ideas fuerza –o preconcebidas– son inflexibles, obstruyen toda posibilidad de diálogo y controversia, constituyendo grandes obstáculos para la producción del conocimiento (Vélez, 2003:21).

Respecto a la segunda idea, trabajar con comunidades posibilita procesos de fortalecimiento social, ya que se generan vínculos y redes en función de intereses comunes, por lo que las personas tienden a construir sus propios procesos de organización, canales de comunicación y prácticas a partir de sus procesos de relación y su entorno.

Cuando las comunidades apoyan un proyecto, lo vuelven sostenible porque se vuelven los propios actores de un cambio, porque se les reconoce el poder que tiene localmente.

De esto se genera no sólo interés sino el compromiso de las comunidades con un proyecto por el que se sienten representados porque se reconocen en él. El

empeño que pongan en esto logrará colocar asuntos de interés comunitario en asuntos de agenda pública y posteriormente en temas relevantes en las agendas de gobierno.

Bibliografía

- Adame, M. A. (2006). *En torno a nuevas corrientes, nuevas temáticas y nuevos sujetos de estudio de la antropología sociocultural*. Cuicuilco, Vol. 13, Núm. 37, mayo-agosto, pp. 25-57. Recuperado el día 09 de noviembre de 2018 de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35103703>
- Aguilar Villanueva, L. (1996). *La concepción emergente de las ciencias política. El estudio de las políticas públicas*, pp. 105-117, Miguel Ángel Porrúa, México.
- Alayón, N. (2018). *Definiendo al Trabajo Social*. Entorno Social, México.
- Alvaro, D. 2016. *Ontología y política de la comunidad. El tenue hilo entre Bataille, Blanchot y Nancy*. Universidad de Buenos Aires. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas. Agora, vol. 36 (53-73)
- Arteaga, B. C. (coord), (2012). *Políticas públicas y participación ciudadana. Un enfoque desde el Trabajo Social*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- Arteaga, Basurto. C. 2006 participación ciudadana un breve acercamiento pp-69-78. En *Participación social: retos y desafíos*. Chávez Carapia coord. Serie número uno, organización y participación social. ENTS-UNAM.
- Arteaga, Basurto.C. 2000. *Política Social y asistencia social en el marco de la transición demográfica. Documento base de la conferencia magistral en la Magna Convención Nacional de Trabajo Social*. México.
- Avilés, J. (2018). *De pandilleros a empresarios*. En: La vanguardia. Recuperada el día 18 de noviembre de: <https://www.pressreader.com/>
- Bidaseca, Karina (2012), *Estudios poscoloniales: racismo, etnicidad y género. Memoria Académica*. Seminario 2012, UNLP, FaHCE, Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 5 de mayo de 2019 de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/programas/pp.8485/pp.8485.pdf>
- Boas, F. *El concepto de cultura*. Recuperado el día 11 de diciembre de 2017 de: <http://teoriaehistoriaantropologica.blogspot.mx/2012/04/boas-y-el-concepto-de-cultura.html>
- Bolfy, C. (2018). *Los derechos culturales en la experiencia de la ciudad de México: teoría y aplicación*. Pp (47-66). En Bolfy, C. (coord). *Los derechos culturales en México. La experiencia de la Ciudad de México*. Miguel Ángel Porrúa, México.
- Campillo, C. 1993. *George Bataille: la comunidad infinita. Introducción en Estado y el problema del facismo*. Pretextos/ Universidad de Murcia, colección Hestia-Diké,nº.1(pp. 7- 25)
- Carballeda, A. J. (2012). *La intervención en lo social. Exclusión e intervención en los nuevos escenarios sociales*. Paidós, Buenos Aires.
- Carballeda, A. J. (2010). *La intervención en lo social como dispositivo. Una mirada desde los escenarios actuales*. En *Revista Trabajo Social*. Época número 1. Ciudad de México, pp.46-59.
- Carbajal Belmont, Cecilia. *La construcción social del ciudadano a partir de la significación del*

espacio urbano que habita: El caso del barrio de San Lucas y la sección II de la Unidad Habitacional CTM Culhuacán. Maestría en Trabajo Social, 2012.

- Castro, G. M.(2017). *Metodología para la investigación e intervención en trabajo social.* pp. 13-23. En Castro G.M., Reyna, T.C. y Méndez, C.J. (coord.), (2017). *Metodología de Intervención en Trabajo Social.* Universidad Autónoma de Yucatán, Universidad Nacional Autónoma de México y Academia Nacional de Investigación en Trabajo Social, México.
- Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, (2019). *Sumario de Reformas a la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, por decreto en orden cronológico.* Última actualización 14 de marzo de 2019. Recuperado el día 25 de Marzo de 2019 de: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/sumario/CPEUM_sumario_crono.pdf
- Circo Volador. (2017). Recuperado el día 10 de diciembre de 2017 de: Carballada, A. (2010). *La intervención en lo social como dispositivo. Una mirada desde los escenarios actuales.* *Revistas UNAM.* Recuperado el día 12 de diciembre de 2017 de: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ents/article/viewFile/23882/2246>
<http://farodeoriente.com/bitacora:09/>
- Circo Volador. (s.f.). Recuperado de: <http://circovolador.org/historia/>
- Citlalmina Cortés Arias. *Juventudes, violencia y cultura: recuento del ejercicio documental y empírico como miembro del equipo de investigación-acción del Centro de Arte y Cultura Circo Volador A.C.* Licenciatura en Sociología, 2016.
- Corona Berklín, S y Karlmeier, O. (2012). *En diálogo. Metodologías horizontales en ciencias sociales y culturales.* Gedisa, Barcelona.
- Corbin, J. y Strauss, A. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada,* Universidad de Antioquia, Colombia.
- Comisión Nacional de los Derechos Humanos, (2012). *Pacto Internacional de los Derechos Económicos, Sociales y Culturales, su protocolo Facultativo.* Recuperado el día 20 de marzo de 2019 de: http://www.cndh.org.mx/sites/all/doc/cartillas/7_cartilla_pidescypf.pdf
- Constitución Política de la Ciudad de México. (2017). Recuperado el día 08 de diciembre de 2017 de: <http://www.cdmx.gob.mx/constitucion>
- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. (2017). Constitución publicada en el Diario Oficial de la Federación el 5 de febrero de 1917. Texto vigente. Última reforma publicada DOF 15-09-2017. Fecha de consulta 15 de Agosto de 2018.
- Cumbre para la tierra. Programa 21, ONU. Departamento de Asuntos Económicos y Sociales. División de Desarrollo Sostenible. Retomado el día 20 de agosto de 2018 de: <http://www.un.org/spanish/esa/sustdev/agenda21/agenda21sptoc.html>
- Declaración de Friburgo, Derechos culturales (2007). Recuperado el día 26 de marzo de 2019 de: https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals239.pdf
- Delgado, S. H. (1995). *Teorías Demográficas. Serie Apuntes de Demografía.* No. 1. Agosto, pp. 2-32. Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Perú.
- Díaz, A. A. (Comp). (2014). *Gobiernos Locales.* Biblioteca Básica de Administración Pública, Siglo XXI, México.

- E. Mendoza, T. (2007). *La política cultural de México en los últimos años*. Universidad Autónoma Metropolitana. Recuperado el día 08 de diciembre de 2017 de: [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/05_iv_mar_2008/casa del tiempo eIV_num05-06_02_07.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/05_iv_mar_2008/casa_del_tiempo_eIV_num05-06_02_07.pdf)
- Escudero N., A. (2014). *Identidad y formación de ciudadanías. Estudio de teoría fundamentada sobre el proceso de aprendizaje informal de Ciudadanía Activa*, Publicia, Berin.
- Escuela Nacional de Trabajo Social. *Catálogo de publicaciones*. Recuperado el día 29 de abril de 2018 de: http://www.trabajosocial.unam.mx/pdf/publicaciones_2015.pdf
- Esposito, R.2012. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Amorrout, Buenos Aires.
- Estrada, Agustín (2015), en: *Fábricas de Artes y Oficios de la Ciudad de México. Quince años de navegar el siglo XXI*. (2015). Secretaría de Cultura CDMX, Trilce Ediciones, México.
- Estrada, Agustín (2019), en *Acupuntura en la Ciudad. Radiografía de las Fábricas de Artes y Oficios de la Ciudad de México a dos décadas de su existencia*. Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, México.
- Evangelista, Elí. (2012). *Aproximaciones al Trabajo Social contemporáneo*. Red de Investigaciones y Estudios Avanzados en Trabajo Social A.C. México.
- Evangelista, Elí. *Política social: Conceptos, Métodos y Contextos. Conceptualización de la Política Social*. Recuperado el día 10 de mayo de 2019 de: <http://politica-social-mexico.blogspot.com/2009/01/12-conceptualizacin-de-la-poltica.html> fecha de publicación 11 de enero de 2009.
- FARO de Oriente. Diez años, (2011). *"Un remolino sobre lo social"*, Documental realizado por el Laboratorio Audiovisual del CIESAS. Recuperado el 28 de diciembre de 2019 de: <https://www.youtube.com/watch?v=jC3ojCzXy1o>
- Franco, C. (2013) *Diseño de Políticas Públicas. Una guía práctica para transformar ideas en proyectos viables*. IEXE, México.
- Galicia, J. L. (2017). 17 años muy bien vividos. *20 minutos*. Recuperado el día 14 de FARO de Oriente. (2017). Recuperado el día 10 de diciembre de 2017 de: <http://farodeoriente.com/septiembre> de 2017 de: <http://www.20minutos.com.mx/noticia/227166/0/faro-de-oriente-cumple-17-anos-muy-bien-vividos-jose-luis-galicia/#xtor=AD-1&xts=513356> Sánchez Cordero, J. (2017). Modelo cultural en la Ciudad de México. *Proceso.com.mx*.
- García, A. A. (2009). *La teoría de la estructuración y su observación desde la acción: los límites del análisis*, Estudios sociológicos, Vol. XXVII, Núm. 79, pp. 31-61.
- García, C. N. (1987). *Políticas culturales en América Latina*, Grijalbo, México.
- García, C. N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México.
- García, C. N. (1993). *Introducción: antropología y estudios culturales*, en *Alteridades*, Año 3, Núm. 5, pp. 5-8.
- García, C. N. (1995). *Los estudios culturales de los ochenta a los noventa: perspectivas antropológicas y sociológicas*, *Cultura y pospolítica*, Conaculta, México, pp. 17-38.

- García, C. N. (2012). *Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular?* Recuperado el día 30 de enero de: <http://www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/17-revista-dialogos-ni-folklorico-ni-masivo.pdf>
- García Canclini, N. (1984), "Cultura y organización popular, Gramsci con Bourdieu", en Cuadernos Políticos, núm. 38, México, Era, pp. 75-82
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa. Barcelona.
- Giddens, A. (1993). *Las nuevas reglas del método sociológico*. Crítica positiva de las sociologías comprensivas, Amorrourtu editores, Buenos Aires.
- Giménez, G. (1994). *Paradigmas teóricos-metodológicos en sociología de la cultura*, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Núm. 155, pp. 51-68.
- Giménez, G. (2005). *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. Conferencia del III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales. Guadalajara Jalisco. Recuperado el día 15 de agosto de 2018 de: https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=centrodoc&table_id=70.}
- Gress Ceballos, Sánchez, Fabián. Cristina, Monserrat. Consuelo Lavana Hernández y Alma Delia Torres Rodríguez. *Evaluación de servicios del Centro Cultural Faro de Oriente: satisfacción de los usuarios*. Licenciatura en Psicología, 2016.
- García Venegas, I. (2013). *Un remolino sobre lo social. Faro de Oriente. Diez años*. Documental que realizó el Laboratorio Audiovisual del CIESAS con motivo del décimo aniversario de la Fábrica de Artes y Oficios de Oriente, mejor conocido como Faro de Oriente. Recuperado el día 20 de diciembre de 2018 de: <https://www.youtube.com/watch?v=jC3ojCzXy1o&t=31s>
- González Sánchez A. (1981). *Sociología de las culturas subalternas*. Universidad Autónoma de Baja California.
- Instituto Nacional de Geografía y Estadística INEGI, (2015). Número de habitantes. Recuperado de: <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/df/poblacion/>
- Jorgelina, M.(2017), *Intervención profesional en tiempos de precarización laboral. Contrapoder instituyente y articulación con movimientos sociales* pp. 247-290. En *Crítico*. Manuel M. (coord.) *Procesos de Intervención en Trabajo Social: Contribuciones al ejercicio profesional*. Instituto de Capacitación y Estudios profesionales-Colegio de Trabajadores Sociales de la Provincia de Buenos Aires.
- Kraniauskas, J. (2017). *Políticas culturales. Acumulación, desarrollo y crítica cultural*. Flacso, México.
- Lascoumes, P. y Le Galès P. (2014). *Sociología de la acción pública*, El Colegio de México, México.
- Ley General de Cultura y Derechos Culturales. Nueva Ley publicada en el Diario Oficial de la Federación. Recuperado el día: 19 de junio de 2017 http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGCDC_190617.pdf
- Matus, T. (2012). *Apuntes sobre intervención social*. Recuperado el día 03 de agosto de 2018
- Merino, J. M. Teoría cultural y modernización. Facso.uchile. Recuperado el 09 de diciembre de 2017 de: <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/sociologia/articulos/04/0409--MerinoE.pdf>

- Merino, J. M. Principales teorías sobre la cultura y la sociedad. Estudioteca.net. Recuperado el día 08 de diciembre de 2017 de: <http://www.estudioteca.net/bachillerato/filosofia/principales-teorias-sobre-la-cultura-y-la-sociedad/>
- Montaño, C.(2000) *La naturaleza del servicio social: Un ensayo sobre su génesis, su especificidad y su reproducción*. Cortez editora, Brasil.
- Molina Razo, Carmen Yazmin. *Talleres culturales de artes y oficios de Faro de Oriente*. Licenciatura en Pedagogía, 2003.
- Naciones Unidas. *Historia de las Naciones Unidas*. Recuperado el día 20 de marzo de 2019 de: <https://www.un.org/es/sections/history/history-united-nations/>
- Naciones Unidas, (2015), *Declaración Universal de Derechos Humanos*. Tomada de: https://www.un.org/es/documents/udhr/UDHR_booklet_SP_web.pdf fecha de consulta: 20 de marzo de 2019
- Nancy, J. L. (2000). *La comunidad inoperante*. Traducción de Juan Manuel Garrido Wainer. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, Chile.
- Naciones Unidas para el Desarrollo. Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos. (Compilación de observaciones finales del Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales sobre países de América Latina y el Caribe (1989-2004) Santiago, Chile, noviembre 2004 consultado en: https://www.ohchr.org/Documents/HRBodies/CESCR/CESCRCompilacionGC_sp.pdf
- Naciones Unidas. Derechos Humanos. Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos . Protocolo Facultativo del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. <https://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/OPCESCR.aspx> fecha de consulta: 07 de julio de 2019
- Naciones Unidas. Derechos Humanos. Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos, Oficina regional para América del Sur (2010)g. Protocolo Facultativo del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. <http://acnudh.org/wp-content/uploads/2010/12/carta-PF-PIDESC-FINAL.pdf> fecha de consulta: 07 de julio de 2019
- Navarrete Reyes Teresa Ivette. *Con lo que guste cooperar: socio-análisis de jóvenes en el transeuntismo retribuido*. Maestría en trabajo social, 2015.
- Nivón, E. Canclini, A. et al. (2012) *Libro Verde. Para la institucionalización del sistema de fomento y desarrollo cultural en la Ciudad de México*. Gobierno de la Ciudad de México.
- Nik, T. Et al. (2009). *Urbanismo neoliberal: la ciudad y el Imperio de los mercados*. *Temas Sociales* 66. *Sur Corporación de Estudios Sociales y Educación*. José M. Infante 85, Santiago, Chile.
- La Jornada 17 de marzo de 1998. Alejandro Aura, nuevo director en Socicultur. Arturo García Hernández. <https://www.jornada.com.mx/1998/03/17/aura.html> fecha de consulta 7 de julio de 2019
- Organización de las Naciones Unidas. (2015). *Objetivos del Desarrollo Sostenible*. Recuperado el día 20 de agosto de 2017 de: <http://www.onu.org.mx/agenda-2030/objetivos-del-desarrollo-sostenible/>

Organización de las Naciones Unidas. (2018). Recuperado el día 10 de noviembre de 2018 de: <http://www.un.org/es/index.html>

Pajoni Hernán, (2007) La subalternidad de lo popular: apropiación de los débiles o pronunciamento del mundo. Universidad Católica Argentina (Argentina) en: file:///C:/Users/MXDFXE106_usr/Downloads/369-Texto%20del%20art%C3%ADculo-1364-1-10-20101125.pdf

Pierre Bourdieu (1997). *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Anagrama, Barcelona.

Pierre Bourdieu y Passeron, Jean Claude (1996). *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Fontamara, México.

Pierre Bourdieu. (2001). *Las estrategias de la reproducción social*. Siglo XXI Ed. Buenos Aires.

Pérez, A. V. (2010). *Articulación entre la cultura rural y la urbana en los movimientos de desplazamiento comunitario hacia la ciudad de las tunas a partir de la década del setenta*. Eumed.net. Biblioteca virtual de Derecho, Economía y Ciencias Sociales. Recuperado el día 20 de octubre de 2017 de: <http://www.eumed.net/libros/gratis/2010a/670/Cultura%20y%20comunidad%20como%20andamiaje.html>

Pérez, E. R. (2005). *Cultura alternativa vs Cultura oficial*. Recuperado el día 17 de septiembre de 2017 de: <http://eperezroque.blogspot.com/2005/03/cultura-alternativa-vs-cultura-oficial.html>

Pérez Mora, Ana Virginia. *El Circo Volador y el Faro de Oriente, experiencias juveniles de uso y apropiación del espacio en la Ciudad de México*. Maestría en Antropología, 2005.

Proceso. Socicultur, monstruo de 1489 empleados, en peligro de extinción; maneja 786 espacios culturales en el Distrito Federal. 7 JUNIO, 1997 <https://www.proceso.com.mx/175734/socicultur-monstruo-de-1489-empleados-en-peligro-de-extincion-maneja-786-espacios-culturales-en-el-distrito-federal> fecha de consulta 7 de julio de 2019

Proceso. Alejandro Aura en Socicultur: pronto, el Instituto de Cultura del DF; delimitar cultura de diversión; estimular el norte de la ciudad. 21 MARZO, 1998. <https://www.proceso.com.mx/177752/alejandro-aura-en-socicultur-pronto-el-instituto-de-cultura-del-df-delimitar-cultura-de-diversion-estimular-el-norte-de-la-ciudad> fecha de consulta 7 de julio de 2019

Rodríguez Cruz Manjarrez, Lénica. *La construcción de identidad de los sujetos denominados niños en situación de calle, a través de la intervención institucional en la ciudad de México*. Maestría en Trabajo Social, 2015.

Sánchez Villal Martín. *Expresiones de la identidad juvenil en un contexto urbano del municipio de Chimalhuacán, Estado de México*. Maestría en trabajo social, 2015.

Secretaría de Cultura de la Ciudad de México. *Programa de Fomento y Desarrollo Cultural (2014-2018)*. Recuperado el día 20 de octubre de 2017 de: <http://www.cultura.cdmx.gob.mx/storage>

Secretaría de Cultura de la Ciudad de México. Entre amigos, recordarán a Alejandro Aura en su

décimo aniversario luctuoso. 23 Julio 2018
https://cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/0676-18 fecha de consulta 7 de julio de 2019

- Spivak, G. C. (1998) *¿Puede hablar el sujeto subalterno?* Orbis Tertius, Vol. 3, Núm. 6, pp. 175-235. Recuperado el día 25 de agosto de 2017 de: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf
- Ramírez, A. C. (2005). *Asignatura: Animación Social y de Grupo. Generalidades sobre la animación social.* Recuperado el 02 de noviembre de 2017 de: http://www2.ulpgc.es/hege/almacen/download/38/38203/t1_asc_alumnos_9_nov_2005.pdf
- Recomendaciones para una política pública de internacionalización de la CDMX. (2018). *Revista La Ciudad de México en el mundo*, pp. 48-57, México. Recuperado el día 12 de diciembre de 2017 de: <http://www.proceso.com.mx/482574/modelo-cultural-la-ciudad-mexico>
- Rossi, I. y E. O'Higgins (1981). *Teorías de la cultura y métodos antropológicos*, Anagrama, Barcelona.
- Roque Moreno, Gabriela. (2007) *Programa señalético para el Centro Cultural FARO de Oriente.* Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual.
- Sánchez Cordero, Jorge. (2018), El proceso Evolutivo de los Derechos Culturales. Pp. 13-46 En: *Los Derechos Culturales en México*, coord. por Cottom, B. Miguel A. Porrúa.
- Sánchez, R. M.(compilador), (1999). *Manual de Trabajo Social.* Escuela Nacional de Trabajo Social, UNAM y Plaza y Valdés. México
- Salamanca Castro, A. M. y Martín-Crespo M. C. (2007). *El muestreo en la investigación cualitativa.* Nure investigación. Núm. 27, marzo-abril. Pp. 1-4. Recuperado el día 18 de febrero de 2017 de: <http://www.nureinvestigacion.es/OJS/index.php/nure/article/view/340>
- Sassen, S. (1995). *La ciudad global. Una introducción al concepto y a su historia.* Recuperado el día 10 de agosto de 2018 de: http://www.estudislocals.cat/wp-content/uploads/2017/01/La_ciudad_Global-Saskia-Sassen.pdf
- Sánchez, Fabián. Cristina, Monserrat. Consuelo Lavana Hernández y Alma Delia Torres Rodríguez Evaluación de servicios del Centro Cultural Faro del Oriente: satisfacción de los usuarios. Licenciatura en Psicología, 2016.
- Sen, A. (1998). La cultura como base del desarrollo. La cultura como base del desarrollo: biblioteca.iplacex. Recuperado el día 09 de noviembre de 2018 de: <http://biblioteca.iplacex.cl/RCA/La%20cultura%20como%20base%20del%20desarrollo%20>
- Zambrano (2017) *Territorio, diversidad cultural y Trabajo Social.* Revista Digital de Gestión Cultural. Año 2, Núm.5, Recuperado el día 09 de noviembre de 2017 de: <http://www.gestiocultural.org.mx/revista/05/A2-N5Urbina.pdf>
- Tello, N. y Ornelas, A. (coord.). (2015). *Estrategias y modelos de intervención de Trabajo Social.* Escuela Nacional de Trabajo Social, UNAM, México.
- Trevignani, V. (2004). *La construcción de comunidad como utopía y como distopía. Villa del Parque y Campo Herrera* (Argentina 1967-1999), Flacso-Plaza y Valdez Editores, México.

- Urbina Islas, A. *Transformación de las políticas culturales en el gobierno del Distrito Federal*. de: <http://revistas.unal.edu.co/index.php/tsocial/article/view/18082>
- Universidad Autónoma de Yucatán. Campus Ciencias de la Salud. Facultad de Enfermería. *Plan de Estudios de la Licenciatura en Trabajo Social*. Recuperado el 5 de mayo de 2019 de: <http://www.csl.uady.mx/muestra/files/trabsoc.pdf>
- Universidad Autónoma de Nuevo León. Facultad de Trabajo Social. *Plan de Estudios de la Licenciatura en Trabajo Social*. Recuperado el día 5 de mayo de 2019 de: <http://ftsdyh.uanl.mx/wp-content/uploads/2014/11/PLAN-DE-DESARROLLO-2020.pdf>
- Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Trabajo Social. *Plan de Estudios de la Licenciatura en Trabajo Social*. Recuperado el día 5 de mayo de 2019 de: <http://www.trabajosocial.unam.mx/licenciatura11.htm>
- Vázquez, Martín E. (2015), pp. 21-27 en: *Fábricas de Artes y Oficios de la Ciudad de México. Quince años de navegar el siglo XXI*. (2015). Secretaría de Cultura CDMX, Trilce Ediciones, México.
- Vázquez, Martín E. (2019), en: *Acupuntura en la Ciudad. Radiografía de las Fábricas de Artes y Oficios de la Ciudad de México a dos décadas de su existencia*. Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, México.
- Vázquez, Martín E. (2019). Presentación del libro: *Acupuntura en la Ciudad. Radiografía de las Fábricas de Artes y Oficios de la Ciudad de México a dos décadas de su existencia*. En la Escuela Nacional de Trabajo Social, Auditorio 8 de marzo.
- Vélez, Restrepo, O. (2003). *Reconfigurando el Trabajo Social. Perspectivas y tendencias contemporáneas*. Espacio, Ediciones. Buenos Aires.
- Velázquez, F. 1992. Participación ciudadana en la democracia. Mimeo, Colombia.
- Viscarret Garro, J. (2014). *Modelos y métodos de intervención en trabajo social*. Difusora Larousse- Alianza Editorial. Madrid
- Zygmunt, B. (2002). *Cultura como praxis*, Paidós, Barcelona.

Anexos

Anexo 1. Guía de entrevista

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO PROGRAMA DE MAESTRÍA EN TRABAJO SOCIAL. PROYECTO DE INVESTIGACIÓN:

Objetivo: Obtener información que permita un diagnóstico de los proyectos culturales con base en las siguientes categorías: trabajo sociocomunitario, cultura popular, derechos culturales, comunidad y política cultural; considerando la trayectoria del proyecto cultural en cuestión.

Nota: La información proporcionada era utilizada con fines académicos, los datos proporcionados serán utilizada tal y como se obtenga del autor sin modificaciones textuales.

Datos generales:

Fecha: _____

Lugar: _____

Hora: _____

Nombre del informante: _____

1.- Fase preparatoria

Presentación con el informante y comentarle los sobre los objetivos de la investigación, así como el interés de contactarlo como informante.

Hacer mención de que los datos recabados serán utilizados únicamente para fines de la investigación y que serán respetados y citados con debido créditos.

Por último, solicitar permita grabar la entrevista, para poder escucharla en futuras ocasiones para vaciar y analizar la información.

2.- Fase inicial

Obtención de datos generales

Nombre de la persona, ¿Podrías contarme acerca de ti y tu relación con el espacio?, es decir; ¿Cómo te vinculaste a este proyecto, cuánto tiempo tienes a aquí y cuál es tu trayectoria personal - profesional con el proyecto? Por favor menciona todo lo que te resulte informante.

3.- Fase de seguimiento o fase de preguntas

Pregunta detonante:

¿Qué hace diferente este proyecto cultural en relación a otras propuestas culturales en la ciudad de México?

Pasar de preguntas exmanentes a inmanentes considerando las siguiente categorías.

Categorías: trabajo socio-comunitario, cultura popular, derechos culturales, comunidad y política cultural

4.- Fase de conclusión.

Cierre: Nombre del informante, agradezco el tiempo que me ha brindado para esta entrevista, no tengo otra pregunta más pero me gustaría saber si a le gustaría agregar algo más que le parezca importante mencionar y que yo no haya considerado preguntarle.

Anexo 2. Selección de hallazgos de las entrevistas a informantes clave de conformidad con las categorías de análisis.

Datos generales			Categorías de análisis				
N	Nombre del informante	Espacio cultural	Fecha de entrevista	Comunidad	Participación	Política cultural	Cultura popular
	Benjamín González Pérez	Faro de Oriente	4/10/18	<p>Quisimos romper con la idea tradicional de comunidad, quisimos creer que la comunidad es un proceso que se construye y que se legitima y se le construye permanentemente.</p> <p>Todo proyecto comunitario es un proyecto en construcción.</p> <p>Mi trabajo fue básicamente dividido en tres, hubo administrativo que implicaba que el edificio pasara a nombre de la Secretaria del Instituto de cultura, que se hiciera la obra pública, que se rehabilitaran las cosas un proceso administrativo y luego la vinculación con dos comunidades: la comunidad y artística y la comunidad local.</p> <p>El ajolote se convirtió en un proceso de identidad del personaje del barrio, se convirtió en el símbolo inicial porque tenía esta</p>	<p>El primer trabajo fue escuchar todas esas opiniones y luego el trabajo ya de laboratorio fue decidir lo que esos espacios iban a hacer con base en las opiniones de toda esa gente.</p> <p>Tuve reuniones con los representantes vecinales que había: que el jefe de manzana, que el representante no sé qué ,etc., cuando yo les dije que íbamos a hacer un centro cultural la gente nos dijo no queremos un centro cultural, queremos una guardería, queremos una no sé qué porque en su imaginario ¿qué es eso?, de que carajos nana... había siempre esa resistencia, entonces parte de nuestro trabajo fue explicar lo que creíamos el valor de la cultura y ellos fueran sensibilizándose en ese sentido y vamos escuchando y vamos aprendiendo del proceso local.</p> <p>Hicimos una asamblea porque veníamos de movimiento social, entonces no veníamos de la idea jerarquizada de la toma decisiones, entonces, teníamos la</p>	<p>Nosotros creíamos que la cultura era un derecho y que hasta el momento solo ha sido en muchos sentidos un privilegio, o sea, también teníamos un sentido político es decir queremos una redistribución de la riqueza simbólica del país que es la cultura.</p> <p>Había una idea política, es decir vamos con los pobres o con la gente más necesitada porque tienen derecho a disfrutar con los viene de la cultura o sea hay algo utópico y hay algo revolucionario en el planteamiento del Faro, era algo que no teníamos.</p> <p>El desarrollo parte primero del reconocimiento como individuo como colectivos de ese derecho, ahí ya hay desarrollo en el ejercicio en el empoderamiento ciudadano de decir yo tengo derecho a esto, esto es importante para mí, esto es algo que es clave para mi visión y mi construcción como ser humano y el otro elemento así como tengo derecho de decidir con mi cuerpo, con mi escritura, con mi</p>	<p>Fuimos leyendo realidades del barrio, no es que aquí se pone el tianguis de basura y entonces ahhh entonces el tianguis de basura, la basura puede convertirse en un eje fundamental, la instalación, el reciclaje, las cosas de íbamos leyendo cuales eran los intereses del barrio que después nos sirvió para construir la currícula de la escuela y la oferta.</p> <p>Hicimos un proceso de marcaje y de conquista del barco. El barco se volvió una metáfora y entonces dijimos primero los grafiteros y entonces cientos de grafiteros a hacer bombas alrededor pero después llegaron otros y dijeron no pero así no pero a si no se apodera uno del edificio hay que hacer un mural que convine las bombas de los grafiteros con un concepto y entonces hicimos los ajolotes y entonces se hicieron ajolotes porque era una</p>

			<p>cosa mítica, tenía esta cosa bella, rara, y tenía este performance, entonces la comunidad nos dio un símbolo a partir de actividades participativas dentro del el propio proyecto.</p> <p>La comunidad es un grupo de personas que comparten intereses, ritos, historias identidades formas de participación, mecanismos de toma de decisión; que comparten también de alguna manera a veces un espacio físico, a veces un espacio virtual y esos vínculos se fortalecen y se consolidan a partir de sus prácticas y sus usos, sus costumbres y sus mecanismos de socialización.</p> <p>La comunidad es ese grupo que al compartir estas prácticas los fortalece y diré una cosa más, cuando estas comunidades entran en comunicación y en dialogo con otras comunidades, tienen otras prácticas, tienen otros mecanismos de identidad.</p> <p>El poder que implicaba una comunidad es increíble, el principal éxito es que el faro es una comunidad en condiciones completamente adversas que ha</p>	<p>idea que el centro cultural tenía que ser democrático.</p> <p>Discutíamos horas y horas, y discutíamos ahí que talleres se podrían dar, que tipo de temas podríamos dar qué tipo de actividades culturales podíamos tener, que tipo de cosas había que hacer, entonces era un centro cultural que discutía su programación, tú vas a Bellas Artes y Bellas Artes no ponen a discutir su programación, hay una idea de que hay uno sesudos que lo deciden, nosotros decíamos- no! la decisión de este centro va a ser colectiva.</p> <p>La práctica asamblearia permanente que nos ayudó a construir un imaginario colectivo del propio proyecto fue aportando símbolos locales, ritos locales, fue aportando elementos comunitario que fortalecieron la vida interna.</p>	<p>pintura; también tengo derecho a dialogar con otros con el otro, con otras formas, con otras comunidades.</p>	<p>metáfora del lago porque además el barco tenía una forma del lago el barco tenía una forma de estar en el lago de Texcoco y pintamos los primeros ajolotes.</p> <p>Los pueblos se desarrollan culturalmente cuando son capaces de decirnos al mundo lo que son, y también de aceptar en comunidad lo que son otros y reconocerse. En ese sentido los pueblos indígenas lo hacen mucho.</p> <p>Descentralización creación de nuevas centralidades públicas, o sea los centros culturales requieren ser como los centros comerciales, espacios de destino de la gente de los fines de semana.</p> <p>Necesitamos más que personas que ejerzan sus derechos culturales en estos espacios. Por lo tanto, no debe haber uno, ni dos, ni tres, ni cuatro faros, sino que tiene que haber trescientos. El nuevo gobierno está pensando en 300 centros comunitarios de barrio, eso tiene que estar pensando en un gran proyecto de cultura comunitaria para incidir en los barrios, para ejercer justamente los derechos, esos son los retos.</p>
--	--	--	--	--	--	--

			construido una poética propia.			A partir de la participación local y el ejercicio público se debe reconstituir la vida y reorganizar la vida comunitaria a partir de una acción política social y cultural organizativa desde una perspectiva donde el gobierno se convierta en un gran promotor de la organización local y en un gran motivador para que el barrio se encuentre y se empodere.	
2	José Luis Galicia	Faro de Oriente	18/ 09/18	<p>Se convocaba a la gente de la zona para platicar lo que se iba a ser aquí en el espacio y de hacer los talleres como en la misma comunidad.</p> <p>La comunidad del Faro es símbolo es como muy amplia no existe una comunidad única, sino que son como varios núcleos de comunidades dentro del mismo espacio. pero cada uno tiene sus propios intereses, sus propias particularidades, sus propias formas de organización</p> <p>Cumplimos 18 años, aunque suene paradójico creo que es esta cuestión de la vinculación con las diversas comunidades.</p> <p>Estas comunidades o estos grupos representan el espacio, esa es una de sus fortalezas</p>	<p>La fortaleza (del faro) no radica en una dirección o no radica de una persona como tal, sino radica en el cumulo de personas que se involucran en el proyecto.</p> <p>Pareciera que desde la dirección se toman todas las decisiones, pero realmente se toman acorde a lo que nos piden a lo que se hacen llegar o a lo que la agente nos demande o creo que una de estas fortalezas es una vinculación que ha hecho con las diversas comunidades.</p> <p>Ver que necesidades hay y a partir de allí empezar a generar las demandas.</p> <p>Propiciar que la gente de esta zona que estaba carente de zonas culturales se involucrara o tuviera como necesidad de generar la demanda.</p> <p>Se convocaba a la gente de la zona para</p>	<p>Las instancias hacen muchos estudios sobre programas o proyectos que van a implementar y los implementa y de repente no funciona se quedan allí, nosotros decimos que no es que sean malos es que a veces no se hacen pensando realmente en la población, sino se hacen pensando en lo que tú quieres, en lo que tu deseas, pero no consultas.</p> <p>(con el Faro) empiezan a generar esta cuestión de creación de espacios públicos en la ciudad y empiezan hacer el mapeo de la oferta cultural en la ciudad, ven que en las zonas periféricas prácticamente había muy pocas cosas o muy poca infraestructura cultura y deciden ellos hacer un espacio cultural en una zona periférica para descentralizar la oferta, para genera infraestructura en una</p>	<p>somos como uno de los espacios alternativos dentro de una institución de gobierno, pero realmente sabemos que un espacio alternativo como debe ser un espacio alternativo, pero si somos con un ejemplo de cambio o una alternativa para ser agente de cambio en una comunidad.</p> <p>nosotros en esta cuestión de los pueblos originarios, iniciamos con un taller de náhuatl (...) hay un taller de filosofía Náhuatl, hay un taller de historia náhuatl, hay un taller de danza prehispánica, hay un taller de herbolaria indígena, porque fue como consecuencia también de estas comunidades. La demanda la tuvimos que generar desde</p>

				(...)	<p>platicar lo que se iba a ser aquí en el espacio y de hacer los talleres como en la misma comunidad y por otro lado también había una estrategia tanto de historia y cultura.</p> <p>Platicaban con ellos y sobre lo que iba a ver aquí en el espacio para empezarlos a involucrar y digamos que esos fueron los primeros acercamientos y también fue el asunto de ir a cada escuela de la zona y también platicarles sobre el proyecto hacer intercambios.</p> <p>De los principales difusores del espacio fueron los bici taxis porque los bici taxis (...) iban anunciando lo que ibas a hacer lo que hacemos, o lo que vamos a hacer tal evento invitando a la gente.</p> <p>Vamos directo con los vecinos casa por casa a preguntar o a tocar o hacer vínculos de acuerdo a las cosas que necesitamos</p>	<p>zona nueva y a parte para empezar a atender a esa población que difícilmente se acercaba a la cultura por el asunto de la lejanía.</p> <p>Desde antes que existieran los derechos Culturales como tal los ha trabajado es el acceso libre a la gente el que ellos puedan proponer sus propias formas de organización o de gobierno, que presenten iniciativas que se les brinde atención igualitaria a todos, que no se les rechace por ideología, por cuestiones políticas; creo que el faro ha dado como siempre esa apertura y creo que son fundamentales.</p> <p>Ya que entro en vigor la constitución de la Ciudad de México y que ya nuestra constitución se plasma realmente los Derechos Culturales pues creo que somos de los espacios que más ha aportado para que esos derechos se vean reflejados ahí. Para nosotros es fundamental que no solamente esté en la Constitución, sino que se hagan efectivo que la gente tenga acceso a los bienes y los servicios Culturales.</p> <p>Los Espacios tienen que ser más acorde a la cuestión de los Derechos Culturales y de la Normatividad. Mirar en espacios independientes o cómo</p>	<p>un principio y así algunos proyectos más se gestaron así primero hicimos que la demanda sucediera y eso creo que también lo hace como diferente a otras instancias.</p> <p>Somos una decisión del gobierno la ventaja que tuvimos fue que durante mucho tiempo el gobierno no nos peló a pesar de que pertenecíamos directamente a él, y entonces eso nos dio oportunidad de no independizarnos, pero sí de poder tomar nuestras propias decisiones y de realizar nuestros propios proyectos y programas (a parte de los que se desarrollan en la Secretaría –de cultura) pero (...) sabemos que no somos independientes, aunque se nos ve como tal en muchas ocasiones.</p> <p>Dentro de la alternatividad de una instancia de gobierno creo que si somos como uno de los espacios alternativos (...) somos un ejemplo de cambio, una alternativa para ser agente de cambio en una comunidad.</p>
--	--	--	--	-------	--	---	---

					<p>estos espacios Culturales. El Gobierno puede involucrarse o apoyar a los independientes.</p> <p>Es importante que el gobierno siga conservando espacios como los Faros o como su estructura cultural las dote tanto de recursos como de servicios y que esos servicios también sean aprovechados por los espacios independientes o podemos hacérselos llegar a partir de las redes</p>		
3	Joaquín Aguilar Camacho	Circo Volador	14/09/18	<p>Las iniciativas ciudadanas y organizativas que son tan difícil de construirse desde el tejido abajo. Los barrios las gentes las doñas los jóvenes se van apretando tanto que por instinto empiezan a generar procesos organizativos.</p> <p>Me entró esa conciencia comunitaria, de ver a mi barrio bien jodido de ver a mis camaradas jóvenes sin opciones queriendo estar taloneando, perder la chingada vida en la esquina y nos quedamos ahí quietos... y dijimos –no- pues hay que hacer algo, pero acá abajo en el barrio en los barrios, en las zonas jodidas.</p>	<p>Cuando se corporatizan las iniciativas, se apagan los procesos organizativos de las comunidades, y el resultado es: ciudadanías poco participativas, ciudadanías que no creemos en las instituciones, ciudadanías que nos volvemos independientes.</p> <p>Construir una ciudadanía organizativa participativa y corresponsable desde el arte desde la cultura.</p> <p>Te topas con un público y unos ciudadanos diversos ¿cómo diseñas? ¿Cómo convences al chavito que deje la mona? ¿o la cancha de fútbol? ¿o la televisión? ¿o la pinche esquina? y que se meta a un taller, a un concierto, a una exposición no sé... que se ponga a escribir.</p>	<p>Los cuadros políticos que se forman para operar y manejar los recursos públicos a través de estas instituciones, desafortunadamente carecen de un perfil de una vocación, de una experiencia de una relación palpable en este caso de cultura y comunidad, generalmente son cuadros que se forman por venir volanteando aplaudirle al diputado.</p> <p>La falta de ética de estas personas que se asumen como expertos conocedores para manejar un recurso público cuando realmente carecen de muchos elementos (...) lo delicado es que no solo carecen de una ética y de una experiencia y de una vocación, sino también se vuelven expertos en la simulación.</p> <p>Estas dos experiencias son maravillosas (la del Faro de Oriente y el Circo Volador), son la más visibles y talvez las que más han aportado como</p>	

					<p>experiencia de comunidad y cultura. Son como espacios de gestión mixta uno es más auto estivo congestivo y el otro es más con recursos públicos. Yo integraría la experiencia de casa talavera, por su el trabajo de vinculación comunitaria, que, aunque no ha sido reconocido (por otras instituciones) al final de cuentas, lo importante aquí quien lo tiene que reconocer es la comunidad.</p> <p>Estas zonas de la ciudad (Iztapalapa y Venustiano Carranza) han sido excluidas de derechos culturales por muchos años, entonces es doblemente el reconocimiento a estos espacios, por el trabajo que han hecho.</p>		
4	Héctor F. Castillo Berthier	Circo Volador	24/09/18 y 26/02/19	<p>Lo que yo pretendía es que la investigación sirviera a la comunidad, que le sirviera a la gente, a un grupo de trabajo (...) que lo que tu hagas genere un cambio. Esa es la propuesta.</p> <p>No teníamos el espacio ni nada o sea empezamos a trabajar en las calles con una productora, nos acercábamos con los chavos y llegábamos a las comunidades a negociar con las comunidades a hablar con sus papas, hablar con la gente y a buscar frenar la estigmatización.</p>	<p>Apareció el programa de radio y entonces ahí dije (...) vamos a tomar la cultura de ellos la vamos a expresar y vamos a ver si responden dije, si responden entonces vamos a tener un canal de comunicación literalmente con millones de chavos y vamos a tener programas donde vamos a poder traerlos y confrontarlos y hablar con ellos y visitar sus barrios.</p> <p>La idea de tener una investigación social aplicada o sea una investigación que llegue a estos chavos y que los incorpore y que los sume y que haga cosas con ello.</p> <p>A partir de nuestra experiencia se abrieron</p>	<p>Cárdenas en el 97 nos dice -oye tu circo volador, vamos a volverlo política pública-, pero nosotros apenas estábamos arrancando entonces le dije -ingeniero si lo vuelve política pública lo va a matar porque a usted le gusta y ahorita nos va a poyar y va a estar muy bien y van a decirte hay que padre, y yo como investigador voy a seguir haciendo política pública, lo que estamos apenas aprendiendo es cómo poder tener un proyecto sustentable económicamente-.</p> <p>No va a ser política pública (el circo volador), usted no me va a dar ningún centavo yo tengo que pagar todo no? -. Entonces me dijo, -</p>	<p>Le dije (a Alejandra Moreno Toscano) si pues son dos millones y medio de jóvenes y le dije y todos o sea no son violentos no son drogadictos, no son asesinos, no son rateros, no son narcotraficantes, pero todos están en la misma situación de pobreza.</p> <p>La idea era empezar frenando la estigmatización de la policía o sea porque el asunto por lo que entramos a trabajar era una estigmatización por parte del gobierno en la que cada vez que se les hablaba a las autoridades y les decían oye pues tenemos un grupo de pandilleros que</p>

		<p>A los vecinos teníamos que explicarles bien quienes éramos, como somos, (decirles) que vinieran, que participen y que vayan utilizando también el espacio. Entonces tuvimos ahí, por ejemplo, a los comerciantes de Jamaica haciendo sus reuniones de su localización gremial, que eran bien pesaditas (...) luego trabajamos con los ambulantes, les abrimos las puertas para que tuvieran sesiones de trabajo; y entonces empiezas a relacionarte con la comunidad y cuando empezamos a hacer conciertos gente a la comunidad les decíamos -va a ver concierto tal fecha, preparen sus productos, véndanlos-. O sea, que encuentren como generar ganancias para ellos. También abrimos talleres para que gente de la comunidad pudiera venir y andar y participar y sumarse.</p> <p>;a última semana del primer semestre, se hace una exhibición toda la semana. Se juntan los diferentes talleres para que presenten lo que aprendieron los chavos durante el semestre, para que vengan sus familiares, que vengan sus novias, sus vecinas, sus</p>	<p>muchos otros programas para estos chavos, entonces uno sobre fonkie, otros para hablar de metal y diferentes cosas, diferentes problemáticas de los chavos.</p> <p>Cuando yo decía por el radio nos vamos a ver mañana en las canchas de <i>tal</i>, a lo mejor al principio llegaban 30 gentes, o 50 gentes. Después de 4 años cuando yo decía nos vamos a ver mañana, yo juntaba 2000 o 3000 chavos y entonces se juntaba un bandononon, así de locos, y nos íbamos a Neza y nos íbamos a Tlalnepantla.</p> <p>Reunimos a los chavos reunimos a los maestros, y les dije saben que esta cuestión de gratuidad está bien, pero nos ha llevado a tener una alta deserción de los talleres entonces vamos a poner un costo moderado.</p> <p>Descubrimos que a través de los talleres y de la gente que trabajaba con nosotros podíamos hacer cosas externas, podíamos salir y realizar otras actividades, entonces empezamos a hacer exhibiciones, empezamos a pintar murales, empezamos a hacer tocadas en otros estados de la republica muchas áreas en muchos festivales entonces era gente de circo volador que iba a otro lado a realizar.</p> <p>Recibimos muchas solicitudes de gente que quiere visitarnos,</p>	<p>bueno pues ayúdame a construir una política pública para la ciudad-.</p> <p>Es muy distinto cuando perteneces a una estructura administrativa de gobierno, pues ya no puedes inventar! ni puedes hacer locuras! todo, todo está ordenado (...) pero si eres independiente entonces puedes jugar como un montón de cosas y eso nos permitió que encontráramos muchas otras formas de comunicación, muchos otros tipos de contactos que no hubiéramos tenido si se convierte en política pública, eso nos permitió crecer y saber que podíamos estar haciendo diferentes cosas.</p> <p>El origen del circo era abrir espacios que no existían y yo creo que parte de la política actual sería fortalecer los espacios independientes, impulsar los espacios independientes: foro Alicia y otras cosas que existen, porque todos necesitan desarrollarse, necesitan crecer, necesitan ampliarse, necesitan profesionalizarse (...) mantener redes independientes de trabajo.</p>	<p>se juntan aquí en la esquina.</p> <p>Una estación para chavos de rock y - rock 101- empezó a pasar rock en español, pero solamente transmitía rock en español argentino y español, no eran grupos mexicanos. Nosotros no pasábamos rock argentino ni rock español, solo pasábamos grupos mexicanos, de hecho uno de los primeros eslogan del circo volador era: <i>viva el rock mexicano</i>, entonces solo trabajábamos con rock mexicano pues eso le daba otra presencia(...)trabajábamos con la oferta nacional y local y, traíamos a los músicos locales a presentarse a tocar.</p> <p>Nos enfocamos a un segmento que es underground y empezamos a trabajar con ese segmento.</p> <p>Me imagino que las cosas gratuitas no se valoran en su justa dimensión. Una de mis críticas en el gobierno de Lopez Obrador, es su noción de derechos; quiere hacer gratuitas las cosas, lo entiendo, entiendo porque lo quiere hacer así, pero sé que en el futuro no va a funcionar también y -le puedo decir porque no le va a funcionar-y cómo</p>
--	--	---	---	--	---

			<p>mamás, sus tías, sus quien quera y que vengan a ver lo que están haciendo los chavos y que identifiquen a los chavos como artistas o actores.</p> <p>Carios colectivos se han formado a partir de circo volador varios artistas muchos artistas han salido de circo volador, gentes del área de Jamaica que se volvieron exitosos en sus cosas tenemos ahí algún registro de varias de estas personas que llegan aprenden después se vuelven sus propios productores.</p> <p>Son varias comunidades porque unas son los chavos que van al concierto, es un tipo de gente; otros son los chavos que van a los talleres, es otro tipo de gente; otros son los chavos que encuentran ahí un lugar propicio para desarrollar sus actividades si tienen alguna presentación o lo que sea, son varias comunidades distintas, el verdadero sentido es que el espacio tenga la libertad de recibirlos a todos sin importar la edad tampoco.</p>	<p>que quiere venir, que quiere entrar en contactarnos, que quiere tocar, que quiere hacer cosas y eso es permanente, ¿o sea ya ni siquiera tenemos que andar anunciando hay esto o sea hay mucha gente que nos busca no? y así es como nos mantenemos</p>		<p>deberían de perfilarlo mejor para garantizar; más que la gratuidad, una permanencia y una mejoría de la calidad de los servicios.</p> <p>Estamos trabajando con la gente de Claudia Sheinbaum el diseño de estos 300 pilares que están construyendo en la CDMX, que son como circos voladores en chiquito, con diferentes cosas. Entonces le dije encantado te echamos la mano trabajamos así diagnósticos, participamos, nos sumamos a las actividades que se puedan sumar y ahí vamos...</p> <p>Las autoridades son el principal obstáculo, o no entienden, o no saben o no les cae el veinte, o no conocen, o no les interesa, porque en general las autoridades se manejan en áreas o en búsqueda de ciertos parámetros que les permitan reflejar que su actividad es buena.</p>
--	--	--	--	--	--	---