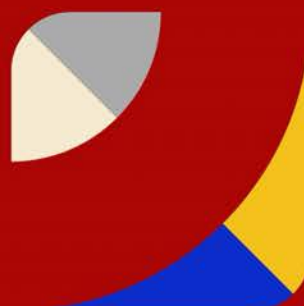




ESTUDIOS DE CASO EN LA GESTIÓN CULTURAL

José Luis Mariscal Orozco
Luis Gabriel Hernández Valencia

Editores



Trans[®]
digital
editorial

Estudios de caso en la gestión cultural

José Luis Mariscal Orozco
Luis Gabriel Hernández Valencia

Editores

Título original: Estudios de caso en la gestión cultural / José Luis Mariscal Orozco y Luis Gabriel Hernández Valencia (Editores) — Ciudad de Querétaro: Editorial Transdigital, 2024. — 233 páginas.

ISBN: 978-607-69587-6-6

DOI: <https://doi.org/10.56162/transdigitalb28>

Clasificación DEWEY. Materia: 001.4 – Investigación.

Tipo de Contenido: Libros universitarios.

Clasificación tema: JB – Sociedad y cultura: generalidades.

Tipo de soporte: libro digital descargable.

Formato: PDF.

Tamaño: 6.0 Mb



Este libro es una publicación de acceso abierto con los principios de Creative Commons Attribution 4.0 International License, que permite el uso, intercambio, adaptación, distribución y transmisión en cualquier medio o formato, siempre que dé el crédito apropiado al autor, origen y fuente del material gráfico. Si el uso del material gráfico excede el uso permitido por la normativa legal deberá tener permiso directamente del titular de los derechos de autor.

Esta obra ha sido dictaminada por pares académicos expertos.

D.R. 2024, José Luis Mariscal Orozco (editor).
D.R. 2024, Luis Gabriel Hernández Valencia (editor).
D.R. 2024, Ana Laura Aguilar Torres (autora).
D.R. 2024, Roberto Guerra Veas (autor).
D.R. 2024, Neyla Donaji Gutiérrez Molina (autora).
D.R. 2024, Martín Jaramillo Cuen (autor).
D.R. 2024, Israel Tonatiuh Lay Arellano (autor).
D.R. 2024, Verónica Loaiza Servín (autora).
D.R. 2024, Erika Marlen López Herrera (autora).
D.R. 2024, José Luis Mariscal Orozco (autor).






D.R. 2024, Ana Alicia Mejía Ortega (autora).
D.R. 2024, Rosa Noemí Moreno Ramos (autora).
D.R. 2024, Alicia Paola Partida Hernández (autora).
D.R. 2024, Camilo Patiño García (autor).
D.R. 2024, Marisabel Peñaloza Llorente (autora).
D.R. 2024, Karla Marlene Ortega Sánchez (autora).
D.R. 2024, Paola Castillo Nevárez (autora).
D.R. 2024, Julio Perea Guillén (autor).
D.R. 2024, Sarahi Guadalupe Ignacio Morales (autora).
D.R. 2024, Luis Gabriel Hernández Valencia (autor).

D.R. 2024, Sello Editorial Transdigital.

Transdigital[®]
editorial

Sociedad de Investigación sobre Estudios Digitales, S. C. Circuito Altos Juriquilla 1132. Colonia Altos Juriquilla. C. P. 76230, Juriquilla, Querétaro, México. +52 (442) 301 32 38. aescudero@editorial-transdigital.org www.editorial-transdigital.org

Redes sociales:

 <https://www.linkedin.com/company/transdigital-mx/>
 <https://twitter.com/TransdigitalMx>
 <https://www.facebook.com/transdigital.mx/>
 <https://www.instagram.com/transdigital.mx>
 <https://www.youtube.com/@transdigitalmx>



Registro en el Padrón Nacional de Editores como agente editor Sociedad de Investigación sobre Estudios Digitales, S. C., con el Dígito Identificador 978-607-99594.



Registro Nacional de Instituciones y Empresas Científicas y Tecnológicas del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCyT) con el folio: RENIECYT 2400068.

Sugerencia de referencia en APA 7^a. edición:

Mariscal Orozco, J. L., & Hernández Valencia, L. G. (Eds.). (2024). *Estudios de caso en la gestión cultural*. Editorial Transdigital. <https://doi.org/10.56162/transdigitalb28>

Índice

| | |
|--|----|
| LA PECULIARIDAD DEL MÉTODO DE CASOS EN LA GESTIÓN CULTURAL, NOTAS INTRODUCTORIAS.... | 8 |
| Sobre la metodología del estudio de casos..... | 10 |
| De los casos considerados en la obra | 15 |
| Referencias..... | 18 |
| CAPÍTULO 1. FORMALIZACIÓN DEL SABER EXPERIENCIAL EN CULTURA: EL CASO DEL ENCUENTRO NACIONAL DE GESTIÓN CULTURAL MÉXICO | 19 |
| Introducción | 20 |
| Contextualización del Encuentro Nacional de Gestión Cultural México | 21 |
| Marco teórico | 25 |
| Metodología | 29 |
| Análisis descriptivo de las ponencias y sus autores..... | 31 |
| Análisis de la argumentación de las ponencias..... | 40 |
| Conclusiones | 43 |
| Referencias..... | 44 |
| CAPÍTULO 2. INCIDENCIA DE LA PARTICIPACIÓN SOCIAL EN EL DISEÑO DE POLÍTICAS CULTURALES LOCALES: EL CASO DEL SECTOR DEL ARTE EN MONTERREY, MÉXICO | 46 |
| Introducción | 47 |
| Los elementos teóricos de la participación social en cultura | 49 |
| Agentes de la participación social en el sector cultural | 52 |
| Políticas culturales e institucionalización cultural | 52 |
| La participación social en Monterrey, Nuevo León de 2014 a 2020: Un estudio de caso común en Latinoamérica..... | 56 |
| Conclusiones | 64 |
| Referencias..... | 66 |
| CAPÍTULO 3. LA CAJETA DE SAYULA, ESTUDIO DE CASO DE PATRIMONIO GASTRONÓMICO..... | 67 |
| Introducción | 68 |
| La cajeta de Sayula..... | 69 |
| De la mesa a la venta..... | 70 |

| | |
|--|------------|
| La gestión de la cajeta, dos cismas..... | 72 |
| <i>Obtención del récord Guinness</i> | 72 |
| <i>Inscripción de la cajeta al Inventario Estatal de Patrimonio Cultural</i> | 73 |
| Los modelos de gestión de la cajeta de Sayula | 75 |
| Modelo mercantil | 76 |
| El modelo de construcción identitaria..... | 80 |
| Consideraciones finales..... | 81 |
| Referencias..... | 82 |
| CAPÍTULO 4. DISCUSIÓN NORMATIVA Y GESTIÓN CULTURAL PARA LA FUNDAMENTACIÓN DE UN PROYECTO DE INTERVENCIÓN DE TURISMO INCLUYENTE EN MEDELLÍN, COLOMBIA..... | 83 |
| La inclusión-exclusión desde la teoría sociológica..... | 85 |
| Normatividad para la inclusión. La <i>Convención Internacional de los Derechos para las Personas con Discapacidad</i> | 87 |
| El acceso al turismo y a la cultura en la normatividad sobre inclusión en México | 89 |
| El turismo en la normatividad sobre inclusión en Colombia | 90 |
| Actores alrededor del turismo incluyente | 92 |
| Agencia de viajes <i>Inclusión Travel</i> | 94 |
| Un proyecto turístico desde la gestión cultural..... | 95 |
| Conclusiones | 98 |
| Referencias..... | 98 |
| CAPÍTULO 5. PROYECTO SUMA: ESPACIO PARA EL DIÁLOGO Y LA REFLEXIÓN COLECTIVA..... | 100 |
| Introducción | 101 |
| Conceptualización..... | 102 |
| El proyecto SUMA..... | 105 |
| Los conversatorios | 106 |
| Observación de la oferta cultural | 108 |
| Seminario Gestión Cultural Comunitaria..... | 110 |
| Conclusiones | 116 |
| Referencias..... | 118 |

| | |
|--|------------|
| CAPÍTULO 6. EL IDIOMA TRADICIONAL COMCAAC (<i>CMIIQUE ITTOM</i>) EN LA COMUNIDAD DE PUNTA CHUECA SONORA. ACTUALIDAD, TRANSMISIÓN Y PERTENENCIA..... | 120 |
| Introducción | 121 |
| La conformación de una nación | 123 |
| Sobre la complejidad idiomática..... | 124 |
| El marco de nuestra experiencia | 129 |
| De los proyectos realizados, la experiencia de campo..... | 135 |
| Conclusiones | 148 |
| Referencias..... | 151 |
| CAPÍTULO 7. FEMINISMO, ICONOCLASIA Y GESTIÓN CULTURAL | 154 |
| Introducción | 155 |
| Gestión cultural, acción política y memoria | 157 |
| Feminicidio y marcha para demandar justicia | 162 |
| Construcción iterativa de la narrativa y la acción feminista | 164 |
| Conclusiones | 171 |
| Referencias..... | 173 |
| CAPÍTULO 8. LAS MUJERES EN LA CREACIÓN DEL CÓMIC, EL CASO DE ZAPOPAN..... | 177 |
| Introducción | 178 |
| La producción y los artistas..... | 179 |
| Conclusiones | 192 |
| Referencias..... | 193 |
| CAPÍTULO 9. NAÓ: SANACIÓN SONORA EN ESPIRAL. UNA OBRA CON CUATRO LENGUAS ORIGINARIAS DEL NORTE DE MÉXICO | 194 |
| Personas y contextos | 197 |
| Proceso creativo | 201 |
| Conclusiones | 208 |
| Referencias..... | 209 |
| CAPÍTULO 10. SISTEMATIZACIÓN DE EXPERIENCIAS Y GESTIÓN CULTURAL: CÓMO APRENDER DE LA PRÁCTICA | 211 |
| Entre el decir y el hacer..... | 212 |
| La sistematización de experiencias, orígenes..... | 213 |

| | |
|--|------------|
| ¿De qué hablamos cuando hablamos de experiencia? | 215 |
| Antecedentes | 216 |
| La propuesta de los cinco tiempos de Oscar Jara..... | 219 |
| Referencias..... | 225 |
| SOBRE LOS AUTORES Y AUTORA | 227 |

LA PECULIARIDAD DEL MÉTODO DE CASOS EN LA GESTIÓN CULTURAL, NOTAS INTRODUCTORIAS

José Luis Mariscal Orozco
Luis Gabriel Hernández Valencia

La peculiaridad del método de casos en la gestión cultural, notas introductorias

José Luis Mariscal Orozco

Luis Gabriel Hernández Valencia

La gestión cultural surge en las últimas décadas como un nuevo campo académico disciplinar en Iberoamérica, que se genera a partir de la visibilización y formalización de saberes experienciales de diversos agentes culturales que desde diferentes campos y ámbitos laborales van definiendo un modo particular de mirar e intervenir en la realidad. No obstante, estas miradas y actuaciones no solo están influenciadas por la praxis de los agentes, sino también por sus trayectorias laborales y académicas que van delineando las concepciones de cómo se entiende la cultura, pero también los métodos por los cuales se analiza y se interviene.

En los procesos de formalización de la praxis desde el ámbito académico, ha sido necesario reconocer cómo la gestión cultural apropia y utiliza las diferentes metodologías y herramientas de otras disciplinas y profesiones, para enriquecer y mejorar su práctica. Por ello, la multi e interdisciplinariedad se vuelve fundamental en la gestión cultural, ya que permite abordar de manera holística y compleja los desafíos y problemáticas que se presentan en el ejercicio de la profesión.

Es así que la formación en gestión cultural debe considerar una visión interdisciplinaria y capaz de implementar una gran variedad de metodologías, acorde a las necesidades y problemáticas concretas que quieren atender, ya sea que esto derive en proyectos de investigación o intervención. De esta forma, los profesionales de la gestión cultural podrán desarrollar estrategias innovadoras y creativas que contribuyan al desarrollo del sector cultural y al enriquecimiento de la comunidad en la que se insertan. La capacidad de trabajar de manera colaborativa con expertos de distintas disciplinas también les permite generar soluciones integrales y efectivas para los objetos de estudio/intervención que se atienden.

Por ello, el método de casos es una herramienta importante que se utiliza en la gestión cultural. Se caracteriza por su enfoque práctico y contextualizado en el análisis de situaciones específicas para identificar aprendizajes generados desde la práctica de los agentes culturales, pues a través del estudio detallado de casos específicos se pueden identificar patrones, estrategias exitosas y errores comunes, lo que facilita la formalización de estas experiencias para la generación de nuevo conocimiento. Éste, una vez sistematizado, puede ser compartido y replicado por otros agentes culturales, contribuyendo así a la mejora de sus prácticas, favoreciendo al desarrollo de una acción cultural efectiva, eficiente, pero sobre todo pertinente, ya que la contextualización jugará un papel importante en la comprensión de cómo se configura la acción cultural y el para qué de la misma.

Sobre la metodología del estudio de casos

La metodología del estudio de casos es una técnica de investigación cualitativa que es mayormente utilizada en las ciencias sociales y en la salud, tanto en su carácter investigativo como de intervención. Se centra en el análisis de una unidad de estudio (sean personas, grupos, fenómenos, comunidades, etc.) con un cierto grado de profundidad, pero enmarcado en un contexto real específico que permite comprender la particularidad, pero también a su vez, su contribución a la generalidad, pues tiene un principio hologramático (Morin, 2004) de revelar la generalidad y la singularidad de los casos, proporcionando una visión rica y compleja que otros métodos de investigación podrían pasar por alto, como por ejemplo el reconocimiento de que el objeto de investigación/intervención no es ajeno al propio gestor:

Una de las implicaciones metodológicas fundamentales del principio hologramático, en el conocimiento de las realidades sociales, es que, en la mayoría de las ocasiones, tendemos a hacer referencia de esta como algo externo a nosotros, algo que, si bien tiene relación, no lo identificamos con nosotros mismos. De esta manera, hablamos o hacemos referencia de la sociedad, como si adquiriera una objetividad ajena a nosotros. (Luengo González, 2014, p. 109)

Esta metodología es bastante útil cuando las fronteras entre el fenómeno y su contexto no son claramente evidentes, lo que requiere una exploración exhaustiva de las condiciones contextuales que hacen posible al caso. Los estudios de caso pueden emplear, tanto datos

cualitativos como cuantitativos, y suelen iniciar con la formulación de preguntas de investigación que guían el proceso de recopilación y análisis de datos a partir de la articulación de diversas técnicas como la etnografía, la entrevista, la revisión documental, la investigación acción participativa, entre otras, cuya articulación permiten triangular los datos para aumentar la validez de los hallazgos. La interpretación de los datos se realiza a través de un proceso sistemático que busca identificar patrones, generar hipótesis y construir tipificaciones o regularidades desde el mismo caso estudiado.

La metodología de estudio de casos aplicada a la gestión cultural tiene el proceso general de la investigación social (definición de problemática, definición de preguntas y objetivos, fundamentación conceptual, delimitación de alcances, diseño metodológico, levantamiento e interpretación de datos). No obstante, las particularidades sobre las estrategias metodológicas y sus criterios de definición y tratamiento del objeto de estudio, va a variar dependiendo de cómo se construya el caso, lo cual estará determinado por diferentes componentes:

1. Según su unidad de análisis
 - a. Individual, se centra en un sujeto u objeto único, como puede ser la trayectoria de un artista, el trabajo de un agente cultural, la caracterización de un patrimonio cultural, etc.
 - b. Grupal, considera una serie de sujetos que tienen una o más características en común (biológicas, sociales, identitarias, económicas, etc.) y que se puedan identificar como parte de un mismo conjunto, como puede ser grupos de adolescentes, artesanos, mujeres, migrantes, entre otros.
 - c. Espacial, se centra en una unidad espacial concreta, ya sea en términos del espacio territorial como puede ser una colonia, comunidad, municipio, región, etcétera; o un espacio social, como son las redes de personas, las comunidades virtuales, entre otros.
2. Según delimitación temporal
 - a. Diacrónico contextual, se centra en analizar sólo un momento específico dando importancia al conocimiento de su contexto actual donde se desarrolla la problemática o fenómeno que se desea estudiar y/o intervenir.
 - b. Sincrónico procesual, se enfoca en analizar el proceso en el que se ha desarrollado el caso a través de un periodo histórico concreto considerando la

relación entre los cambios de los contextos y los cambios que se generan en el propio caso.

3. Por el número de casos
 - a. Único, solo se considera un solo caso que se considera suficiente ya sea por definición de la muestra o porque es irrepetible, pionero y excepcional.
 - b. Múltiples, considera varios casos con la intención de encontrar, recurrencias, tendencias, variaciones y/o contraposiciones.
4. Según el tipo de muestra
 - a. Probabilística, se utiliza en estudios cuantitativos a partir de la selección aleatoria de un subgrupo representativo de una población que comparte características comunes. Su tamaño se determina con un método de muestreo con base al tipo de análisis estadístico de los datos.
 - b. Por conveniencia, se elige el caso o casos a partir de la conveniencia, a partir de su acceso, cercanía, intereses personales, conocimiento previo o cualquier otro criterio que se fundamente debidamente.
 - c. Por tipo, se definen casos que cuentan con características comunes o recurrentes de algo que se desea observar.
 - d. Por extremos o polar, se eligen casos cuyas características son mutuamente divergentes.
 - e. Por máxima variación, se eligen casos que representen la diversidad de lo que se desea observar o intervenir.
 - f. Por voluntarios, el caso o casos se conforman por personas o grupos que de manera voluntaria se disponen a formar parte del proyecto de investigación o intervención.
5. Por sus alcances
 - a. Descriptiva, la cual documenta y analiza información sobre algún fenómeno u objeto de estudio con el fin de describir sus características, composición, estructura o procesos.
 - b. Explicativa, analiza y explica el porqué de un fenómeno u objeto de estudio.
 - c. Correlacional, se centra en la relación de dos variables para identificar su grado y forma de implicación.

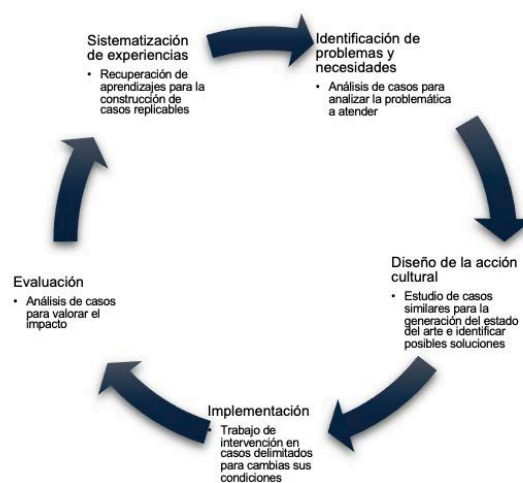
- d. Prospectiva, se identifican y comprenden recurrencias, patrones y tendencias para caracterizar y prever diferentes escenarios posibles.
6. Por sus propósitos
- a. Explorar, realiza indagaciones preliminares sobre algún fenómeno u objeto que no ha sido estudiado previamente o que ha sido abordado de manera superficial
 - b. Diagnosticar, para conocer el estado actual de una situación que se desea conocer y en la que aún no se ha intervenido, para identificar necesidades y problemas, oportunidades y potencialidades.
 - c. Evaluar, para valorar el diseño, implementación y resultados de la acción cultural.
 - d. Sistematizar experiencias, para la documentación e interpretación crítica de acciones realizadas a partir de su reordenamiento, reconstrucción y reconocimiento de aprendizajes con vías a su mejora y reproducción.
 - e. Normalizar, se centra en la formalización de experiencias y saberes con vías a la generación de estándares que permitan normar procedimientos en un proceso de institucionalización de la acción cultural.
7. Según su incidencia
- a. Experimental, se interviene sobre el caso o casos para modificar una o más condiciones previamente identificadas.
 - b. No experimental, se basa solo en la observación y el análisis sin intervenir en el caso o casos.
 - c. Cuasiexperimental, se busca intervenir en algunas variables determinadas para establecer relaciones causales implementando un sistema de control a partir de dos grupos con características comunes, uno en el que se interviene y el otro en el que no.

Así pues, dependiendo del *armado del caso* a partir de estos componentes, va a tener una caracterización particular. No obstante, esta definición debe partir de la problemática que se desea investigar/intervenir y de los objetivos del proyecto, de tal manera que sea congruente y pertinente la utilización de esta metodología. Asimismo, el estudio de casos

puede ser utilizado como una metodología en diferentes momentos del proceso de la acción cultural. Si consideramos el ciclo de ésta, podemos ver sus diferentes usos y utilidades (Figura 1):

1. Identificación de problemas o necesidades: En esta fase la metodología de casos es una herramienta útil para identificar y analizar una problemática que se desea atender.
2. Diseño de la acción cultural: el estudio de casos que han atendido una problemática igual o similar a la que trabajaremos, es de gran utilidad para conformar un estado del arte que nos permita identificar posibles soluciones a partir de lo que otros han realizado.
3. Implementación de la acción cultural: está relacionado con la definición del destinatario que se define como caso o casos a los cuales se va a intervenir para modificar ciertas condiciones o variables de la problemática que se desea atender.
4. Evaluación: en esta fase, el estudio de casos nos permitirá valorar el impacto que tiene la acción cultural implementada.
5. Sistematización de la experiencia: en esta fase, se documenta y analizan las acciones realizadas y recuperando los aprendizajes, y a partir de ahí, construir un caso que pueda ser replicable por otras personas o grupos que deseen atender una problemática igual o similar a la que atendió nuestro proyecto.

Figura 1. *Uso de la metodología de casos en las fases de la acción cultural*



Nota. Elaboración propia

De los casos considerados en la obra

Este libro está compuesto por casos que han surgido, ya sea en proyectos de investigación o de intervención, desde la mirada disciplinar de la gestión cultural. En su mayoría, participan personas que han sido estudiantes o docentes, tanto de la Maestría en Gestión de la Cultura, como de la Licenciatura en Gestión Cultural de la Universidad de Guadalajara. Cada uno de los capítulos muestra diferentes formas y acercamientos en la aplicación de la metodología de casos, que se presenta no solo como un mosaico que muestra la diversidad de sus usos, sino también como una pequeña caja de herramientas que puede ser de utilidad para el lector, ya sea para la investigación o la intervención cultural.

En el primer capítulo, Mariscal y Gutiérrez, analizan la formalización del saber experiencial en gestión cultural, tomando como estudio de caso el Encuentro Nacional de Gestión Cultural. A partir del análisis de la participación de los ponentes y de la forma en que están argumentadas las ponencias, concluyen que en este espacio de socialización del conocimiento, se puede observar el avance en la formalización de saberes y la construcción de una mirada disciplinar propia.

En el capítulo 2, Ortega y López analizan el impacto de la participación social en el diseño de políticas públicas locales, centrándose en el caso del sector cultural en Monterrey, Nuevo León, México. La investigación resalta la necesidad de facilitar el acceso a bienes y servicios culturales, preservar tradiciones y promover la participación colectiva en la toma de decisiones. Se argumenta que la inclusión de agentes culturales en la formulación de políticas es crucial para revitalizar la cultura local.

En el capítulo 3, Ignacio y Hernández analizan la producción y comercialización de la cajeta de Sayula, Jalisco, México, para identificar modelos de gestión del patrimonio cultural. A partir del análisis de casos de las empresas familiares documentan cómo han evolucionado éstas y cómo la cajeta ha llegado a ser un símbolo de la identidad cultural de Sayula. Se describen los procesos de producción y comercialización del dulce, así como su impacto en la economía local y la identidad cultural. Concluyen que la participación activa de las familias productoras y su colaboración con instituciones gubernamentales son esenciales para la preservación y valorización de la cajeta de Sayula como patrimonio cultural, así como para su sostenibilidad económica y social.

Lay y Peñaloza, en el cuarto capítulo analizan la inclusión de personas con discapacidad en el turismo, comparando la normativa de México y Colombia. A partir de ello, analizan el caso de un proyecto de intervención que se lleva a cabo en la ciudad de Medellín, Colombia, concluyendo que el turismo incluyente se enfoca en la accesibilidad física y el reconocimiento de los derechos de las personas con discapacidad, destacando beneficios económicos y sociales.

En el capítulo 5, Aguilar, Mejía y Jaramillo nos presentan el caso del proyecto SUMA, el cual fue un ejercicio de participación ciudadana que se desarrolló en el municipio de Cajeme, Sonora, México. Su objetivo fue proporcionar información pertinente para la toma de decisiones en el diseño y seguimiento de las políticas culturales del ámbito público y privado, mejorando los procesos de intervención de los agentes culturales. Por su parte, Perea, en el capítulo 6, plantea la problemática de la pérdida de las lenguas indígenas en México y la necesidad de realizar proyectos de intervención que permita a las nuevas generaciones el conocimiento y salvaguardia de su idioma ancestral. Para ello se centra en el caso de la comunidad de Punta Chueca, Sonora, donde realizó una serie de actividades culturales para visibilizar y valorar el idioma Camcaac.

En el capítulo 7, Loaiza y Moreno analizan el papel de la iconoclasia en el movimiento feminista como discurso y acción política que resignifica el espacio público y la memoria tomando como estudio de caso la marcha del 26 de septiembre de 2020 en Morelia, Michoacán, México, organizada para exigir justicia por el feminicidio de la maestra Jessica González Villaseñor. Así pues, muestran cómo la iconoclasia es una herramienta para expresar desacuerdos y demandas en los movimientos sociales, y su potencial simbólico para resignificar la cultura y la construcción de nuevos marcos de referencia desde una perspectiva feminista.

Partida y Patiño, en el capítulo 8, presentan un estudio sobre la participación de las mujeres en la creación del cómic en México, específicamente en la ciudad de Zapopan. Para ello, toman como caso de estudio el trabajo que se realiza en la Casa del Autor Zapopan (CAZ). La investigación muestra que las mujeres tienen una participación importante en la industria de la historieta y del cómic en México, y que la residencia de la CAZ ha sido un espacio importante para el desarrollo de sus habilidades y la exhibición de sus trabajos.

Además, se destaca la importancia de la auto-publicación y la difusión electrónica en la industria, y cómo las nuevas tecnologías han permitido a los nuevos creadores independientes mostrar sus trabajos y alcanzar una audiencia más amplia.

Este libro cierra con dos trabajos que son diferentes a los anteriormente presentados. Castillo, en el capítulo 9, comparte la construcción de un caso a partir de la sistematización de su proceso de investigación-creación, mostrándonos cada paso que llevó a cabo fundamentando sus decisiones y motivos hasta llegar a la creación de una obra artística que recupera, replantea y resignifica explorar las voces de las mujeres que hablan alguna lengua ancestral de los pueblos del Norte de México. Finalmente, el último capítulo, escrito por Guerra, es un texto de corte metodológico que tiene como intención explicitar la importancia de la sistematización de experiencias en la gestión cultural y su estrategia metodológica para realizarlo y de esta manera construir casos que puedan ser susceptibles de replicarse.

Si bien es cierto que el propósito de la obra surgió con la intención de visibilizar el uso y aplicación de la metodología de casos en la gestión cultural, con el objetivo de que nuevas generaciones de estudiantes de licenciatura y posgrado puedan comprender dicha metodología, los resultados de las investigaciones que se muestran de los diversos casos presentados también proporcionan hallazgos importantes en el ámbito de la cultura, desde una perspectiva disciplinar de la gestión cultural.

Deseamos que este ejercicio académico sea de utilidad para quien se dé el tiempo de leer y reflexionar lo que aquí se plantea, esperando en lo específico motivarle para que utilice el método de casos en su práctica profesional (tanto para la investigación como para la intervención), pero también a nivel general, que su labor explicita y transparente sus metodologías de trabajo, de tal manera que su experiencia pueda servir de inspiración y orientación a otros y otras gestoras culturales.

Referencias

Luengo González, E. (2014). *El conocimiento de lo social: Principios para pensar su complejidad*. ITESO. <https://rei.iteso.mx/server/api/core/bitstreams/062e3bf3-b00a-4de9-ac8c-59e02cf89027/content>

Morin, E. (2004). La epistemología de la complejidad. *Gazeta de Antropología*, 20. <http://dx.doi.org/10.30827/Digibug.7253>

**CAPÍTULO 1.
FORMALIZACIÓN DEL SABER
EXPERIENCIAL EN CULTURA:
EL CASO DEL ENCUENTRO
NACIONAL DE GESTIÓN
CULTURAL MÉXICO**

**José Luis Mariscal Orozco
Neyla Donaji Gutiérrez Molina**

Capítulo 1.

Formalización del saber experiencial en cultura: El caso del Encuentro Nacional de Gestión Cultural México

José Luis Mariscal Orozco

Neyla Donaji Gutiérrez Molina

Introducción

La gestión cultural es una práctica social centrada en el diseño e implementación de la acción cultural en diversos contextos, ámbitos y campos culturales. A través de la historia han existido diversas personas, grupos e instituciones que, a partir de un encargo personal, institucional o comunitario (Martinell Sempere, 2001), han llevado a cabo la gestión de proyectos culturales en México a partir de diversas formas de entender y realizar esta práctica, a partir de diversos saberes experienciales que los sujetos van aprendiendo en diversos nichos de práctica relacionados con campos culturales y ámbitos de desempeño (Mariscal Orozco, 2015).

No obstante su persistencia histórica que precede al mismo concepto de gestión cultural (Chavarría Contreras y Sepúlveda Contreras, 2016), la formación académica de ésta es más o menos reciente en comparación con otras disciplinas y profesiones relacionadas con el campo de la cultura, pues la mayoría de los y las gestoras culturales se han formado desde la práctica, la cual está enmarcada (y en cierta forma determinada) por los contextos, concepciones y lineamientos de las instancias organizacionales (formales y no formales) e institucionales donde ésta se da.

La profesionalización de la gestión cultural en Iberoamérica impulsada por instituciones gubernamentales y universitarias en las primeras dos décadas del siglo XXI, ha traído consigo diversos procesos que inciden sobre la concepción y formas de llevar a cabo nuestra práctica: reconocimiento social, reconfiguración del sector cultural, diversificación de las formas de su realización, entre otras. Sin embargo, para los fines de este documento nos centraremos en el proceso de formalización del conocimiento a partir de la apropiación

de prácticas que se generan desde el mundo académico, en especial la sistematización de los saberes experienciales y la construcción de una matriz disciplinar desde la cual se observa, analiza e interviene la cultura.

Para comprender esta cuestión, hemos decidido tomar como objeto de análisis el caso del Encuentro Nacional de Gestión Cultural México (ENGC), pues a través de su estudio es posible observar el proceso de formalización de saberes y su construcción como campo disciplinar de la gestión cultural en México¹, ya que los eventos académicos se convierten en espacios en los que se comparten conocimientos, se promueven debates y se generan redes de colaboración entre agentes de diferentes perfiles y trayectorias relacionadas con la gestión cultural. Además, permiten identificar las principales tendencias y desafíos que surgen en este nuevo campo de conocimiento, así como las estrategias y acciones que se están implementando en la práctica profesional en los diversos campos culturales y ámbitos profesionales.

Contextualización del Encuentro Nacional de Gestión Cultural México

El ENGC surge como una propuesta colectiva en el marco de la Primera Reunión Nacional de Programas de Formación en Gestión Cultural, convocada por la Universidad de Guadalajara en colaboración con la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa y la Universidad Autónoma de Coahuila, en noviembre del 2012. La motivación de dicha propuesta fue la necesidad de generar un espacio de reflexión, discusión y toma de acuerdos entre los y las gestoras culturales mexicanas con vías a la consolidación de la gestión cultural como profesión.

Si bien es cierto que para aquella fecha ya se habían llevado a cabo 19 eventos especializados en gestión cultural en el país (encuentros, congresos, coloquios, etc.), la mayoría de ellos estaban enfocados a la formación como parte del proceso de profesionalización que habían realizado principalmente instituciones gubernamentales

¹ Esta investigación forma parte de proyecto de investigación integrador: “Emergencia de la gestión cultural como campo académico disciplinar en México” Financiado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología en su convocatoria Ciencia básica 2015.

(Mariscal y Loranca, 2024). Por ello, era necesario contar con un espacio de socialización, valoración y diálogo entre saberes experienciales y académicos propiciando así el auto reconocimiento de una comunidad académica emergente que se forma, investiga e incide en la realidad desde una mirada especializada y que abreva diferentes procesos de reflexión, articulación y actuación en el campo de la cultura. Para ello, se decidió que la actividad central y de mayor relevancia fuera la presentación de ponencias desde una perspectiva pluralista² y que se realizara bianualmente.

El primer Encuentro se realizó del 03 al 05 de octubre de 2013 en Ciudad Obregón, Sonora, siendo el Instituto Tecnológico de Sonora la Sede y responsable de la coordinación operativa, apoyada con la coordinación académica de personal del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Autónoma “Benito Juárez” de Oaxaca, la Universidad de Guadalajara y la Universidad Veracruzana.³ Los ejes temáticos que se plantearon en este primer encuentro fueron los siguientes:

1. Formación e investigación en gestión cultural.
2. Políticas culturales y participación ciudadana.
3. Empresas y emprendimientos culturales.
4. Gestión cultural y comunicación.
5. Prácticas artísticas y transformación social.
6. Redes y asociatividad en el campo de la cultura.

El segundo Encuentro se realizó en la ciudad de Tlaquepaque, Jalisco, del 14 al 17 de octubre en el Centro Cultural El Refugio, siendo la Universidad de Guadalajara la responsable de la coordinación general. A partir de este momento se definió un tema para cada edición. En este caso el tema fue: "Diversidad, tradición e innovación en la gestión

² Lo cual implicó 1) La definición de criterios de evaluación diferenciados entre las ponencias de agentes comunitarios e independientes y las presentadas por la comunidad académica (estudiantes, docentes e investigadores); y 2) la equidad en la aceptación de ponencias considerando género, región territorial y tipo de agente cultural (comunitario, académico, empresario, etc.).

³ Este es un elemento clave, ya que, desde el inicio, la Sede se hace cargo de la Coordinación general, en la que incluye, la coordinación operativa y la coordinación académica que es apoyada de manera colaborativa entre todas las universidades participantes

cultural"⁴. Para este Encuentro se decidió no contar con ejes temáticos predefinidos en la convocatoria, y solo se enunciaron 23 temas de interés, por ejemplo: emprendimiento cultural, cultura viva comunitaria, turismo cultural, investigación en gestión cultural, producción escénica, etcétera. No obstante, a partir de las ponencias aceptadas, se estructuró el programa considerando los siguientes ejes temáticos:

1. Políticas culturales.
2. Gestión cultural para la inclusión.
3. Investigación de la gestión cultural.
4. Gestión cultural comunitaria.
5. Patrimonio cultural.
6. Espacios y servicios culturales.
7. Economía creativa y emprendimientos culturales.
8. Teorías y contextos de la gestión cultural.
9. Educación y gestión cultural.

El tercer Encuentro se realizó en octubre del 2018 en Mérida, Yucatán, teniendo como tema central “Aportes de la acción cultural a la Agenda 2030 del desarrollo sostenible”, siendo sede la Universidad Autónoma de Yucatán. Los ejes temáticos de esta edición fueron:

1. Atención a la desigualdad y generación de oportunidades.
2. Revisión a los modelos de desarrollo.
3. Economía Creativa.
4. Cultura Ambiental.
5. Educación y Cultura.
6. Políticas Culturales.
7. Cultura para la paz.
8. Ciudades y comunidades sostenibles.
9. Colectivos culturales, participación ciudadana e incidencia social.

⁴ Otra cuestión relevante, es que, a partir de este Encuentro, la sede propone el tema principal y los ejes temáticos con el visto bueno y colaboración de las otras universidades convocantes.

Una cuestión relevante es que, en el marco de este encuentro, se acuerda la creación y formalización de la Red Universitaria de Gestión Cultural México (RUGCMx), que en adelante sería la figura que convocaría los posteriores encuentros y que se conformó con 15 universidades mexicanas.

El cuarto Encuentro tuvo como sede la Universidad Autónoma “Benito Juárez” de Oaxaca y se realizó en noviembre del 2020, cuyo tema principal fue: gestión cultural y comunidad. La peculiaridad de esta edición es que se realizó de manera totalmente virtual debido las disposiciones gubernamentales de prevención de contagio por COVID19. A partir de esta edición, las mesas de ponencias se conformaron a través de seminarios, dando un énfasis a la discusión de los trabajos y no solo a la exposición. Así, las ponencias se distribuyeron en los siguientes ejes temáticos y seminarios:

1. Eje de Gestión territorial
 - a. Identidad y pertenencia en las expresiones colectivas y comunitarias.
 - b. Reconocimiento y preservación del patrimonio natural y cultural.
2. Eje Gestión organizacional
 - a. Construcción de ciudadanías, derechos colectivos, culturales y humanos.
 - b. Educación, capacitación e intervención para el fortalecimiento comunitario.
 - c. Gobernanza, políticas institucionales y redes de colaboración.
3. Eje Gestión de la creatividad
 - a. Cosmovisión e innovación, lenguajes y cultura digital en procesos colectivos comunitarios.
 - b. Economía de la cultura y emprendimientos culturales.
 - c. Formación en la gestión cultural.
 - d. Investigación en la gestión cultural.

Finalmente (hasta el momento de la escritura de este texto), el quinto Encuentro se realizó en octubre del 2022 de manera presencial en la ciudad de Villahermosa Tabasco, teniendo como sede la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco siendo su tema central:

Experiencias y retos para la sustentabilidad. Los seminarios que se realizaron fueron los siguientes:

1. Formas y modelos de creación, producción y consumo cultural.
2. Educación y gestión cultural.
3. Gestión cultural ambiental.
4. Gestión cultural y apropiación tecnológica.
5. Políticas y derechos culturales.
6. Gestión de los patrimonios.
7. Gestión cultural para la transformación social.
8. Acción cultural y comunidad.

Así pues, el ENGC se ha convertido en el espacio académico de debate y socialización de la gestión cultural en México, pues ha ido madurando en los últimos 10 años con respecto a su convocatoria, a su diversidad de temas y en su forma organizativa, pues cada vez más universidades participan en su organización. Por ello el ENGC puede ser considerado una buena muestra como estudio de caso, para a través del análisis de las participaciones poder identificar como se ha dado el proceso de formalización del saber experiencial en gestión cultural en México.

Marco teórico

El término de saber experiencial o saber práctico surge de la filosofía y en la actualidad se aplica en diversos campos de conocimiento y prácticas profesionales (Dings, 2023) como la psicología (Ribes Iñesta, 2009), el trabajo social (Ponce de León Romero, 2012), la medicina (Tonelli y Shapiro, 2020), la educación (Saez et al., 2022), entre otros. En términos generales se relaciona con el conocimiento que adquiere el ser humano (como ser social y cognitivo) a través de la vivencia directa de una situación o un fenómeno, pues parte de la vivencia propia del mundo de la vida por parte de los sujetos y cómo a través de su interacción material con el mundo, los sujetos reconocen su mundo, lo interpretan y actúan en consecuencia, por lo que es un “saber adquirido, viviendo. No es el saber estudiado y aprendido, ni tampoco el

ideado o construido. No es un saber intelectual, sino vital. Y, por otra parte, es saber personal, no tradicional, heredado o sapiencial” (López Aranguren, 1966, p. 36)

La gestión cultural, al igual que otras prácticas sociales, surge a partir de la atención de necesidades sociales, por lo que los agentes culturales desarrollan diversas acciones a partir de sus propias trayectorias personales, laborales, familiares y académicas; y, al ponerlas en práctica van reafirmando diversos supuestos de verdad desde los que parten, o bien, los reorganizan y resignifican a la luz de los aprendizajes que les ha traído su praxis. Por ello, los gestores y gestoras culturales aprenden a hacer gestión cultural sobre su propia práctica y van generando un acervo de conocimiento que les permite aplicarlo en nuevos contextos. Así, los saberes experienciales “...brotan de la experiencia, que se encarga de validarlos. Se incorporan a la experiencia individual y colectiva en forma de hábitos y de habilidades, de saber hacer y de saber ser” (Tardif, 2014, p. 30); por lo que son “... un conjunto de saberes actualizados, adquiridos y necesarios en el ámbito de la práctica de la profesión y que no provienen de las instituciones de formación ni de los currículos. Estos saberes no están sistematizados en doctrinas o teorías. Son prácticos [...] y forman un conjunto de representaciones a partir de las cuales los educadores⁵ interpretan, comprenden y orientan su profesión y su práctica cotidiana en todas sus dimensiones” (Tardif, 2014, p. 37).

En las últimas tres décadas, se ha dado un proceso de profesionalización de la gestión cultural en México que ha implicado, por una parte, el surgimiento y desarrollo de programas de formación universitaria, y por otra de manera paralela, la formalización disciplinar de los saberes experienciales de los agentes culturales. Las primeras generaciones de estudiantes de los programas de licenciatura y posgrado la constituían en su generalidad personas que se habían formado desde la práctica en el diseño e implementación de las acciones culturales, por lo que los contenidos y estrategias metodológicas se centraban principalmente en brindarles saberes académicos de diversas disciplinas que les permitieran enriquecer, resignificar, replantear y aumentar su bagaje principalmente conceptual y metodológico de su propia práctica (Hernández Valencia y Arreola Ochoa, 2019; Vidal, 2011).

De manera similar sucedió con el personal académico de los programas universitarios, pues las plantas docentes de tiempo completo en su mayoría se conformaron con profesores

⁵ El autor se centra en el estudio de los docentes, razón por la que hace referencia a ello.

provenientes de otras disciplinas con poca o nula experiencia en la gestión cultural, pues los expertos disciplinares con mayor práctica profesional no contaban con título universitario, por lo que no fueron sujetos de contratación; solo un reducido número de académicos contaba con los títulos y suficiente experiencia en el trabajo cultural (Arreola Ochoa et al., 2012). Razón por la que los docentes con poca o nula experiencia en gestión cultural vivieron un proceso de apropiación e incorporación del *saber qué* y *saber cómo* de los agentes culturales (que aprendieron el oficio desde la práctica) a partir de la sistematización de las experiencias y aprendizajes de éstos. Así pues, en la formalización del saber experiencial es necesario considerar las siguientes cuestiones:

1. La diferencia entre el saber (*saber qué*) y el saber hacer (*saber cómo*), pues el primero regularmente está más relacionado con un conocimiento descontextualizado y abstracto que los sujetos van incorporando a su narrativa como parte su trayectoria académica. El segundo tiene que ver con un conocimiento procedimental que implica reglas, procedimientos y técnicas que los sujetos van generando y/o apropiando en la medida en que se desarrolla su praxis (Moya et al., 2018). Ambos se interrelacionan, pues el *saber qué* proporciona disposiciones receptivas de la realidad en las que el “sujeto práctico reconoce determinadas situaciones y objetos. Estas disposiciones perceptivas activan a las disposiciones prácticas, a partir de las cuales se generan las acciones corporales que modifican la posición de algunos objetos por sí mismas o por intermedio de otros objetos” (Lorenzano, 2004, p. 28)
2. El saber práctico está ligado a situaciones o contextos específicos en los que se aplica y aprende la praxis (Saez et al., 2022) no solo en términos institucionales o geográficos, sino también culturales e ideológicos, pues para el caso de nuestro objeto de estudio, los nichos de práctica van a determinar en cierta manera lo que se tiende sobre el qué de la cultura y el para qué de la gestión cultural (Mariscal Orozco, 2015).
3. Los sujetos desarrollan una competencia reflexiva que les permite reflexionar en y sobre la acción, de una manera crítica la cual suele ser provocada por una situación eventual, lo que les permite comprender, replantear y/o ajustar su praxis⁶ (Schön,

⁶ Siguiendo la argumentación de Schön, tanto la reflexión en acción como la reflexión sobre la acción van más allá de ver la reflexión ligada a los procesos de evaluación de una práctica profesional, sino más bien en términos de construcción del conocimiento desde la práctica.

1992). En la medida en que se socializa el saber práctico permite a los sujetos una reconstrucción de su acción a través de narrativas que entran en diálogo con las narrativas y experiencias de sus pares (Sanjurjo, 2012).

Por ello, los espacios de socialización de las experiencias de los agentes culturales les permiten generar procesos de reflexión-formalización de sus prácticas y a la vez propicia el mutuo reconocimiento y la legitimación de la práctica los trabajadores culturales al visibilizar ciertas acciones habitualizadas que van tipificando y compartiendo los integrantes de la comunidad cultural (Méndez Medina y Orozco Heredia, 2012). Parte de los espacios de socialización fueron los encuentros, congresos y seminarios, que en la primera década del siglo XXI eran convocados principalmente por instituciones gubernamentales como una estrategia de capacitación de los agentes culturales

A la par de la generación de los programas de formación profesional, también se presentó un desarrollo de la investigación en gestión cultural de manera sostenida que trajo consigo una naciente producción académica que buscaba su especificidad disciplinar en el tratamiento de diversas temáticas y objetos de estudio que otras disciplinas ya abordaban (Mariscal Orozco y Sosa Rodríguez, 2022), propiciando así el surgimiento de una comunidad académica especializada que demandó la generación de eventos académicos cuyo propósito central fuese la difusión y la diseminación científica. Así, los eventos académicos son el espacio para la socialización, el debate y la construcción colectiva de la profesión y del campo disciplinar, pues para su realización requiere que los participantes sistematicen sus saberes experienciales y académicos en documentos organizados y estructurados de una manera formal en un documento, en este caso una ponencia.

Así pues, la participación de los y las gestoras culturales en los eventos académicos participativos⁷ son una unidad de análisis clave para comprender cómo se ha dado el proceso de formalización de los saberes experienciales en gestión cultural en México, y el estudio de caso del Encuentro Nacional de Gestión Cultural México nos permite conocer cómo se ha dado el proceso de formalización de ese saber, pues como ya se mencionó, las primeras

⁷ Esto es, que requieran de una postulación de trabajos a través de un sistema de evaluación de par ciego.

generaciones de estudiantes de los programas universitarios solían tener experiencia práctica. En ese mismo sentido, diversos agentes culturales que han participado en los Encuentros Nacionales no necesariamente son o han sido estudiantes universitarios en gestión cultural, pero han tenido que presentar trabajos para socializar sus saberes experienciales bajo una lógica académica.

Metodología

Las categorías y variables de este estudio se desprenden de la variable “Medios de circulación” de la categoría “Producción del conocimiento (Subcampo científico)” del proyecto integrador “Emergencia de la gestión cultural como campo académico disciplinar en México”⁸ referido anteriormente. Así pues, para este proyecto particular, se definieron las siguientes categorías y variables:

1. Participantes: Consiste en identificar y caracterizar a los participantes del ENGC para conocer su sexo, tipo de institución, ocupación laboral y ubicación geográfica.
2. Contenidos: Es de interés conocer los contenidos de las participaciones, los tipos de trabajos presentados y las metodologías utilizadas.
3. Argumentación: Implica identificar los cambios en la forma en que documentan su saber experiencial a partir de su lógica narrativa, la utilización de conceptos o nociones para explicar la realidad y su propia práctica (*saber qué*), así como la sistematización de los saberes en la explicitación de metodologías de la praxis (tipificación del *saber cómo*).

Este estudio es de tipo exploratorio con una metodología mixta: cuantitativa no probabilística y cualitativa interpretativa a partir del análisis de contenido. Se eligió el estudio de caso del ENGC ya que se puede observar en la trayectoria de 10 años una participación más o menos constante de una comunidad de gestores que comparten compromisos y valores que permite a su vez la construcción y consolidación de una matriz disciplinar (Kuhn, 2018)

⁸ Para conocer más sobre el mismo, visitar: <https://gestioncultural.udgvirtual.udg.mx/emergenciaGC>

pues de esta manera “ayudan a constituir las categorías centrales que sustentan el sentido de la disciplina” (Craig, 2008, p. 12).

Con respecto a la delimitación temporal y espacial, se consideraron todas las ediciones, esto es: 2013, 2015, 2018, 2020 y 2023. Para el análisis se consideró solo la participación en modalidad de ponencia, dejando fuera los talleres, los carteles y otros tipos de participación considerados en las diversas convocatorias del ENGC. Otra razón importante, es que las ponencias son textos que están a disposición⁹ y que pueden ser susceptibles de ser analizados. Para las primera y segunda categoría se consideraron el total de las 280 ponencias¹⁰ que se han presentado en todas las ediciones del ENGC y la información de los ponentes se recuperó de las bases de datos de participantes del ENGC la cual se encuentra en resguardo de la RUGCMx. Para el análisis de la tercera categoría se consideraron 12 participantes¹¹ (con un total de 32 ponencias), esta muestra se determinó así porque son los que cumplen las siguientes características:

1. Han participado en al menos dos ediciones con la misma temática en sus ponencias, lo cual nos permite hacer un comparativo en el tiempo de su forma de argumentación.
2. Han manifestado tener al menos 3 años como practicantes de la gestión cultural.

Los sujetos que cumplieron estas características se dividieron en dos grupos (Tabla 1).

- Grupo 1: compuesto por personas que en su primera participación en el ENGC manifestaron no ser docentes o investigadores de una institución educativa.¹² Este grupo está conformado por 7 participantes, de los cuales 4 mujeres y 3 hombres que

⁹ Las ponencias del ENGC están disponibles en el Repositorio del Observatorio Latinoamericano de Gestión Cultural en: <https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/5>

¹⁰ Cabe mencionar que el número de ponencias presentadas en todas las ediciones al ENGC es superior, sin embargo, solo se consideraron aquellas que están publicadas a partir del consentimiento de sus autores, pues hubo varios de éstos que solicitaron su no publicación por razones personales o profesionales.

¹¹ Sus nombres se excluyen de este texto ya que no es relevante para el estudio, pero se caracterizan de manera general.

¹² Estas personas no suelen tener experiencia en la elaboración de documentos con una lógica académica, por lo que interesó observar los cambios en la forma de argumentación de sus trabajos.

presentaron un total de 7 ponencias por primera vez volvieron a presentar en la segunda ocasión y en la tercera solo presentaron 4.

- Grupo 2: Lo conforman personas que desde su primera participación en el ENGC manifestaron ser docentes o investigadores de una institución educativa, pero con un máximo de 3 años de experiencia en la gestión cultural.¹³ A este grupo le corresponden 5 participantes, 3 son mujeres y 2 son hombres, presentaron 5 ponencias en dos ediciones y en la tercera edición solo una de ellas no volvió a presentar.

Tabla 1. Caracterización de la muestra para el análisis de la argumentación

| | Grupo 1 | Grupo 2 |
|----------------------------|---|---|
| Mujeres | 4 | 3 |
| Hombres | 3 | 2 |
| Primera participación | 7 | 5 |
| Segunda participación | 7 | 5 |
| Tercera participación | 4 | 4 |
| Temáticas de las ponencias | Educación cultural Gestión cultural comunitaria Patrimonio cultural | Políticas culturales Comunicación de la cultura Patrimonio cultural |

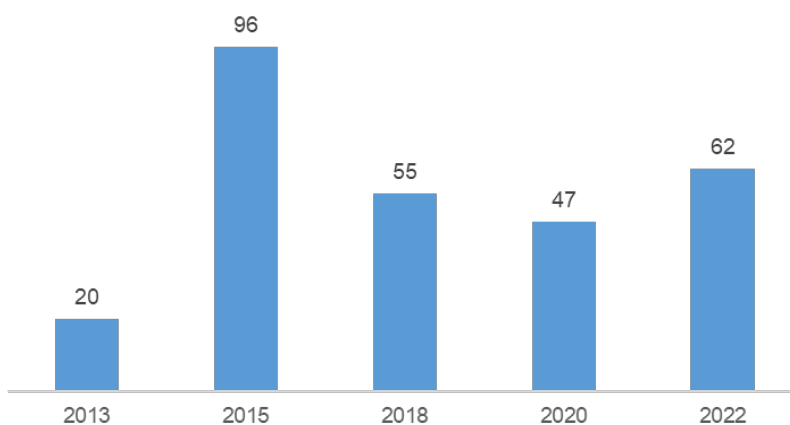
Nota. Elaboración propia a partir de datos empíricos

Análisis descriptivo de las ponencias y sus autores

De acuerdo con la información recolectada, en la primera edición del ENGC se presentaron 20 ponencias, en la segunda fueron 96, en la tercera 55, en la cuarta 47 y en la quinta fueron 62, siendo el Encuentro que se realizó en Tlaquepaque la mayor cantidad de participantes (Figura 1).

¹³ Estas personas han incorporado en su práctica las lógicas argumentativas académica, pero tienen poca experiencia en la gestión cultural, por lo que fue de interés conocer los cambios en sus abordajes disciplinares.

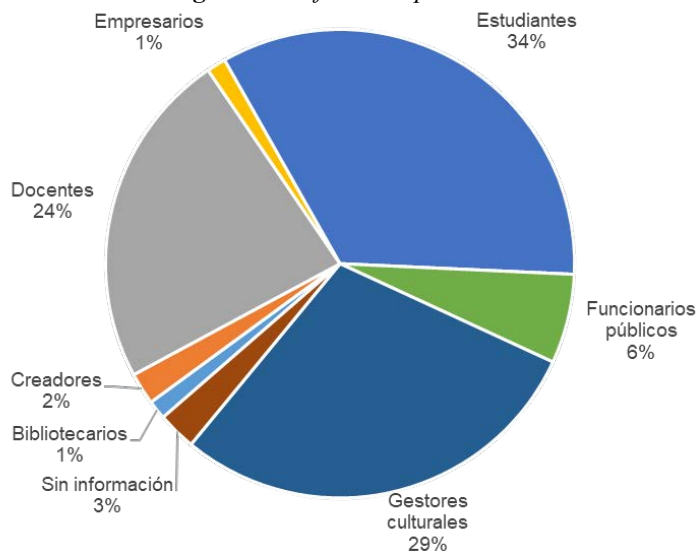
Figura 1. Número de ponencias por edición del ENG C



Nota. Elaboración propia a partir de datos empíricos

Sobre el género, las mujeres fueron la mayoría de las participantes¹⁴ con un total de 167 lo que representa un 60% de las ponencias, la participación de los hombres fue de un 113 representado por un 40%. Sobre el perfil que se autodenominan, el 34% dijo ser estudiante, el 24% docentes de alguna institución educativa, el 29% profesionistas de la gestión cultural, mientras que solo el 6% son funcionarios públicos 2% creadores, y 1% bibliotecarios. El 3% no registraron información en este rubro. (Figura 2).

Figura 2. Perfil de los ponentes

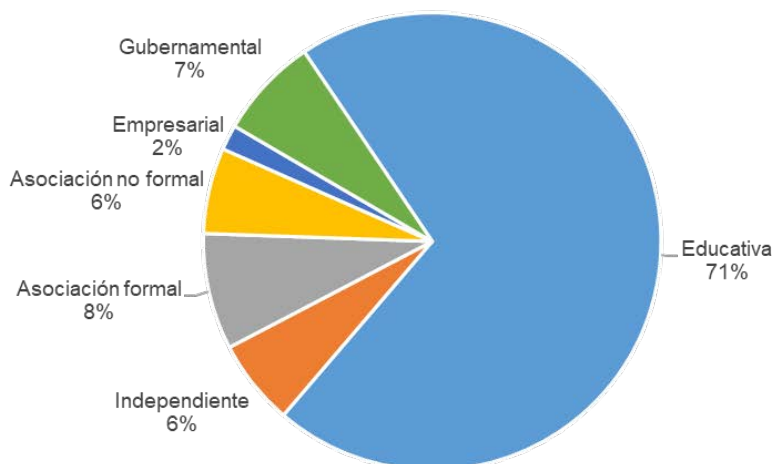


Nota. Elaboración propia a partir de datos empíricos

¹⁴ Es importante especificar que para este estudio sólo se consideraron los datos de la persona que se registró con la autoría principal de la ponencia, esto debido a que los primeros formularios solo registraban datos completos de la autoría principal.

Con respecto a la adscripción institucional, la mayoría de los ponentes es el sector Educativo con 140 ponencias lo que representa un 63.9% de participación. El sector empresarial es el que menor participación tuvo con un 1.8% (Figura 3).

Figura 3. Tipo de institución u organización de los ponentes en todas las ediciones del ENG C



Nota. Elaboración propia a partir de datos empíricos

Con respecto a la ubicación geográfica de las personas que presentaron ponencia en todas las ediciones, la mayoría son de la Ciudad de México y del estado de Jalisco (59 y 56 personas respectivamente). Las entidades que le siguen son Sonora con 19, así como Tabasco y Oaxaca 17. El que la Ciudad de México y Jalisco tengan mayor participación en las ponencias, va en concordancia con la concentración geográfica de los programas educativos en gestión cultural, pues su comunidad académica requiere de participar en espacios de socialización de conocimiento como parte de su práctica escolar y laboral (Figura 4). Es de llamar la atención que no se tienen registradas ponencias de personas provenientes de Baja California, Durango, Zacatecas y Tamaulipas.

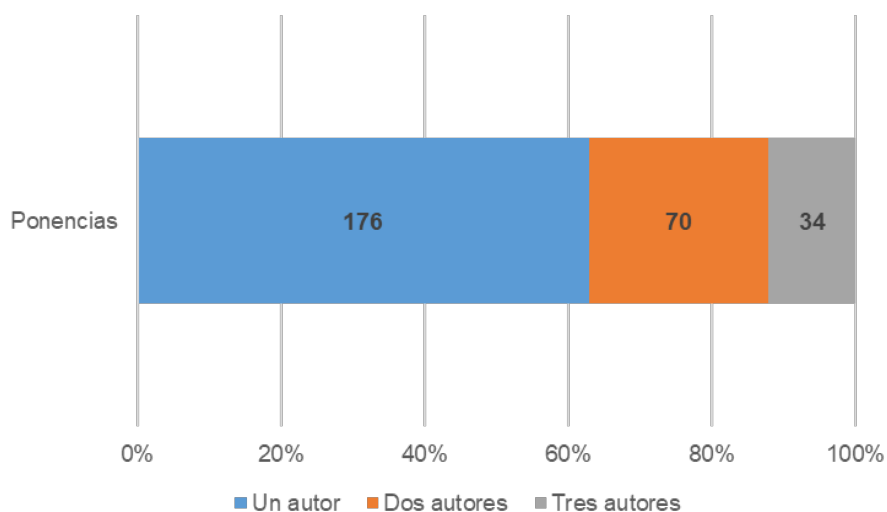
Figura 4. Participación de ponencias por estado en todas las ediciones del ENGC



Nota. Elaboración propia a partir de datos empíricos

Con respecto al número de autores por ponencia, predominan las de una sola persona con 176 registros, seguido por 70 de dos personas y 34 que tienen 3 autores. Esto es un indicador de que en la producción académica en gestión cultural en México predominan los proyectos individuales sobre los colectivos que requieren la generación de proyectos grupales que articulen diversos intereses, pero enfocados a un mismo objetivo (Figura 5).

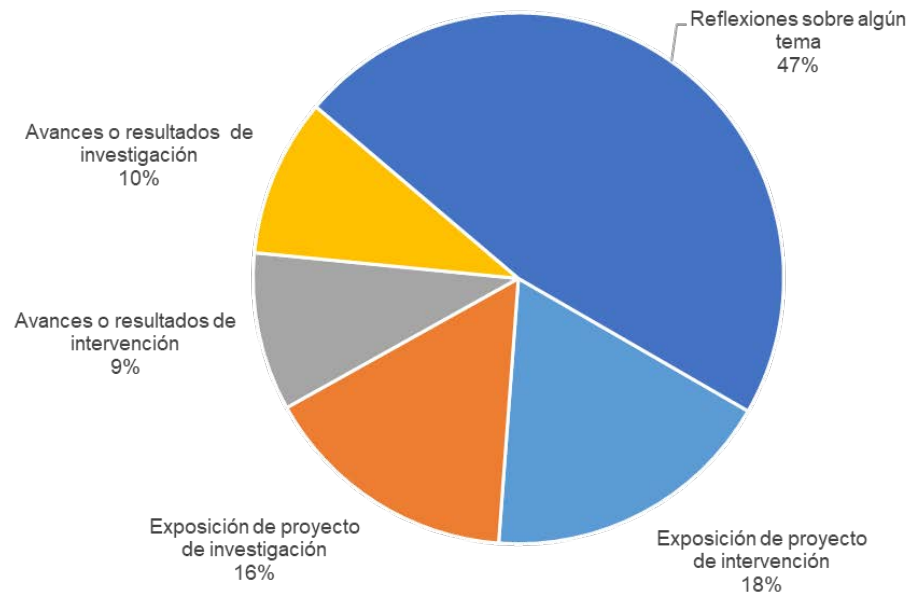
Figura 5. Número de autores de las ponencias de todas las ediciones del ENGC



Nota. Elaboración propia a partir de datos empíricos

En cuanto al tipo de contenido de la ponencia, en su mayoría fueron reflexiones sobre algún tema relacionado a la gestión cultural, con un 47%, seguido por la exposición de un proyecto de intervención con un 18%, exposición de proyecto de investigación con un 16%, los avances o resultados tuvieron un 10% y, finalmente, los avances o resultados de intervención (Figura 6).

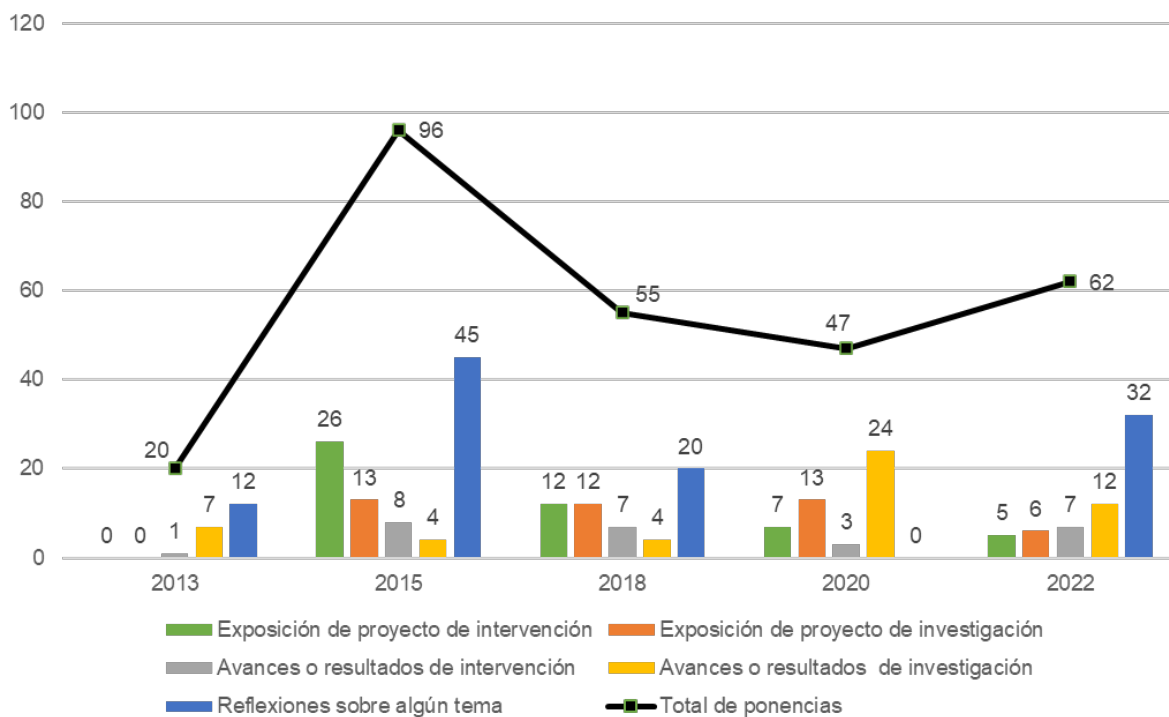
Figura 6. Porcentaje del tipo de contenido de las ponencias de todas las ediciones del ENG C



Nota. Elaboración propia a partir de datos empíricos

A través de las distintas ediciones del ENG C se observan diferentes cambios con respecto al tipo de contenido de ponencia que es importante analizar las tendencias a través del tiempo. En todas las ediciones han predominado las reflexiones sobre algún tema. En 2013, con un 12%; en 2015 con un 45%; en 2018 se observa una disminución con un 20%; finalmente, en 2022 se ve un repunte con un 32% de las ponencias que fueron reflexiones sobre algún tema (Figura 7).

Figura 7. Tipos de contenido de las ponencias a través de las ediciones del ENGC



Nota. Elaboración propia a partir de datos empíricos

En el caso de los avances o resultados de investigación, en 2013 hubo 7% de ponencias; en el año 2015 se observa una disminución de 4%; en el año 2018 permaneció el 4%; mientras que para el año 2020 hubo un aumento considerable con un 24% de ponencias, siendo este año donde hubo más ponencias de avance o resultados de una investigación; finalmente, en la edición 2022 se nota una disminución con un 12% de las ponencias.

Para las ponencias sobre avances o resultados de intervención en la edición del 2013 solo se contó con 1% de las ponencias; para el año 2015 hubo un aumento de 8%; en la edición 2015, nuevamente, hay una disminución de 7%. En el año 2020 la disminución fue más evidente con un 3% de participación y, finalmente, en la última edición 2022 hay un repunte con un 7%. El 2015 fue el año con mayor participación de avances o resultados de intervención.

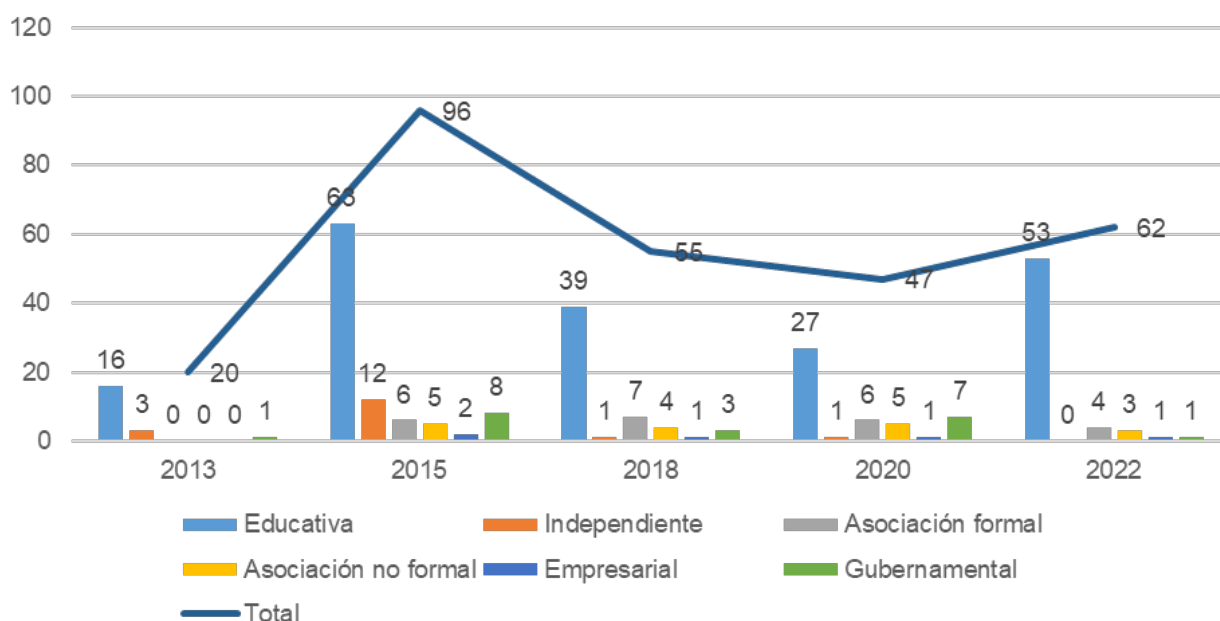
En la edición del 2013 no se contó con ponencias que expusieran proyectos de investigación ni de intervención debido a que se trató del primer Encuentro. Para la edición del 2015 hubo una participación del 13% de exposición de un proyecto de investigación; en

2018 hubo un ligero aumento de 12%; en 2020 las ponencias de exposición de proyecto de investigación se mantuvieron con un ligero aumento de 13%; finalmente, una baja en la edición del 2022 con un 6%.

Al igual que la edición del 2013 las exposiciones de proyectos de investigación no tuvieron participación; en 2015 la participación fue de un 26 %, en la edición del 2018 se muestra una tendencia a la baja con un 12%; esta tendencia a la baja se mantiene en las ediciones subsiguientes, en el 2020 se registró 7 % de participación, cerrando así la edición 2022 con una baja de 5 % de participación en este rubro.

En cuanto al tipo de adscripción de los ponentes, se ha registrado una tendencia del predominio de las personas relacionadas con instituciones educativas; entre el 2015 y el 2020 hay un aumento en la participación de agentes gubernamentales y una baja, pero más o menos estable, participación de agentes de asociaciones formales y no formales (Figura 8).

Figura 8. Tendencia de ponencias por tipo de adscripción



Nota. Elaboración propia a partir de datos empíricos

La Figura 9 presenta los tipos de técnicas y estrategias metodológicas utilizadas en los contenidos de las ponencias.

Figura 9. Técnicas y estrategias metodológicas



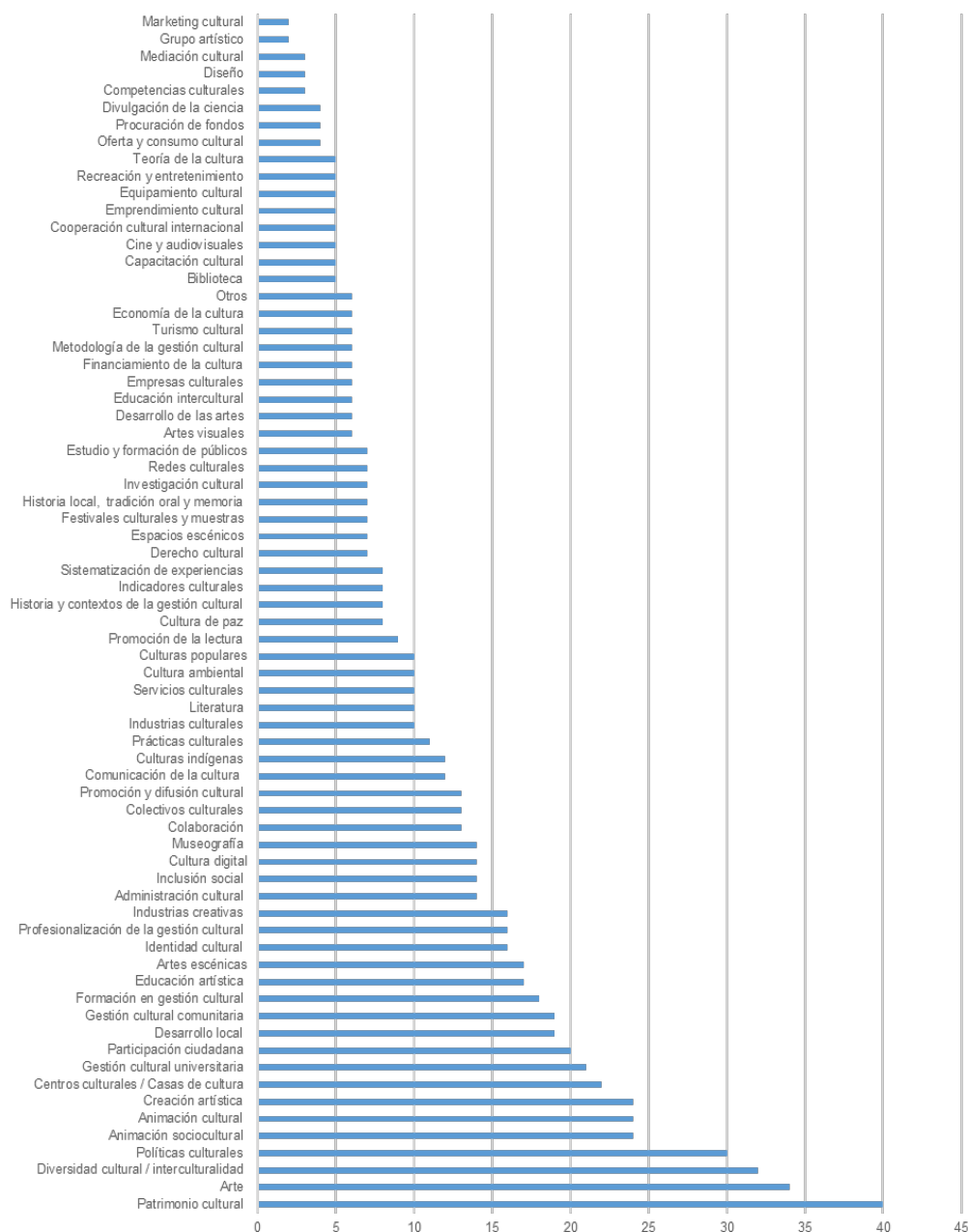
Nota. Elaboración propia a partir de datos empíricos

En las ponencias de proyectos de investigación, la técnica más utilizada ha sido revisión documental; en segundo lugar, el análisis de contenido; en tercer lugar, la entrevista; seguido por la investigación de acción participativa, mapeo y técnicas cartográficas; en quinto lugar, la etnografía. Las técnicas menos utilizadas fueron análisis del discurso, análisis de redes y finalmente el cuestionario.

Las estrategias metodológicas más utilizadas en los proyectos de intervención fueron: en primer lugar, la formación; en segundo, la promoción; en el tercer lugar, creación; con poco rango de margen se encuentra la difusión; con menor utilización se encuentra la conservación y preservación; ocupa el último lugar la estrategia rescate.

A lo largo de las cinco ediciones del ENGC existieron palabras clave para identificar la temática de las ponencias (Figura 10).

Figura 10. Palabras clave de las ponencias de todas las ediciones del ENG C



Nota. Elaboración propia a partir de datos empíricos

La palabra clave que más ha sido mencionada es *Patrimonio cultural*; en segundo lugar, la palabra *arte*; *Diversidad cultural / multiculturalidad* ocupan el tercer lugar; en cuarto lugar, *Políticas culturales*; *Animación sociocultural*, *Animación cultural* y *Creación artística*, ocupan el cuarto lugar; en quinto lugar, *Centros culturales / casas de cultural*;

Gestión cultural universitaria se encuentra en sexto lugar; *Gestión cultural universitaria* está en séptimo lugar; *Participación ciudadana* se encuentra en octavo lugar; *Desarrollo local* y *Gestión cultural comunitaria* comparte el noveno lugar; *Formación en gestión cultural* se encuentra en el décimo lugar. *Marketing cultural* y *Grupo artístico* fueron las palabras que menos incidencia han tenido.

Análisis de la argumentación de las ponencias

Al analizar la argumentación de las 32 ponencias seleccionadas, se identificaron, en términos generales, ciertos cambios entre la primera, segunda e incluso en la tercera participación en el ENCG. En el caso del Grupo 1, lo que se observa es que en su primera participación las ponencias tienen una narrativa centrada en exponer las actividades que realizaron y en explicar los motivos de la acción cultural a manera de crónica de lo sucedido, por lo tanto, no se hacen explícitos los conceptos y metodología sobre los que se basa su acción. El estilo de redacción es en primera persona con un lenguaje coloquial. En la segunda ocasión que presentaron como ponentes, estas mismas personas tuvieron un cambio en la lógica narrativa de su documento, pues ahora la exposición se considera una exposición del problema que atiende su proyecto cultural, se mencionan uno o dos conceptos, pero no se referencian y/o se citan y continúa teniendo un peso significativo la explicación de las actividades realizadas, pero suelen hacer una breve referencia a los resultados obtenidos. En los textos se menciona “líneas de acción” para referirse a una o dos actividades que se realizan como parte del proyecto para el logro de los objetivos. El estilo de redacción varía entre primera y tercera persona, pero sigue predominando el lenguaje coloquial.

Finalmente, en su tercera participación, se aprecia un cambio importante en la lógica narrativa, pues se observa una estructura básica de la lógica académica. Esto es, se plantea el problema de atender utilizando al menos un concepto clave relacionado con la problemática (citado y referenciado); se utiliza el término de “metodología” o “estrategia metodológica” para referirse a las acciones que se realizaron y que están orientadas al logro de los objetivos delineando de manera general algunos logros esperados, resultados que no son expuestos sino que simplemente se mencionan de manera general sin presentar evidencias y argumentos al respecto. No obstante, suelen reconocer aprendizajes de la práctica, los cuales son

explícitos ya sea como parte de la exposición de lo realizado y/o en las conclusiones. La mayoría de estas ponencias está escrita en tercera persona y utiliza de manera indiscriminada el lenguaje coloquial y el lenguaje académico (Tabla 2).

Tabla 2. Cambios en la argumentación de ponencias del Grupo 1

| Variable | Primera ponencia | Segunda ponencia | Tercera ponencia |
|---------------------------------|---|--|--|
| <i>Lógica narrativa</i> | Narración de la vivencia y los motivos de la acción cultural Centralidad en las actividades realizadas | Exposición del problema por el cual surge el proyecto. Centralidad en las actividades realizadas. Breve valoración de los resultados | Se observa una estructura básica en el que se expone el problema a atender, la metodología que se aplicó y hay una breve valoración de los resultados |
| <i>Utilización de conceptos</i> | No se explicitan conceptos | Se mencionan uno o dos conceptos, pero no se brindan referencias o solo se exponen al final, pero no se citan en el texto narrativo | Se explicita al menos un concepto clave relacionado con la problemática que atiende el proyecto citando referencia |
| <i>Metodología</i> | Se hace referencia a actividades culturales concretas, pero de manera desarticulada | Identifican líneas de acción generales que integra las actividades culturales | Se usa el término de “estrategia metodológica” y relaciona explícitamente las acciones realizadas con los objetivos y resultados esperados. Reconoce aprendizajes |

Nota. Elaboración propia a partir de datos empíricos

En el caso del Grupo 2, en la primera participación las ponencias tienen una estructura y lógica narrativa del ensayo (regularmente de tipo argumentativo o expositivo), pero con un gran peso en el marco teórico en el que se brindan conceptos para fundamentar las ideas desde un enfoque principalmente sociológico o antropológico. Se suelen exponer uno varios problemas que se consideran de importancia e interés para ser atendidos desde la gestión cultural, pero no se presentan propuestas de acción concretas ni se hace explícita la metodología.

En su segunda participación, las ponencias suelen tener una estructura y lógica de artículo de investigación. Suelen exponer una problemática de interés y analizan algunos casos empíricos que han atendido esta problemática, de la cual se explicitan propuestas de intervención basadas en estas experiencias. Sigue predominando el enfoque sociológico y antropológico, pero se consideran algunos conceptos de otros campos disciplinares, conceptualización que es utilizada para explicar la problemática e interpretar los casos de estudio. Se suele explicitar la metodología la cual refiere a la investigación de los casos.

En la tercera participación se observa una variedad de estructuras y lógicas académicas (ensayo, artículo, reporte, etc.). Se expone una problemática y, a partir de ahí, se define un objeto de investigación / intervención, aplicando en su mayoría un enfoque multidisciplinar, el cual sirve a su vez para la interpretación de los resultados que, en general, presentan una tipificación del saber cómo producto del ejercicio de investigación / intervención. En la mitad de las ponencias analizadas se observa también un cambio en el discurso relacionado con la identidad del hablante, pues en la primera y segunda ponencia, se hacía referencia a las prácticas de la gestión cultural como un objeto de análisis externo al autor, y en la tercera ponencia se asume que ya pertenecen a este campo académico lo cual se ve reflejado en frases como “... a diferencia de la ciencia política, en la gestión cultural nos interesa...” o “... nuestra labor como gestoras culturales implica transformar...”, entre otras (Tabla 3).

Tabla 3. Cambios en la argumentación del Grupo 2

| Variable | Primera ponencia | Segunda ponencia | Tercera ponencia |
|---------------------------------|--|---|--|
| <i>Lógica narrativa</i> | Estructura y lógica académica de ensayo. Centralidad en el marco teórico Se expone uno o varios problemas y su importancia de atenderlos. No hay propuestas de intervención | Estructura y lógica académica de artículo de investigación Se expone una problemática que se considera debe ser atendida Se presentan algunos casos que han atendido esta problemática Se sugieren propuestas de acción a partir de los casos analizados | Hay una variedad de estructuras y lógicas académicas Se expone una problemática y su objeto de investigación/intervención Se presentan los resultados de investigación / intervención Se sugieren propuestas de acción a partir de la experiencia de investigación / intervención realizada |
| <i>Utilización de conceptos</i> | Uso de conceptos para fundamentar ideas. Centralidad en enfoque sociológico y antropológico | Uso de conceptos para explicar la problemática y los casos analizados Predomina el enfoque sociológico y antropológico, pero se consideran conceptos de otros campos disciplinares | Se observa un enfoque multidisciplinario en la conceptualización e interpretación de los resultados |
| <i>Metodología</i> | Ausencia de metodología | Se expone la metodología de investigación de los casos de estudio | Se observa una diversidad metodológica tanto de investigación como de intervención. Se observa una tipificación del saber cómo a partir de los resultados de investigación / intervención |

Nota. Elaboración propia a partir de datos empíricos

Conclusiones

En el mundo académico, en términos generales, los eventos como los encuentros o congresos son espacios que juegan un papel fundamental en la socialización del conocimiento especializado, pues no solo da lugar al debate sobre ciertos temas que una comunidad académica le interesa atender o resolver, sino también permite generar intercambios de saberes y el reconocimiento de pares que trabajan en temas similares desde diversas perspectivas.

Para el caso del ENGC, esta aseveración se hace evidente a lo largo de sus cinco ediciones, pero no solo eso, sino que también ha contribuido en algunos casos, a la formalización de saberes experienciales por parte de los agentes culturales, a través de su participación en como ponentes, que les obliga a transmitir su experiencia a partir de la elaboración y presentación de un documento.

Al ser un evento promovido por instituciones de educación superior, la participación de la comunidad académica es predominante, aunque se presenta una tendencia a la participación constante de personas cuya labor la realizan de manera independiente y en organizaciones no formales, como pueden ser organizaciones y colectivos de tipo comunitario, generando con ello un diálogo entre la práctica empírica de la gestión cultural, y la práctica académica de la misma.

Así pues, podemos concluir que el ENGC es un caso mediante el cual podemos observar el proceso de formalización disciplinar de la gestión cultural en México, pues los temas que convoca y sus formas de participación permiten que, por una parte, los agentes culturales formalicen sus saberes empíricos a través de la documentación de su experiencia, pero con un formato que les obliga a ir más allá de contar la vivencia de manera ordenada (saber qué), sino también de reflexionar y caracterizar las formas en cómo realizan su misma práctica (saber qué), contribuyendo con ello a la generación de nuevo conocimiento que es materia prima para los procesos de profesionalización, pero también, en la mejora de la praxis de los agentes culturales empíricos.

Referencias

- Arreola Ochoa, V., Brambila Medrano, B. A., y Mariscal Orozco, J. L. (2012). Profesionalización de gestores culturales en ambientes virtuales: El caso de la licenciatura en Gestión Cultural en línea. En J. L. Mariscal Orozco (Ed.), *Profesionalización de gestores culturales en Latinoamérica. Estado, universidades y asociaciones* (pp. 85–108). <https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/87/Mariscal%20Orozco%20-%20Profesionalizaci%3b%20de%20gestores%20culturales%20en%20Latinoam%3a9rica.pdf>
- Chavarría Contreras, R., y Sepúlveda Contreras, M. (2016). Aproximación crítica al concepto de gestión cultural en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular 1970-1973. En J. Amaya Trujillo, J. P. Rivas López, y M. I. Mercado Archila (Eds.), *Diversidad, tradición e innovación en la gestión cultural. Tomo 1. Teorías y contextos* (pp. 57–72). <https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/659/Diversidad-tradicion-innovacion-tomo1.pdf>
- Craig, R. T. (2008). Communication in the Conversation of Disciplines. *Russian Journal of Communication*, 1(1), 7–23. <https://doi.org/10.1080/19409419.2008.10756694>
- Dings, R. (2023). Experiential knowledge: From philosophical debate to health care practice? *Journal of Evaluation in Clinical Practice*, 29(7), 1119–1126. <https://doi.org/10.1111/jep.13845>
- Hernández Valencia, L. G., y Arreola Ochoa, V. (2019). Formación universitaria de gestores culturales en línea: Metodologías, herramientas y perspectivas. La experiencia de la Licenciatura en Gestión Cultural – SUV UDG – México. En C. Yañez Canal, J. L. Mariscal Orozco, y U. Rucker (Eds.), *Métodos y Herramientas en Gestión Cultural. Investigaciones y experiencias en América Latina* (pp. 91–209). Universidad Nacional de Colombia. http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/842/Metodos_y_herramientas_en_gestion_cultural.pdf
- Kuhn, T. S. (2018). *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de Cultura Económica.
- López Aranguren, J. L. (1966). *Experiencia de la vida*. Alianza Editores.
- Lorenzano, C. (2004). La estructura del conocimiento práctico. *Revista de Filosofía*, 29(2), Article 2. <https://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/view/RESF0404220021A>
- Mariscal Orozco, J. L. (2015). La triple construcción de la gestión cultural en Latinoamérica. *Telos: Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales*, 17(1), 96–112. <https://doi.org/10.36390/telos171.07>
- Mariscal Orozco, J. L., y Sosa Rodríguez, C. (2022). Mapeo de grupos de investigación en gestión cultural en México. *Culturas. Revista de Gestión Cultural*, 9(1), 21–51. <https://doi.org/10.4995/cs.2022.17585>

- Martinell Sempere, A. (2001). *La gestión cultural: Singularidad profesional y perspectiva de futuro*. Cátedra Unesco de políticas culturales y cooperación.
https://www.observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/346/AlfonsoMartinell_GC.pdf
- Méndez Medina, A. C., y Orozco Heredia, M. G. (2012). De prácticas y consensos. La profesionalización de los gestores culturales en Guadalajara. En J. L. Mariscal Orozco (Ed.), *Profesionalización de gestores culturales en Latinoamérica. Estado, universidades y asociaciones* (pp. 73–84). Universidad de Guadalajara.
<https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/87/Mariscal%20Orozco%20-%20Profesionalizaci%3%b3n%20de%20gestores%20culturales%20en%20Latinoam%3%a9rica.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Moya, J. L. M., Borrasca, B. J., y Menegaz, J. (2018). A formalização do conhecimento profissional no currículo. *Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação*, 588–603. <https://doi.org/10.21723/riaee.v13.n2.2018.11323>
- Ponce de León Romero, L. (2012). Teorizar la experiencia profesional del trabajo social. *Portularia*, 12(Addenda), 141–147. <https://doi.org/10.5218/prts.2012.0015>
- Ribes Iñesta, E. (2009). Reflexiones sobre la aplicación del conocimiento psicológico: ¿Qué aplicar o cómo aplicar? *Revista mexicana de análisis de la conducta*, 35(1), 3–17. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0185-45342009000100001&lng=es&nrm=iso&tlng=es
- Saez, G. A., Nocetti De La Barra, A., y Flores Lueg, C. (2022). El saber práctico del profesorado: Una revisión sistemática de la investigación actual. *Perspectiva Educacional*, 61(3), 3–25. <https://doi.org/10.4151/07189729-Vol.61-Iss.3-Art.1246>
- Sanjurjo, L. (2012). Socializar experiencias de formación en prácticas profesionales: Un modo de desarrollo profesional. *Praxis Educativa*, XVI(1), 22–32.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=153124649003>
- Schön, D. (1992). *La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la formación y el aprendizaje en las profesiones*. Paidós.
- Tardif, M. (2014). *Los saberes del docente y su desarrollo profesional*. Narcea Ediciones.
- Tonelli, M. R., y Shapiro, D. (2020). Experiential knowledge in clinical medicine: Use and justification. *Theoretical Medicine and Bioethics*, 41(2–3), 67–82.
<https://doi.org/10.1007/s11017-020-09521-0>
- Vidal, S. (2011). *Políticas para la formación en Gestión Cultural* [Ponencia]. Primer Congreso Nacional de Gestión Cultural "Escenarios, tensiones y desafíos de la Gestión Cultural en Chile", Santiago.
<https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/409/pol%3%adticas-para-la-formaci%3%b3n-en-gesti%3%b3n-cultural.pdf>

**CAPÍTULO 2.
INCIDENCIA DE LA
PARTICIPACIÓN SOCIAL EN EL
DISEÑO DE POLÍTICAS
CULTURALES LOCALES:
EL CASO DEL SECTOR DEL ARTE
EN MONTERREY, MÉXICO**

**Karla Marlene Ortega Sánchez
Erika Marlen López Herrera**

Capítulo 2.

Incidencia de la participación social en el diseño de políticas culturales locales: El caso del sector del arte en Monterrey, México

Karla Marlene Ortega Sánchez

Erika Marlen López Herrera

Introducción

En general, la cultura como política pública está obligada a hallar las maneras que faciliten, no solo el acceso a los bienes y servicios culturales disponibles o al ejercicio de los derechos culturales, sino también a encontrar los caminos que contribuyan a preservar tradiciones, usos y costumbres, a resguardar el patrimonio; pero, sobre todo, necesita facilitar los espacios de participación colectiva en los procesos de toma de decisiones que se orienten a abrir nuevas oportunidades de emprendimiento cultural y comercial, así como a expandir las opciones de ofertas académicas, laborales y productivas, entre otras, dentro del sector de la cultura, y en particular en los territorios locales.

De este modo y para poder asimilar la importancia social y económica que revisten las políticas culturales municipales en México, se hace indispensable que los agentes culturales involucrados en el proceso de toma de decisiones públicas se vuelvan co-participantes responsables y competentes para realizar una revisión exhaustiva de las formas de participación social y de los elementos que las configuran en el campo cultural. Sobre todo, para saber la forma en que estos modelos inciden en los procesos de configuración, gestión y ejercicio de políticas públicas de la cultura.

Los territorios locales son espacios altamente estratégicos para diseñar e implementar políticas culturales, ya que estos lugares son portadores únicos de su propia cultura, a la cual imprimen procesos de dinamismo, movilización y cambio social en períodos determinados, dando como resultado la vivificación de la acción cultural en toda su magnitud.

La relevancia que guarda el quehacer público para el sector de la cultura se basa, principalmente, en el conocimiento y desarrollo de marcos legales locales, para promover, proteger y gestionar proyectos de corte cultural en territorios locales, regionales, nacionales e internacionales; así como el reto de propiciar, desde la acción colectiva y el involucramiento de los agentes culturales, los mecanismos para garantizar los derechos culturales y, con ello, el acceso a la cultura en el amplio y a su vez ambiguo sentido del término, sumándose el papel preponderante que juega la incidencia de la participación social en el diseño e implementación de políticas culturales como un ejercicio de inclusión de grupos, sujetos y otros agentes involucrados en los procesos decisivos.

Hoy las sociedades exigen respuestas inmediatas a sus problemas públicos, el dilema al que hay que hacer frente recae en la necesidad de invertir tiempo, recursos y conocimientos para la formación de audiencias participativas, para revitalizar los espacios públicos, para vivificar las prácticas culturales tradicionales, para innovar, crear, o bien para promover la identidad y el arraigo al territorio local, donde ese sentido de pertenencia y cohesión social conlleven a la generación de un desarrollo local integral, donde la cultura y sus políticas públicas sean tangibles a propios y externos, donde los bienes y servicios culturales concedan lugar a la conformación de un marco operativo desde lo local, orientado a lograr un desarrollo cultural basado en la riqueza que proviene de las diferencias y de la diversidad cultural que prevalecen en los contextos locales.

Es por lo anteriormente expuesto que el propósito del presente capítulo¹⁵ consiste en analizar el rol de la participación social en el diseño de políticas culturales locales, tomando como estudio de caso el sector del arte en Monterrey, Nuevo León, México; que fue objeto de estudio de la investigación de la Maestría en Gestión de la Cultura, ya que esta propuesta alude a fortalecer la participación de la ciudadanía, a incrementar la confianza en la labor institucional, a transparentar la gestión de los resultados de sus planes y proyectos culturales, y, en general, a consolidar elementos que dan lugar a la emergencia de una democracia cultural más directa. Crear esta estrategia parte de la necesidad de revitalizar a la cultura local y en abrir espacio a la generación de vínculos de participación social, como elementos inherentes al desarrollo.

¹⁵ Parte del presente trabajo se presentó en el 6to Coloquio de Investigación en Gestión Cultural en el 2023.

Los elementos teóricos de la participación social en cultura

La cultura como proceso y producto a menudo es confundida e incluso puesta en el mismo nivel de análisis, sobre todo, por quienes no están familiarizados con la investigación y la intervención de estudios sobre este sector. Por ello, resulta preciso realizar un ejercicio de conceptualización que ayude a identificar los elementos que configuran a cada una de estas dos categorías.

De acuerdo con la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO):

la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias... (Vives, 2014). Y en otro apartado agrega que “la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo” (UNESCO, 1982, s/p)

Sin embargo, en la práctica, el diseño y ejecución de marcos normativos o reglas de operación de programas, proyectos y acciones culturales no se corresponden al concepto general referido, ya que sugiere que a cualquier “cosa” se le pueda otorgar la categoría de cultural.

Pensar en la construcción o bien, la apropiación de un concepto que nos ayude a envolver las directrices bajo las cuales se pueden analizar los problemas culturales como públicos, requiere un análisis sobre las diversas perspectivas que han dado lugar a la configuración del término y los usos de estos conceptos en la vida académica, pero también en la administración pública, particularmente la local.

De acuerdo con Boas “la cultura incluye todas las manifestaciones de los hábitos de una comunidad, las reacciones del individuo en la medida que se ven afectadas por las costumbres del grupo en el que vive, y los productos de las actividades humanas en medida en que se ven determinadas por dichas costumbres” (1975, p. 14). El enfoque antropológico de este autor, brinda una perspectiva muy amplia respecto a la definición de cultura, partiendo de que el espectro abarca cada tipo de hábito o costumbre inmersa en una comunidad, la manera en la que el individuo es afectado por esas manifestaciones y procesos. Sin embargo,

cuando se refiere a los productos de las actividades humanas habla de expresiones culturales tangibles. Es decir, cosas u objetos resultantes de una dinámica cultural del individuo, de su comunidad o la interacción entre ellos. Lo mismo refiere Malinowski, al aludir a la cultura como “una unidad bien organizada que se divide en dos aspectos fundamentales: una masa de artefactos y un sistema de costumbres” (1931, p. 4).

Asimismo, se trata de ver a la cultura, desde las distintas perspectivas (institucional, social, académica, etc.) como un pilar del desarrollo que promete la intensificación de un trabajo colaborativo entretejido por el gobierno, la sociedad y sus organizaciones sociales públicas y privadas, además de las organizaciones comunitarias, con el propósito de que las acciones culturales de todas las naciones y sus localidades se articulen hacia un mismo horizonte demarcado por el sistema económico más que por el político, desde el que se pretende confrontar la estratificación para aminorar las diferencias, desigualdades y desventajas estructurales del sistema cultural y su acceso a sus bienes y servicios, revalorando también la compleja red multicultural que se halla y caracteriza en cada contexto del planeta.

En el contexto del trabajo colaborativo, es menester poner de relieve el papel que juega la participación social definida a partir de dos grandes ejes: los actos de respuesta a invitaciones de terceros y la incidencia en la toma de decisiones (Castilla, 2010), además de las cuatro clasificaciones establecidas por Cecilia Linares et al. (1996):

1. *Mobilización y consumo*: que sirve como un mecanismo acelerador de participación social desde una postura vertical donde el Estado tiene la mayor responsabilidad de producir, administrar y coordinar la cultura para consumo y disfrute social.
2. *Consulta*: parte del propósito de incentivar la participación social para legitimar programas y proyectos culturales.
3. *Delegación y control*: que implica la transferencia de poder a los agentes sociales para aplicar y controlar un proyecto pudiendo hacer algunas modificaciones. Esto quiere decir que la participación social conlleva un sentido de corresponsabilidad, donde los involucrados son conscientes de la problemática y participan en su intervención y posible resolución. Un ejemplo son los consejos ciudadanos u organismos descentralizados del Estado.

4. *Responsabilidad compartida*: aspira a que los agentes sociales participen activamente en los procesos de toma de decisiones e incidan en el proceso de diseño, ejecución y evaluación de un proyecto de corte cultural. Para ejemplificar el punto, se propone revisar la perspectiva de las políticas públicas (pp) de base comunitaria en cuya totalidad de las fases que conforman el ciclo de la pp se cuenta con la intervención de agentes sociales con experiencia y conocimiento del entorno y las problemáticas que rodean a la comunidad.

Derivado de lo anterior es que la relación existente entre *la cultura y lo cultural* insta a entender a la gestión pública como un instrumento de administración estratégico del sector cultural orientado a impulsar significativamente el desarrollo local. Ello implica una concepción más amplia y flexible acerca del campo de competencia de *lo cultural*, así como del conocimiento que sus agentes culturales tengan sobre el territorio local, objeto de intervención; de la diversidad de las expresiones o manifestaciones culturales que dotan a los territorios de identidad y referencia; de los procesos de planeación e institucionalización de las políticas públicas que los gobiernos locales promueven durante sus breves gestiones, y de los beneficios que éstas logran generar en sus habitantes en el corto, mediano y largo plazos; así como, de los mecanismos de verificación, control y evaluación como seguimiento del proceso de ejecución de esas políticas públicas; y también del conocimiento sobre el respaldo normativo institucional y fáctico con el que se determinan las competencias gubernamentales locales en el ámbito de la cultura, entre muchos otros factores inherentes a este campo de competencia.

Sin duda alguna, uno de los fenómenos asociados a los paradigmas económicos hegemónicos que ha tenido una influencia importante dentro de la configuración regulatoria de la cultura es el llamado proceso de democratización, que conduce a la expansión de la participación social y política, y al consiguiente acceso, ejercicio y desarrollo de derechos humanos, culturales, económicos, ambientales y sociales, y a través de ello impulsar el logro de propósitos de corte colectivo.

De esta manera, la participación social debe ser entendida como el sitio simbólico que se construye a partir de la interacción de diversos agentes sociales, edificando nuevos

espacios para la colaboración y solución de conflictos comunes, donde se ven involucrados los organismos de gobierno, las organizaciones no gubernamentales (ONG'S), y donde la sociedad civil cobra especial relevancia al ser la pieza que ejerce su derecho a la democracia participativa y sus mecanismos.

Agentes de la participación social en el sector cultural

La acción de la participación social se gestiona partir de la interacción de los agentes que la conforman, (el Estado a través de su aparato institucional y la sociedad civil organizada, intervenidos por un marco normativo, dinámicas y estructuras sociales definidas). Los agentes, por tanto, son aquellos actores políticos que llevan a cabo acciones relevantes, tienen capacidad de acción y movilizan recursos, los podemos observar como actores individuales, colectivos, públicos y privados. A partir de esto, se conforma una lógica de actuación por parte de los actores políticos que participan en el diseño de la política pública que Marco Parés (2021) define en cuatro grandes grupos (Tabla 1).

Tabla 4. *Agentes culturales*

| Agentes | Lógica de actuación | Ejemplo |
|--------------|---|---|
| Individuales | Política | Partidos políticos |
| Colectivos | De interés social | Sociedad civil organizada, movimientos sociales |
| Públicos | Burocrática | Funcionarios públicos de la administración y gestión pública |
| Privados | Expertos, especialistas y agentes con interés general | Organizaciones no gubernamentales, académicos y especialistas en el ámbito de actuación |

Nota. Elaboración propia con base en Parés (2021).

Políticas culturales e institucionalización cultural

La institucionalización de la cultura es entendida, en general, como un proceso de articulación del quehacer del Estado con las iniciativas de los diversos agentes culturales para diseñar, implementar y evaluar políticas públicas. En otras palabras, podemos concebirla como “el proceso de formalización de instituciones y procedimientos que atañen a la vida

cultural, y especialmente la creación de marcos públicos de regulación, gestión y fomento de las actividades culturales y el desarrollo de políticas culturales en este sentido” (Fundación Interats, 2007, p. 3). Es importante entonces reconocer que la participación de agentes sociales, la sociedad civil, es un factor indispensable en el diseño de una política cultural y un elemento que facilita, a su vez, la consolidación de los procesos de institucionalización cultural.

Hablar de políticas culturales es situarse en un ámbito diverso de acción dentro de la administración pública en el que se ejercen acciones complejas, multiestratificadas y correspondientes a un sinnúmero de objetivos culturales públicos que pretenden ser alcanzados mediante la intervención del gobierno y con la participación de diversos actores que buscan, en el proyecto democratizador del Estado, respuestas a los problemas derivados de la diversidad cultural y las existentes prácticas culturales tan heterogéneas como grupos sociales se hallan en el sistema. De acuerdo con el párrafo anteriormente mencionado, a la política cultural se le ha definido teóricamente como:

Un conjunto de todas aquellas acciones o intenciones por parte del Estado, la comunidad o instituciones civiles tendientes a orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de una sociedad y obtener consenso para la transformación social o el establecimiento de un nuevo tipo de orden entre las personas (García Canclini, 1987, p. 26).

De esta suerte se hace notar que, para la política cultural tenga legitimidad, debe contar con la intervención obligatoria de las instituciones, o bien del aparato administrativo del Estado, ya que es el único ente sistémico que puede definir las acciones y/o estrategias para obtener un consenso, de este modo se señala la importancia de la colaboración entre los agentes involucrados en la política cultural.

Para complementar los conceptos que hemos venido explicando sobre las políticas culturales, es necesario retomar a Miller y Yúdice quienes las catalogan como:

los soportes institucionales que canalizan tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida: es un puente entre los dos registros. La política cultural se encarna en guías para la acción sistemática y regulatoria que adoptan las instituciones a fin de alcanzar sus metas. En suma, es más burocrática que creativa u orgánica: las instituciones solicitan, instruyen, distribuyen, financian, describen y

rechazan a los actores y actividades que se hallan bajo el signo del artista o de la obra de arte mediante la implementación de políticas (2004, p.2).

En síntesis, las acciones estatales en las que participa la sociedad para resolver sus problemas culturales implican entender, no sólo la forma en que se pueden concebir las políticas culturales, sino además la función que dichas políticas cumplen en el tránsito hacia el mejoramiento de los niveles de bienestar, la calidad de vida y el fomento a prácticas relacionadas con el *buen vivir* en determinados tiempos y espacios.

Así, “consideramos las políticas culturales como el conjunto de valores, marcos teóricos y reflexiones sociológicas y artísticas, que fundamentan el conjunto de unas opciones de los diferentes agentes culturales en un contexto determinado” (Martinell, 2014, p. 1) y en tal virtud, el sentido de las actividades que llevan a cabo los agentes (gubernamentales, empresariales, o bien comunitarios) para diseñar y operar políticas públicas de la cultura requiere de no sólo de voluntad política sino de la capacidad de los actores para proponer, intervenir, controlar y evaluar la toma de decisiones que conllevan los procesos socioculturales que han de transformarse en políticas culturales en las cuales las acciones plasmadas en planes y programas impacten a través de su cobertura y beneficios a los sectores poblacionales que reclaman la atención de sus demandas sobre el acceso a los bienes y servicios culturales.¹⁶

Participación en cultura como indicador institucional

De acuerdo con el manual metodológico publicado por la UNESCO en 2014, para determinar la dimensión cultural en el desarrollo humano, se construyen siete dimensiones de indicadores:

¹⁶ A lo largo del texto se retoman también ideas, conceptos, o discusiones tratadas en la tesis doctoral de Karla Marlene Ortega Sánchez (2016) “Sistema de Evaluación de la Política Cultural Local: Estudio de Caso en la Administración Municipal de Toluca, Estado de México”, en el período 2009-2014, que ayudan a hilar los argumentos que se exponen en este capítulo para comprender la razón de ser e importancia de estudio de caso que se expone.

1. *Economía*: orientados a determinar la contribución de las actividades culturales al Producto Interno Bruto (PIB), el empleo cultural como la cantidad de personas que se desarrollan laboral y profesionalmente en este ámbito y el gasto de los hogares en cultura.
2. *Educación*: construye uno de sus índices a partir de la cantidad de horas que se dedica en las escuelas (del nivel básico y de forma presencial) a la enseñanza de las artes.
3. *Gobernanza*: construye indicadores en relación a los marcos normativos, políticos e institucionales de la cultura, la cantidad de infraestructura cultural en relación a la densidad de población del territorio, y la participación de la sociedad civil en cultura a partir de la promoción de la misma. En otras palabras, evalúa y analiza los mecanismos normativos, políticos e institucionales susceptibles de favorecer los derechos culturales, promover la diversidad y fomentar la cultura como parte esencial del desarrollo. Aborda los compromisos y resultados en materia de gobernanza e institucionalidad cultural a través del grado de acción de las autoridades en la formulación e implementación de marcos normativos, políticos e institucionales. Cubre también la disposición de infraestructuras culturales y los espacios para participar en procesos mediante los cuales se formulan e implementan las políticas culturales” (Alonso y Caucino, 2013, p. 50).
4. *Participación social*: mide los niveles de participación en las actividades culturales, se acerca al grado en el cual las sociedades pueden promover la participación en la cultura y “consta de cinco indicadores que cubren las siguientes áreas: i) Los niveles de participación en actividades culturales fuera del hogar (propias del sector cultural convencional) en actividades culturales fortalecedoras de la identidad (vinculadas en la mayoría de los casos a formas y expresiones del patrimonio intangible); ii) Las relaciones entre la cultura y el capital social y la confianza mediante tres indicadores. El primer indicador aborda los niveles de tolerancia a partir del grado de confianza frente a la población con orígenes culturales diferentes. El segundo aborda el capital social a partir de los grados de confianza interpersonal. Finalmente, el tercero se focaliza en la percepción de la libertad de autodeterminación de los individuos” (Alonso y Caucino, 2013, p. 51).

5. *Igualdad de género*: observando, a través de su medición, la desigualdad existente entre hombres y mujeres, y la percepción social sobre dicha desigualdad.
6. *Comunicación*: mide la libertad de expresión, el uso del internet, la diversidad de contenidos de ficción en la televisión pública.
7. *Patrimonio*: aplica un marco multidimensional para la protección, la salvaguardia y la promoción de la sostenibilidad del patrimonio.

La participación social en la cultura es una herramienta que, en conclusión, es de suma importancia para las políticas culturales. En este sentido, lo que debe quedar claro es que, más que hacer gestiones de corte administrativo para tener más oportunidades al acceso *a la cultura*, lo que se debe procurar es analizar los procesos de participación social; específicamente para conocer ¿cómo se les deja participar?, los mecanismos de participación y la incidencia que tiene esta categoría en el proceso de toma de decisiones. Es mirar la capacidad de los agentes como elementos activos del desarrollo cultural, que requiere atributos de voluntad, vocación y coordinación entre todos para hacer posible los cambios adaptados a las realidades culturales de los contextos locales.

La participación social en Monterrey, Nuevo León de 2014 a 2020: Un estudio de caso común en Latinoamérica

Como ya lo hemos mencionado, podemos distinguir algunos de los agentes involucrados en el proceso de participación social en la cultura: la sociedad cuando está informada y organizada, los agentes culturales, el gobierno a través de sus instituciones y la elite política, donde cada uno juega un papel en específico para lograr, o no, el funcionamiento de los mecanismos de participación. Cabe destacar que, para que ésta se alcance, necesita existir una articulación entre todas las instancias que comprenderán la línea de gobernanza y el conocimiento de los mecanismos institucionales, para la utilización de éstos ante las instancias correspondientes. De lo contrario, la participación social en cultura termina por ser solo una buena intención de los gobernantes.

Este complejo tejido de argumentos, conceptos y agentes se observa en el Estado de Nuevo León, a través de la administración pública cultural, donde convergen y conviven diversos agentes culturales para el diseño de las políticas públicas de cultura, concibiendo como el órgano rector del sector cultural al Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León (CONARTE), mismo que se conforma como la instancia responsable de diseñar, ejecutar y evaluar las políticas culturales del Estado.

La participación social en cultura, la sociedad civil y la mediación del Estado para los procesos participativos es una triada transversal interconectada que se articula a partir de la identificación clara y oportuna de problemáticas sociales que los gobiernos pretenden resolver. Por un lado, aquellas personas que se involucran en los procesos propuestos por el Estado para la toma de decisiones, lo hacen, principalmente, porque conocen las vías para incidir en ellas; en segundo lugar, porque existe y se reconoce, en términos sociales, una problemática que los afecta; y, en tercer lugar, porque el Estado (mediante su maquinaria institucional) ha diseñado instancias para que dicha participación suceda, de este modo la participación social en cultura no puede separarse de la organización social.

Es pertinente señalar que no es posible regular a través del Estado (aparato administrativo y burocrático) todos los procesos participativos, y menos cuando estos se encuentran fuera de los objetivos institucionales. De esta manera la organización de la sociedad civil es una dinámica social fundamental, cuyo aporte central es la gestión de la participación social y la búsqueda de articulación con aquellos actores que tienen mayor capacidad de acción y movilización de recursos para la constitución de políticas públicas que incluyan de manera activa y efectiva a la sociedad.

En este sentido, el complejo sistema de la administración cultural implica un análisis de las relaciones que se dan para la conformación de la política pública, sus procesos y los agentes que la componen. En el caso de Nuevo León, podemos identificar como agentes centrales al Gobierno del Estado a través del CONARTE, a la iniciativa privada en los programas de fomento a la creación artística a través del Estímulo Fiscal para la Creación artística, un intento de sociedad civil organizada en las comunidades artísticas adscritas a la institución cultural del Estado y a la población en general de Nuevo León. Estos no excluyen

a otros, sin embargo, estos tres son los que hasta ahora han jugado un rol determinante para accionar la política pública en cultura.

Los alcances del CONARTE para la gestión de la participación social en cultura comprendidos en la ley no son pocos. Sin embargo, las herramientas que la misma otorga, son limitados. Esto se debe principalmente a la naturaleza del organismo que, al ser descentralizado, no le otorga la Ley de Administración Pública del Estado la misma prioridad al momento de asignación presupuestal o de inclusión en la planeación estratégica en contraste como lo hace con las secretarías de Estado.

Por lo tanto, para el CONARTE gestionar desde su ámbito de actuación promoviendo en la agenda pública la solución de los conflictos para el pleno desarrollo de la participación social en cultura resulta más complejo de lo que parece, pues el organismo no cuenta con las herramientas legales, normativas y administrativas para sustentar y poner como asuntos prioritarios las actividades requeridas para “propiciar y estimular las expresiones artísticas, la cultura popular y las diversas manifestaciones que propendan a su preservación y enriquecimiento, acentuando nuestras costumbres, tradiciones y valores; fomentando además las relaciones de orden cultural y artístico con la Federación, con los Estados, con los Municipios y con instituciones públicas y privadas locales, nacionales e internacionales” (DOF, 1994).

En el 2016 fueron aprobados los lineamientos del presupuesto por resultados, lo que implicó que se tenía que llegar a más personas con menos presupuesto. De tal manera que las organizaciones que lograban esto se convertían en instituciones más eficientes y efectivas. Además de esto, en el 2017 dio inicio la reestructura administrativa del CONARTE, que implicaba reagrupar programas, reasignar presupuestos, revisar la operatividad de sus programas a través de su marco legal y, por supuesto, evaluar la participación de las comunidades artísticas dentro de la asignación de presupuestos.

Los principales resultados de la investigación de maestría fueron que entre el 2016 y el 2017 existió una considerable disminución de realización de eventos, que coincide con la aprobación de los lineamientos generales para la consolidación del presupuesto por resultados por parte del Poder Ejecutivo del Estado de Nuevo León (POE, 2017); así como el diagnóstico realizado al organismo por parte del Consejo Nuevo León (CONL, 2017). En

lo que refiere al primer documento, este establece que todas las entidades descentralizadas deben atender las recomendaciones emitidas por parte del Ejecutivo y alinearse al Sistema de Evaluación de Desempeño (SED), mismo que propone una matriz de indicadores de impacto cuantitativo o cualitativo. Por lo tanto, el CONARTE, en calidad de organismo descentralizado, debió ajustar sus procesos administrativos con la finalidad de cumplir con este lineamiento normativo.

En cuanto al segundo documento, que sin duda cuenta con mayor relevancia, dictamina que el CONARTE debe gestionar con mayor elocuencia la participación de universidades, iniciativa privada y organismos independientes con la finalidad de alcanzar sus objetivos, gestionar ante las instancias pertinentes los presupuestos dignos que permitan la operación de los programas resultantes de la implementación de las políticas públicas.

Aunado a lo anterior, destacan los principales inconvenientes que hasta la fecha ocurren para la conformación de la participación del sector cultural en el municipio de Monterrey, vinculándose estrechamente con:

1. *La polisemia de los conceptos cultura y participación:* el concepto de cultura cobra particular significado dependiendo del campo de estudio desde donde se aborda (sociología, filosofía, etc.). Su relevancia en las instituciones culturales es importante para tener claridad respecto a sus ámbitos de acción y competencia, de esta manera desarrollar planes y programas que de forma concreta lleven a la institución a cumplir con sus objetivos. En el caso local, el concepto de cultura se encuentra concentrado en el apoyo a la creación, difusión artística y culturas populares, concretando, entonces, la función dicotómica e imponiendo una visión hegemónica del mismo. En ese sentido, no es casualidad el hecho de que participar en la cultura se entienda como la creación artística o la apreciación de las bellas artes o asistencia a eventos que divulguen la cultura popular. En este sentido, es urgente visibilizar que la participación social en la cultura va mucho más allá que sea público o creador, también comprende la divulgación de las artes, la gestión cultural, la investigación, la generación de proyectos en comunidad con o sin pago, etc.
2. *La falta de Reglas de Operación:* respecto a las leyes en cultura que contemplan la participación, porque aunque existen legislaciones, declaraciones, pactos y tratados

aplicables al ámbito Estatal y local, no se cuenta con los pasos a seguir para garantizar el cumplimiento de las mismas. Por tanto, la desarticulación interinstitucional y con otros agentes tiende a ser el común denominador. Es decir, al no existir sanciones por el incumplimiento de la ley, las instituciones simplemente no lo llevan a cabo, ya sea por falta de recursos o una omisión deliberada.

3. *La escasez de recursos:* el tema presupuestal resulta trascendente, ya que gestionar la participación desde la institución cultural es algo que no se ha hecho a nivel local y que debe contemplar un equipo de trabajo suficiente para atender las necesidades del sector a partir de ejes transversales como la multiculturalidad y la gran cantidad de perfiles e intereses de los actores involucrados. En el rubro de recursos cognoscitivos, se puede determinar que los agentes tienen un gran desconocimiento sobre cómo mejorar su contexto y/o condiciones laborales respecto al sector cultural. Es decir, tienen poca información sobre las instancias a las cuales pueden presentar propuestas, llevar a cabo la exigencia de rendición de cuentas y el cumplimiento de sus derechos culturales. Por este motivo, el CONARTE se encuentra rebasado en sus funciones de mecanismo de participación, situación que agrava las tensiones entre la sociedad y las instituciones culturales, además de construir un abismo comunicacional para la creación de esfuerzos que articulen proyectos a partir del interés del sector.
4. *Falta de indicadores para la medición del impacto:* la pertinencia de implementar indicadores para la medición del impacto de la participación social en el diseño, implementación y evaluación de la política pública del sector es una necesidad que surge a partir de la responsabilidad con los distintos instrumentos normativos rectores y, a su vez, con las instituciones que tienen bajo su encargo la implementación de proyectos y programas que pretenden resolver problemas públicos en cultura, pero sin un diagnóstico participativo. Tener estos indicadores ayudará a saber las vías a través de las cuales la participación debe gestionarse para cumplir con los objetivos que se plantee una institución o colectivo vinculado al sector cultural.

Con base en lo anterior se presenta el diagrama que simplifica y sistematiza las causas y efectos de este fenómeno, a partir de la herramienta de árbol de problemas (Figura 1).

Figura 1. Árbol de problemas



Nota. Elaboración propia

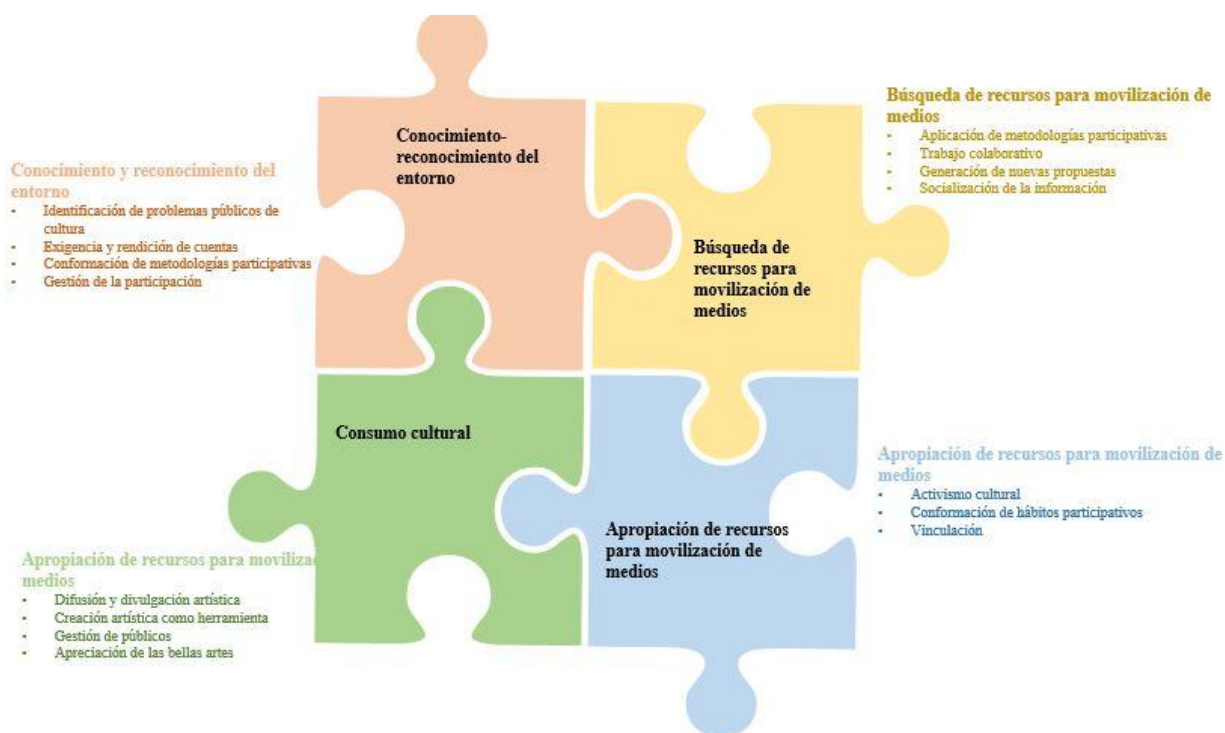
A partir de este diagnóstico se planteó el desarrollo del concepto *hábitos participativos*¹⁷, que se convirtió, además, en la novedad científica y el aporte a los estudios en gestión de la cultura. El concepto se presenta a manera de piezas de rompecabezas, de tal forma que los agentes pueden identificar con mayor facilidad el ámbito desde el cual

¹⁷ Se refiere a las actividades desarrolladas por un sujeto individual o colectivo que detone de alguna manera el surgimiento y desarrollo de dinámicas sociales en su dimensión cultural. Definición propia para la tesis de maestría.

participan de acuerdo con sus intereses. Esta propuesta parte del análisis de lo observado durante el trabajo de campo y vale la pena mencionar que, cada pieza, supone la corresponsabilidad, interrelación e interdependencia entre las partes (Figura 2).

- a) *Conocimiento y reconocimiento del entorno*: Esta pieza del rompecabezas se conforma a partir de la identificación de problemas públicos de cultura. Por ello, es necesario que las personas involucradas e interesadas en la vigilancia y cumplimiento efectivo y eficiente de las metas planteadas por las instituciones culturales tengan un espacio donde manifestar sus inquietudes de manera proactiva, informada y consciente. Para ello, la gestión de la socialización de metodologías que permitan la creación de ecosistemas participativos para la co-gobernanza son fundamentales.
- b) *Búsqueda de recursos para movilización de medios*: Esta segunda pieza convive y converge del reconocimiento de problemas públicos y la apropiación de medios para la movilización de recursos, siendo la socialización del conocimiento la vía para ello. En esta pieza o momento, se observa que aquellas personas que se ven involucradas en determinados proyectos y que se consideran afectados de manera positiva o negativa, tienden a involucrarse en plantear soluciones.
- c) *Apropiación de recursos para movilización de medios*: La metodología se consolida como estrategia de intervención a partir de diagnósticos participativos que brinden a los y las afectadas, información concreta que les permita sistematizar sus experiencias participativas y por tanto compartirlas y replicarlas en otros entornos.
- d) *Consumo cultural*: Entendiéndolo como la apreciación de aquellas expresiones artísticas donde la población se siente plenamente identificada y funciona para reafirmar o negar la identidad cultural.

Figura 2. Propuesta metodológica para gestión de hábitos participativos



Nota. Elaboración propia como aporte a los estudios de gestión cultural

Los agentes del proceso de conformación de la participación social en cultura

Para continuar con el análisis, se abordaron a los distintos tipos de agentes y sus lógicas de actuación. Con el objetivo de continuar con la descripción del proceso de participación social en el municipio de Monterrey, integramos este principio que se entiende a partir de dos grandes grupos de acción:

- a) Institucional-gubernamental: son aquellos que obedecen a un proceso institucional y obedecen a ideales de partidos políticos, accionan los planes gubernamentales correspondientes a través de la política pública.
- b) Público-colectivo (público-comunitario): son todos los agentes que se ven afectados en conjunto por la aplicación de una determinada política pública o una problemática, o que se organizan a partir de una identidad otorgada por el contexto que les rodea; necesariamente tienen un objetivo e interés compartido.

En este sentido, estos dos grupos tienen actividades específicas de acuerdo con sus alcances, limitaciones, atribuciones, intereses y capacidad de articulación. Respecto a ello, podemos decir que los agentes institucional-gubernamentales tienen la responsabilidad de llevar problemas públicos a la agenda, administrar los recursos públicos para la implementación de políticas públicas de participación en cultura, buscan la mediación entre todos los actores que conviven en los procesos públicos y/o colectivos y, sin duda, son los que tienen mayor capacidad de movilización de recursos y apropiación de medios.

Por otro lado, los público-colectivos organizan a la comunidad para la identificación de un problema y proponer soluciones, ejercen presión sobre los agentes institucionales-gubernamentales a través de diversos medios, buscan la constante articulación con otros actores para la construcción de espacios de diálogo, reflexión y propuestas para pasar a la acción, así como la exigencia y solicitud de información.

Finalmente, la interacción entre estos actores surge a partir de la interdependencia, es decir, los agentes institucional-gubernamental, dependen de tener beneficiarios a quienes dirigir la acción cultural y objetivos de sus programas, mientras que los público-colectivos necesitan de un sistema o estructura que tenga la capacidad de contener y accionar las propuestas a partir de la apropiación de los medios.

Conclusiones

El resultado de la investigación proporciona una innovadora reorganización de la participación social en cultura para el Estado de Nuevo León, tomando en cuenta la diferenciación entre el consumo cultural vinculado a las bellas artes, ya sea como creadores o público, el entretenimiento en cualquiera de sus variantes estrechamente ligados a la institucionalidad y la industria y los hábitos participativos definidos a partir de la transmisión de usos y costumbres que pueden derivar o no en productos culturales tangibles o intangibles relacionados a procesos culturales y desligados del factor económico.

Esto pone en perspectiva el papel de las instituciones para coadyuvar en la existencia de proyectos culturales y su articulación con políticas públicas y la sociedad civil, así como la respuesta de estas a las necesidades sociales, colocando nuevamente a la sociedad en el centro de todo tipo de dinámicas, donde las instituciones cumplen el rol de movilizadores de

recursos, guiados y observados por sujetos capaces, informados y desligados de desinterés particulares o personales.

Si se quisiera abordar la medición del impacto de la participación social en cultura y sus hábitos participativos, tendría que comenzarse por la búsqueda de aquellos mecanismos o agentes que son responsables de la gestión de la misma, puesto que en la presente investigación quedó como evidencia que se trata de un fenómeno que debe ser gestionado e impulsado a partir de la divulgación de las vías para la participación, presentación de los agentes y socialización de los resultados de la colaboración entre los mismos, de tal manera que deben construirse indicadores de seguimiento y resultados, es decir, indicadores de procesos.

Ciertamente, no podemos abordar la gestión cultural sin tener un entendimiento mínimo de la administración y la gestión pública de cultura. Es responsabilidad de los gestores culturales entender los organismos con los cuales debemos articular nuestro trabajo, pero también funcionar como una especie de traductores del lenguaje burocrático e institucional para que otros agentes culturales, que en ocasiones no son conscientes de que lo son, tengan claridad sobre las vías para involucrarse en sus comunidades e incidir de manera institucional.

La gestión cultural y la participación social en cultura pone una responsabilidad muy clara en los hombros de los gestores culturales, venga de donde venga, su formación es la de mediar el conocimiento adquirido a través de la práctica de la gestión de la participación social en cultura y las metodologías utilizadas para superar los obstáculos.

Finalmente, la presente descripción de la participación social en cultura de la comunidad cultural del área metropolitana de Monterrey posee las cualidades necesarias para convertirse en una metodología de articulación, a través de la aplicación de cada uno de sus componentes al contexto que corresponda y que de ello deriven dinámicas particulares, mismo que lleva a una intervención cultural mediante diagnósticos participativos eficaces. Y ello puede replicarse en cualquier contexto local donde se halle acción cultural viva.

Referencias

- Alonso, C. G., y Caucino, M. (2013) *Indicadores Unesco de la Cultura para el Desarrollo*. 9. https://www.lacult.unesco.org/docc/indicadores_unes.pdf
- Boas, F. (1930). *Encyclopedia of the Social Sciences: Vol. 2*. MacMillan.
- Castilla García, C. (2010). Socialización para la participación social en instituciones de educación superior [Tesis de Maestría de la Latinoamericana de Ciencias Sociales sede académica Argentina; Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires]. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/5599/2/TFLACSO-2010CCG.pdf>
- DOF. (1994). *Ley que crea el Consejo Para La Cultura y las Artes de Nuevo León*. Diario Oficial de la Federación. https://www.hcnl.gob.mx/trabajo_legislativo/leyes/leyes/ley_que_crea_el_consejo_para_la_cultura_y_las_artes_de_nuevo_leon/
- Fundación Interarts (2007). La Institucionalización de la cultura en España. Institucionalización de la cultura y gestión cultural. Documento elaborado por la Fundación Interarts para el Congreso "Institucionalización de la Cultura y Gestión Cultural", organizado por el Ministerio de Cultura, Madrid, 14 al 16 de noviembre de 2007. Gobierno de España. <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:e1720e5a-cf5f-4369-8a15-247b5c81f438/institucionalizacion-cultura.pdf>
- García Canclini, N. (1987). *Políticas culturales en América Latina*. Grijalbo.
- Linares, C., Correa, S., y Moras, P. E. (1996). *La participación ¿solución o problema?* Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Malinowski, B. (1931). *El concepto de cultura: Textos Fundamentales*. Anagrama.
- Martinell, S. A. (2014). *Modelos de Gestión*, en S. Catalán Romero (coord.) Manual Atalaya, apoyo a la gestión cultural. Universidad de Cádiz. <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/modelos-gesti0n>
- Miller, T., & Yudice, G. (2004). *Política Cultural*. Gedisa.
- Parés, M. (2021). *Diplomado virtual Análisis de políticas públicas*. Impartido por Marco Parés, Universitat de Barcelona, Módulo 3.
- UNESCO (1982). *Declaración de México sobre las políticas culturales. Conferencia Mundial sobre las políticas culturales*. 26 de julio - 6 de agosto de 1982. México D.F. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals400.pdf

CAPÍTULO 3.
LA CAJETA DE SAYULA, ESTUDIO
DE CASO DE PATRIMONIO
GASTRONÓMICO

Sarahi Guadalupe Ignacio Morales
Luis Gabriel Hernández Valencia

Capítulo 3.

La cajeta de Sayula, estudio de caso de patrimonio gastronómico

Sarahi Guadalupe Ignacio Morales

Luis Gabriel Hernández Valencia

Introducción

En el presente trabajo se propuso estudiar el caso de la Cajeta de Sayula (Martínez Carazo, 2011; George y Bennet, 2004; Coller, 2000; Stake, 1999), una forma híbrida entre artesanía y patrimonio cultural intangible alimentario. Desde la perspectiva de la gestión de la cultura (Hernández, 2019; Mariscal, 2019) se buscó, a través de las características del entorno, explicar a través de modelos cómo se han desarrollado las empresas familiares y cómo han pasado de las mesas a convertirse en un fuerte componente cultural de la identidad sayulense, compartido principalmente con la metalistería, el carnaval y la famosa *Ánima de Sayula*.

El entorno de la cajeta está construido en el sur de Jalisco, México, un territorio pródigo en recursos naturales que ha gestado otros patrimonios culturales intangibles alimentarios que dan vida a los procesos de identidad locales, como la palanqueta de nuez, en Zapotlán el grande, las conservas de Mazamitla, la cuaxala de Tuxpan, el piloncillo de Tamazula, entre otros. Si bien el territorio comparte una historia en común transitada por el Camino Real de Colima, las vías del tren, la autopista Guadalajara- Manzanillo, y sacudida por los temblores y el Volcán el Colima ha sido “difícil consolidar una identidad regional” (Macías, 2007, p. 1026).

Sayula, México, es una ciudad con una tradición gastronómica criolla. Ese acervo, heredado en la entonces Provincia de Ávalos, al interior de las casas de los españoles, comenzó a propagarse entre los habitantes a partir de 1951. Con el tiempo, su comercialización fue inevitable en las estaciones y vagones del tren Guadalajara – Manzanillo. En ese siglo XX las artesanías, y muchos de los oficios mexicanos, se convirtieron en un símbolo para definir la mexicanidad (Novelo, 1997). Por lo tanto, además

de influir en aspectos como la producción de relaciones interculturales, arraigan el sentido de pertenencia de cada uno de los establecimientos y oficios propios de la región abonando a su permanencia.

La cajeta de Sayula

La cajeta que se elabora en Sayula, Jalisco, México, se diferencia en su composición y presentación, de otras cajetas que se comercializan en municipios como Lagos de Moreno, Mazamitla y en estados de la República Mexicana, como Guanajuato, específicamente en la ciudad de Celaya. Su textura es de una pasta blanda, no líquida, que tiene azúcar caramelizada en la parte superior; está cocinada con leche de vaca, azúcar y vainilla. El nombre de este dulce de leche, según algunos productores, como la familia Lugo, o cronistas como el fallecido Federico Munguía Cárdenas, surge como referencia a la caja de madera que se utiliza como envase. Por esto, desde sus inicios y hasta el día de hoy, se conoce como cajeta (caja). Para la elaboración del envase se utiliza la madera de pino, propia de las regiones altas de Sayula y del municipio vecino de Tapalpa, cuya utilización es un ingrediente más, ya que el olor de la madera le suma sabor a la pasta de la cajeta.

La elaboración de cajeta sigue procesos muy parecidos; cada familia de Sayula que dedica su vida a la práctica de este oficio, le ha agregado algún ingrediente, puesto más tiempo o cambiado la etiqueta para que se distinga de las demás empresas que la elaboran. Algunas familias han apostado por diversificar sus sabores, a manera de innovación, y para lograr una característica de marca.

Para la preparación de la cajeta se requiere un cazo, principalmente de cobre, una pala de madera, un horno de piedra, un fogón o parrillas, leche de vaca, azúcar y vainilla. Se vierten los ingredientes en un orden específico y se cocinan por periodos de tiempo que varían dependiendo de la cantidad de insumos; regularmente oscila entre cuatro y seis horas, tiempo en que su contenido se reduce en un treinta por ciento. Luego de la cocción de los ingredientes viene el llenado del envase, que se realiza manualmente con ayuda de una pala o cuchara de madera; en este paso únicamente participa una persona. Después, viene el azucarado, mediante el cual se cubre con una ligera capa de azúcar. El siguiente paso es el dorado de la

capa de azúcar que aguarda en la superficie. Se colocan los envases en una pala de aluminio y se introducen dentro de un horno hecho de adobe, material que permite la concentración y distribución, tanto del fuego como del calor necesario, lo que hará que el azúcar hierva y se caramelicé sobre el dulce de leche. Este paso dura un par de segundos para que el producto no se quemé.

En cuanto a la producción del envase, se realiza con madera de pino que se une por tiras de papel color blanco y grapas que brindan soporte y seguridad para evitar que el producto se derrame. Con el uso de motosierras se cortan los grandes troncos de madera que son traídos desde los bosques cercanos; se les da forma con el uso de mazos, se pasan a una horma que los moldea y van uniendo las piezas. En década pasadas, para comer cajeta, se cortaban un trozo de la tapa de madera y, a partir de 2010 aproximadamente, se integró una cuchara de madera para degustar el producto.

De la mesa a la venta

Según los registros de la historia de Sayula, la cajeta era un postre que se servía en las mesas desde el siglo XVII. Sin embargo, no se comercializaba. El proceso de venta fuera de los hogares sayulenses inició a principios del siglo XX, a través del ferrocarril que unió a Guadalajara con el puerto de Manzanillo. En la estación del ferrocarril se detenían los trenes, como en todos los lugares que pasaba, para recoger y dejar pasaje. En esos intervalos subían los vendedores de cajeta; los viajeros llevaban este postre a sus casas como recuerdo de Sayula y, de esa manera, comenzó a crecer la demanda del producto y su fama. A finales de 1980, se construyó la autopista Guadalajara - Colima - Manzanillo, que propició el final de los viajes de pasajeros en ferrocarril, y el decaimiento de la venta de cajeta. Sin embargo, tuvo un resurgimiento cuando se comenzó a vender en los costados de la autopista que pasa a unos 2 kilómetros de la población. Además de esta estrategia, los productores comenzaron a participar en ferias artesanales, a buscar espacios en tiendas de dulces típicos en Guadalajara y ciudad de México, principalmente, ya que la difusión y popularidad de la cajeta se ha posicionado, no sólo en Sayula y poblaciones aledañas (Zapotlán el Grande, Tapalpa, Gómez Farías, Techaluta, Tuxpan, Zapotiltic, Tamazula, Zacoalco, San Gabriel, Amacueca,

Mazamitla, entre otros), sino en todo el estado de Jalisco, en muchas partes del país, incluso a nivel internacional, a través de las comunidades de migrantes que retornan a comprarla.

Las empresas cajeteras de Sayula tienen una organización familiar. Existe el registro de doce empresas productoras de cajeta, aproximadamente, según el dato de la Dirección de Turismo de Sayula. En su mayoría, están situadas en la cabecera municipal; únicamente una está en la localidad de Usmajac. En este estudio de caso, se trabajó con seis de las doce empresas:

- *Cajetas Olvera.*
- *Cajeta Layo.*
- *Cajeta La Esperanza.*
- *Cajetas Lugo Etiqueta Naranja.*
- *Cajeta Sayula.*
- *Cajeta La Favorita.*

En todas esas empresas se puede detectar el compromiso de trabajo de tres generaciones (abuelos, padres e hijos); en algunas, cuatro (bisabuelos). Todos participan en la producción, envasado y comercialización, con distintos roles. Además, esta actividad puede ser complementaria en los ingresos familiares con otros trabajos como la agricultura, ganadería o servicios. Hay otras familias donde el negocio de la cajeta es su principal fuente de ingresos y han diversificado sus productos, y estrategias de venta, al tejer relaciones con comercios especializados; además de complementarlo con la experiencia de la producción en sus tiendas hacia el público.

En este escenario, las familias han trabajado en conjunto en algunos momentos para propiciar mejores condiciones para el desarrollo de sus emprendimientos. Desde la organización en conjunto para promover acciones como el récord *Guinness* (2017), o la participación en convocatorias para el apoyo desde la Secretaría de Economía, Secretaría del Trabajo y demás secretarías. En este sentido, la comunidad de cajeteros ha sido una parte nodal al momento de articular acciones para el posicionamiento de la cajeta como referente económico, pero también para que la comunidad sayulense se identifique con el producto más allá de las fronteras.

La gestión de la cajeta, dos cismas

La construcción de la cajeta como un referente identitario, no es tan evidente para la población; pareciera que siempre ha existido. Sin embargo, algunas de las familias o agentes culturales específicos se han preocupado por la preservación, reconocimiento y trascendencia de la cajeta como elemento de primera importancia para Sayula. Muestra de los esfuerzos por buscar aliados y un reconocimiento externo han sido dos acciones que buscaron posicionar a la cajeta como un patrimonio cultural reconocido por el gobierno del estado de Jalisco y tener una mayor proyección a nivel internacional: 1) *Récord Guinness*; y 2) Expediente de Patrimonio Cultural Inmaterial de Jalisco.

Obtención del récord Guinness

El récord *Guinness* ha sido un referente en los logros de diversa índole en el mundo. Su fama radica en una legitimación que tiene ciertos estándares para brindar una objetividad de las proezas que certifican y que, dependiendo de los alcances de la estrategia de promoción, pueden llegar a distintos públicos a través de las noticias o de otros formatos de los medios de comunicación. A partir de este antecedente, se buscó posicionar a la cajeta de Sayula a nivel internacional con la fabricación del dulce de leche más grande del mundo. Este logro no sería sencillo y para obtenerlo se puso en marcha un plan que se lideró desde el gobierno local.

La obtención del récord *Guinness* fue una estrategia de promoción encabezada por el gobierno municipal de Sayula (administración 2016-2018), dirigido por el Ingeniero Jorge Campos Aguilar, a través del Departamento de Promoción Económica, donde por más de seis meses se conjuntaron esfuerzos y se conformó un expediente para presentar ante la institución acreditadora. Para este trabajo, las familias artesanas dedicadas a la producción de cajeta se organizaron como una asociación para respaldar el logro. Fue creado el *Grupo Cajeteros de Sayula Sociedad Cooperativa de Producción Rural de Responsabilidad Limitada del municipio de Sayula*, quienes en conjunto con el ayuntamiento se dedicaron a organizar la producción, para conseguir la materia prima y utensilios. La parte más

complicada fue estandarizar una receta, ya que cada quien tiene sus procesos característicos e ingredientes que le dan una distinción del resto de las familias que elabora cajeta.

Una vez acordada la receta general se procedió a llevar a cabo la actividad. La preparación se realizó en las instalaciones del Centro Regional de Comercio, ubicado en la calle Constitución. Este recinto albergó a una multitud de espectadores que se dieron cita para mostrar apoyo a los artesanos, que en ese momento eran los representantes ante el mundo de la cocina sayulense.

Luego de veinticuatro horas de trabajo por parte del *Grupo Cajeteros de Sayula Sociedad Cooperativa de Producción Rural de Responsabilidad Limitada* de Sayula, Jalisco, y ante los ojos curiosos de los habitantes de este y otros municipios, además de personas provenientes de otros estados y medios de comunicación locales y nacionales, *Guinness World Records* procedió con el pesaje realizado por expertos de medidas en una báscula industrial; se obtuvo el récord por haber realizado el caramelo de dulce de leche más grande del mundo con una producción total 1,615.5 kgs. el día 28 de febrero del 2017.

La noticia dió vuelta al mundo, superando el récord anterior que ostentaba Argentina. En el caso de México, las televisoras más grandes dieron cobertura a la nota durante una semana. El orgullo local rebasó las fronteras con los coterráneos sayulenses que radican en Estados Unidos. Se dio a conocer a la cajeta de Sayula en otros lugares y como resultado hubo invitaciones a ferias gastronómicas donde sí han participado los productores, además de pedidos en el extranjero, acción que no fue tan inmediata porque con la exportación se identificó que debían cumplir otros requisitos que dieran seguridad sobre la fabricación y durabilidad del producto, ante otras condiciones climáticas o de transporte: hasta el 2022, todavía no había un flujo importante de exportación.

Inscripción de la cajeta al Inventario Estatal de Patrimonio Cultural

Jalisco cuenta con cuatro patrimonios en la lista representativa de patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO, que son: el mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta (2011); la charrería, tradición ecuestre en México (2016); la romería, ciclo ritual de la llevada de la Virgen de Zapopan (2018); y el Paisaje Agavero, (2006). Estos reconocimientos han

posicionado a la cabeza a la entidad en el país, y movilizado al sector turismo hacia proyectos de desarrollo alrededor de tales reconocimientos. Además de la UNESCO, la Secretaría de Cultura de Jalisco tiene un registro de patrimonio cultural material e inmaterial, que ha actualizado en cada administración y al que ha sumado elementos reconocidos por su valor hacia las comunidades y la población en general. Algunos de ellos son el tendido de cristos en San Martín Hidalgo, la danza de paixtles en Tuxpan y Cuautitlán de García Barragán, los dulces de Cocula y las cabalgatas en diferentes municipios, entre otros.

Este contexto motivó la iniciativa de obtener un reconocimiento de la cajeta como parte del Patrimonio Cultural del estado de Jalisco, que fue concebida por el señor José de Jesús Lugo López, miembro activo de la quinta generación de cajeteros de la empresa *Cajetas Lugo Etiqueta Naranja y Cajetas Sayula*, quien desde que se incorporó a la empresa fundada por su padre lo hizo con la convicción de revalorizar esta práctica artesanal. En 2016 comenzó a recopilar información sobre el proceso de la cajeta y solicitó el apoyo de algunos de sus conocidos para elaborar un expediente que reflejara la importancia de la cajeta en la identidad de Sayula y en su aportación hacia la cultura de Jalisco, el cual completó en 2017, cuando ingresó la solicitud ante la Secretaría de Cultura de Jalisco.

Para la familia Lugo López, el interés de promover la iniciativa de patrimonio cultural, fue que la cajeta y sus procesos fueran reconocidos como parte de una herencia de generaciones, con prácticas especializadas que incluyen diferentes oficios, y un producto que conlleva la responsabilidad de una identidad local construida a través de su sabor, su fama y sus características particulares como el envase de madera y el azúcar cristalizada; además de tener un referente hacia las nuevas generaciones, un registro que forme parte de la memoria colectiva.

Los esfuerzos dieron resultado. El 21 de julio del 2018, la cajeta fue incluida en el Inventario Estatal de Patrimonio Cultural del estado de Jalisco, en la categoría de Patrimonio Cultural Inmaterial, donde se denomina como el “Proceso de elaboración de la cajeta, dulce tradicional de leche de Sayula y sus variantes en otros municipios”¹⁸. Un aspecto importante en el proceso de patrimonialización de la cajeta de Sayula es que fue gestionado por los

¹⁸ Diario Oficial de Jalisco, 25 de julio de 2018.

<https://apiperiodico.jalisco.gob.mx/newspaper/import/07-21-18-v.pdf>

propios artesanos ante el interés de buscar un mayor reconocimiento para su producto, y a la par, su preservación y conservación. Sin embargo, una vez que la cajeta se incluyó, no fructificó el siguiente paso, que consistía en realizar la declaratoria como patrimonio cultural inmaterial a través de una investigación desde la Secretaría de Cultura de Jalisco. Años después, en las publicaciones del Diario Oficial de Jalisco desapareció del listado. En la última actualización del listado de patrimonio de la Secretaría de Cultura de Jalisco, rubro C) Manifestaciones y expresiones inmateriales, del jueves 11 de noviembre de 2021¹⁹, ya no aparece la cajeta de Sayula.

La inclusión de la cajeta de Sayula de manera temporal como parte del patrimonio cultural inmaterial de Jalisco logró que las miradas de los jaliscienses la reconocieran como un elemento importante de la identidad y sabor de la zona sur del estado, y que también formara parte del conglomerado que representa Jalisco, junto con las tortas ahogadas, las jericallas, las pitayas y demás gastronomía representativa. Su nombre y sabor ya es más conocida en la entidad, y fuera de ella, gracias a las iniciativas de las familias productoras de Sayula.

Los modelos de gestión de la cajeta de Sayula

El patrimonio es una construcción social (Pratts, 1997). Está relacionado con la historia de una sociedad, es la herencia de quienes antecedieron; su reconocimiento tiene una activación que permite a la comunidad aprovecharlo para distintos objetivos. A partir del estudio con las familias y el entorno, se propone que existen dos grandes modelos de gestión del patrimonio cultural inmaterial alimentario de la cajeta artesanal de Sayula, ambos impulsados por las familias productoras con la participación de diversas generaciones, e instituciones gubernamentales que respaldan y gestionan acciones que detonan procesos. En este caso, de construcción del patrimonio cultural.

¹⁹ Diario Oficial de Jalisco, 11 de noviembre de 2021.

https://drive.google.com/file/d/1yRXBq53YSeZj6WxCitxjLp_of34qHFYp/view

1. *El modelo mercantil*, caracterizado por ser un modelo único, con enfoque patrimonialista, que en su mayoría opera con financiamiento propio, donde el sentido de pertenencia se ha desarrollado al pasar de los años y busca a través de la comercialización preservar esta práctica como modo de vida entre sus integrantes. En este modelo se pudieron identificar dos submodelos:
 - Familia Lugo: la dinámica de conformación de la empresa que lidera la familia Lugo López; *Cajeta Sayula Etiqueta Naranja* y *Cajeta Sayula*.
 - Pequeño comercio: que engloba a las demás familias productoras y sus dinámicas comerciales.
2. *El modelo de construcción identitaria*, sienta sus bases en los procesos de reconocimiento que se han venido reafirmando por parte de los diferentes actores sociales partícipes de las acciones realizadas en torno a la cajeta; tiene como finalidad la identificación de la cajeta como elemento representativo cultural de Sayula.

Modelo mercantil

Para las familias productoras, como para la mayoría de las fábricas establecidas, la comercialización de sus productos es el sustento diario; para otras es el complemento del ingreso familiar, ya que al no llegar a ser redituable mantienen dos trabajos para asegurar lo indispensable en casa. Dentro de la dinámica comercial de los cajeteros, se puede observar que una de las características principales ha sido por años el color de sus etiquetas, pues si bien hay algunas familias que ante el crecimiento de sus integrantes han tenido que dividir sus empresas, incorporan el color dentro de su nombre. Por poner un ejemplo, las *Cajetas Lugo Etiqueta Naranja*, *Cajetas Lugo Etiqueta Azul*, y *Cajetas Lugo Etiqueta Roja*, descendientes de la familia Lugo Cueto. En las demás empresas que ya no forman parte de esta familia los nombres cambian, pero siguen optando por marcar la diferencia en el color de sus etiquetados.

Las estrategias de organización vigentes siguen tomando como punto de partida los procesos de comercialización de sus iniciadores: las rutas y formas de venta, que ha redituado en un aumento en la venta de productos. La venta a pie de carreteras ha sido otro factor de suma importancia. Es común ver letreros con las distintas marcas de cajeta cuando se viaja en la autopista Colima-Guadalajara, actividad que realizan personas ajenas a las familias productoras. Quienes comercializan de esta forma son vendedores externos que compran directamente a las empresas. Otro formato de venta es el ambulante, que hacen los denominados *vendedores de cajeta*. Esto se realiza en municipios vecinos y se ofrecen *amarraditos* con cinco o seis unidades (dependiendo el tamaño). Este oficio es reconocido por los pobladores de Sayula y comunidades aledañas.

Mucho del crecimiento y aumento en las ventas se ve relacionado a la difusión que cada empresa ha realizado, además del interés por participar en ferias y exposiciones gastronómicas, artesanales dentro y fuera del estado, lo que visibiliza aún más la práctica y producción de cajeta con Sayula.

Submodelo familia Lugo

Este submodelo es parte de la práctica de producción de la familia Lugo López, que dirige las empresas *Cajeta Lugo Etiqueta Naranja* y *Cajeta Sayula*. Estas empresas, con dinámicas diferentes les ha permitido tener una mayor representación social que se ve reflejada en sus ventas. Su enfoque es patrimonialista, ya que ha conservado el legado de esta familia por cinco generaciones y más de cien años. Esta acción ha hecho que los habitantes de Sayula, y en especial los productores de cajeta, expresen un sentido de pertenencia hacia con los procesos de producción, ya que los conciben como la principal herencia de sus antecesores, por lo que su propósito de transmisión (a través de la comercialización) se ha logrado.

El financiamiento de estas empresas, en su mayoría, es propio; aunque en algunos momentos han logrado obtener apoyos de la Secretaría de Cultura del estado de Jalisco, de la Secretaría de Economía de Jalisco y del Ayuntamiento de Sayula. En cuanto al ámbito de la Gestión Cultural, su conformación es mixta, ya que tienen el impulso de sus propietarios que, aunque no son gestores culturales de formación, han realizado acciones que dan impulso

a que se reconozca a la cajeta como parte de la identidad cultural del municipio. Es importante mencionar que esta familia estuvo a cargo del proceso de la inclusión al Inventario Estatal de Patrimonio Cultural, en la categoría de Patrimonio Cultural Inmaterial en 2018.

Uno de los elementos que más diferencia a estas empresas pertenecientes a la familia Lugo López, es cómo convierten la compra de sus productos en una experiencia. El ejemplo más evidente es que al entrar en todas sus tiendas se ofrece una degustación de cajeta en tamaño mini (de unos siete centímetros aproximadamente). Este detalle es significativo para los consumidores. Al momento de hacer una compra, la bolsa de papel tiene los logotipos de la empresa y en su interior se colocan varios folletos, algunos con la leyenda del *Ánima de Sayula*, otros con la historia de la empresa, y algunos con la oferta cultural y gastronómica para los visitantes.

Dentro de la tienda se ofrecen libros históricos relacionados a Sayula, como *Comer y vivir en Sayula* o *La provincia de Ávalos*, del fallecido cronista de Sayula, Federico Munguía Cárdenas. La exposición de todos los productos se acompaña de mapas del municipio ilustrados con recintos culturales, fotografías de la historia y los procesos de producción de cajeta, el título del récord *Guinness* y, en la sucursal de la calle Ocampo, una réplica del envase en el que se vertieron los más de mil quinientos litros de cajeta.

Entre las estrategias que emplea esta empresa destaca que se mantiene presente en diferentes espacios, al interior de Sayula, pero también en los municipios aledaños. El impulso que han dado en materia de mercadotecnia está apoyado de espectaculares en las carreteras que conectan a Zapotlán el Grande y Sayula, donde a la par se puede observar el trabajo que han hecho con empresas artesanales como es el caso de la Cervecería Colombo, conjuntando esfuerzos para crear una cerveza con cajeta Lugo.

Se vuelve patrocinador de actividades sociales y sus logotipos se pueden ver en los diferentes formatos; en instituciones académicas como el CUSUR, su presencia es evidente mediante la donación de canastas para los ponentes de congresos, coloquios y charlas que se realizan al interior del recinto universitario. Las redes sociales han sido una plataforma que les ha permitido exponer aún más sus productos, ahora sin límite territorial. Encontramos sus marcas en *Facebook*, *Instagram* y otros espacios, donde a través de fotografías y videos hacen que sus seguidores sean partícipes de diferentes procesos, y relatos históricos.

Su participación en el Carnaval de Sayula es otra de las acciones que hace que esta familia se involucre de manera directa con sus más cercanos consumidores, los mismos habitantes de Sayula y visitantes de otras localidades. En este recorrido se regala cajeta a los asistentes, participan con un carro alegórico alusivo a la cajeta y toda la familia Lugo participa. Es a través de estas herramientas de comunicación y estrategias de comercialización donde se unen lazos con otros artesanos y hay un vínculo cercano con sus consumidores. *Cajetas Lugo Etiqueta Naranja* y *Cajeta Sayula* han logrado un mayor reconocimiento en el sur del estado, dentro y fuera de Jalisco en comparación con las demás empresas.

Submodelo pequeño negocio

Este submodelo engloba a las demás empresas y familias de artesanos de Sayula. Su forma de gestión es muy similar a la familia Lugo. Sin embargo, las acciones ejercidas marcan la diferencia en este apartado. Las rutas de distribución y comercialización de cajeta en este modelo comienzan en las tiendas de abarrotes que se encuentran en los barrios de Sayula. En estos pequeños establecimientos la venta de cajeta es menor, aunque según cuentan los comerciantes, representa un factor importante porque atiende la demanda de los sayulenses.

Algunas familias han diversificado sus productos en cuanto a sabores y presentaciones. Podemos encontrar cajetas de camote, naranja, piña, guayaba, xoconostle, tequila, café, nuez, vainilla, frambuesa, cacao y coco. Sin embargo, a pesar de la existencia de estos nuevos sabores, la cajeta tradicional con base de leche sigue siendo la preferida por consumidores locales y externos.

En cuanto a la diversificación de presentaciones, a diferencia de los típicos envases de madera que desde el inicio dieron nombre y representatividad a este dulce, estos productores han optado por recurrir a envases de vidrio en diversos tamaños, recipientes de plástico con dispensador que facilita el servido del producto, y a grandes recipientes para pedidos mayores. El financiamiento es mayormente propio. Los artesanos mencionan que en pocas ocasiones han recibido apoyo del Ayuntamiento u otras instituciones para incentivar y crecer sus empresas. Por eso, las familias utilizan sus casas como espacios de producción.

Los espacios que eran destinados como patios centrales se convirtieron en talleres para la fabricación de envases, cajeta, y las diferentes actividades que componen el proceso.

Por otra parte, las cocheras ahora forman parte de los espacios de comercialización, donde instalan vitrinas y equipamiento para que los consumidores accedan al producto. Una de las ventajas de estos procesos es que los horarios de atención son más extensos; incluso hay espacios que atienden de manera continua por jornadas de hasta doce horas.

Este modelo de *pequeño comercio* es el que se puede observar en la mayoría de las familias; en parte, porque su producción sigue siendo artesanal, y pequeña. Su crecimiento, aunque es menor que el del submodelo anterior, también cuenta con reconocimiento de los consumidores que identifican sabores y consistencias propias de cada empresa.

El modelo de construcción identitaria

Si bien esta reafirmación de construcción identitaria es muy evidente en las familias productoras de cajeta, vale la pena visibilizar a la cajeta y a sus artesanos desde la óptica de los habitantes de Sayula, que no son los principales consumidores. En comparación con los turistas que acuden a Sayula, sí hay una representatividad y un sentimiento de pertenencia. Este modelo tiene sus bases en los procesos de reconocimiento que se han venido reafirmando por parte de los diferentes actores sociales partícipes de las distintas acciones realizadas en torno a la cajeta. En primer lugar, se encuentran las diferentes generaciones de las familias cajeteras, que a través de la práctica de este oficio participan en un modelo de gestión cultural establecido que tiene como finalidad conservar la producción de cajeta como elemento representativo cultural de Sayula. Además, preservar los conocimientos que han sido heredados por sus antepasados, logrando así un proceso de comunalización.

La cajeta es muy importante para mí porque me representa. Cuando hablan de mi municipio, por ejemplo, la cajeta, si voy a otro lado y me dicen ¿de dónde eres? Yo digo Sayula, y me dicen ah, la cajeta, entonces como que me da satisfacción escuchar que otras personas hablen de lo de la gastronomía que tiene mi municipio. Es un dulce muy importante. Aparte las cajitas y la forma en que son me representa [...] me hace sentir orgullosa y pues hay mucha gente que la hace, o sea no solo es la gran empresa que conocen, entonces porque la gente de mi municipio es reconocida y porque me hace sentir conmigo misma llena de satisfacción de saber

de que somos una fuente de empleo y pues que las otras personas prueben un poquito de lo que es para mí Sayula (informante 1, habitante de Sayula)

Este dulce de leche está íntimamente ligado a todos sus habitantes, por lo que relacionarlos de manera inmediata resulta lo habitual. Y aunque los sayulenses por excelencia son los cajeteros, a gran parte de los pobladores de municipios vecinos también se les relaciona con la cajeta, en tanto que llevar y compartir parte de la gastronomía de las zonas sur y lagunas con otros estados o países es una tradición.

Yo creo que la cajeta sí nos da una identidad como habitantes de Sayula, porque, por ejemplo, llegamos a cierto lugar y la cajeta es lo primero que te dicen. Y pues también porque nos hemos forjado como que nuestro propio concepto de la cajeta, o sea, para mí la cajeta es ese envase de madera, el terminado quemado y de repente yo, si veo otra cajeta, pues como que me cuesta asimilar que también es cajeta. Y el ir a veces de visita a otros lugares y encontrarte cajeta que diga de Sayula ya como que sí te identificas y te sientes orgulloso (informante 2, habitante de Sayula)

La cajeta de Sayula tiene particularidades que la hacen diferenciarse de otras producidas en otras partes del país. Como lo menciona la informante, la textura de la cajeta sayulense es más densa, y el quemado es particular. Otro elemento, el más característico, es la cajita en que se comercializa, misma al que se debe el nombre de este dulce de leche, y que le da identidad. El enfoque historicista en este modelo permite visibilizar el arraigo que la práctica de producción de cajeta, a través de los conocimientos heredados por parte de las familias cajeteras, y que hasta la fecha han forjado el patrimonio cultural.

Consideraciones finales

El presente trabajo tuvo como objetivo estudiar el caso de la cajeta de Sayula para buscar modelos sobre el desarrollo de empresas familiares y cómo se ha convertido en un referente de la identidad sayulense. Se propusieron dos modelos: Mercantil (con dos submodelos: familia Lugo y pequeño comercio), y de Construcción Identitaria. Ambos abonan de manera directa a la parte comercial, asegurando en diferentes dimensiones ingresos que son el

sustento económico de las familias que dedican su vida a la producción de este tradicional dulce de leche; y a la construcción de la identidad sayulense a través de la cajeta.

La producción de cajeta en Sayula, Jalisco, México, es un patrimonio cultural vivo, que a través de los años se mantiene en constante transformación a través de las innovaciones que las nuevas generaciones han traído en busca de una mejora y reconocimiento social y cultural. La gastronomía típica es parte del patrimonio de las sociedades. Por ello, la inclusión de esta categoría artesanal alimentaria nos permitiría visibilizar y legitimar, tanto los procesos de producción como los saberes empleados como parte de una manifestación cultural, una herramienta para el desarrollo local y una forma de comunicación y transmisión cultural.

Referencias

- Coller, X. (2000). *Estudio de casos*. Centro de Investigaciones Sociológicas
- George A. y Bennet A. (2004). *Case studies and theory development in the social sciences*. Harvard University.
- Guinness World Records. (agosto 4, 2017). *Sayula, México prepara una cajeta de 1.615,5 kg*. Guinness World Records.
<https://www.guinnessworldrecords.es/news/2017/8/sayula-mexico-prepara-una-cajeta-de-1-615-5-kg>
- Hernández, L. G. (2019). Patrimonio Cultural, en J. L. Mariscal Orozco y U. Rucker, (Volumen II), *Conceptos clave de la gestión cultural. Enfoques desde Latinoamérica* (pp. 278-292). Ariadna Ediciones.
https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/846/Conceptos_clave_II.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Macías, M. (2007). La identidad colectiva en el sur de Jalisco. *Economía, Sociedad y Territorio*, 6(24), 1025-1069.
- Mariscal Orozco, J. L. (2019). Gestión Cultural, en J. L. Mariscal Orozco y U. Rucker, (Volumen II), *Conceptos clave de la gestión cultural. Enfoques desde Latinoamérica* (pp. 162-186). Ariadna Ediciones.
- Martínez Carazo, P. C. (2011). *El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica. Pensamiento y gestión*, 20.
<https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/pensamiento/article/view/3576>
- Novelo, V. (1997). *Flores de la Capital. Artesanos de la Ciudad de México*. Dirección General de Culturas Populares.
- Pratts, Ll. (1997). *Antropología y patrimonio*. Editorial Ariel.
- Stake, R. (1995). *The art of case study research*. SAGE.

CAPÍTULO 4.
DISCUSIÓN NORMATIVA Y
GESTIÓN CULTURAL PARA LA
FUNDAMENTACIÓN DE UN
PROYECTO DE INTERVENCIÓN DE
TURISMO INCLUYENTE EN
MEDELLÍN, COLOMBIA

Israel Tonatiuh Lay Arellano
Marisabel Peñaloza Llorente

Capítulo 4.

Discusión normativa y gestión cultural para la fundamentación de un proyecto de intervención de turismo incluyente en Medellín, Colombia

Israel Tonatiuh Lay Arellano

Marisabel Peñaloza Llorente

Sólo podemos hablar de la inclusión, cuando existe la exclusión

Niklas Luhmann (1994)

En los últimos años, la inclusión como un derecho humano de personas o grupos vulnerables que históricamente han sido excluidos ha permeado en todas las actividades sociales, pero las acciones más puntuales se pueden observar en los temas de educación, salud y trabajo. El turismo, en donde confluyen aspectos culturales y de recreación, ha tenido también algunos impulsos, aunque más desde las exigencias de las personas con discapacidad, quienes se apoyan en gestores de diversas materias para lograr el objetivo de inclusión turística.

Si bien algunas agencias turísticas han diversificado su oferta hacia personas con discapacidad, el proyecto que aquí se presenta buscó inicialmente fundamentar teórica y normativamente los alcances y la responsabilidad de una agencia turística con vocación incluyente, y aunque no se trata de un proyecto emanado directamente de la gestión cultural, se utilizan algunas de las características de su acción.

Por lo anterior, este capítulo tiene el objetivo de explorar la inclusión de las personas con discapacidad en el turismo, llevando a cabo una breve discusión teórica de lo que es la inclusión y una comparación de la normatividad en la legislación mexicana y colombiana, para fundamentar una propuesta de intervención en la ciudad de Medellín, Colombia, como resumen de una tesis del pregrado Administración de Empresas Turísticas de la Institución Universitaria Colegio Mayor de Antioquia, y que a la vez fue el objetivo de una estancia

virtual en el marco del XXVII Verano de Investigación Científica y Tecnológica del Pacífico, también conocida como *Programa Delfin*.

La inclusión-exclusión desde la teoría sociológica

Coloquialmente pareciera que el concepto de inclusión es transparente, en el sentido de que la propia palabra dota de un significado inmediato e inequívoco. El diccionario de la lengua española de Real Academia define simplemente el concepto como “acción y efecto de incluir”, y si buscamos esta última palabra su significado es: “Poner algo o a alguien dentro de una cosa o de un conjunto, o dentro de sus límites” (Real Academia Española, 2024).

Desde la teoría sociológica, José María García Blanco retoma los aportes de clásicos como Talcott Parsons y Niklas Luhmann. Para Parsons, “la inclusión se refiere al conjunto de patrones de acción que los individuos y/o grupos deben seguir para ser aceptados como miembros de un sistema de solidaridad social” (García Blanco, 2012, p. 49), aunque Luhmann dio un paso más adelante al señalar que “la inclusión representa una oportunidad de obtener reconocimiento social como persona y como tal era no más que la cara interna de una diferencia, pues si existe la inclusión es porque también la exclusión es posible (García Blanco, 2012, p. 49).

Mascareño y Carvajal (2015) hacen una interesante investigación sobre la distinción inclusión y exclusión en tres tradiciones sociológicas: el funcionalismo, la teoría sistémica, y la escuela francesa. Posteriormente, desarrollan su propia aportación sobre esta distinción. Desde el funcionalismo, estos autores reseñan las aportaciones de Georg Simmel, Émile Durkheim y Talcott Parsons. En el ensayo *El extranjero, sociología del extraño*, Simmel señala que la inclusión contribuye al desarrollo de la identidad de grupo y establece sus límites. Para Durkheim, la sociedad moderna implica un orden de inclusiones y exclusiones, reflejada en sus estudios sobre la solidaridad, la anomia, la división del trabajo y el suicidio; mientras que para Parsons, la inclusión es una cuestión de múltiples componentes parciales de membresía y aceptación (Mascareño y Carvajal, 2015, p. 133).

Para Luhmann, desde la sociología sistémica, la distinción inclusión-exclusión se refiere al modo y manera de *indicar* en el contexto comunicativo a los seres humanos. En

otras palabras “el sistema sociedad predispone a las personas asignándoles lugares en cuyo marco pueden actuar de acuerdo con las expectativas complementarias” Sin embargo, Mascareño y Carvajal aclaran que para Luhmann el concepto de inclusión-exclusión de personas “nunca son un fenómeno absoluto: nadie está plenamente incluido ni plenamente excluido” (Mascareño y Carvajal, 2015, p. 134).

La inclusión y la exclusión, en autores del pensamiento de la escuela francesa como Pierre Rosanvallon y Jean Paul Fitoussi, es la dinámica social y no puede reducirse a quienes están afuera y quienes están adentro, por lo que se debe observar la inclusión-exclusión bajo un esquema de igualdad-desigualdad, haciendo hincapié que estas dos últimas categorías pueden aparecer tanto en la inclusión como en la exclusión. Asimismo, para estos dos teóricos franceses, la distinción inclusión-exclusión se expande para tratar de explicar la acción de las desigualdades en los entornos, ya que la exclusión es un debilitamiento de los lazos sociales que mantienen unida a la sociedad en el contexto de un estado de bienestar que ha estado en proceso de desmantelamiento desde finales del siglo XX (Mascareño & Carvajal, 2015, pp. 136-137).

Mascareño y Carvajal definen cinco dimensiones sobre la distinción inclusión-exclusión: autoinclusión-autoexclusión, inclusión por riesgo-exclusión por peligro, inclusión compensatoria, inclusión en la exclusión y subinclusión. En la primera, los individuos eligen de manera autónoma participar o no participar en algún rendimiento social. En la segunda, el énfasis se pone en las decisiones organizacionales. La inclusión compensatoria es aquella en la que a través de políticas públicas se trata de equilibrar situaciones temporales como enfermedades, desempleo, catástrofes, etc. En la inclusión en la exclusión se está incluido, aunque de manera estratificada y estigmatizada, con exclusión de acceso estructural y semántico a niveles distintos. Y, finalmente, la subinclusión hace referencia a la negación de la autonomía individual y la restricción máxima de su rango de selectividad; aquí está considerada la marginalidad y la extrema pobreza (Mascareño & Carvajal, 2015, pp. 138-143).

Finalmente, para Ramos Calderón (2012), quien también retoma la distinción inclusión-exclusión de la teoría sistémica, señala que la inclusión está dada cuando los individuos:

Tengan garantizado el derecho de moverse libremente entre las diferentes esferas y de elegir de acuerdo con sus intereses, lo que, desde el punto de vista ideal, conllevaría a la libre asociación y al establecimiento de afiliaciones y lealtades grupales entrecruzadas que permitirían la integración a la sociedad (Ramos Calderón, 2012, p. 79)

De las discusiones anteriores retomamos la idea de que no podemos hablar de la inclusión sin que exista la exclusión. En este sentido, los excluidos son personas de grupos vulnerables, por lo que la línea conceptual que en este capítulo utilizaremos se centra en el reconocimiento que todas las personas tienen el derecho a participar plena y activamente en todos y cada uno de los ámbitos de la vida social, pero reconociendo además el contexto de diversos grupos o personas quienes históricamente han sido excluidos.

De esta parte conceptual se debe pasar a una procedimental, por lo que se deben considerar acciones que compensen ese rezago y así lograr una verdadera equidad. En otras palabras, las oportunidades y acciones que cada grupo o persona necesita para desarrollarse en la sociedad, lo cual debe estar regulado en la normatividad, para posteriormente pasar a una tercera fase que es la concreción de la acción a través de la ejecución de programas gubernamentales o de proyectos de intervención de los agentes. A continuación, señalaremos brevemente la normatividad para la inclusión, haciendo énfasis en la parte del turismo.

Normatividad para la inclusión. La *Convención Internacional de los Derechos para las Personas con Discapacidad*

La discusión conceptual no basta para reconocer los derechos de inclusión de los grupos vulnerables, por lo que deben crearse mecanismos políticos y jurídicos que busquen garantizarlos. A nivel mundial, la *Convención Internacional de los Derechos de las personas con Discapacidad* es el tratado internacional en materia de derechos humanos que busca cumplir con este objetivo.

Este documento, vigente desde el año 2008, establece una serie de derechos mínimos para las personas que se encuentran en diversas condiciones de discapacidad, a quienes define como “aquellas que tengan deficiencias físicas, mentales, intelectuales o sensoriales a largo

plazo que, al interactuar con diversas barreras, puedan impedir su participación plena y efectiva en la sociedad, en igualdad de condiciones con las demás” (UN, 2008, p. 4).

En el ámbito de la participación en la vida cultural, las actividades recreativas, el esparcimiento y el deporte, en el Artículo 30 se enuncia explícitamente al turismo, eje fundamental de este capítulo, en las porciones 1c, 5c y 5e:

1. Los Estados Partes reconocen el derecho de las personas con discapacidad a participar, en igualdad de condiciones con las demás, en la vida cultural y adoptarán todas las medidas pertinentes para asegurar que las personas con discapacidad: c) Tengan acceso a lugares en donde se ofrezcan representaciones o servicios culturales tales como teatros, museos, cines, bibliotecas y servicios turísticos y, en la medida de lo posible, tengan acceso a monumentos y lugares de importancia cultural nacional.

5. A fin de que las personas con discapacidad puedan participar en igualdad de condiciones con las demás en actividades recreativas, de esparcimiento y deportivas, los Estados Partes adoptarán las medidas pertinentes para: c) Asegurar que las personas con discapacidad tengan acceso a instalaciones deportivas, recreativas y turísticas; e) Asegurar que las personas con discapacidad tengan acceso a los servicios de quienes participan en la organización de actividades recreativas, turísticas, de esparcimiento y deportivas (UN, 2018, pp. 25-26).

Si bien las fracciones anteriores son repetitivas y limitadas, pueden complementarse con lo señalado en el Artículo 9, que trata sobre la accesibilidad, y el cual señala en su primera fracción:

A fin de que las personas con discapacidad puedan vivir en forma independiente y participar plenamente en todos los aspectos de la vida, los Estados Partes adoptarán medidas pertinentes para asegurar el acceso de las personas con discapacidad, en igualdad de condiciones con las demás, al entorno físico, el transporte, la información y las comunicaciones, incluidos los sistemas y las tecnologías de la información y las comunicaciones, y a otros servicios e instalaciones abiertos al público o de uso público, tanto en zonas urbanas como rurales (United Nations [UN], 2018, p. 10).

En los países que se ha firmado y ratificado la *Convención*, su contenido debe ser integrado a su normatividad, ya sea armonizando toda la legislación necesaria o creando una nueva. Esto dependerá de los procesos de generación de leyes que cada país tendrá, ya que incluso, en países como México, la ley no sólo se crea nivel federal, sino que cada entidad

federativa tiene la atribución, mientras se trate de una norma general, de legislar concurrentemente en la misma temática, lo cual explicaremos a continuación.

El acceso al turismo y a la cultura en la normatividad sobre inclusión en México

En México, la *Ley General para la Inclusión de las Personas con Discapacidad* recoge el compromiso internacional con la *Convención*, el cual es plasmado en el capítulo VIII, que trata sobre el deporte, recreación, cultura y turismo, aunque la redacción del Artículo 27 es bastante escueta y sujeta a la interpretación y a la voluntad, tanto política como de los prestadores de servicio:

Artículo 27. La Secretaría de Turismo promoverá el derecho de las personas con discapacidad para acceder a los servicios turísticos, recreativos o de esparcimiento. Para tales efectos, realizará las siguientes acciones:

Establecer programas y normas a fin de que la infraestructura destinada a brindar servicios turísticos en el territorio nacional cuente con facilidades de accesibilidad universal;

Establecer programas para la promoción turística de las personas con discapacidad, y

Las demás que dispongan otros ordenamientos.

Como se mencionó antes, en México las entidades federativas también pueden legislar en la misma materia si se trata de una *ley general*, pues si bien ésta ha sido creada por el Poder Legislativo Federal, se caracteriza por normar temáticas de índole común y no exclusivas de la Federación, como lo es una *ley federal*. En la temática del turismo, no en todas las leyes locales en materia de inclusión se le señala como un derecho explícito, aunque sí la accesibilidad a determinados espacios.

Algunas de las legislaciones locales que sí contienen articulado explícito sobre el turismo, son la *Ley Estatal para la Inclusión de las personas con Discapacidad de Baja California Sur* (2023); la *Ley para la Inclusión de las Personas con Discapacidad del Estado de Chiapas* (2023); la *Ley para la Integración al Desarrollo de las Personas con Discapacidad del Distrito Federal* (Ciudad de México) (2019); la *Ley para la Protección de los Derechos de las Personas con Discapacidad del Estado Nuevo León* (2022); y la *Ley*

para el Desarrollo y la Inclusión de las Personas con Discapacidad del Estado de Quintana Roo (2019); sólo por mencionar la normatividad de algunas de las entidades federativas más turísticas del país. En todas ellas la relación entre el turismo y la inclusión es la accesibilidad.

De la misma manera encontramos esta relación en las leyes locales que no señalan al turismo explícitamente, pero sí la accesibilidad, como ejemplo la *Ley para la Inclusión y Desarrollo Integral de las Personas con Discapacidad del Estado de Jalisco*, se menciona en la fracción III del Artículo 29, como parte de las obligaciones de la Secretaría de Infraestructura y Obra Pública, lo siguiente:

III. Vigilar, en el ámbito de su competencia, que, en la planificación y urbanización de las vías, en los centros de recreación, museos, inmuebles y sus conjuntos declarados patrimonio cultural, parques y jardines públicos, se contemple la perspectiva de inclusión, accesibilidad y diseño universal, eliminando las barreras y obstáculos a fin de facilitar el tránsito, desplazamiento y uso de estos espacios por las personas con discapacidad (Congreso de Jalisco, 2023).

Como puede observarse, el turismo inclusivo se centra en la accesibilidad, pero también en las dimensiones de la adquisición de conocimientos, de las experiencias nuevas y del entretenimiento, razón por la cual la cultura, el entretenimiento y el turismo se encuentran en un solo capítulo o contenido en la legislación, en concordancia con lo señalado sobre el turismo en la Organización de las Naciones Unidas para el Turismo (UNWTO)²⁰. A continuación, revisaremos cómo se define el turismo inclusivo en la normatividad colombiana.

El turismo en la normatividad sobre inclusión en Colombia

Colombia, como un Estado que ha firmado y ratificado la *Convención*, adoptó esta en su legislación nacional en mayo de 2009, obligándose a acatar lo que en ella se señala. Este proceso fue validado con la creación de la Ley 1346 de 2009 por el Congreso de Colombia. En este sentido, aplica lo señalado en los artículos 9 y 30, ya resumidos en este capítulo. Uno de los compromisos es la armonización legislativa, por lo que la Ley 300 de 1996, que es la

²⁰ Ver <https://www.unwto.org/>

que regula el turismo (Ley General de Turismo), fue reformada. Si bien en ella no se define explícitamente al turismo incluyente o al turismo accesible, en su Artículo 2 se enumeran los principios, uno de los cuales es el de accesibilidad universal, el cual se entiende de la siguiente manera:

12. **Accesibilidad Universal.** En virtud de la cual, es deber de los destinos de los administradores de atractivos turísticos y de los prestadores de servicios turísticos, propender, conforme al artículo 13 de la Constitución Política, por la eliminación de las barreras espaciales, de entorno físico, comunicativas actitudinales y de servicio que impidan el acceso, uso y disfrute de la actividad turística de manera segura y confortables, y por la implementación de los postulados del diseño universal y los ajustes razonables que aseguren la experiencia turística para todas las personas, especialmente para las personas con algún tipo de discapacidad y/o necesidades particulares de accesibilidad Incentivando la equiparación de oportunidades y condiciones (Senado de Colombia, 1996, p. 4).

Asimismo, resalta el Artículo 33 que se refiere a la promoción del turismo de interés social, y que a la letra dice:

Con el propósito de ser más incluyente y de garantizar el derecho a la recreación, a la práctica del deporte y al aprovechamiento del tiempo libre consagrado en el artículo 52 de la Constitución Política, el Estado promoverá el desarrollo del turismo de interés social. Para este efecto, el Viceministerio de Turismo, con el apoyo y en coordinación con las dependencias y entidades competentes, promoverá la constitución y operación de empresas del sector social, que tengan por objeto la prestación de servicios turísticos accesibles a la población menos favorecida. Así mismo, promoverá la conjunción de esfuerzos para mejorar la atención y desarrollo de aquellos lugares en que pueda ser susceptible elevar su nivel económico de vida, mediante la industria turística, para tal efecto el plan sectorial de turismo deberá contener directrices y programas de apoyo al turismo de interés social (Senado de Colombia, 1996, p. 28).

Por su parte, el Artículo 35 señala la obligación del Gobierno de reglamentar programas de servicios y descuentos a personas con discapacidad, adultos mayores y pensionados. Por lo anterior, el turismo accesible se refiere a la eliminación de barreras, de cualquier tipo, a fin de diseñar espacios realmente accesibles para todos. Busca posibilitar, desde una mirada más arquitectónica el acceso libre y autónomo para personas con discapacidad a diferentes espacios.

Estos artículos fundamentan la creación y operación de agencias turísticas incluyentes en Colombia, para garantizar la accesibilidad a los servicios turísticos a la población menos favorecida. A continuación, mencionaremos algunos casos de agentes que ya operan en este tema, para finalmente describir una breve propuesta de intervención.

Actores alrededor del turismo incluyente

Lo que hemos señalado hasta el momento nos permite afirmar que el turismo incluyente consiste en la adaptación y accesibilidad de los espacios, pero también implica un reconocimiento de la persona con discapacidad como sujeto pleno de derechos, dentro de los cuales la recreación y cultura ocupan un renglón importante en su calidad de vida. Por otro lado, el turismo incluyente también genera beneficios tales como: a) aumento de la cuota en el mercado; b) mejora y posicionamiento de la imagen de los destinos turísticos inclusivos, que puede convertirse en valor agregado; c) efecto multi-cliente. D) *desestacionalidad*, la captación de este sector poblacional ayudaría en la mejora de ocupación a lo largo del año.

De esta manera, podrían constituirse en condición irremplazables el ofrecimiento de paquetes de turismo inclusivo, cuyos beneficios, serían: a) captación de un sector poblacional tradicionalmente ignorado. Fortalecimiento del desarrollo regional y/o local; b) posicionamiento de destinos turísticos; c) cobro por valor agregado relacionado con la accesibilidad; y d) desarrollo económico y social.

A nivel de programas, se tienen públicos-gubernamentales y privados. Desde el sector público, en México existe el Consejo Nacional para el Desarrollo y la Inclusión de Personas con Discapacidad, el cual ofrece un listado (bastante limitado al momento) de 20 empresas certificadas con sello de turismo incluyente²¹: diez empresas de hospedaje, un centro ecoturístico, dos agencias de viajes, dos museos, dos hospitales, una operadora de transporte, una operadora de servicios y un restaurante. Todas estas a lo largo de nueve estados de la República: Baja California, Chihuahua, Durango, Guanajuato, Nuevo León, Quintana Roo, Querétaro, Sonora y Zacatecas.

²¹ Ver: <https://www.gob.mx/conadis/documentos/listado-de-empresas-certificadas-con-sello-de-turismo-incluyente>

En el ámbito privado, en México existe el Consejo Nacional Empresarial Turístico (CNET), conformado por empresarios, cámaras y asociaciones a nivel nacional, tiene el programa *Oferta turística accesible*, el cual busca “fortalecer el turismo accesible para contribuir al bienestar de la población con mayor vulnerabilidad a través del desarrollo de un catálogo de productos y servicios turísticos accesibles, para materializar el derecho de las Personas con Discapacidad al disfrute del tiempo libre y la recreación”²². Asimismo se cuenta con el *Programa Turismo Inclusivo MX*, el cual es una iniciativa que apoya a otras empresas del ramo turístico a lograr objetivos de inclusión, diversidad, equidad y accesibilidad²³.

En Colombia, por su parte, en la capital se tiene el programa público *Red de Turismo Accesible de Bogotá*²⁴, el cual no es un simple programa de acciones turísticas, sino también busca realizar diagnósticos, consultas públicas, colaboración abierta y diálogos ciudadanos en la temática del turismo incluyente. Se apoya de agentes privados para ofrecer una Cartilla con la oferta de experiencias y servicios de turismo accesible²⁵.

Sin embargo, en la actualidad, a nivel mundial existen pocas agencias de viaje, en comparación con el número de personas con discapacidad, que se dediquen al turismo incluyente. Si bien cada vez son más quienes se interesan en esta línea, en México se promocionan algunas como *Adapta*²⁶, *Travelexcapes*²⁷, y *Aguas Sagradas Expediciones*²⁸, aunque en el listado de empresas certificadas con sello de turismo incluyente sólo aparece *Adapta* (Cancún y Querétaro).

En Colombia la situación es similar. Si se buscan agencias de turismo incluyente en Internet aparece una oferta variada, entre las que hoy en día podemos destacar *Colombia en Tour*²⁹, la cual pertenece a la *Red Distrital de Turismo Accesible de Bogotá*; *Turismo Accesible Colombia*³⁰, que opera en la ciudad de Cartagena; y *Natural Tribe Colombia*³¹, la

²² Ver: <https://www.cnet.org.mx/turismo-accesible-e-incluyente>

²³ Ver: <https://dtlatina.com/turismo-inclusivo-mx/>

²⁴ Ver: <https://www.idt.gov.co/es/idt-incluyente>

²⁵ Ver: https://www.idt.gov.co/sites/default/files/2023-03/CARTILLA%20TURISMO%20ACCESIBLE_compressed.pdf

²⁶ Ver: <https://adapta.com.mx/turismo-accesible-para-personas-con-discapacidad/>

²⁷ Ver: <https://travelxcapes.com/turismo-inclusivo/>

²⁸ Ver: <https://www.petitfute.es/v37414-merida/c1122-voyage-transport/c747-tours-operateurs/1586935-aguas-sagradas-expediciones.html>

²⁹ Ver: <https://colombiaentour.com/conoce-quienes-somos-en-colombia-en-tour/turismo-accesible-en-colombia/>

³⁰ Ver: <https://fadiscolumbia.org/servicios-turisticos/>

³¹ Ver: <https://naturaltribe.com.co/>

cual en 2022 llevó a cabo un primer ejercicio para que cuatro personas con discapacidad visual pudieran montar un *camping* y una fogata de forma segura. A continuación, un ejemplo de proyecto de intervención para turismo inclusivo en la ciudad de Medellín, Colombia.

Agencia de viajes *Inclusión Travel*

Para empezar, podemos indicar que el turismo inclusivo en Colombia y en la ciudad de Medellín, aun no se encuentra potencializado o cuenta con muy poca gestión frente a ello. Sin embargo, es de mayor importancia reconocer que es una segmentación a la cual se le debe de apostar y trabajar, ya que Medellín se encuentra en el proceso de ser un destino turístico inteligente.

De acuerdo con lo anterior, profundicemos un poco en el proceso de Medellín como un destino turístico inteligente. Medellín, como capital de Antioquia, es una de las ciudades más visitadas por los turistas por los distintos tipos de turismo que se puede encontrar en ella (cultural, negocios, gastronomía y negro³²), por lo que, a lo largo del crecimiento económico e inclusivo del turismo, la capital inicia un proceso para ser parte de la red de un destino turístico inteligente, donde se deben cubrir cinco indicadores: gobernanza, innovación, tecnología, accesibilidad y sostenibilidad. En el caso de Medellín, la evaluación del indicador de accesibilidad evidenció las carencias o los aspectos por mejorar en ese rubro.

En relación con esta problemática, nació la pregunta ¿por qué existe muy poca gestión hacia el turismo inclusivo? A partir de esta pregunta inició una breve investigación para identificar a las personas con discapacidades físicas y cognitivas, encontrando que habían sido abandonadas, no solo desde el ámbito laboral, sino también desde el sector turístico. Sin embargo, en medio de la investigación se identificó una agencia de viajes, ubicada en Medellín (Caminos de Colombia), que se encuentra actualmente especializada para esta segmentación.

³² Turismo negro: se refiere a la costumbre de visitar sitios relacionados con la muerte, la tragedia, el sufrimiento humano o eventos históricos oscuros. Con frecuencia implica visitar lugares como campos de batalla, cementerios, prisiones, campos de concentración, sitios de desastres naturales y lugares de ejecución.

Un proyecto turístico desde la gestión cultural

La gestión cultural es un campo que ha estado en construcción en las últimas dos décadas, abarca aspectos diversos como la administración, planificación, financiación, promoción e investigación de los problemas culturales y las acciones necesarias para encontrar soluciones o atenderlas. En este sentido, el gestor cultural trabaja un área del conocimiento con acciones diversas. Su capacidad de observar determinadas problemáticas, entornos y de ahí sugerir acciones en conjunto con la comunidad, con el objetivo de generar o modificar las condiciones necesarias para que los agentes diseñen y planifiquen sus propios objetivos en el ámbito de la cultura.

De acuerdo con Mariscal (2018a), existen tres tipos de relación entre la acción cultural y la comunidad: a) La comunidad como destinataria; b) La comunidad como objeto de estudio-intervención; y c) La comunidad como protagonista. De esta manera, para este autor, existen al menos tres perfiles de gestor cultural de acuerdo con las siguientes acciones:

1. Como organizador de actividades, en donde se puede intervenir en el lenguaje artístico, su logística y la operación y su promoción y difusión.
2. Como mediador cultural, donde se identifican problemáticas, se crean estrategias de mediación, y se impulsa la formación de públicos y el fomento a la creación.
3. Como solucionador de problemas y necesidades, donde se analizan las problemáticas, se crean estrategias diferenciadas y se llega a la ingeniería de lo cultural (Mariscal, 2018b).

Desde esta perspectiva, podemos afirmar que existe una acción cultural dirigida a una determinada comunidad, a las personas con discapacidad, y se habla de acción cultural pues el turismo es concebido desde una postura más social y por lo tanto cultural y educativa, lo que se conguja con la característica lúdica que pudiera tener el turismo. Asimismo, promocionar y gestionar la verdadera inclusión en lugares a los que históricamente no tenían acceso, busca abatir también un rezago de conocimiento y educación por la vía de la experiencia.

En otras palabras, y más visto desde lo empírico, al ampliar la oferta de este tipo de actividades se crean estrategias diferenciadas donde las propias personas con discapacidad

también participarán, buscando que en algún momento ellos mismos pasen de ser destinatarios a protagonistas. Por lo pronto, el proyecto de intervención está en una primera fase, la cual se describe a continuación.

Intervención

Debido a los hallazgos encontrados a lo largo de la investigación para fundamentar la idea de una agencia para turismo incluyente, se propuso, desde el pregrado Administración de Empresas Turísticas, de la institución universitaria Colegio Mayor de Antioquia, la creación de una agencia de viajes en la ciudad de Medellín, la cual permita la intervención y accesibilidad para este segmento de la población, cumpliendo con los estándares y las normas que se requieren, pero, sobre todo, materializando los compromisos con la *Convención Internacional de los Derechos de las Personas con Discapacidad*. Asimismo, se pretende involucrar en la sensibilización y en la capacitación respecto a la inclusión como derecho humano y por ende sobre el acceso a la cultura y al turismo inclusivo.

Para lograr una intervención más efectiva y completa, se definió como objetivo general, identificar la situación actual en la que se encontraba Colombia y la ciudad de Medellín, en cuanto a la diversidad en el turismo, frente a las personas con discapacidades físicas y cognitivas, por lo que se plantearon como objetivos específicos conocer, describir y caracterizar la situación actual en Colombia y la ciudad de Medellín, frente al turismo inclusivo.

Lo anterior con la convicción de que la participación activa de los actores era relevante, por lo que era necesario plantear un proyecto en el que además se involucrara a una variedad de actores, incluyendo autoridades locales, empresas turísticas, organizaciones de personas con discapacidad, y la comunidad en general, en el diseño e implementación de esta intervención, garantizando así que se tomaran en cuenta las diferentes perspectivas para generar propuestas inclusivas y sostenibles, por lo que la gestión de este proyecto partió desde la búsqueda de una solución a esta necesidad, intentando llegar a la ingeniería de lo cultural.

Para este caso, se busca que los actores involucrados sean los ministerios o departamentos de turismo, gobiernos locales y el nacional, organismos de transporte público,

agencias de viajes especializadas, hoteles, alojamientos, empresas de transporte privado, atracciones turísticas, museos, galerías de arte, instituciones culturales, asociaciones y organizaciones sin ánimo de lucro.

En segunda instancia, el proyecto busca la creación de alianzas estratégicas con organizaciones internacionales y otras agencias de viajes con experiencia en turismo inclusivo para enriquecer el proceso y facilitar el intercambio de conocimientos y recursos. Algunas instituciones con las que primeramente se hizo contacto fueron organizaciones de personas con discapacidad, proveedores de servicios de accesibilidad, organizaciones turísticas, empresas de tecnologías, agencias de viajes convencionales e instituciones educativas y de investigación.

En este sentido, igual que como un gestor cultural buscaría impulsar una formación de públicos en determinado fenómeno de lo cultural, este proyecto busca una educación y capacitación continua en la materia de turismo incluyente. Además de la sensibilización inicial, es importante ofrecer programas de capacitación continua tanto para el personal de la agencia de viajes como para los actores del sector turístico en general. Esto garantizaría que se mantengan actualizados sobre las mejores prácticas y las últimas tendencias en turismo inclusivo.

La sensibilización y la capacitación continua desde la agencia de viajes puede impactar directamente en los siguientes temas: sensibilización y conocimiento, desarrollo de competencias específicas, actualización normativa y mejores prácticas, desarrollo de empatía y habilidades de comunicación, identificación de recursos y soluciones y fomento de la innovación.

Para finalizar, mejorar la intervención implica no solo la creación de la agencia de viajes y la sensibilización inicial, sino también un enfoque integral que incluya la investigación, participación de los diferentes actores tanto públicos como privados, educación y formalización continua y evaluación constante. De esta manera, se puede trabajar hacia un turismo verdaderamente inclusivo y sostenible en la ciudad Medellín.

Conclusiones

Una de las principales conclusiones que se puede encontrar en esta investigación es el creciente enfoque de la inclusión como un derecho humano fundamental, particularmente con relación a personas o grupos históricamente marginados como las personas con discapacidad. La investigación puso de manifiesto la relevancia y la necesidad de promover la inclusión en el sector turístico. Se ha evidenciado que las personas con discapacidad y otros grupos marginados enfrentan barreras significativas para acceder y disfrutar plenamente de las experiencias turísticas y culturales, como parte del aprendizaje por experiencias, así como por el disfrute mismo del ocio.

La creación de una agencia de viajes dedicada al turismo inclusivo en Medellín, Colombia, representa una oportunidad significativa para mejorar el acceso y la participación de personas con discapacidad en la oferta turística y cultural de la ciudad. Si bien la creación de una agencia de viajes para el turismo inclusivo en esta ciudad presenta numerosos beneficios, también se han identificado desafíos potenciales, como la necesidad de inversión en infraestructura accesible y la capacitación del personal, por lo que el proyecto podría convertirse en un engranaje más para un proyecto interdisciplinario de mayor impacto en el rubro turístico y cultural.

Referencias

- Congreso de BCS. (2023). *Ley Estatal para la Inclusión de las personas con Discapacidad de Baja California Sur*. <https://www.cbcs.gob.mx/index.php/cmPLY/1580-ley-estatal-inclusion-bcs>
- Congreso de Chiapas. (2023). *Ley para la Inclusión de las Personas con Discapacidad del Estado de Chiapas*. <https://consejeriajuridica.chiapas.gob.mx/MarcoJuridicoPDF/Ley/LEY%20PARA%20LA%20INCLUSIÓN%20DE%20LAS%20PERSONAS%20CON%20DISCAPACIDAD%20DEL%20ESTADO%20DE%20CHIAPAS.pdf>
- Congreso de Colombia. (2009). *Ley 1346 de 2009*. http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/c-293_2010.html
- Congreso de Jalisco. (2023). *Ley para la Inclusión y Desarrollo Integral de las Personas con Discapacidad del Estado de Jalisco*. <https://congresoweb.congreso.jalisco.gob.mx/BibliotecaVirtual/busquedasleyes/Listado'2.cfm#Leyes>

- Congreso de la CDMX. (2019). *Ley para la Integración al Desarrollo de las Personas con Discapacidad del Distrito Federal*.
https://congresocdmx.gob.mx/archivos/transparencia/LEY_PARA_LA_INTEGRACION_AL_DESARROLLO_DE_LAS_PERSONAS_CON_DISCAPACIDAD_DEL_DISTRITO_FEDERAL.pdf
- Congreso de Nuevo León. (2022). *Ley para la Protección de los Derechos de las Personas con Discapacidad*.
https://www.hcnl.gob.mx/trabajo_legislativo/leyes/leyes/ley_para_la_proteccion_de_los_derechos_de_las_personas_con_discapacidad/
- Congreso de Quintana Roo. (2019). *Ley para el Desarrollo y la Inclusión de las Personas con Discapacidad del Estado de Quintana Roo*.
<http://documentos.congresoqroo.gob.mx/leyes/L118-XV-16012019-788.pdf>
- García Blanco, J. M. (2012). La exclusión social en la teoría de social de Niklas Luhmann. *Século XXI – Revista de Ciências Sociais*, 2(1), 43-71.
<http://www.pensamientocritico.org/josgar0514.pdf>
- Luhmann, N. (1994). Unidad y diferenciación en la sociedad moderna, *Acta Sociológica*, 12, pp. 55-61.
- Mariscal, J. L. (2018a), “Tipos de relación entre acción cultural y comunidad”, Seminario “Acciones culturales para la inclusión”, Sistema de Universidad Virtual, septiembre.
- Mariscal, J. L. (2018b), “Conceptualización y contextualización de la gestión cultural”, Seminario “Gestión de la cultura desde la complejidad”, Sistema de Universidad Virtual, febrero.
- Mascareño, A., y Carvajal, F. (2015). Los distintos rostros de la inclusión y la exclusión. *Revista CEPAL 116*, 131-146.
<https://repositorio.cepal.org/server/api/core/bitstreams/f65e939a-f8d1-4fa2-8d47-0290d88853ce/content>
- Ramos Calderón, J. A., (2012). Inclusión/exclusión: una unidad de la diferencia constitutiva de los sistemas sociales. *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, VII(14), 72-99.
- Real Academia Española. (2024). *Diccionario de la Real Lengua Española*.
<https://www.rae.es/>
- Senado de Colombia. (1996). *Ley 300 de 1996*.
https://normograma.sena.edu.co/docs/pdf/ley_0300_1996.pdf
- UN. (2008). *Convención Internacional de los Derechos de las Personas con Discapacidad*. United Nations. <https://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tccconvs.pdf>

CAPÍTULO 5.
PROYECTO SUMA:
ESPACIO PARA EL DIÁLOGO Y LA
REFLEXIÓN COLECTIVA

Ana Laura Aguilar Torres
Ana Alicia Mejía Ortega
Martín Jaramillo Cuen

Capítulo 5.

Proyecto SUMA: espacio para el diálogo y la reflexión colectiva

Ana Laura Aguilar Torres

Ana Alicia Mejía Ortega

Martín Jaramillo Cuen

Pasar del yo al nosotros, significa tiempo.

Ángel Parra

Introducción

El proyecto SUMA se desarrolló en el municipio de Cajeme, en Sonora, México, entre los años 2016 y 2018, como una iniciativa de organizaciones y colectivos que por afinidad convergen voluntariamente con la finalidad de proporcionar información pertinente para la toma de decisiones en el diseño y seguimiento de las políticas culturales del ámbito público y privado, contribuir a la reflexión del sector, y mejorar los procesos de intervención de los agentes culturales.

SUMA es un ejercicio de participación ciudadana propuesto desde lo local, llevado a cabo a través de nueve conversatorios, la observación de la oferta cultural y un seminario formativo. Sus resultados muestran la interrelación entre los diversos actores que intervienen en la vida cultural del municipio. El equipo se conformó por profesionistas dedicados a la gestión cultural, y creadores artísticos, incorporados a espacios comunitarios, organizaciones de la sociedad civil, colectivos e instituciones pública.

El caso favoreció la relación de corresponsabilidad entre el Estado, el sector y la comunidad local mediante la apropiación de procesos para la construcción de ciudadanía, partiendo del compromiso del gestor y creadores por el desarrollo del propio sector,

visibilizando sus necesidades y problemáticas, así como sus posibilidades de intervenir en el diseño de la acción cultural.

Conceptualización

Han pasado poco más de veinte años desde que la gestión cultural se posicionó como campo de especialización contribuyendo al desarrollo cultural, aportando desde la práctica empírica en los territorios, como desde el espacio académico, contribuyendo desde lo conceptual y lo metodológico.

La Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales, en México 1982, y más tarde la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales para el Desarrollo, en Estocolmo 1998, dieron pie para bosquejar la figura del gestor cultural como “...especialista en el diseño de programas que atienden todos los factores de la creación de los bienes culturales y toman en cuenta los valores de la democracia y la participación con la finalidad de satisfacer las necesidades culturales de la sociedad” (Nivón Bolán y Sánchez Bonilla, 2016, p. 38).

De esta manera, el gestor cultural figura como un agente que debido a su especialización atiende el campo de lo cultural, siendo de sus principales tareas la definición de la postura política respecto a la visión de cultura que atenderá las intervenciones culturales. “La visión antropológica considera que la cultura es un elemento social para todos los seres humanos. Estos elementos pueden ser observados a partir de prácticas y sentidos que varían según el tiempo y el espacio” (Mariscal Orozco, 2007, p. 32). A partir de esta orientación, se sitúa a la política cultural desde una perspectiva amplia como: “el conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social” (Nivón Bolán, 2006, p. 57).

Por tanto, la política cultural además de ser una obligación asumida por el gobierno, debe plantearse en conjunto con agentes culturales y sociedad, resultando en un proceso participativo para el bien común. En contraste, la experiencia en el municipio de Cajeme respecto al diseño de sus políticas culturales en los últimos veinte años se ha encontrado

alejada de esta postura, respondiendo principalmente a tiempos administrativos gubernamentales e intereses políticos.

La política cultural constituye una ciencia de la organización de las estructuras culturales y generalmente es entendida como un programa de intervenciones realizadas por el Estado, instituciones civiles, entidades privadas o grupos comunitarios con el objeto de satisfacer necesidades culturales de la población y promover el desarrollo de sus representaciones simbólicas. A partir de esta idea, la política cultural se presenta como el conjunto de iniciativas tomadas por estos agentes para promover la producción, distribución, y el uso de la cultura, la preservación y la divulgación del patrimonio histórico y el ordenamiento del aparato burocrático responsable de ellas (Teixeira Coelho, 2009, p. 241)

Pero ¿Quién debe atender esta encomienda? Desde la perspectiva de la gestión cultural Martinell menciona:

Una política cultural no puede ponerse en marcha, o no existe realmente, si no es a través de unos agentes o actores concretos, los cuales entran en relación con su realidad territorial y asumen algunas responsabilidades en el conjunto de los objetivos que la propia política les propone (1999, párr. 2).

Siendo la función de los agentes culturales el articular entre las necesidades y problemáticas del sector y la prospectiva cultural. En consecuencia, en el campo de lo cultural se encuentran los creadores artísticos, los promotores y gestores culturales, en sus diferentes escalas y niveles. Siendo el gestor cultural un agente social con competencias especializadas, su papel es de intermediario entre los diversos actores que operan en los procesos culturales, al tiempo que propicia la participación y el empoderamiento de las comunidades.

La comunidad cultural se entiende como “un grupo de personas que comparten las referencias constitutivas de una identidad cultural común, que desean preservar y desarrollar” (Culturalrights.net, 2019). El Artículo 8 de la Declaración de Friburgo, en el año 2007, señala que “toda persona, individual o colectivamente, tiene derecho a participar por medios democráticos en el desarrollo cultural de las comunidades a las que pertenece; en la elaboración, la puesta en práctica y la evaluación de las decisiones que le conciernen y que afectan el ejercicio de sus derechos culturales”

Otro elemento, la participación ciudadana es “un proceso mediante el cual la ciudadanía incide en el diseño, implementación y evaluación de las acciones y políticas gubernamentales, en los diversos niveles de su administración” (Guerra Veas, 2017, p. 164). El autor señala que existen tres niveles de participación, siendo el primero el que refiere al acceso de información y su observancia, pilar indispensable para el fortalecimiento de la institucionalidad democrática.

En consecuencia, el Proyecto SUMA como propuesta de investigación diagnóstica abona al diseño de la política cultural mediante el conocimiento del contexto cultural, sus necesidades y/o problemáticas, ofreciendo una lectura clara que sirve para la discusión colectiva permitiendo la generación de prospectiva.

Lo anterior se fundamenta en que la investigación en política cultural, “le otorga al gestor cultural un compromiso con el desarrollo cultural según los principios de centralización, participación y autonomía, y le ofrece la capacidad de generar procesos de reflexión sobre su quehacer para transformar un presente conocido en un futuro deseado” (Bustamante Lozano et al., 2015, p. 54). Las posibilidades de intervenir pertinentemente aumentan, en la medida en que se profundice el análisis del contexto, problemáticas y/o necesidades, de modo que el impacto resulte significativo en cuanto a la mejora de los procesos y dinámicas culturales.

Como un ejercicio desde lo local, el caso que se presenta, asume la participación desde dos miradas. Por una parte, el compromiso del gestor hacia el desarrollo cultural, visibilizando las oportunidades de infraestructura, vinculación, y los diferentes ámbitos del proceso sociocultural en los que interviene la política (producción, circulación, consumo y reproducción cultural), las diversas estrategias de intervención (creación, formación, difusión, promoción, rescate-preservación y recreación), así como las posibilidades de intervenir en el diseño de la acción cultural (planes, programas y proyectos); por otra parte, una mirada desde y para la comunidad y sus recursos, donde las acciones del sector resulten fortalecidas al encontrarse con ella.

Para hacer un análisis certero de dichas dinámicas y procesos, el diagnóstico participativo permitió disminuir la brecha existente entre los agentes que diseñan y operan las acciones culturales y las comunidades, además de mostrar su situación actual, así como

también obtener una mirada integral del territorio al plantear las formas de conocer e intervenir en la cultura “como un conjunto de relaciones, tensiones, memoria, historicidad y procesos que conviven -y no siempre armónicamente- en él, constituye un elemento básico para la intervención cultural” (Guerra Veas, 2017, p. 18)

Interiorizando esta complejidad, la gestión trabaja a partir de metodologías en las que la creatividad funge como un proceso inherente, dando paso a múltiples posibilidades de intervención tanto para conocer como para transformar.

El proyecto SUMA

Como se mencionó al inicio, este proyecto se realizó en el municipio de Cajeme, el cual se encuentra al sur del estado de Sonora, México. Fundado en 1928, lo habitan 436,484 personas (INEGI, 2020); esto lo convierte en el segundo municipio más poblado de Sonora, detrás únicamente de su capital, Hermosillo. La cabecera municipal es Ciudad Obregón, nombrada así en honor al presidente Álvaro Obregón, quien fue un importante partícipe de la Revolución Mexicana.

Cajeme es el segundo municipio en importancia por su aportación al producto interno bruto (PIB) estatal, predominando la oferta de servicios, comercio y actividades económicas del sector primario. Históricamente, la principal actividad económica ha sido la agricultura, la cual se realiza de manera intensiva en el Valle del Yaqui, situado al sur de la ciudad y que llegó a ser considerado como el granero de México por su gran producción de trigo.

La ciudad se caracteriza por ser universitaria, cuenta con dieciocho instituciones de educación superior (IES), 10 públicas y 8 privadas (SIC México, 2024); motivo por el que tiene una importante población migrante de estudiantes, principalmente del sur de Sonora y del norte de Sinaloa. Cajeme tiene presencia, principalmente, de dos pueblos indígenas: los yaquis (2,796 hablantes), asentados originariamente a lo largo del Río Yaqui, y la comunidad mayo (926 hablantes), ubicada en la zona urbana de la ciudad y en el río Mayo (Data México, 2024).

El Proyecto surge de organizaciones culturales públicas y privadas, que, coincidiendo en sus propósitos y afinidades culturales, deciden intervenir en acciones para favorecer la reflexión colectiva al interior del sector, las disciplinas artísticas y actividades culturales del municipio.

El equipo gestor definió empíricamente la problemática, fundada en su experiencia y conocimiento del sector en el municipio, concluyendo que de los principales retos que enfrenta la comunidad cultural es la falta de mecanismos de participación para incidir en los procesos de desarrollo cultural.

Otro motivo que desfavorece la incidencia en la política cultural es la desarticulación de los agentes culturales (creadores, organizaciones e instituciones, promotores y gestores), siendo escasos, casi nulos, los esfuerzos por establecer una relación gremial que sienta bases para generar dispositivos de participación. Por último, se deduce que el ordenamiento gubernamental desconoce la situación actual del sector. En consecuencia, su operación responde a una visión parcial sobre las necesidades, problemáticas, oferta, infraestructura y agentes culturales que intervienen en la dinámica cultural de Cajeme.

Los conversatorios

Las charlas, como técnica de investigación permitieron discutir con grupos artísticos y organizaciones tanto del ámbito público como privado, sobre el desarrollo histórico de las diferentes disciplinas artísticas, proyectos, programas y políticas del ámbito municipal, así como también de grupos artísticos y organizaciones emergentes y con trayectoria.

El proyecto consistió en la programación de nueve conversatorios de temas de relevancia artística-cultural en el ámbito municipal: Perspectiva de la danza contemporánea en el sur de Sonora, La literatura en Sonora, Medios de difusión cultural, El escenario teatral en Cajeme, Las artes plásticas en Cajeme, La creación cinematográfica, Arte contemporáneo: con qué se come, Cafés literarios y círculos de lectura, y Espacios culturales en Cajeme.

Los eventos se realizaron con la participación de agentes culturales con amplia trayectoria y reconocimiento en el sector, quienes fungieron como moderadores en los conversatorios, así se abordaron aspectos fundamentales de Cajeme, como el desarrollo

histórico de la disciplina, sus principales precursores, artistas y obras destacadas, principales escenarios o espacios de difusión, situación actual y prospectiva.

En las charlas participaron cuarenta y seis agentes culturales de Cajeme: cinco directores de grupos de danza contemporánea, cinco escritores, cinco responsables editoriales de publicaciones de difusión cultural, cinco directores de grupos de teatro, diez artistas plásticos, seis directores de cine, cuatro responsables de círculos de lectura y seis directores de instituciones culturales públicas, agentes culturales destacados del municipio a nivel regional, nacional e internacional.

Los conversatorios mostraron una radiografía del sector cultural, identificando la urgencia de contar con este tipo de espacios para el diálogo al interior de las distintas disciplinas artísticas y sus agentes promotores, aspectos que por primera vez se abordaron de forma organizada. De igual manera, se identificó en la cadena de valor el papel fundamental de productores, espacios culturales, medios de comunicación y otros agentes que dinamizan las prácticas culturales. Lo anterior, con relación al paradigma que reduce lo cultural a la creación y ejecución de las artes.

Otro hallazgo surgido a partir de la discusión se relaciona con la economía del arte. Se expusieron problemáticas como la falta de espacios para mostrar obra plástica, la baja vinculación de creadores con los espacios de distribución o difusión, el costo y la remuneración por la venta de sus obras. Es decir, el mercado del arte en la escena local. Se analizaron temas relacionados con la disparidad del desarrollo artístico entre disciplinas, entre las cuales se distinguen la música, la danza y la plástica por contar con mayores estímulos y consumidores, siendo las emergentes, el cine, la literatura, y el teatro.

Otra necesidad, es la existencia de una agenda cultural municipal que difunda ordenadamente las actividades de los espacios culturales, los dispositivos de difusión como muestras, festivales, ferias, exposiciones, y las actividades formativas y recreativas.

Los antecedentes, contrastados con las dinámicas actuales permitieron vislumbrar un panorama amplio del sector cultural en Cajeme. Los asistentes participaron activamente en el proyecto enriqueciendo el diagnóstico colectivo. Esta vez, desde la perspectiva del usuario-beneficiario, posibilitando la reflexión entre y con los agentes culturales. El formato abierto,

promovió el reconocimiento de la labor del gremio y su aportación al desarrollo artístico, fomentando la creación de vínculos para futuros trabajos en colaboración.

Cabe destacar que a partir de estas actividades se establecieron proyectos colaborativos, como la Red de Promoción de Lectura en Cajeme, integrada por las principales salas de lectura, talleres literarios y agentes promotores; El Festival Danza Cajeme, realizado cada año, con la participación de grupos de danza, academias e instituciones culturales, y un taller de empresas culturales para profesionalizar la labor de los gestores de organizaciones artísticas cuyo objetivo fue fortalecer la sostenibilidad de los emprendimientos.

Observación de la oferta cultural

El análisis de la información sobre la oferta cultural en Cajeme se obtuvo de la observación de la página web de difusión cultural El Megáfono. El estudio se llevó a cabo entre enero y diciembre de 2016. Para este efecto se diseñó un instrumento de registro integrado en tres categorías:

1. *Datos generales del agente cultural.* Nombre de la organización, institución, o agrupación, ámbito público o privado.
2. *Definición de la actividad.* Disciplina artística o tema, hora de inicio y terminación de la actividad, fecha, lugar, hora, costo y duración del evento, finalidad u objetivo, infraestructura, formato, procedencia de los participantes y época del año
3. *Destinatarios.* Tipo de público al que se dirige la actividad, y medidas facilitadoras para acceder a la oferta.

Como resultado del análisis se identificaron a dos instituciones culturales generadoras de dos terceras partes de la actividad cultural en el municipio: la Biblioteca Pública Jesús Corral Ruíz, y el Instituto Tecnológico de Sonora a través del Departamento de Extensión de la Cultura. El resto se distribuye entre los demás actores culturales como: escuelas, academias, universidades, organizaciones civiles y la Dirección de Cultura Municipal.

La información que se obtuvo mostró que otras instituciones culturales tanto públicas como privadas rebasan la oferta del organismo municipal de cultura en cuanto al número de actividades realizadas al año, El análisis, también pone en manifiesto la necesidad de correlacionar datos de la oferta cultural, con:

- Presupuestos institucionales.
- Infraestructura cultural.
- Desarrollo de públicos.
- Medios de comunicación.
- Zonas geográficas con mayor actividad cultural.
- Desarrollo histórico de las disciplinas artísticas.
- Espacios alternativos de circulación.
- Formación y capacitación artística.
- Apoyos o estímulos a la creación, difusión e infraestructura.

Las disciplinas artísticas con mayor número de actividades ofertadas en el año fueron las artes visuales, música y danza, con menos eventos anuales, el cine, literatura, teatro. Dicha información fue similar a las conclusiones derivadas de los conversatorios. Para efecto de continuar con estos estudios, se externó la necesidad de un inventario municipal de infraestructura cultural, información que permitirá detectar desequilibrios en el sector y las condiciones necesarias para estimular su desarrollo.

Por otro lado, el resultado del estudio arrojó que las actividades en su mayoría se centran en la difusión artística, predominando conciertos musicales. El análisis muestra que los eventos se suscriben al interior de los espacios culturales ubicados principalmente en el centro de la ciudad, lo anterior pone en manifiesto el modelo cultural imperante en las instituciones del municipio. En consecuencia, las acciones culturales benefician a un parte de la población, siendo escasos los esfuerzos por extender las actividades a otras comunidades como comisarías y pueblos.

Una tarea pendiente es la accesibilidad a personas con algún tipo de discapacidad a la oferta, ya que la infraestructura cultural no cuenta con las adecuaciones necesarias. Por otro

lado, la mayoría de los eventos son promovidos sin costo para el público, de esta manera la comunidad accede a los eventos invirtiendo únicamente los gastos de traslado.

Debido a las condiciones climatológicas de la región, la oferta se concentra entre los meses de octubre a mayo, siendo la primavera la estación del año en la que se tiene mayor actividad cultural. Durante el periodo octubre y noviembre, los eventos y programas se ofertan simultáneamente (festivales, muestras, exposiciones, etcétera), poniendo de nuevo en manifiesto la necesidad de una agenda cultural municipal que organice y aglutine la oferta, así como la imperante necesidad de diversificar los canales de comunicación a fin de llegar a todos los sectores de la población al interior del municipio.

Por último, el análisis reveló que las actividades son dirigidas principalmente a personas entre 15 y 39 años, dejando de lado la oferta para público infantil, adultos mayores o personas con algún tipo de discapacidad.

Seminario Gestión Cultural Comunitaria

Este dispositivo convocó a promotores, gestores culturales independientes, organizaciones de la sociedad civil, colectivos e instituciones culturales que inciden en desarrollo cultural comunitario. Se llevó a cabo a través de un seminario que incluyó: el taller “Gestionar en clave de participación: de la idea a la acción y de la gestión a la comunidad”; un diagnóstico participativo a partir de mesas de trabajo; y la conferencia “Experiencia del Centro Cultural Comunitario San Andrés, de Guadalajara, Jalisco”. De estas actividades se generó un documento diagnóstico de organizaciones culturales comunitarias (Tabla 1).

El diagnóstico participativo de Centros Culturales Comunitarios en Cajeme se organizó en seis mesas de trabajo: formación y capacidades, financiamiento, institucionalidad cultural, vinculación y asociatividad, planeación y metodologías, y otros (difusión, inclusión, empleabilidad, políticas y ciudadanía) (Aguilar et al., 2019).

De este ejercicio, en un primer momento, se identificaron necesidades y/o problemáticas; en un segundo momento, se expusieron las propuestas y/o alternativas de solución (Tabla 1).

Tabla 1. Estrategias del proyecto SUMA

| Técnica de investigación | Objetivo | Agentes participantes | Duración |
|---------------------------------|--|----------------------------------|-----------------|
| 9 conversatorios | Promover un espacio para el análisis y reflexión de agentes culturales. Proporcionar información pertinente para el diseño y seguimiento de la política cultural local. | 46 | 12 meses |
| Observatorio | Analizar la oferta cultural del municipio | 45 organizaciones | 1 año y medio |
| Seminario y diagnóstico | Fortalecer el trabajo cultural de agentes culturales, sentar las bases para la generación de un plan de trabajo para el desarrollo cultural comunitario. | 70 personas de 38 organizaciones | 2 meses |

Nota. Elaboración propia

Se concluyó la necesidad de generar una estrategia de cultura que agilice las propuestas de los gestores culturales, así como la elaboración de un directorio que identifique al gremio cultural local: instituciones y agentes culturales; la posibilidad de crear una RED, que involucre a los actores culturales y permita una vinculación eficaz en el trabajo comunitario; y fortalecer la vinculación del gremio cultural, como medio para el desarrollo cultural de Cajeme (Tabla 2).

Tabla 2. Vinculación y asociatividad

| Problema o necesidad | Propuestas o alternativas |
|--|---|
| Necesidad de vinculación entre instituciones | |
| No hay relaciones interdisciplinarias entre los agentes culturales | Crear espacios (red) para el diálogo multidisciplinario y constante que involucren a las organizaciones, colectivos, instituciones y comunidad par a hacer trabajos más significativos y de impacto |
| No saber compartir, no crea redes entre artistas | |
| | Generar un directorio de agentes e instituciones culturales |

Tabla 2. Vinculación y asociatividad

| Problema o necesidad | Propuestas o alternativas |
|--|--|
| Falta de un directorio de instituciones culturales | Inventario de agentes, espacios culturales del municipio |

Nota. Elaboración propia

La tabla anterior muestra entre las propuestas de los participantes, la gestión de un programa de capacitación para mejorar la calidad de proyectos de los gestores culturales, la promoción de trabajos de investigación (campo o laboratorio) ante necesidades colectivas. En esta idea destacan: el diseño de programas comunitarios, metodologías de inclusión, tipificación de públicos, inventario de recintos y productos culturales. El diseño de estrategias que contribuyan a la constitución legal de grupos independientes, analizar la conveniencia de la creación de un colegio de gestores culturales, la generación de un programa de capacitación continua que propicie la formación integral de los gestores culturales. Además, el establecimiento de un banco de información que permita generar una bolsa de trabajo para creadores, productores, directores y gestores, programas de becas y/o intercambio internacional (Tabla 3).

Tabla 3. Formación y capacidades

| Problema o necesidad | Propuestas o alternativas |
|---|--|
| Falta de conocimientos/ preparación en docencia para la educación artística | Gestionar programas de capacitación y actualización permanente “en cuestión de arte y cultura” y en gestión cultural. |
| Se requieren programas de capacitación y actualización permanentes para Gestores Culturales | Conformar un colegio de gestores culturales comunitarios, en el cual se gestionan becas, cursos y talleres y nivelación académica. |
| Falta de técnicas innovadoras y adecuadas al público. | Diseñar programas que ayuden a la constitución legal de artistas/proyectos/gestores independientes. |

Nota. Elaboración propia

El gremio manifestó la necesidad explorar distintos tipos de financiamiento: a través de empresas, fundaciones de la sociedad civil, y del gobierno municipal, para consolidar estrategias que permitan la sustentabilidad de sus iniciativas y fomentar la rendición de cuentas de los responsables de los organismos gubernamentales ligados a la actividad cultural local (Tabla 4).

Tabla 4. *Financiamiento*

| Problema o necesidad | Propuestas o alternativas |
|--|---|
| Se requieren programas financieros permanentes. | Mayor financiamiento para proyectos por parte de empresas, sector público, organizaciones de la sociedad civil, estrategias sustentables. |
| | Planear diferentes estrategias para la procuración de fondos de la comunidad, sociedad civil, gobierno, empresarial e institucional. |
| Falta de responsabilidad social por parte de las empresas. | Buscar maneras de gestión para concientizar a los empresarios para que financien los proyectos culturales comunitarios. |

Nota. Elaboración propia

La Tabla 5 muestra la postura de los agentes sobre problemas recurrentes como dificultades en la gestión de trámites y permisos, mala inversión del presupuesto de cultura, cargos públicos en los que los funcionarios no cuentan con la preparación necesaria, incertidumbre en la organización y programación anual de festivales y falta de interés en los proyectos culturales independientes. De igual forma se propuso fomentar la rendición de cuentas de los responsables de los organismos ligados presupuestos públicos para desarrollar actividades culturales.

Tabla 5. *Instituciones, organizaciones y colectivos*

| Problema o necesidad | Propuestas o alternativas |
|---|---|
| Falta de un plan cultural municipal | Vincular a todos los agentes para complementar y actualizar el plan de trabajo cultural |
| Es necesaria una red de agentes culturales para el monitoreo y seguimiento de proyectos | Realizar diagnósticos previos al diseño de los proyectos |
| | Contar con una priorización de necesidades |
| Falta de diagnósticos | Generar y/o implementar metodologías para diagnóstico en el rubro cultural |
| | Retroalimentación de experiencias |

Nota. Elaboración propia

Los actores culturales identificaron la necesidad de actualizar de forma participativa el plan de cultura municipal, trabajar en la realización de diagnósticos previo al diseño de los proyectos para con ello priorizar las necesidades y alimentar la planeación con sus experiencias (Tabla 6).

Tabla 6. *Planeación y metodologías*

| Problema o necesidad | Propuestas o alternativas |
|--|----------------------------------|
| Presupuestos (públicos) mal invertidos | |
| Dificultad en trámites para apoyos institucionales | |
| Burocracia en la respuesta a las propuestas de gestores y artistas | Promover la rendición de cuentas |
| Burocracia y falta de sensibilidad de los funcionarios públicos | |

Tabla 6. Planeación y metodologías

| Problema o necesidad | Propuestas o alternativas |
|--|----------------------------------|
| Necesidad de vinculación entre instituciones | |
| Posiciones políticas de personas sin preparación | |
| Cambio constante de metodologías al realizar los festivales establecidos en Cajeme | |
| Falta de interés en proyectos culturales | |

Nota. Elaboración propia

En el tema de políticas culturales, la mesa propuso analizar la programación y contenidos de las actividades culturales inherentes a la Dirección de Cultura Municipal; instalar una Ley de Cultura Municipal e incluir a la comunidad yaqui en el diseño e implementación de los programas municipales; diseñar un plan para el desarrollo de públicos e involucrar a los medios de comunicación masiva en la difusión de las actividades culturales (Tabla 7).

Tabla 7. Políticas culturales

| Problema o necesidad | Propuestas o alternativas |
|--|--|
| Falta de difusión de la actividad artística cultural del municipio | Generar una agenda cultural |
| Dificultades de traslado | Incluir a la comunidad yaqui al diseño e implementación de los programas |
| Apatía ciudadana | Generar una bolsa de trabajo regional para gestores culturales |
| | Diseñar una ley cultural partiendo del gremio cultural |
| | Incentivar el interés por la cultura |

Nota. Elaboración propia

Al finalizar el Proyecto SUMA, se obtuvieron los siguientes documentos: diagnóstico de organizaciones culturales comunitarias, diagnóstico por disciplinas artísticas, e informe de comportamiento de la oferta cultural (2016-2017).

Conclusiones

El proyecto SUMA, a través de técnicas de diagnóstico con enfoque participativo, y de los propios recursos de la comunidad cultural (conocimiento, reflexión, intervención y prospectiva), muestra los elementos que configuran la situación actual del gremio, propiciando el reconocimiento de necesidades, fortaleciendo su sentido de pertenencia y fomentando la cohesión de los agentes como protagonistas de la dinámica cultural en el municipio, pero sobre todo refleja el trabajo eficaz de una comunidad participativa e interesada por resolver la problemática y atender a las necesidades del propio sector.

Los resultados arrojados por el proyecto expresan un futuro promisorio para el sector, las metodologías planteadas fueron eficientes, logrando que los agentes llegaran a acuerdos de forma ordenada y sin conflictos, identificando puntos de fricción, pero, prevaleciendo el diálogo y siempre considerando las posibilidades de solución. Es preponderante continuar con la promoción de mecanismos de participación en que agentes culturales y la sociedad puedan acceder al diseño de las políticas culturales, y crear puentes de comunicación que permitan dialogar, con vías al fortalecimiento de sus recursos culturales locales.

Si bien es importante el ejercicio de monitoreo de las actividades culturales, es preciso que la política cultural sea planificada de manera abierta e incluyente. Mientras esto no se logre, los programas y proyectos de gobierno continuarán favoreciendo a una parte del territorio y a un segmento de la población.

Aunque la cultura se identifica como transversal a otros sectores y objetivos de desarrollo, como educación, economía, turismo, medio ambiente, son pocas las acciones articuladas que contribuyen a generar procesos culturales. En este sentido, con toda la complejidad que suele acompañar al sector cultural, el gremio se ha aislado dichos sectores municipales, por ello una tarea para las organizaciones culturales será proponer acciones que

faciliten la interacción y colaboración interdisciplinaria de los agentes cuya experticia se limita a desarrollar acciones relacionadas directamente en su campo.

Resalta la necesidad de establecer una plataforma de acceso a la información, diseñar un repositorio permanente de información cultural, que proporcione datos pertinentes para el diseño de proyectos, programas y políticas del ámbito público y privado, un dispositivo participativo que funcione como observatorio local del sector cultural.

Las metodologías y plataformas no representan la apropiación o interiorización de los procesos de incidencia ciudadana y su compromiso social en el establecimiento de las políticas culturales, esto sucederá cuando las autoridades correspondientes se responsabilicen de corresponder e incluir la voz del sector y sus comunidades.

Es claro que generar acciones culturales implica un compromiso político, por lo que los agentes culturales tienen la tarea de potenciar y articular redes de colaboración, monitoreo y seguimiento que inviten a la apropiación y establecimiento de lineamientos culturales municipales.

Como ejercicio de lo comunitario, los agentes culturales deberán exigir esos espacios de participación, donde se reconozcan y fortalezcan las iniciativas de agrupaciones y organizaciones que las impulsan, garantizando con ello el ejercicio de sus derechos culturales.

A inicio del trienio de la actual administración 2021-2024, se invitó a la ciudadanía a enviar propuestas en materia de cultura a través de un correo electrónico, el método utilizado fue cerrado sin posibilidad de exploración colectiva.

El Plan Municipal de Desarrollo (Cajeme, 2024) contempló ofertar apoyos para microempresas de giro artesanal y cultural, la realización de un programa de revista de difusión cultural digital de diez capítulos, promoción de las actividades culturales municipales con énfasis turístico, la apertura de una escuela de iniciación artística, un programa de desarrollo de talentos vinculado a un grupo teatral, la mejora de las instalaciones en la Casa de la Cultura y la promoción de enlaces de grupos locales con trayectoria a festivales estatales, nacionales e internacionales.

Dichas estrategias culturales contrastan con los resultados del ejercicio diagnóstico, evidenciando la urgencia de establecer un nuevo método de diseño de la política cultural municipal que corresponda en mayor medida a las necesidades y problemáticas en Cajeme.

Cabe mencionar que hay en marcha en el municipio un ente dedicado expresamente a observación de la política municipal llamado “Cajeme cómo vamos”, impulsado por la iniciativa privada y constituido como organización civil, siendo una de las mesas temáticas la de *Ciudadanía*, la cual es considerada por la propia organización como una plataforma ciudadana con enfoque humanístico en la que se genera un sano debate de priorización para la ejecución de actividades en pro del libre desarrollo social e individual de los cajemenses, en el que la cultura, la recreación, los espacios públicos y el deporte forman parte.

La organización ha llevado a cabo dos consultas ciudadanas en los años 2022 y 2023, en las cuales la percepción de temas relacionados con la oferta e infraestructura cultural no se consideraron. A siete años de este ejercicio, y después de librar una pandemia que nos mantuvo en estado de alerta sobre la salud pública, se confirma que el ejercicio de ciudadanía sólo es posible con la suma de voluntades, con el seguimiento y fortalecimiento de los procesos de incidencia, dando voz al sector en colectivo, en comunidad. Nos toca atender este momento histórico, en el que las brechas se hacen más grandes. El contexto sociocultural exige repensar las formas de intervenir en la cultura, tiempo en el que el *nosotros* sea el espacio creativo.

Referencias

- Aguilar Torres, A., García Verdugo, L., Mejía Ortega, A., Jaramillo Cuen, M. y García Fornes, S. & Guerra Veas, R. (2019). Memoria Seminario Gestión Cultural Comunitaria. [Memoria] Archivo, Cajeme, México.
- Bustamante Lozano, U., Mariscal Orozco, J. L., y Yañez Canales, C. (2015). *Política cultural: acercamiento metodológico desde la gestión cultural*. (1ª. ed.). Universidad Nacional de Colombia.
- Culturalrights.net. (2019). *Los derechos culturales. Declaración de Friburgo*. Página web oficial de Derechos Culturales. <https://cutt.ly/fzxpZkx>
- Data México. (2024). *Cajeme*. Página web oficial de la Secretaría de Economía. <https://www.economia.gob.mx/datamexico/es/profile/geo/cajeme>

- Guerra Veas, R. (2017). *Elaborando un proyecto cultural* (3^a. ed.). Egac Ediciones.
- INEGI (2020). *Información de México para niños*. Página web oficial del Instituto Nacional de Estadística y Geografía.
<https://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/son/poblacion/>
- Mariscal Orozco, J. L. (2007). *Políticas culturales. Una revisión desde la gestión cultural*. Universidad de Guadalajara, Sistema de Universidad Virtual.
- Martinell, A. (1999). Los agentes culturales ante los nuevos retos de la gestión cultural. *Revista Iberoamericana*, 20. <https://rieoei.org/historico/documentos/rie20a09.htm>
- Municipio de Cajeme. (s.f.). Plan Municipal de Desarrollo. Recuperado el 21 de mayo de 2024, de <https://www.cajeme.gob.mx/webcajeme/3d-flip-book/plan-municipal-de-desarrollo/>
- Nivón Bolán, E. (2006). *La política cultural. Temas, problemáticas y oportunidades* (1ra. ed.). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Nivón Bolán, E., y Sánchez Bonilla, D. (2016). La gestión cultural en América Latina. En J. Amaya, J. P. Rivas y M. I. Mercado (Eds.). *Diversidad, tradición e innovación en la gestión cultural. Teorías y contextos, Tomo 1* (pp. 21-55). Universidad de Guadalajara.
- SIC México (2024). *Universidades en Cajeme*. Página web oficial de Sistema de Información Cultural.
https://sic.gob.mx/lista.php?table=universidad&estado_id=26&municipio_id=18
- Teixeira Coelho, J. (2009). *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario*. (1ra. ed.). Editorial Gedisa.

**CAPÍTULO 6.
EL IDIOMA TRADICIONAL
COMCAAC (CMIIQUE ITTOM) EN
LA COMUNIDAD DE PUNTA
CHUECA SONORA.
ACTUALIDAD, TRANSMISIÓN Y
PERTENENCIA**

Julio Perea Guillén

Capítulo 6.

El Idioma tradicional Comcaac (*Cmiique Ittom*) en la comunidad de Punta Chueca Sonora. Actualidad, transmisión y pertenencia

Julio Perea Guillén

Trabajar para la cultura no solo quiere decir trabajar con productos culturales, sino sobre todo crear las condiciones para que se generen nuevas culturas, nuevas células de vida comunitaria.

F. Taviani (1992)

Introducción

Entre el mar y el desierto, circundados por cactáceas, arbustos endémicos, arena y sal que se impregna en los poros de la piel, se escuchan cantos antiguos que viajan con el viento, que rompen en los sentidos como las olas del mar. En medio de ese páramo, se iza y ondea la bandera de la autodenominada Nación *Comcáac* (Seris): el color azul del mar, el blanco por la paz y el rojo de la guerra, al centro el venado coronado por estrellas, simbolizando la unión sagrada de la tierra y el cielo.

El territorio físico delinea la memoria histórica, las representaciones simbólicas y las relaciones sociales de los pueblos indígenas; pone de manifiesto los aspectos culturales que conforman la identidad de éstos. Aquello que especialistas e instituciones denominan patrimonio cultural, pero, así como los fenómenos físicos inciden en la reconfiguración del territorio, lo mismo pasa con la vida social y comunitaria inserta en el devenir de los tiempos. Lo mutable y dinámico son conceptos fundamentales para entender las reconfiguraciones patrimoniales que se dan en la contemporaneidad de dichos pueblos. Tal es el caso que se presenta en este capítulo, donde se expone la sistematización de un proyecto cultural que tiene su énfasis en el aspecto comunicativo: en la manera en la que el grupo indígena

Comcaac nombra su territorio, sus relaciones simbólicas y afectivas; su vida pasada, presente y futura. Todo esto mediante el empleo de su idioma tradicional llamado *Cmiique Ittom*, el cual está en el catálogo de lenguas en riesgo de desaparición.

Desde la década de los ochenta, periodo en el que la intervención de la antropología favorece la ampliación para la inclusión de lo intangible dentro del concepto de patrimonio, se tienen registradas diversas iniciativas provenientes de los ámbitos institucional, político, educativo y social. Esas iniciativas han estado enfocadas en incidir en la preservación, difusión y divulgación del idioma *Comcaac*. Responden a lo que Mantecón dice: “la antropología problematiza el concepto de patrimonio por considerarlo en términos de construcción social en lugar de acervo cultural” (2001, p. 28). Uno de estos trabajos es el realizado por Moser y Marlett (2005), quienes se dieron a la tarea de estudiar y publicar un primer diccionario Seri- Español-Inglés; su documento fue pionero en materia de estudios sobre el idioma tradicional y su valor recae principalmente en la sistematización lingüística que hicieron sobre el mismo.

El segundo documento que consideramos relevante es la reciente *Norma de Escritura de la Lengua Cmiique Ittom (seri)* (2022), publicada por el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI), y la cual pone el énfasis institucional en la validez y reconocimiento del idioma tradicional, como parte de los usos y costumbres que suponen ser el patrimonio cultural de los Seris. En este punto, y como ya se ha referido, se reconoce la importancia y pertinencia de ambos trabajos. Ambos totalmente sustentados en procesos de investigación para la concreción de una sistematización del idioma, pero totalmente lejos de ser intervenciones de acción participativa, en las que la reapropiación y resignificación provenga desde la propia comunidad. Como se verá más adelante, esto supone un pilar en la construcción del uso social del patrimonio, y de la validez del mismo por parte de aquellos que lo detentan.

Esta última idea es la que ha alimentado en esencia una serie de proyectos culturales que se han implementado en la comunidad de Punta Chueca, Sonora, México, y que han estado enfocados a la aplicación de estrategias de intervención cultural con y para niños, niñas y jóvenes de dicha población. Podemos afirmar que, como común denominador, todos

y cada uno de los proyectos buscan la validez a través de los usuarios del patrimonio, desde la acción, la re-significación y presentación de resultados elaborados por ellos mismos.

Pero antes de entrar de lleno en materia de los usos del patrimonio cultural intangible, y en cómo desde la aplicación de las artes, la praxis y la vinculación comunitaria se ha interpretado el mismo, conviene hacer una breve revisión contextual sobre la historicidad del pueblo *Comcaac* y sobre lo que representa la unicidad de su idioma.

La conformación de una nación

El grupo indígena de los *Comcáac* (Seris) es uno de los ocho pueblos originarios del Estado de Sonora. Fue testigo de la llegada de los españoles a tierras sonorenses a finales del siglo XVII. Los primeros exploradores, más específicamente la orden jesuita, que tenían como objetivo fundar las misiones, los describían como un *pueblo gentil*. Este término no era sinónimo de amabilidad, sino que era equiparable a salvaje. Ese salvajismo al que aludían los misioneros, en realidad, era la resistencia por la defensa de sus territorios y de su forma de vida. A diferencia de los yaquis, mayos, guarijíos y pimas, el pueblo *Comcaac* nunca fue sometido a un modelo misional. Aunado a esto, los Seris eran nómadas y socialmente estructurados en clanes familiares. Era un pueblo conocedor del territorio del septentrión, teniendo dispersos varios campamentos estacionales por la costa y centro del estado. Estas características supusieron el fracaso del modelo colonialista misional; primero, por los jesuitas; posteriormente, por los franciscanos. La movilidad y la ausencia de poblaciones territoriales definidas fueron elementos de resistencia para los Comcaac frente a españoles y mexicanos.

Este hecho histórico es de fundamental importancia para entender que dicho modelo de vida nómada y el alejamiento de algo llamado *institucionalidad* (misional o de gobierno), logró perdurar en este grupo indígena hasta la década de los cuarenta del siglo pasado. Década en la que el entonces presidente, Lázaro Cárdenas, decretó oficialmente la concesión de propiedad de un asentamiento ubicado en Bahía de Kino. Pero fue hasta los años setenta que el entonces presidente, Luis Echeverría, les otorgó la posesión de un ejido de 91,000 hectáreas en la franja costera del Mar de Cortés. Para 1975, Echeverría decretó el Canal del

Infiernillo como zona de pesca exclusiva Seri. Les otorgó como posesión comunal (simbólicamente) la isla Tiburón, decretada a su vez como área natural protegida, y la posesión de dos extensiones territoriales ubicadas en las costas del mar de Cortés, conocidas como Punta Chueca (*Xocaiis*) y el Desemboque (*Haxöl Iihom*). A partir de este punto en la línea del tiempo, se da por fin el asentamiento permanente de este grupo, se dan los conceptos de comunidad, de nación, de territorio geográfico, de institucionalismo y de modernidad global.

En la actualidad, los *Comcaac* viven en estas dos poblaciones, siendo la más densamente poblada la de Punta Chueca, que se ubica a 130 km de la capital del estado de Sonora, municipio de Hermosillo. Según el último censo del Instituto Nacional de Estadística y Geografía [INEGI], 2020), se calcula que la población total es de 1,260 habitantes; de los cuales, 960 se encuentran en Punta Chueca y 300 en Desemboque. De este grueso poblacional, el INALI calcula que el 90% es hablante de la lengua tradicional. Sin embargo, al ser un grupo que supera por muy poco margen los 1,000 habitantes, pone en situación de riesgo al idioma tradicional. En muchas monografías del Sistema de información Cultural (SIC), e incluso del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI) se hace mención de la vitalidad del idioma al interior de la comunidad, pero la percepción y la realidad que manifiestan los Seris es muy diferente. Incluso, especialistas lingüistas determinaron la acelerada pérdida del idioma tradicional. Este contraste de opiniones respecto al patrimonio cultural intangible y su uso supone uno de los puntos nodulares en los que se basó la relación de proyectos de intervención cultural que se han venido realizando en la comunidad de Punta Chueca hasta el 2022.

Sobre la complejidad idiomática

La Real Academia Española ([RAE], 2024) proporciona las siguientes definiciones sobre el concepto de lengua:

- Sistema de comunicación verbal propio de una comunidad humana que cuenta generalmente con escritura.
- Sistema lingüístico considerado en su estructura.

- Vocabulario y gramática propios y característicos de una época, de un escritor o de un grupo social.

En cuanto a la definición de lenguaje nos proporciona las siguientes definiciones (RAE, 2024):

- Facultad del ser humano de expresarse y comunicarse con los demás a través del sonido articulado o de otros sistemas de signos.
- Manera de expresarse.
- Estilo y modo de hablar y escribir de cada persona en particular.
- Conjunto de señales que dan a entender algo.
- Código de signos.

Ponemos estas definiciones como punto de partida para tener un esquema general sobre los dos conceptos arriba mencionados. Sin embargo, rápidamente podemos apreciar la amplitud o generalidad de estos. De manera más específica y puntual, Romaine (1996) nos proporciona una definición que nos permite entender la precisa diferenciación entre uno y otro concepto. Para ella, la lengua es “un sistema de signos convencionalizados para la comunicación humana” y el lenguaje es, entonces: la capacidad de comunicarse a través de un sistema. La autora también nos proporciona la definición de lo que es un dialecto, para dejar en claro que las lenguas indígenas no son dialectos y quitar ese pensamiento común. Un dialecto es “una o unas variedades subordinadas de una lengua” (Romaine, 1996, p. 18). De cierta manera, pensar y confundir el hecho de que las lenguas indígenas son dialectos es mantener esta visión de subordinación de los pueblos indígenas, y no reconocer la diversidad lingüística que hay en el mundo y en México.

En este sentido, y abonando al concepto de diversidad, el antropólogo B. Lee Whorf dice que:

Cada lengua es un amplio sistema de patrones, diferentes de otros en el cual se ordenan culturalmente las formas y las categorías por medio de las cuales una personalidad no solo se comunica, sino también analiza la naturaleza, nota o rechaza tipo de relaciones y fenómenos, canaliza razonamientos y construye la casa de su conciencia (1971, p. 252).

Es interesante la definición expresada por Whorf, ya que reafirma la idea central de que el idioma o lengua de un grupo se construye a partir de las relaciones que guarda con otros fenómenos, territorios, hablantes, tradiciones, hasta llegar incluso a un nivel interpersonal del sujeto. Como veremos, son elementos importantes para el constructo histórico-social del idioma *Cmiique Ittom*.

Los primeros exploradores y, posteriormente, los especialistas se encontraron con la familia lingüística *Yuto-Nahua*. De esta familia se desprendía la rama de las lenguas Cahítas, que es la rama que siempre ha predominado como raíz lingüística de la mayoría de los pueblos originarios del estado de Sonora; pero caso particular es la lengua de los Seris, la cual no guarda ninguna relación o parentesco con la familia *Yuto-nahua*, la rama Cahíta o la lengua *yumana* (Baja California). A la lengua de los *Comcáac* siempre se le ha considerado una lengua aislada.

A continuación, y gracias al trabajo de Moser y Marlett, explicamos en qué radica esta complejidad y unicidad lingüística de este grupo indígena. Por principio de cuentas, la lengua Seri crea palabras (llamadas neologismos), más que adquirir una cantidad significativa de préstamos como lo hacen la mayoría de las lenguas yuto-nahuas. Aquí, unos ejemplos tomados del trabajo de Moser y Marlett (2005, p. 47) que ilustran dicha manera de elaborar nuevos términos:

- *Hapáspoj cmatsj (periódico)*. Literal, papel mentiroso.
- *Ziix ccáp (avión)*. Literal, cosa que vuela.
- *Hant iháamac quij (isla)*. Literal tierra que está sola.

El historiador y lingüista J. L. Moctezuma Zamarrón (2013, p. 48) refiere que “otro aspecto tiene que ver con las múltiples maneras de designar figuras geométricas y trazos de diversa índole, de este modo nombran en detalle formas peculiares que encuentran en su entorno” tales como:

- *Qnápt*: Encorvarse hacia abajo con arco corto y radical.
- *Cahmázaj*: Extragrande y de forma globular.
- *Ccnáfij*: Encurvado sutilmente.

Y también podemos agregar que la relación con su ambiente natural ha hecho que los Comcáac nombren, tanto su espacio físico, como la flora y la fauna que contiene, e incluso elementos simbólicos que van más allá del ambiente que los rodea (Moctezuma Zamarrón, 2013, p. 49):

- *Quisj iixz*: hormiga aterciopelada blanca (avispa) Lit. Mascota de la persona tímida.
- *Tacj queemtax*: bufeo (regionalismo), orca. Literalmente, tonina que corta carne en pedazos.

Se ha presentado un breve esquema que ilustra algunas de las particularidades de este idioma indígena, las cuales refieren a la construcción de símbolos y metáforas como parte de un complejo sistema de comunicación. Como refiere el lingüista M. Muñoz (2019), es parte de los diversos ámbitos en los que la lengua articula su función de comunicación de la cultura de cada grupo indígena, como son: la lengua que sirve para contar historias o lenguaje literario, el lenguaje para los cantos tradicionales (muy importantes para los *Comcáac*), el lenguaje lúdico (juegos tradicionales), el lenguaje no verbal (otras formas de comunicación, como puede ser la vestimenta), el lenguaje para la designación de espacios rituales y ceremoniales, el lenguaje de las fiestas y ceremonias, y el lenguaje en la transmisión de tecnologías tradicionales, como son la comida y las artesanías.

Si consideramos que el idioma se ramifica y tiene tantas implicaciones en la construcción social e identitaria de cualquier grupo, como es el caso de los *Comcaac*, cabe entonces preguntarse: ¿por qué el deterioro de un idioma tradicional? ¿cuáles son los agentes sociales o institucionales que intervienen en ese detrimento? ¿y, qué tipo de reconfiguración patrimonial en materia de usos se genera cuando existe una amenaza?

Para J. L. Moctezuma Zamarrón, “existe un fuerte desplazamiento lingüístico en el noroeste del país, dejando de lado el espacio público, el uso de la lengua se concentra en aquellos espacios comunales como las fiestas religiosas y eventos rituales, así como el núcleo familiar” (2013, p. 35). Pero para Muñoz, el español como lengua oficial ha, incluso, ya trastocado estos espacios comunales y privados. Por último, para Aguilar Zeleny, adscrito al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) Sonora, “el problema viene desde la década de los años treinta del siglo pasado, cuando se dieron las misiones culturales”(Aguilar

et al., 2019) y en las cuales según refiere el investigador “los maestros que llegaban tenían prohibido aprender palabras o la lengua de las comunidades con las que iban a tener este proceso de aculturación”, según testimonios recopilados por este investigador, “los entonces niños que llegaban ahí a aprender el idioma español eran maltratados si alguno se le ocurría hablar en su lengua materna” (Aguilar et al., 2019)

Una situación o problemática en la que los tres investigadores concluyen es el tema de la educación; principalmente, la falta de aplicación de una política educativa bilingüe, pese a que los artículos 31 y 32 de la Ley de Derechos de los Pueblos y Comunidades Indígenas de Sonora establecen lo siguiente (Congreso del Estado Libre y Soberano de Sonora, 2010):

Artículo 31.- El Poder Ejecutivo Estatal y las autoridades municipales, garantizarán que las niñas y niños indígenas tengan acceso a la educación inicial, básica e intercultural bilingüe. Asimismo, promoverán y apoyarán el ingreso, permanencia y culminación de los estudios de nivel medio superior y superior, incluidos los posgrados, de la población indígena.

Artículo 32.- El Estado y las autoridades municipales, destinarán los recursos económicos correspondientes al cuidado, mantenimiento y conservación de los centros educativos localizados en los pueblos y comunidades indígenas; así como para equipar a dichos planteles con tecnología educativa de vanguardia.

En la actualidad, como el antropólogo Aguilar Zeleny refiere, “la cooptación del sistema de educación bilingüe es por parte del grupo indígena mayo, son los únicos docentes que están en instituciones educativas bilingües y por lo general estos docentes, también han perdido el uso de su propio idioma tradicional” (Aguilar Zeleny et al., 2019). En este sentido, es común que en las comunidades indígenas sus pobladores solo cuenten con el nivel de educación secundaria (en el mejor de los casos). Si un joven desea continuar sus estudios debe de ir a los grandes centros urbanos. Es justo en este punto en el que, si alguno de ellos se logra formar como profesionista, muy difícilmente regresará a su comunidad, pues en su lugar de origen no hay fuentes trabajo y de empleo para poner en marcha los conocimientos adquiridos. Es comprensible, al quedarse lejos de su lugar de arraigo, la lengua se pierda, pues no será transmitida a la siguiente generación que de él o ella nazca.

Esto supone un punto nodular para entender la problemática en materia de actualidad y transmisión del idioma y, justamente, recae en el sector poblacional de los jóvenes

Comcaac. Vemos cómo dentro de las leyes y políticas de las lenguas indígenas carecen de un sentido dirigido específicamente a dicho sector. Por lo general, como refiere López Barcenas “siempre los artículos hablan de comunidad como un genérico, algo que no está bien definido en el documento” (2019, p. 79). Por eso, también el papel del Estado y de las instituciones es algo difuso respecto a lo que supone la labor de dichos agentes, en su capacidad de garantizar la implementación de escuelas bilingües, programas educativos interculturales y materiales pedagógicos, que promuevan y fortalezcan las lenguas maternas desde el nivel básico de educación.

El marco de nuestra experiencia

Hasta este punto tenemos un primer referente contextual del objeto de estudio, del territorio en el que se inserta, de los sujetos, y de la problemática actual en cuestión. Pero para que exista una cohesión entre lo dicho y lo hecho, todos estos elementos mencionados deben ser revisados bajo la óptica de los siguientes conceptos: el patrimonio cultural (intangibles), la perspectiva intercultural, y la investigación de acción participativa /intervención cultural. Consideramos estos tres, pues representan la constante en la metodología empleada para la concreción de dichos proyectos.

Comenzaré con el concepto más amplio, que representa el de mayor complejidad, debido a las diversas reconfiguraciones que ha tenido a lo largo de la historia de la humanidad, me refiero al patrimonio cultural. Con respecto a esta mutabilidad histórico-política del concepto de patrimonio, Nivón nos refiere dos etapas estructurales: el antes y el después de la creación de la Organización de las Naciones Unidas. La primera etapa corresponde de 1877 a 1940, periodo en el que se institucionaliza la preocupación por la conservación del legado histórico, así como la definición de tácticas para la preservación del patrimonio.

La segunda etapa es la que va de la mitad del siglo XX hasta nuestros días, periodo caracterizado por la sistematización internacional de las políticas de patrimonio y en el cual se amplía la noción de patrimonio cultural. Ya no se trata solo de los edificios, sino que se reconocen otros productos culturales. Esto deviene también en la creación de la UNESCO

como organismo encargado de la políticas internacionales en materia de preservación, conservación, difusión y divulgación del patrimonio de la humanidad.

Las adecuaciones conceptuales a las que es sujeto el patrimonio derivan de las diferentes convenciones internacionales. Nivón y Mantecón nos ofrece el siguiente resumen:

las primeras convenciones ponían el acento en los objetos (de los Estados nacionales) del patrimonio; en cambio, a partir de los setenta, el acento se aplica a su sentido de legado para las generaciones futuras, ampliando la noción de patrimonio a la naturaleza. Los últimos lustros del siglo pasado presenciaron la conexión del patrimonio con las políticas de derechos humanos que promueven el desarrollo de las sociedad o grupos (Nivón y Mantecón, 2010, p. 19).

Con estos cambios se establece que el patrimonio cultural se conforma como un proceso social permanente, complejo y de construcción de significados y sentidos. Así, los objetos y bienes resguardados adquieren razón de ser en la medida que se abren a nuevos sentidos y se asocian a una cultura presente que los contextualiza, los recrea e interpreta de manera dinámica. La relación presente que se establece entre los diferentes bienes culturales y las personas, ponen a los sujetos como agentes activos en la interpretación y uso de las diferentes manifestaciones patrimoniales.

El patrimonio, entonces, no es un conjunto canónico de bienes físicos o inmateriales, sino un proceso relacionado con la actividad y la agencia humana. En este sentido el patrimonio nunca es inerte, sino una constante recreación asociada a la formación de identidades individuales, grupales o nacionales. Por tanto, lo que importa del patrimonio es la forma como son percibidos los objetos de la memoria ((Nivón y Mantecón, 2010, p. 20).

Esta percepción de los objetos de la memoria, que mencionan Nivón y Mantecón, y la interpretación de estos en un tiempo presente, también se pueden traducir en la relación que guarda la modernidad y la tradición y lo podemos constatar partiendo de que constantemente experimentamos el presente y el pasado en nuestra vida diaria:

En este mundo abundan los significados construidos socialmente que nos permiten saber sus modalidades, por ende, como transitar entre ellos, interpretando con éxito los comportamientos, los gestos y actitudes de otros. En este sentido, la cultura intangible es un aspecto integral de la existencia social. (Berger y Luckmann, 1966, p. 41)

La existencia social se construye a partir del cúmulo de conocimientos que se transmiten de generación en generación, y, en esencia, esto es el patrimonio cultural inmaterial. Sin importar el nivel de desarrollo de un Estado-nación, el ejercicio de transmisión es pertinente a cualquiera de los grupos sociales que lo conforman. La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés) plantea cuatro características que interrelacionadas definen el concepto de patrimonio cultural inmaterial:

- Es tradicional, contemporáneo y viviente al mismo tiempo.
- Es integrador.
- Es representativo.
- Está basado en la comunidad, en el valor y reconocimiento que esta le otorga.

De manera más esquemática, en el Manual para la implementación del Proceso de identificación y recomendaciones de salvaguardia de las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial, se define al patrimonio cultural inmaterial como:

el cumulo de manifestaciones culturales que, entre otras, comprenden las prácticas, los usos, las representaciones, las expresiones, los conocimientos, las técnicas y los espacios culturales que generan sentimientos de identidad y establecen vínculos con la memoria colectiva de las comunidades. Se transmite y recrea a lo largo del tiempo en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, y contribuye a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (UNESCO, 2009, p. 4)

Y para la Fundación ilam (2020), el patrimonio cultural intangible puede ser definido como: “el conjunto de elementos sin sustancia física, o formas de conducta que procede de una cultura tradicional, popular o indígena, y a los que se les concede un valor excepcional. Se transmite oralmente o mediante gestos y se modifica con el transcurso del tiempo a través de un proceso de recreación colectiva” (p. 2).

Todas estas definiciones comparten elementos que nos ayudan a vislumbrar en esencia lo que se denomina patrimonio cultural intangible o inmaterial. Entre las tres definiciones hay concordancias, por ejemplo: primero, la idea de que son expresiones

colectivas que definen una serie de valores, los cuales a su vez conforman la identidad de cada grupo; segundo, dichas expresiones dependen de un mecanismo de transmisión que se adecua o amolda en el transcurrir del tiempo. Pero todas estas definiciones parten de la óptica de especialistas, de gestores y de instituciones que moldean las políticas culturales, lo que conlleva a preguntarse: ¿cómo la propia comunidad define lo que es patrimonio y lo que no lo es? Y ¿cómo decide perdurar en el tiempo aquellos objetos de la memoria?

Continuando con el ejercicio de conceptualización metodológica, toca el turno al concepto *interculturalidad*, el cual la UNESCO define como: “la presencia e interacción equitativa de diversas culturas y posibilidad de generar expresiones culturales compartidas, a través del diálogo y del respeto mutuo” (2017, p. 14). Ahondando un poco más sobre las definiciones y brindando un poco más de información encontramos que “Una propuesta intercultural implica dos o más grupos étnicos y se diseña para ayudar a los participantes a clarificar su propia identidad cultural y para apreciar la de otros, reducir los prejuicios y estereotipos y promover el pluralismo cultural y la participación por igual” (Cardoso de Oliveira, 2007 p. 183).

De ambas definiciones podemos apreciar que el prefijo *inter* es el que agrega y vincula la participación democrática de dos o más culturas mediante los flujos de personas, enlaces comunicativos, tecnologías, capitales y experiencias. Y todo esto se ha vivido de una manera exponencialmente acelerada, dado los cambios globales en los que las sociedades de la información se encuentran inmersas y los cuales constantemente lleva a la reconfiguración de las mismas estructuras sociales y de lenguaje.

En este punto también se abre un espacio a la reflexión sobre la identidad, la cual en esta sociedad de la *hiperconexión* también se entiende como un pasaporte para la inclusión o la exclusión social, como explica Z. Bauman: “Todos aquellos incapaces de gestionar y sustentar una identidad cultural determinada son también incapaces de formar parte de la red de conexiones y flujos que dominan hoy las relaciones y la vida social” (2002, p. 83). Podemos interpretar que la identidad cultural funciona en dos direcciones: como cohesionador al interior de una comunidad determinada, o como un claro diferenciador con el resto. En esa distensión y contracción de las relaciones sociales propias de la modernidad se dan fenómenos reivindicativos de dichas identidades:

La vida para una vida normalizada en la sociedad es ahora una cuestión de acceso. Por lo tanto, el nuevo modelo es el de la inclusión: se trata de proporcionar los recursos necesarios para vincular a las personas excluidas o no, a las diferentes redes de relaciones de todo tipo que estructura la vida social. Pero también otra categoría transita entre la inclusión y exclusión, son las denominadas comunas de resistencia, identidades minoritarias, que, devaluadas o estigmatizadas por la lógica de la dominación de otra identidad, se atrincheran alrededor de unos principios o valores diferentes a los que imperan en la sociedad de la identidad cultural dominante. (Castells, 2001, p. 396).

Esta reflexión nos crea el paralelismo con muchas de las comunidades indígenas y, propiamente, con el tema de la diversidad de idiomas y lenguas de estos pueblos originarios, sometidos al español como única forma de comunicación.

Continuando con M. Castells, él denomina *identidades proyecto* a aquellas identidades capaces de transformar la estructura social por efecto de sus propios valores y materiales culturales. Entonces, para entender las diferentes culturas, hay que tomar en consideración las formas en las que se apropian de los productos materiales y simbólicos que les son ajenos, y cómo los reinterpretan para darles un valor específico dentro de su propio sistema cultural.

El principio de interculturalidad en los proyectos de intervención cultural abre la puerta para la generación de canales de comunicación horizontales, en los que ninguna de las culturas se erija como hegemónica, puesto que se trata de que propicie el desarrollo conjunto, consensuado, incluyente, para que las brechas de desigualdad y marginación que imperan, y de manera sistemática han estado presente en los diferentes pueblos indígenas, se reduzcan mediante la cultura. Esto, por su puesto, conlleva un alto grado de responsabilidad y no se asume como una tarea fácil. Han existido y seguramente todavía existirán muchos proyectos que se llevan a cabo bajo el estandarte de interculturales, pero que en sus prácticas son totalmente contrarios o terminan confundándose con paternalismo.

Quizás, entonces, para garantizar la horizontalidad del uso del patrimonio cultural inmaterial cabe emplear la investigación de acción participativa. En dicho proceso, los sujetos son parte integral y activa de la investigación. Al ser actantes directos, toman una responsabilidad, lo que conlleva a una toma de conciencia sobre las problemáticas que busca atender la investigación o intervención.

M. Alcocer nos amplía de manera más sustancial cómo se puede entender la investigación de acción participativa:

Esta es adecuada a procesos de autoafirmación particular y en el rol de grupos en un continuo aprendizaje de poder o control colectivo sobre los recursos y el gobierno de estos...La investigación acción participativa es un enfoque mediante el cual se pretende la plena participación de la comunidad en el análisis de su propia realidad, con el objeto de promover la transformación social para beneficio de los participantes de la investigación a nivel de la comunidad. (Alcocer, 1998, p. 433)

Otro enfoque menciona que la investigación de acción participativa es un proceso por el cual miembros de un grupo o una comunidad oprimida colectan y analizan información, y actúan sobre sus problemas con el propósito de encontrarles soluciones y promover transformaciones políticas y sociales (Selener, 1997, p. 17).

De esta manera, la investigación de acción participativa emerge como un enfoque útil para mejorar la forma en que aprendemos y la forma en que manejamos procesos de áreas y sectores, como los sociales o ambientales. Se trata, entonces, de mejorar una situación y una investigación interactiva es parte del proceso para desarrollar conocimiento público que se sume a las teorías de acción que darán pie a procesos de colaboración similares. Las personas que participan, independientemente de su grado de educación y posición social, contribuyen en forma activa al proceso de investigación. Esta posición es influenciada por la pedagogía del oprimido de P. Freire y refleja la convicción de que la experiencia de todas las personas es valiosa y les permite contribuir al proceso, al generar (desde el plano individual o colectivo) acciones para transformar la realidad social. Esta posición cuestiona la función social de la investigación científica tradicional y postula el valor práctico y aplicado del trabajo de investigación-acción con grupos o comunidades sociales.

Entonces podemos inferir que la investigación de acción participativa es el paso previo a la implementación de la intervención cultural, la cual se define como una acción aplicada a una comunidad en específico, con una problemática específica, la cual ha sido previamente estudiada, analizada y diagnosticada; sobre la cual nuestra acción busca tener incidencia directa para el cambio de dicha problemática o para ahondar en la profundidad del análisis, o como punto de partida para la detonación de otros procesos comunitarios.

De los proyectos realizados, la experiencia de campo

De manera teórica y fundamentada se han presentado algunos elementos característicos que componen el patrimonio intangible del pueblo *Comcaac*, particularizando en lo que atañe al presente capítulo que es el idioma tradicional. Los especialistas citados, estudios e instituciones, nos han proporcionado un marco teórico-conceptual que en primera instancia nos deja entrever la complejidad en la construcción del idioma desde su aspecto lingüístico y su aspecto socio-histórico. Bajo esta lógica de la información presentada y ciñéndonos a conceptos tales como tradición, transmisión, saberes, etcétera, podemos catalogar como patrimonio cultural intangible a dicha manifestación, pero en este punto también cabe subrayar que todo esto ha sido desde un procedimiento metodológico que es propio, en muchas ocasiones, de ópticas y valoraciones ajenas a los participantes o usuarios directos del patrimonio.

Llegados a este punto, es necesario, entonces, plantear la caracterización de los agentes que han sido partícipes directos de la serie de proyectos que se han realizado en y con la comunidad de Punta Chueca, Sonora, desde el 2016 a la fecha, puesto que con todos y cada uno de ellos se han podido percibir las tensiones y negociaciones propias del patrimonio, tal y como nos refieren A. Canale y H. Morel: “las activaciones patrimoniales responden a negociaciones que se establecen, en contextos singulares a partir de ciertas representaciones, imágenes y discursos que emanan de la acción de sujetos singulares” (2005, p. 115)

Esas singularidades son las que se pueden considerar en la amplitud de los fenómenos socioculturales, que inciden en la manera que la gente de la comunidad se percibe en relación con su propia concepción de patrimonio, al valor, al uso, pertenencia y validez de este. A su vez, este ejercicio de autocuestionamiento permite la participación activa de los agentes y la posible resignificación y valoración de sus elementos patrimoniales, como receptáculos de su identidad cultural:

El valor patrimonial de un bien se asigna social y culturalmente, por lo tanto, es mutable y de lecturas múltiples... Ese proceso de re-significación de la herencia patrimonial se produce a partir de los cambios socioculturales de la comunidad que convive con el bien, así como de las lecturas oficiales asignadas al mismos. (Caraballo, 2008, p. 42)

Para escuchar y entender estas múltiples lecturas sobre un fenómeno o problemática determinada, se forzó encontrar vehículos metodológicos que permitan: 1) Recabar éstas; 2) Interpretar; y, 3) Accionar. Esta lógica operativa es la que ha estado presente en la serie de proyectos realizados, que han estado focalizados en los jóvenes e infantes *Comcaac*. Al ser un sector poblacional en una etapa de desarrollo constante, el arte ha sido el mejor vehículo para la discusión, negociación, expresión y apropiación de lo que ellos consideran elementos vitales de su patrimonio, y que quedan de manifiesto a través de la enunciación y transmisión de éstos mediante la palabra, oral y escrita.

A continuación, se presentan de manera cronológica la serie de proyectos realizados. Esto obedece, principalmente, a que cada uno ha fungido como un laboratorio en el que se han probado diferentes estrategias, sumado conceptos, e instrumentos de medición y, por su puesto, corrigiendo errores.

Cooil/Azul (2016)

Este proyecto supuso el primer contacto directo con la comunidad *Comcaac* de Punta Chueca. Una convocatoria del Instituto Sonorense de Cultura llevó a la conformación de un equipo de trabajo, con la finalidad de elaborar una obra de teatro que aborda algún aspecto de la cosmogonía y las tradiciones de alguno de los pueblos originarios del estado de Sonora. Como parte del equipo de trabajo se contó con la participación de la joven artista y activista *Comcaac*, Zara Monroy, quien fungió como pieza clave para el desarrollo del proyecto.

Para la construcción de la obra de teatro se decidió hacer una adaptación de un mito de origen; fue el mito de las estrellas *Cohamc* (Mujeres). Este es un grupo de estrellas que, en esencia, representan la unión de los *Comcaac* ante los tiempos difíciles o tragedias, pero también es un grupo de estrellas que aparecen en el firmamento que pronostican el inicio de la temporada de lluvias en el desierto. Este fue el punto de partida para emprender una investigación totalmente empírica al interior de la comunidad. Gracias a Z. Monroy pudimos entrevistar a personas de la comunidad acerca del mito y su interpretación, pero igual de valioso fue conocer las condiciones de vida de los *Comcaac*, palpar la marginación y la falta

de infraestructura que garantizaran los servicios básicos, lo invasivo de los *cocsar* (vocablo para designar a los mexicanos) en el territorio, la desconfianza hacia los mismos, etcétera.

En esencia, el guión de la obra se construyó con base en el mito de origen, pero se hizo un paralelismo con aquellas problemáticas sociales, económicas y políticas. Tradición y modernidad se conjuntaron en la escena; el teatro como primer vehículo para la expresión de ciertas voces de la comunidad, y de ciertos elementos constitutivos de la memoria de este grupo indígena.

La obra de teatro titulada *Cooil* (Azul)³³ cumplió su cometido. Se llevaron a cabo pequeñas temporadas y presentaciones en diferentes recintos del estado de Sonora. Como sucede con muchos proyectos escénicos, tiene un cierto periodo de vida. La falta de resultados cuantitativos y cualitativos se debió principalmente a la inexperiencia o ignorancia sobre herramientas de medición. Como ya hemos referido, el empirismo fue la base en la que se creó este micro laboratorio escénico; es propio de las artes trabajar desde los impulsos creativos, más que desde una metodología de carácter científico. Sin embargo, se pueden reconocer cosas positivas de esta primera experiencia de trabajo:

1. Haber conocido la comunidad de Punta Chueca y algunos agentes culturales de la misma.
2. Haber conocido el tema de los cantos tradicionales, las danzas, la cosmogonía en relación con el territorio físico.
3. Haber tenido un primer panorama de diversas problemáticas sociales que hasta la fecha sigue enfrentando el pueblo Comcaac.
4. Haber trabajado con una mujer joven Comcaac (Zara Monroy) la cual, sin tener ningún tipo de formación artística, decidió ser partícipe de algo llamado representación escénica, aportando conocimientos muy valiosos y significativos para la construcción del resultado final.
5. Y, por último, y gracias a los testimonios de Monroy, poder delimitar los beneficiarios directos de los proyectos posteriores (sector joven).

³³ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=3bg9mJv85bl>

Aunque efímero, tal y como es la naturaleza del teatro, este proyecto propició un primer ejercicio de interculturalidad e investigación participativa, aunque solo fuera con una sola persona. Pero gracias a ella pudimos vislumbrar la complejidad cultural del patrimonio, tal y como refiere García Canclini: “El patrimonio cultural no constituye realmente la cultura de un grupo, sino su metáfora” (1993, p. 18). La metáfora significa la deconstrucción de los símbolos que dan estructura y sentido a las cosas, para dar paso a la reconfiguración de nuevos significados, por eso es tan reiterativa la idea de que el patrimonio es cambiante y mutable.

HANT / Territorio 2017

Este proyecto se divide en dos procesos de trabajo, y tiene una clara diferenciación metodológica entre una primera y segunda etapa de conformación. Gracias a la elaboración de un anteproyecto y a la obtención de un recurso del Programa de Apoyos a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC)³⁴, se ejecutó un laboratorio de artes escénicas para jóvenes *Comcaac* de la comunidad de Punta Chueca. De nueva cuenta, la joven Zara Monroy fungió como aliada y como enlace comunitario. Particularmente, ella fue la portadora de la convocatoria entre el sector joven, para la conformación de un grupo de trabajo interesado en aprender determinadas técnicas interpretativas, que confluyeron en la elaboración de una obra teatral.

Dicho laboratorio escénico se efectuó de manera presencial durante un periodo de casi dos meses de trabajo en la comunidad. Al igual que el anterior trabajo escénico, se partió de la identificación de un mito de origen. En este caso, el de la Mujer Azul, el cual cuenta parte del origen de los *Comcaac* y de su actual situación como pueblo.

En un principio, el objetivo del proyecto³⁵ era replicar el modelo anterior. Esto significaba partir de la tradición oral, hacer un proceso de investigación al interior de la comunidad, ahora con más agentes en campo (jóvenes), buscar paralelismo con

³⁴ Mas información en: <https://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/index.php/programas/pacmyc>

³⁵ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=gGZI9f9Yawk>

problemáticas actuales, realizar los talleres que conforman el laboratorio y obtener un resultado escénico elaborado por los jóvenes reunidos.

Pero prontamente este planteamiento tuvo que reformularse desde su principio básico, porque a la hora de llevar a cabo el proceso de investigación relacionado con el mito de origen seleccionado, se careció de toda fuente de información. Muchos de los entrevistados no conocían el mito, o simple y sencillamente se negaban a dar testimonio de este. Tal fue el caso de una joven, quien estaba entrevistando a su abuela, recopilando información sobre el mito, cuando la abuela cortó la narrativa y le dijo que si quería saber más tenía que pagarle. Por primera vez se constataba la idea de que el patrimonio cultural tiene un valor económico. Esto hizo que se tuviera que reformular el tema de investigación y, a pesar de ser un contratiempo bastante significativo, permitió definir el tema del territorio como nuevo eje del proyecto y, justamente, ahondar en la interpretación personal de cada uno de los participantes sobre este concepto, delimitar y conocer aquello que ellos definen como los elementos constitutivos de su territorio físico, geográfico, pero también los territorios simbólicos, emocionales y corporales.

Los talleres escénicos, en los que se veían diferentes aproximaciones o técnicas interpretativas (teatro de títeres y objetos, teatro corporal, juegos y mapeo colectivo) sirvieron para dar forma a los testimonios de los jóvenes participantes. Como parte de la estructura general de estos testimonios, se partía de la generalidad del territorio de Punta Chueca, su delimitación geográfica, sus coordenadas, etcétera; conforme avanzaba la narrativa se particulariza en el territorio social comunitario, familiar y, por último, en el psico-emocional. El proyecto buscaba determinar:

- Desde el punto de vista de los jóvenes ¿Que tanto se sentían compenetrados con el concepto de territorio /de su territorio?
- ¿Qué aspectos valoran del mismo, cuales les significaban y por qué?
- ¿Qué futuro avizoraba sobre su territorio personal y social ante los embates propios de la modernidad?
- ¿Qué nivel de corresponsabilidad podrían sentir sobre el mismo?

Por una parte, el proceso de trabajo con base en el tema de territorio como receptáculo físico y simbólico de las diferentes manifestaciones identitarias desde la mirada de los jóvenes, cimentó dos ideas: la primera es sobre la participación activa desde el proceso de investigación hasta la realización de todo el producto o resultado; la segunda fue constatar, de nueva cuenta, el proceso de negociación implícito en todo ejercicio de patrimonialización y comprensión de los elementos que dan sentido a éste. Canale y Morel nos permiten ahondar en este proceso de diálogo o lucha de poder, que debe existir en los procesos de participación para la conceptualización de los bienes patrimoniales desde la propia comunidad o agentes, y los principios de selección e identificación de valores asociados a los mismos:

dichos procesos involucran a sectores de la sociedad civil que manifiestan, bajo distintas representaciones colectivas de un nosotros defender los testimonios que forman parte de experiencias comunes e historias comunes. Estos lazos de continuidad entre pasado y presente se construyen, definen e interpretan por medio de un proceso selectivo a partir del cristal y de la mirada de la vida actual. (Canale y Morel, 2005, p. 125)

Esta primera etapa del proyecto Hant, a un nivel práctico, permitió experimentar la implementación de una propuesta metodológica con más agentes y directamente en el territorio *Comcaac*. Esto hizo que se estrecharán lazos comunicativos y se profundizara un poco más en las problemáticas detectadas, pero, sobre todo, en cómo dichas problemática se manifestaban en el sector joven, quienes expresan no sentirse tomados en cuenta al interior de la comunidad, sienten cierto rezago por parte de autoridades tradicionales, principalmente, en la opinión y toma de decisiones respecto a temas relevantes para la vida comunitaria. Bajo esta misma lógica de rezago, la muy plausible situación de no continuar con sus estudios, y de no encontrar otras formas de generar ingresos que no solo fuera la clásica artesanía, la pesca o tener un trabajo en algún negocio local de Bahía de Kino.

Lo segundo es que, a partir de esta experiencia, se hizo una valoración crítica respecto a si el arte escénico, como contenedor del trabajo, suponía la mejor práctica para el mayor involucramiento y beneficio directo de los y las participantes. Muchos de los testimonios recopilados, dibujos, cartografías y demás materiales, quedan exentos del resultado final debido al formato de la escena, el ejercicio de síntesis y pensar más en acciones, trazos, movimientos, elementos propios de la escenificación, ponían esta limitante. Lo otro era la

percepción de exposición que muchos jóvenes manifestaban, ya que pararse frente a un escenario es sentirse, hasta cierto punto, vulnerable e incluso juzgado.

El tercer elemento fue que el idioma tradicional se manifestaba como una constante. En Cooil, se hacía presente a través de los cantos tradicionales; en Hant, a través de la narración en escena de ciertos episodios, la oralidad como expresión de la identidad de estos jóvenes y de un diferenciador marcado para ellos, durante el proceso de trabajo cuando algo los desconcertaba o suponía un punto de conflicto, hablaban en el idioma tradicional, justamente para marcar un espacio de convivencia diferente entre el equipo de trabajo y ellos.

HANT / Territorio 2018-2019

La segunda fase del proyecto Hant cimentó las bases de una metodología, ya no basada en un empirismo, sino en un diagnóstico cultural, lo cual brindó nuevas herramientas para el análisis y toma de decisiones sobre la construcción de los procesos de intervención cultural. Gracias a la obtención de un segundo apoyo PACMYC (2018) se pudo formular como parte de un proyecto artístico. Se partió, en primera instancia, de la ejecución de un diagnóstico enfocado a determinar la vitalidad o detrimento del idioma tradicional desde la percepción o conocimientos de los diferentes sectores poblacionales de la comunidad de Punta Chueca, siendo el grueso de encuestados niños y jóvenes que iban de 12 a 18 años de edad.

Por razones de espacio, es imposible la transcripción exacta de las encuestas realizadas, ya que se hizo un levantamiento de 100 encuestas en la población. Se diseñó un instrumento de medición con base en la formulación de 22 preguntas de carácter cerradas. Dichas preguntas estaban enfocadas en determinar cuáles eran los mecanismos de transmisión más comunes en la población; quiénes eran los agentes más relevantes en este ejercicio de transmisión; cuál era el grado de vitalidad de la lengua en el círculo social más próximo al encuestado; y, por supuesto, cuáles eran los agentes o factores que podían influir en el detrimento del idioma tradicional.

Los resultados mostraron que casi el 90% de los encuestados sabía hablar el idioma tradicional, siendo el núcleo familiar, principalmente las mujeres y los abuelos, el encargado

de la transmisión del idioma. Cabe mencionar que este porcentaje de hablantes, de igual manera, manifestó la preocupación por la pérdida del idioma. En este sentido, se identifican dos factores potenciales: primero, la pérdida desde el núcleo familiar, desde la adopción del español como parte de las relaciones sociales de lo cotidiano, lo cual tiene sentido con lo que refería Muñoz (2019), al decir que el español ya trastocaba los espacios simbólicos y familiares; segundo, la falta de una enseñanza bilingüe, la falta de maestros que enseñaran a través del idioma tradicional, lo cual resulta ser un problema más profundo, ya que no solo es el tema de formación de maestros provenientes de la comunidad, los cuales se formen para la adopción e implementación de modelos pedagógicos que pueden dialogar no solo a través del idioma, sino también desde la forma de pensamiento socio-cultural de los pueblos indígenas. Esto, sin contar el diseño o elaboración de materiales didácticos que coadyuven en la formación de niños y jóvenes. Todo esto bajo el marco burocrático institucional del sector educativo del país.

El ejercicio de las encuestas, así como los resultados obtenidos, apuntalaron lo siguiente: el próximo proyecto de intervención cultural, tenía que estar dirigido al trabajo con jóvenes de la población, ya que este resultaba ser un sector muy vulnerable al interior de la comunidad; la falta de programas y de oportunidades que los beneficiaran económicamente, hasta el desarrollo de los mismos en entornos y ambientes saludables, suponía entonces la oportunidad para paliar esta situación. El otro punto fuerte que se detectó es que la mayoría manifestaba la preocupación por la permanencia del idioma, así como la posibilidad de crear mejoras que garantizaran el ejercicio de transmisión.

Con esto mente, se dio paso a la segunda etapa del proyecto, aquella que involucra el arte como contenedor de todos estos impulsos. De nueva cuenta, se partió de la idea de generar un laboratorio creativo, pero en esta ocasión enfocado a generar un producto, que supusiera un espacio para dar cabida a la exploración y sensibilidad plásticas y artísticas de jóvenes de la población; en el cual quedará de manifiesto aquella preocupación por el idioma, por su transmisión, su difusión fuera de la comunidad, que pudiera funcionar como un primer objeto-producto que ellos mismos pudieran comercializar para su propio beneficio: una alternativa diferente a los oficios de la artesanía tradicional o de la pesca.

La primera etapa de este proyecto fue la obra performática de Hant /Territorio, que se llevó a cabo en el 2017. Para esta siguiente etapa se partió de dicha obra³⁶, solo que ahora dicha pieza iba ser escrita y traducida enteramente al *Cmiique Ittom*, creando entonces una obra dramaturgica *Comcaac*, diseñada exclusivamente para ser representada por actrices *Comcaac*. Lo que se buscaba con esto que los jóvenes participantes se involucraron en un ejercicio de aprendizaje de lecto-escritura, pues ellos y ellas iban a ser los responsables de dar forma a la traducción total de la obra. Para tal fin, se contó con el apoyo del maestro de idioma tradicional René Montaña y su hija, Julia Montaña.

Las dos jóvenes actrices que anteriormente había participado en la presentación de la obra performática Hant, ahora pasaban a ser parte del equipo de coordinación del proyecto: Cindy Romero, y su hermana, Dafne Romero. Juntaron a un grupo de jóvenes mujeres dispuestas a participar de esta experiencia; otros agentes se sumaron a esto proyecto como el Sr. Francisco Molina (el indio) quien fungió como enlace con la Comisión Nacional de Áreas Naturales Protegidas (CONANP) y quienes nos brindaron un espacio de trabajo al interior de la comunidad para la realización del proyecto.

Con la idea de generar con el grupo de jóvenes un producto cultural, se determinó la elaboración de una publicación de carácter artesanal, más concretamente una publicación cartonera³⁷. Dicho formato editorial tuvo su *boom* de crecimiento a finales de la década de los años noventa en Latino América. Diversos colectivos se dieron a la tarea de generar desde una forma artesanal diversa publicaciones provenientes de autores conocidos o noveles; funcionan bajo la premisa de ser un espacio para la democratización del arte y del libro, como objeto de conocimiento y disfrute. Bajo esta premisa, el formato de su construcción recae en una entera libertad plástica y de diseño del encargado de la edición del libro.

Este principio de una edición cartonera permitió que los talleres que formaron parte del laboratorio sumaran de manera tangible a la elaboración del producto final por parte de los participantes. Los talleres fueron enfocados, principalmente, al conocimiento y praxis de técnicas gráficas y de construcción de micro narrativas. Es así que se dieron talleres de collage, de cómic, de microcuento, de *Kirigami*, también conocido como arquitectura en

³⁶ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=013lbE8NYpQ>

³⁷ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=QzPEsA71q5I>

papel y, por supuesto, de publicaciones cartoneras. Para este último taller, así como para la elaboración del producto final, la batuta la llevó el colectivo sonorenses *La Biznaga Cartonera*, quienes son un sello editorial conformado por jóvenes cajemenses especializados en este tipo de formatos y quienes han tenido un fuerte impacto social a través de talleres, publicaciones y proyectos que buscan la intervención social en la reconstrucción de la memoria y del tejido social del municipio de Cajeme, Sonora.

Esta segunda etapa significó un proceso de casi dos meses de trabajo de campo. Durante dicho proceso se fue construyendo el resultado final. Las ilustraciones, dibujos y demás ejercicios elaborados por las participantes formaron parte de la construcción final del producto. A la par, se llevó a cabo el proceso de traducción al *Cmiique Ittom* de toda la obra dramaturgica y se trabajó en la elaboración de la publicación cartonera. El resultado final fue la obtención de un tiraje de 100 ejemplares elaborados a mano, los cuales tuvieron una primera presentación en el marco de Encuentro PACMYC Sonora 2018 y, después, en la Feria del Libro de Hermosillo en 2019, así como la publicación de un artículo en el año 2021 en la *Revista Paso de Gato*.

Gracias al apoyo económico del PACMYC se pudo dar una pequeña compensación económica a las participantes del taller como un pago (simbólico) por el trabajo realizado para la manufactura de la publicación, pero también, fiel al sentido de crear beneficios directos para las involucradas, el 80% del tiraje se repartió entre las jóvenes participantes. De esta manera cada una ellas decidió lo que quería hacer con su libros: algunas los regalaron, otras conservan algunos ejemplares, y otras pudieron venderlos en los circuitos de venta de artesanía de los que dispone el estado de Sonora.

La implementación de un diagnóstico, de herramientas de medición y de una metodología aplicada con base en los resultados obtenidos, permitió la integración de más agentes colaborativos para este proyecto (personas de la comunidad, instituciones y colectivos), además del uso eficiente de los recursos. Pero, sobre todo, el gran acierto del diagnóstico es que pudo poner en palabras una idea común, una preocupación latente como es la preservación del idioma; posibilitó la muestra de los resultados obtenidos de las encuestas entre jóvenes y demás agentes, logrando así definir el rumbo y el sentido del proyecto, así como del producto cultural. De esta manera se posibilitó una mejor

comunicación entre los involucrados y su efectiva participación. Abonando a esta última idea, García Canclini nos refiere que para la identificación de los valores y atributos patrimoniales: “la participación es un concepto crucial en esta metodología y se refiere a la incidencia de los individuos en las diferentes etapas. Los distintos actores deben participar en la formación de propuestas y en algunos casos en la gestión de los recursos asignados” (Canclini, 1999, p. 24). Esta aseveración de García Canclini resuena también en el concepto eje de la investigación de acción participativa: posibilitar espacios en los que se identifiquen de manera colectiva los componentes esenciales de una problemática determinada o de un ejercicio de preservación y mediante la implementación de diversa herramientas que van desde lo pedagógico hasta lo artístico; poder brindar soluciones en las que el común acuerdo sea el motor de las mismas.

Marea de Historias / Ziix Hapt Iiha Mquiin 2020-2021

En el 2019 el Sistema de Apoyos a la Creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) puso a disposición de los interesados la primera emisión de la convocatoria *Artes verbales indígenas en riesgo de desaparición*. El sentido de dicha convocatoria era la de propiciar un espacio de trabajo colaborativo que ahondara en la recuperación, transmisión o difusión de las lenguas indígenas. Para tal convocatoria se diseñó el proyecto *Marea de Historias*³⁸, dicho proyecto partía del cúmulo de experiencias hasta ahora probadas con la comunidad de niños y jóvenes de la comunidad de Punta Chueca, además de dar continuidad con la elaboración de productos culturales gestados desde la propia comunidad, y los cuales fungieron como un reconocimiento a la importancia del idioma tradicional como elemento cohesionador identitario de los *Comcaac*. También el proyecto estaba perfilado para ser una herramienta didáctica susceptible de estar dentro de las aulas (de nivel primaria) para fortalecer los procesos de lectoescritura del idioma tradicional.

Gracias al apoyo de este programa, de nueva cuenta se pudieron conjuntar diversos agentes y participantes para dar forma a este nuevo emprendimiento. Como inicio del proyecto, se hizo un pequeño levantamiento de encuestas y de preguntas abiertas con las

³⁸ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=CgDH87I9HKQ&t=1s>

jóvenes participantes del proyecto Hant. Esto, para medir su impacto, los resultados obtenidos, las dificultades del proceso y las mejoras que se podía llevar a cabo.

Al igual que anteriores experiencias, se partió de la idea de generar un laboratorio artístico, pero ahora mucho más focalizado al desarrollo de dos técnicas: la primera sería la construcción narrativa; la segunda, el Pop-Up (libros o láminas tridimensionales). En este proyecto ya no partíamos de un mito de origen como eje constructivo del mismo, sino que se delimitó el hecho de intentar construir nuevas memorias, ficciones o realidades provenientes de los mismos participantes; el contenido de la publicación recae enteramente en cada uno de ellos, cimentando la idea de la transmisión del idioma y de la memoria a través de un ejercicio de compartir.

Se tenía previsto el inicio de este proyecto a finales del mes de marzo del 2020, pero justo un día antes de ir a la comunidad se dio la alerta COVID en el país y, por ende, en la comunidad de Punta Chueca. Todos tenemos una historia sobre lo que implicó este suceso en nuestro cotidiano, desde nuestras relaciones sociales y laborales. Pues este proyecto, así como muchos otros, tuvo que ajustarse a esa nueva normalidad, tuvo que aprender sobre la marcha cómo sopesar el distanciamiento social, la brecha digital y la aplicación de los recursos para garantizar los mejores canales de comunicación que permitieran el avance del proyecto, garantizando a su vez la integridad y salud de los involucrados.

Julia Montaña, quien había coordinado la parte de traducción de Hant, ahora fungía como enlace comunitario. Además de ser coordinadora del proyecto, tanto ella como el joven Misael Montaña, se encargaron de llevar a cabo en una primera etapa el proyecto. Trabajaron a distancia mediante video llamadas y videos; se encargaron de coordinar a los y las participantes del taller. Una vez que se levantó la contingencia, se pudo ir a la comunidad y llevar a cabo el taller de Pop-up, así como la elaboración final de los textos que comprendería su publicación y diseño.

De nueva cuenta, los talleres que se dieron sirvieron para ir abonando en el trabajo de diseño y producción del producto cultural. Diferentes talleristas se dieron cita para compartir sus conocimientos en escritura, narrativa, fotografía, dibujo y mecanismos Pop-up³⁹. Al tener

³⁹ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=s3FXI9kM85A&t=3s>

como precedente la conjunción de diferentes actores de la sociedad civil o institucionales, se buscó generar lo mismo. Es así como se pudo conseguir un recurso *extra*, proveniente de la iniciativa privada (Grupo Ganfer y Sonora Silvestre) y del Instituto Municipal de Cultura (IMCA) para contratar a diez mujeres artesanas de la comunidad, particularmente especialistas en bordado, quienes también formaron parte del producto final.

El proceso de trabajo culminó en marzo del 2021 con la obtención de un tiraje de 200 ejemplares, de los cuales 100 llevaban un bordado realizado por alguna de las 10 mujeres artesanas en su portada; cada bordado era único, por lo que había 100 piezas que eran irrepetibles en su manufactura. Los bordados mostraban elementos patrimoniales de la identidad cultural de los *Comcaac*: el desierto, el mar, los sahuaros, las pitahayas, los peces, los insectos, las danzas, las fiestas y las pinturas faciales; en fin, eran síntesis cosmogónicas en hilos y telas.

Justamente, la idea de la publicación era la de mostrarse como un abanico de narrativas, de un ejercicio de resignificación de la memoria, para construir nuevos contenidos, nuevas formas de apreciar el entorno circundante, y entender que, así como las mareas son cambiantes, la identidad cultural, saberes y la transmisión de estos también pueden ser así. Julio Cortazar, en su libro de Rayuela dice: “buscar otros accesos a lo no cotidiano, simplemente, para embellecer lo cotidiano al iluminarlo bruscamente de otra manera, sacarlo de sus casillas, definirlo de nuevo y mejor” (Cortázar, 1963, p. 47).

La primera presentación de la publicación se hizo en la comunidad de Punta Chueca, en el marco de un evento ceremonial-cultural que conjunta a la población de Punta Chueca y del Desemboque. A dicho evento también se dieron cita otros visitantes provenientes de diferentes municipios, estados de la república y países. Al término de dicha presentación se repartieron los ejemplares entre los jóvenes participantes del proyecto y demás colaboradores. El público que se había dado cita al evento prontamente empezó a adquirir los libros que muy gustosamente comercializaban los jóvenes participantes. La hechura, el diseño, los bordados, las ilustraciones, la narrativa y los mecanismos en tercera dimensión (Pop-up) del libro supusieron una novedad editorial en el estado y entre quienes adquirirían algún ejemplar. Hasta el momento, en la historia del libro sonoreense no se tiene registro de

algún proyecto parecido a lo que supuso Marea de Historias. Las siguientes presentaciones fueron en el marco de la Feria Internacional del Libro de Antropología e Historia 2021, en la Feria del libro de Hermosillo 2021, y en el Festival Cultural Xepe an Coicoos 2022.

Parte del tiraje se donó a las escuelas de Desemboque (primaria y secundaria) y otros a la escuela primaria de Punta Chueca. Rápidamente se terminaron los 200 ejemplares. Pese a haber tenido, por momentos, en contra la resolución del proyecto, principalmente debido a la situación que enfrentó el país derivado de la pandemia del COVID, el proyecto pudo salir adelante. Se debió, principalmente, a la participación, la resolución colectiva de generar las condiciones y espacios para la negociación de compromisos que permitieran sacar un producto final, el cual representaba un beneficio directo para muchos.

Conclusiones

Como hemos visto, el concepto *patrimonio* se ha ido adecuando y transformando a lo largo de la historia. Los sucesos histórico-políticos han puesto el acento sobre determinadas políticas y acciones que legitiman determinados bienes culturales que forman parte de nuestra identidad y de nuestra historia. En el caso del concepto *patrimonio cultural intangible*, ha tomado relevancia internacional desde principios del siglo XXI, debido a que el cambio de siglo nos hizo ver más claramente el fenómeno de la globalización, la masificación en la producción e intercambio de información, la comercialización y producción de bienes (culturales o no); pero también el fenómeno de la homogeneización.

En respuesta a esta última aseveración, el discurso de lo identitario cobró relevancia como contra fuerza, lo intangible, aquello que no se puede tocar, esa forma etérea del conocimiento pasó a primer plano, al evidenciar que la memoria es un cúmulo de prácticas sociales, de formas de comunicación, de formas de relacionarse con el medio ambiente circundante (urbano o natural), de aquella parte afectiva que hace más humano al ser humano. El abanico de posibilidades resulta entonces más complejo, pues es la trama de la vida misma, la interconexión del pasado, el presente y el futuro. En este sentido encontramos concordancia con aquello que vaticina L. Jiménez:

el patrimonio inmaterial constituye la dimensión más afectiva y profunda de la cultura de un pueblo, porque encierra no solo el presente, al dar la posibilidad de la certeza de la existencia y pertenencia a un grupo y aun tiempo, sino que prelude el futuro, un futuro donde el significado de ese patrimonio puede cambiar y hasta desaparecer (Jimenez, 2006, p. 70)

Y bajo esta idea se puede encontrar resonancia con las palabras de García Canclini (1999) quien hace el paralelismo de patrimonio con una metáfora: dentro de un tema central subyace otra serie de temas subsidiarios, dentro de una comunidad o grupo determinado se encuentran toda una serie de conformaciones, sociales, culturales psicológica, materiales, etcétera.

Entonces, el idioma tradicional y la oralidad forman parte de estos temas subsidiarios, que enarbolan ese sentido de unicidad ante la estandarización de muchas políticas internacionales. La complejidad de esta negociación recae en muchos factores, siendo uno de los principales el papel que juega el Estado. En estos momentos es muy difícil pensar que el Estado pueda o tenga la capacidad de subsanar y atender la enorme diversidad de manifestaciones patrimoniales, que se garantice su permanencia, transmisión, difusión y divulgación. Por eso, el papel de las organizaciones de la sociedad civil, colectivos y agentes culturales toma relevancia en cuanto a la capacidad de gestión e implementación de acciones y programas que pueden coadyuvar en los procesos sociales al interior de las propias comunidades.

Esto resulta benéfico, en primera instancia, porque se aniquila por completo la idea del paternalismo estatal como medio para la producción. Lo siguiente es que dichas iniciativas crean cierto contrapeso ante la visión de que el Estado es la única figura que puede legitimar el patrimonio, lo cual a su vez se percibe como una ruptura ante la idea de que el patrimonio solo se trata de edificaciones y bienes mueble, y que solo algunos son capaces de disfrutar, conocer y otorgar valor a tal o cual manifestación patrimonial. Está de más decir que dicha visión deja completamente fuera a los grupos indígenas quienes, en el mayor de los casos y bajo esta óptica, sólo fungen como una imagen (a veces muy estereotipada) de lo que es la riqueza cultural de un país. García Canclini nos habla sobre cómo el Estado muchas veces convierte las realidades locales en “abstracciones político-culturales, en símbolos de

una identidad nacional en la que se diluyen las particularidades y los conflictos” (1993, p. 23).

Son esas particularidades y conflictos lo que supone el campo para el ejercicio de patrimonialización por parte de aquellos hacedores o portadores del patrimonio. Recordemos que dicho ejercicio supone tensiones al interior de los grupos o comunidades, pero dichas tensiones sociales son parte indiscutible del dinamismo, mutabilidad, permanencia u olvido. Es la reconfiguración de la memoria misma, que busca en su pasado, para entender su presente y avizorar su futuro. Más allá de los bienes, el patrimonio cultural dependerá, ante todo, de una construcción crítica y dialéctica por parte de las comunidades; cada grupo lo determina y define con base en la selección crítica de aquellos elementos culturales que se reconocen como testimonios significativos. E. Zamora Acosta, pone el énfasis de este ejercicio en la praxis de participación, siendo los diferentes sectores poblacionales los que participaran en la construcción de su patrimonio: “los encargados de construir su historia decidiendo cuales son los elementos de su cultura que deben alcanzar la categoría de símbolos de identidad, lo que constituye la materialización de su herencia cultural” (Zamora Acosta, 2011, p. 110).

En el caso del pueblo *Comcáac*, quienes en estos momentos se encuentran inmersos en el proceso de construcción de un Plan de Justicia, que les implica la negociación con diferentes instancias gubernamentales, así como diversos agentes culturales, cabe recordar que una de las primeras preocupaciones que manifestaron fue la pérdida del idioma. El reconocimiento del valor simbólico que éste tiene como parte de los usos y costumbres de dicho pueblo, así como la preocupación por el mismo, que también se puede entender como una problemática, debería entonces suponer el punto de arranque para los diferentes organismos gubernamentales que se dieron cita a dicho evento y entonces desde la competencia de cada uno posibilitar los espacios de participación para ir resolviendo de manera conjunta esta situación.

Pero, en este sentido, hay también que reconocer que faltan más instrumentos y campos formativos para garantizar una mejor participación, donde la democratización, la interculturalidad y la horizontalidad sean verdaderamente aplicadas; pero también sean capaces de dialogar con el dinamismo propio del patrimonio cultural intangible.

La serie de proyectos que se presentaron en este capítulo han intentado ser parte de esa lógica de pensamiento, puntualizando dicho ejercicio en la participación de niños y jóvenes de la comunidad de Punta Chueca, buscando la manera de hacerlos parte de esa voz colectiva que va definiendo sus elementos patrimoniales, mediante su expresión artística y capacidad de inventiva, acorde a sus intereses, preocupaciones y necesidades. Falta mucho por trabajar, falta una mayor rigurosidad en materia de sistematización de experiencias, por muy pequeñas que estas se perciban. La realidad es que la información que se genera, archivos, testimoniales, fotos, videos y de más memoria, resultan al final de cuentas ser puntos o boyas de las que se puede partir para la generación de nuevas y mejores propuestas en el ámbito de la gestión cultural, pues ofrecen una visión total de las diversas realidades y complejidades sociales con las que se trabaja. No hay certezas o exactitudes en este campo, pero sí hay intenciones e intuiciones; hay que escucharlas y partir de la mismas para ir definiendo nuestro campo disciplinar de nuevo y mejor.

Referencias

- Aguilar Zeleny, A, Moctezuma Zamarrón, J. L., y Muñoz, M. (2019). *Conferencia: Las lenguas Indígenas del Noroeste*. Día Internacional de la Lengua Materna. Sonora, México. Archivo personal.
- Aguilar Zeleny, A. (2013). *Los pueblos indígenas del noroeste: atlas etnográfico*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Alcocer, M. (1998). *Investigación acción participativa*. En, L. J. Galindo Cáceres (ed.) *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación* (pp. 433-461). Pearson Educación.
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Berger, P., y Luckmann, T (1966). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Editores.
- Canale, A., y Morel, H. (2005). Actores y representaciones en la patrimonialización de las agrupaciones del carnaval porteño. *Cuadernos de Antropología Social*, (21), 111-131. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/article/view/4471>
- Caraballo, C. (2008). El patrimonio cultural y los nuevos criterios de intervención: la participación de los nuevos actores sociales. *Revista Palapa*, III(1), 41-49.
- Cardoso de Oliveira, R. (2007). *Etnicidad y Estructura Social*. CIESAS-UAM-Universidad Iberoamericana. https://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ciesas/20170504024623/pdf_408.pdf

- Castells, M. (2001). *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Siglo XXI Editores.
- Congreso del Estado Libre y Soberano de Sonora. (2010). *Ley 82. Ley de los pueblos y comunidades indígenas de Sonora. 16 de diciembre de 2010*.
- Cortázar, J. (1963). *Rayuela*. Editorial Alfaguara.
- Fundación ilam (2020). *Clasificación del patrimonio*.
<http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/110>
- García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En E. Aguilar Criado (Ed.) *Patrimonio etnológico: nuevas perspectivas de estudio* (pp. 16-33). Junta de Andalucía.
- INALI. (2021). *Norma de Escritura de la Lengua Cmiique Ittom (seri)*. Instituto Nacional de Lenguas Indígenas.
- INEGI (2020). *Censo poblacional*. Instituto Nacional de Estadística y Geografía.
- Jiménez, L. (2006). *Políticas culturales en transición. Retos y escenarios de la gestión cultural en México*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- López Barcenás, F. (2019). *Autonomías y derechos indígenas en México*. Centro de orientación y asesoría a los pueblos indígenas.
https://www.franciscolopezbarcenás.org/_files/ugd/afcdf2_ec8a0194cfbd436fa236dd8303e7fb31.pdf
- Moctezuma Zamarrón, J. L. (2013). *Lengua, cultura y sociedad en el Noroeste*. En, J. L. Moctezuma Zamarrón y A. Aguilar Zeleny (eds.). *Los pueblos indígenas del noroeste: atlas etnográfico* (pp. 27-53). Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Moser, M. B., y Marlett, S. A. (2005). *Diccionario seri-español-inglés*. Plaza Valdez Editores y Universidad de Sonora.
- Muñoz, M. (2019). *Lo que cuentan los mayores*. Secretaría de Cultura de México.
- Nivón, E., y Mantecón, A. R. (Coords.) (2010). *Gestionar el patrimonio en tiempos de globalización*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Prats, L. (2000). El concepto de patrimonio cultural. *Cuadernos De antropología Social*, (11): 115-135. <https://doi.org/10.34096/cas.i11.4709>
- RAE. (2024). *Lengua*. Página web oficial de la Real Academia Española.
<https://dle.rae.es/lengua>
- RAE. (2024). *Lenguaje*. Página web oficial de la Real Academia Española.
<https://dle.rae.es/lenguaje>
- Romaine, S. (1996). *El lenguaje en la sociedad: una introducción a la sociolingüística*. Ariel.
- Selener, D. (1997). *Participatory Action Research and Social Change*. Cornell University.
<https://edepot.wur.nl/425683>.

- Taviani, F. (1992). El teatro de calle. En F. Cruciani y C. Falleti (Eds.) *Promemoria del teatro di strada*. Editorial Gaceta S.A.
- UNESCO (2009). *¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?* Página web oficial de UNESDOC.
https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000189113_spa?posInSet=13&queryId=b9d6457-1a90-4548-87e4-8b8682eceedf
- UNESCO (2014). *Gestión del Patrimonio Cultural*. Página web oficial de UNESDOC.
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000226795?posInSet=10&queryId=c645869e-667e-47b5-9736-d92b712bb354>
- UNESCO (2017). *Competencias Interculturales. Marco conceptual y operativo*. Página web oficial de UNESDOC.
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000251592?posInSet=12&queryId=903e70b2-b67d-475a-a89b-1a442384c327>
- Whorf, B. L. (1971) *Algunas categorías verbales de la lengua hopi*. En, *Lenguaje, pensamiento y realidad: selección de escritos*. Barral.
- Zamora Acosta, E. (2011). Sobre patrimonio y desarrollo: aproximación al concepto de patrimonio cultural y su utilización en procesos de desarrollo territorial. *Revista Pasos*, 9(1), 101-113. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2011.09.009>

CAPÍTULO 7. FEMINISMO, ICONOCLASIA Y GESTIÓN CULTURAL

Verónica Loaiza Servín
Rosa Noemí Moreno Ramos

Capítulo 7.

Feminismo, iconoclasia y gestión cultural

Verónica Loaiza Servín

Rosa Noemí Moreno Ramos

Introducción

El presente trabajo explora el papel de la iconoclasia en el movimiento feminista como discurso y acción política que resignifica el espacio público y la memoria. Se observa esta estrategia de protesta desde la gestión cultural en su potencial para examinar los movimientos sociales como expresiones socioculturales que desafían el orden del poder. Para ello, el texto explora el caso de la marcha del 26 de septiembre de 2020 en la ciudad de Morelia, Michoacán, México, organizada para exigir justicia por el feminicidio de la maestra Jessica González Villaseñor.

El 25 de septiembre de 2020, familiares y amigos de Jessica González, acompañados de colectivas feministas, se concentraron en la Casa de Gobierno y marcharon hasta la fiscalía general del Estado de Michoacán (FGE) para exigir agilidad en la búsqueda de la maestra reportada como desaparecida cuatro días antes. Ese día fue encontrado el cuerpo de la maestra. Varias colectivas feministas, en compañía de la familia de Jessica, convocaron a la sociedad michoacana a manifestarse al día siguiente en protesta por el feminicidio. La organización fue acelerada debido a la urgencia de ejercer presión pública para que el feminicida fuera localizado y se impartiera justicia. Aun así, no se trató de una gestión improvisada, la manifestación abrevó de la experiencia de las convocantes en el activismo. Lo que resultaron novedosas fueron las acciones de protesta, que no se habían dado antes en las manifestaciones feministas: intervenciones gráficas y materiales a monumentos históricos. En la ciudad de Morelia, estas intervenciones tienen un significado particular pues la ciudad fue reconocida en 1991 como Patrimonio Histórico de la Humanidad por la

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO)⁴⁰.

Para el análisis de este caso, observamos la organización de dicha movilización como caso de gestión cultural orientado a la acción política. Considera la movilización feminista de dicha marcha en su organización, recursos, toma de decisiones y, sobre todo, en la construcción de consensos respecto a sus objetivos y acciones. El enfoque recurre a la teoría feminista para analizar dos elementos: las prerrogativas patriarcales sobre el uso del espacio público, y la narrativa histórica androcéntrica y colonial como generación de conocimiento, que se perpetúa a través de su legado material.

Como estudio de caso, la marcha del 26 de septiembre de 2020 se analiza desde la tipología instrumental. Es decir, como parte de un fenómeno más amplio, pues comparte “ciertas características propias de un universo de casos” (Forni, 2010, p. 65). Tal universo es el conjunto de las movilizaciones organizadas por las colectivas feministas, ya sea con motivo de la conmemoración del 8 de marzo, del 28 de septiembre, del 25 de noviembre, o las que nacen de alguna denuncia concreta de violencia contra las mujeres. Se trata de un análisis cualitativo que se nutre de la observación, el análisis documental, de prensa y de los testimonios de protagonistas.

El capítulo está organizado en tres apartados. El primero problematiza el marco conceptual y metodológico que guía la exploración y análisis de la marcha como caso de estudio. Le sigue una descripción de la manifestación del 26 de septiembre de 2020 en Morelia, que incluye la voz de las protagonistas para explicar las motivaciones, organización, acciones y efectos de la marcha. Enseguida se presentan los resultados del análisis de la iconoclasia puesta en acción en dicha marcha desde un enfoque constructivista de los movimientos sociales, la teoría feminista y la propuesta de observar la iconoclasia como un acto performativo que resignifica el espacio público. El capítulo concluye con algunas reflexiones en torno a la iconoclasia como posicionamiento político y de resignificación de

⁴⁰ Los tres criterios por los cuales se incluyó este Centro Histórico como sitio Patrimonio fueron los siguientes: el primero, por la importancia de exhibir el intercambio de valores humanos partiendo del desarrollo tecnológico y arquitectónico, así como los monumentos en la época que representan al virreinato; el segundo, por el tipo de edificaciones, la traza urbana y el diseño del paisaje en un momento significativo de la historia; y por último, las ideas liberales, los acontecimientos, las creencias, las tradiciones vivas, las obras literarias y artísticas de trascendencia universal (UNESCO, 2024)

la historia; retoma el papel que la gestión cultural tiene para comprender la acción política y plantea cuestionamientos para continuar con el análisis.

Gestión cultural, acción política y memoria

La gestión cultural, como acción y generación de conocimiento, no es neutra a ideologías, intereses y posicionamientos políticos. Su campo de acción siempre se sitúa en contextos históricos donde se disputa el poder y la prelación de símbolos y valores sociales. La toma de decisiones en este ámbito está influenciada por el entorno político, organizativo e institucional en que se desarrollan. En el mismo sentido, la gestión cultural ofrece un espacio para la resistencia y la disidencia, para la resignificación de la cultura y la construcción de narrativas alternativas. Suma a esta perspectiva la invitación de Víctor Vich a vincular el trabajo de la cultura con los problemas de la vida social, a gestionarla “como aquello que interrumpe, como aquello que trae otro tipo de discurso, que dice otras cosas frente a lo que dicen los medios de comunicación o lo que dicen los gobiernos” (Gambini, 2014, p. 133).

Con la certeza del papel crítico de la gestión cultural en la construcción de una sociedad basada en el ejercicio pleno de los derechos humanos, proponemos atender su potencial para comprender los movimientos sociales como acciones culturales. Para ello, acudimos al enfoque constructivista para el análisis de los movimientos sociales que propone Ana de Miguel Álvarez cuando analiza la elaboración de los marcos de interpretación del movimiento feminista (2003). La perspectiva constructivista, de acuerdo con esta autora, conduce a la exploración y análisis de los movimientos a través de su cultura interna, sus redes y acciones al interior y exterior. Desde este enfoque “la identidad, la ideología y las reivindicaciones objetivas de los movimientos no se consideran como algo dado o como algo obvio y evidente en sí mismo” (p. 128). Se trata de observarlos como laboratorios de innovación cultural en cuyo seno “fermenta lentamente la creación de nuevos marcos de referencia, de nuevos significados para interpretar los hechos” (p. 129). También permite comprender sus relaciones y acciones que, en procesos autogestivos e iterativos, influyen en la creación de nuevos constructos sociales y marcos interpretativos.

Iconoclasia y movimientos sociales

Durante distintos procesos históricos, los movimientos sociales han tenido en la iconoclasia una herramienta para expresar sus desacuerdos y demandas. En particular, fue una herramienta clave en la reforma protestante del siglo XVI, aunque también ha formado parte de procesos de colonización y totalitarismo.⁴¹ En los movimientos sociales recientes, la iconoclasia expresada en la intervención gráfica o estructural en edificios institucionales y monumentos públicos ha sido clave para expresar el conflicto y enojo ante situaciones de violencia, racismo y abuso de poder.

Las acciones iconoclastas han llamado la atención de investigadoras e investigadores que desde distintas disciplinas analizan sus diversas expresiones para explicar sus motivaciones, contexto y carácter simbólico (Bullón & Segovia Vara, 2023; Claros Chavarría, 2023; De Nordenflycht, 2021; Márquez et al., 2023; Prado Jiménez, 2023). Como ejemplo, desde los estudios del arte y la historia, Coral Bullón y Marina Segovia Vara (2023) analizan las intervenciones contra figuras coloniales y racistas del movimiento *Black Lives Matter* y las sitúan en un devenir histórico en el que la iconoclasia ha tenido como blanco monumentos que representan la negación de la existencia y la opresión de ciertos colectivos sociales. Las autoras reafirman el potencial simbólico, tanto del monumento como de su intervención, al formular que “el mismo acto que las ha dejado así es un acto merecedor de conservación y testimonio histórico tangible” (2020, p. 100). Por su parte, Claros Chavarría (2023) reflexiona sobre la intervención de monumentos en manifestaciones feministas realizadas en La Paz, Bolivia, entre 2020 y 2021. El autor parte de los enfoques feminista y decolonial para explicar el proceso de *des-monumentalización por saturación*⁴² del que son objeto monumentos de raíz colonial por las colectivas feministas.

En México, la iconoclasia ha sido utilizada en los movimientos sociales recientes frente a la falta de respuesta de las autoridades en un contexto de inseguridad y violencia. Los monumentos y edificios históricos son intervenidos a partir de la falta de representación de la diversidad de identidades o condiciones de vida. Para quienes han sido históricamente

⁴¹ Javier Claros Chavarría (2023) ilustra este tema al recordar que “mientras los reformistas intervenían los íconos “paganos” de los católicos en Europa, en el “nuevo” continente, los conquistadores se encargaban de extirpar las idolatrías de los indios en nombre de Dios y la Iglesia católica” (p. 137).

⁴² Categoría que el autor rescata de Quezada y Alvarado (2020).

reprimidos, como las comunidades indígenas, afro-mexicanas, mujeres y personas de la diversidad sexual, los monumentos representan un pasado y presente colonial, racista y patriarcal (Bullón & Segovia Vara, 2023; De Nordenflycht, 2021).

En el caso de las manifestaciones feministas, el uso de lo visual y performativo ha tenido una significativa intensificación en la última década (Claros Chavarría, 2023; Herrmann Estudillo, 2023, Prado Jiménez, 2023). De acuerdo con Alicia de María Vizcaíno Torres (2023) esta forma de protesta en el feminismo inició con la marcha e intervención *#nomecuidanmeviolan* realizada el 20 de noviembre de 2019 en el Ángel de la Independencia en la Ciudad de México. Esta manifestación fue organizada para denunciar a la institución policial y exigir justicia por la violación que cuatro policías perpetraron contra una menor. Con un análisis enfocado en las pintas hechas durante dicha marcha, Vizcaíno Torres sugiere pensar en las intervenciones gráficas desde lo “estético-político” pues implica “un enfoque dialéctico donde se utiliza un lenguaje gráfico para apropiarse de un espacio simbólico y a la vez una reconfiguración del orden de lo sensible, de los lugares “asignados” para lxs distintxs individuos dentro de un marco de organización social” (2023, p. 193).

En este estudio, nos acercamos a la iconoclasia como un concepto que nombra a los “actos de destrucción de representaciones simbólicas, tanto en su forma plástica como verbal” (Buczowska, 2022). Esta definición nos permite integrar las pintas, calcomanías e intervenciones estructurales llevadas a cabo en las protestas feministas como posicionamiento político y propuesta de resignificación del espacio público y de la historia. Reconocemos, entonces, que la iconoclasia en las manifestaciones feministas busca desafiar el Patrimonio Histórico vinculado a ideas y patrones de conducta patriarcales y oficialistas. A diferencia del vandalismo, implica un propósito político; manifiesta el desacuerdo ante un sistema que reproduce desigualdades y facilita la violencia de género. Se vincula así con otros movimientos sociales cuya característica es el disenso.

Feminismo como marco interpretativo y acción política

Para situar la iconoclasia en el feminismo recordemos que, como acción política, este movimiento desafía el paradigma de la estructura social basada en la jerarquía de los sexos. El feminismo ha logrado hacer visible la desigualdad estructural del sistema sexo-género

desde dos ámbitos: el análisis histórico y teórico para comprender el origen de tal desigualdad y sus mecanismos de reproducción; y la acción política y activista desde donde se cuestionan y visibilizan tales desigualdades para demandar cambios estructurales.

Celia Amorós explica que, como teoría “su misión es ver y “hacer ver”, visibilizar, ahora bien, como teoría crítica que es, su “hacer ver” está en función de un irracionalizar e inmoralizar conductas que en su día fueron consideradas socialmente como de recibo” (2005, pp. 11-12). Dicha filósofa reconoce que los “análisis precisos y sistemáticos” sobre la naturaleza del poder de los varones se desarrolla en las décadas de 1960 y 1970, durante la nombrada segunda ola del feminismo (Amorós, 2005, pp. 13-14). En la actualidad, el feminismo (o feminismos) hace una especial crítica al capitalismo, el neoliberalismo y el colonialismo; desafía las narrativas hegemónicas e integra una perspectiva interseccional que observa la opresión sistemática atravesada por las diversas posiciones y condiciones sociales.⁴³

Desde el activismo feminista, el espacio público ha sido un escenario ideal para el discurso verbal y corporal en contra de las narrativas de dominación patriarcal. Es un espacio tradicionalmente masculino donde normas basadas en el género dictan la vestimenta, comportamiento, usos y horarios a los que las mujeres pueden (deben) acatarse. Las intervenciones y acciones como el *performance* y la gráfica desafían las prerrogativas masculinas del espacio público. Márquez, Roca y Bustamante (2023) proponen observar la toma del espacio público como “el anhelo de un mundo más justo que es prefigurado en la ocupación y [...] en el conjunto de gestos de ruina, iconoclasia y antropofagia” (p. 23). De esta manera,

La plaza intervenida, el monumento travestido o el muro grafitado no son solo una parodia de las técnicas del Estado o del mercado, sino un ejercicio de soberanía que contribuye a visibilizar la violencia con que el poder hegemónico borra, disimula, fija y circunscribe las narrativas de la nación. (Márquez et al., 2023, 23)

⁴³ Hay un especial interés en el feminismo de la cuarta ola por comprender y enfrentar la discriminación política de las mujeres, la violencia de género, la desigualdad en el trabajo de cuidados, el racismo, la exclusión de las disidencias sexuales e incluso al mismo feminismo, que desde posiciones hegemónicas ha perpetuado relaciones y discursos racistas y heteronormativos.

La iconoclasia en las protestas feministas tiene como objeto edificios y monumentos que representan un pasado ligado a un discurso con pretensiones de memoria colectiva. Vale la pena subrayar que la forma de acercarnos al pasado es a través del discurso histórico, de las narrativas que se construyen a partir de datos e interpretaciones en contextos específicos. En ese sentido, la historiografía oficial ha formado parte de esa producción de conocimiento que Sandra Harding (2004) critica por estar basada en marcos conceptuales androcéntricos, económicamente ventajosos, racistas, eurocéntricas y heterosexuales. De acuerdo con Harding, se han construido así narrativas que aseguran una ignorancia y error sistemático acerca, no solo de la vida de las y los oprimidos, sino de las vidas de los opresores y acerca de cómo funcionan las relaciones naturales y sociales (Harding, 2004, p. 5). El discurso de la historia se ha construido con el protagonismo de lo político, lo bélico y lo masculino. Ello conlleva la ausencia de las mujeres que se manifiesta en los muros y monumentos que integran el “Patrimonio” de una sociedad, es decir al conjunto de bienes culturales, arquitectónicos, urbanos y artísticos de un territorio.

A partir del enfoque metodológico y de la crítica a la historia androcéntrica oficial, este estudio contribuye con el cuestionamiento a la “sistemática ausencia de la mujer en la historia que el discurso oficial nos ofrece y el deliberado olvido académico que se hace de ella” (Gómez Campos, 2004, p. 9). Reconocemos a las mujeres como sujetos históricos y de conocimiento cuyas experiencias y reflexiones sobre éstas son válidas para explicar los movimientos sociales en los cuales participan. Esta perspectiva se vincula con el enfoque feminista que propone Sandra Harding (1998) pues el problema se define “desde la perspectiva de las experiencias de las mujeres [...] como indicador significativo de la "realidad" (p. 21). En este sentido, el estudio parte de la explicación y experiencia de cuatro mujeres participantes en la marcha del 26 de septiembre como punto de partida.⁴⁴

Asumimos, entonces, el enfoque feminista a través de situar las experiencias de las mujeres en las movilizaciones feministas en el centro del estudio, tener consciente el impacto que el estudio puede tener en sus vidas para evitar algún perjuicio, y situarnos con nuestras identidades dentro del estudio.

⁴⁴ Las participantes fueron entrevistadas entre enero y abril de 2024. Todas accedieron a participar a través de una carta de consentimiento informado. Sus nombres no son revelados para proteger su identidad.

Feminicidio y marcha para demandar justicia

Jessica González Villaseñor

El feminicidio de la maestra Jessica González Villaseñor subrayó la gravedad de la violencia contra las mujeres en México. El 21 de septiembre de 2020 después de salir de su casa para reunirse con una amiga, la maestra dejó de responder las llamadas de su familia (Olachea y Manzo, 2020). Su madre y padre reportaron la desaparición de la joven de 21 años en la Fiscalía General del Estado (FGE) donde se activó el *Protocolo Alba*⁴⁵. Su hermano inició una campaña en redes sociales e inició la campaña de acciones para localizarla. La familia se mantuvo frente a las oficinas de la Coordinación General de Fiscalías Regionales con una manta con la foto y la descripción de Jessica. La desaparición tornó un giro radical cuando las investigaciones se centraron en Diego Urik Mañón Melgoza, joven de 18 años, con quien Jessica mantenía una relación personal (Estrada, 2020).

El 25 de septiembre el cuerpo de Jessica fue encontrado en una zona residencial de la tenencia de Jesús del Monte en Morelia. La necropsia reveló que había sido golpeada y abusada física y sexualmente. La cercanía del hallazgo con la residencia de Diego lo convirtió en el principal sospechoso (El criminalista nocturno, 2021). Mañón Melgoza intentó evadir la justicia, pero fue localizado y detenido en un hotel de Cihuatlán, Jalisco, el 30 de septiembre de 2020 por parte de la FGE (Excélsior, 2020).

Después de dos años, la fiscalía general del estado de Michoacán logró acreditar la responsabilidad penal de Diego Urik en el feminicidio de la maestra Jessica González. Al concluir la audiencia de 24 jornadas, el juez dictó una sentencia de 50 años de prisión. La sentencia, dictada en febrero de 2023 fue considerada "ejemplar" por la FGE. Además de la prisión, se dictaminó un pago por un millón 246 mil pesos como reparación del daño a la familia González Villaseñor (Expansión Política, 2023).⁴⁶

⁴⁵ Mecanismo del Gobierno Federal de México para la atención y coordinación para la localización de Mujeres en casos de reportes de extravío (Secretaría de Gobernación & Comisión Nacional de Búsqueda, 2023).

⁴⁶ En noviembre de 2023, el magistrado Gilberto Alejandro Bribiesca Vázquez, del Supremo Tribunal de Justicia del Estado de Michoacán, redujo ocho años y medio la sentencia impuesta a Diego Urik. El argumento fue que la integración del expediente no era adecuada y que la medida permitiría al joven reeducarse y reintegrarse a la sociedad, considerando su corta edad al momento del crimen. La reducción de la sentencia ha generado críticas, especialmente por parte de la FGE, que considera que una sentencia máxima tiene un efecto ejemplar y disuasorio. La familia de Jessica apeló la decisión e interpuso un amparo (Tapia Sandoval, 2023).

El caso de Jessica González Villaseñor generó indignación, conmocionó a todo el país y generó protestas que exigieron justicia y un alto a la violencia feminicida. En Morelia hubo movilizaciones convocadas por colectivas feministas que fueron clave para la imputación de la sentencia. Cabe mencionar que el estado de Michoacán cuenta con la declaratoria de *Alerta de Violencia de Género contra las Mujeres*.

La marcha del 26 de septiembre de 2020 en Morelia

Un día después de la confirmación del feminicidio de Jessica, mujeres y activistas salieron a las calles para protestar y exigir justicia. La movilización se enfocó en la exigencia de que se ejecutara la detención del feminicida. Las consignas de *#JusticiaParaJessica* y *#NiUnaMás* durante la marcha exigían la respuesta de las autoridades en la impartición de justicia para Jessica, su familia y todas las víctimas de feminicidio en Michoacán y México (Infobae, 2020).

El llamado fue a congregarse en la Fuente de las Tarascas⁴⁷, ubicada en el Centro Histórico. Desde este punto, la marcha se movilizaría hasta el primer cuadro de la ciudad en el Palacio de Gobierno (El Universal, 2020). Participaron más de cinco mil personas (Comunicación personal con funcionaria del Ayuntamiento de Morelia, 2018-2021), en su mayoría mujeres, pero también la sociedad civil y familiares de víctimas de feminicidio.

Durante el trayecto de dos horas, algunas/os manifestantes realizaron pintas de muros, rompieron cristales e intervinieron monumentos. De manera unívoca se gritaban las consignas *¡Nos hace falta Jessica!*, *¡Diego, asesino!*, y *¡Fuimos todas!* La presencia policial intentó proteger el Palacio de Gobierno, se enfrentaron a las mujeres, quienes, en respuesta, arrojaron objetos y pintaron los escudos de los granaderos. La seguridad pública se estableció a través del despliegue de más de 70 elementos de Policía de Morelia y alrededor de 60 elementos de Secretaría de Seguridad Pública de Michoacán (Comunicación personal con funcionaria del Ayuntamiento de Morelia, 2018-2021); este cuerpo policial evitó que se

⁴⁷ La Fuente de las Tarascas es un lugar emblemático de Morelia que representa a tres importantes princesas de la cultura purépecha: Atzimba, Tzetzangari y Eréndira. Ellas, con los torsos desnudos, llevan una cesta de frutas que simboliza la abundancia y la fertilidad. Su elección fue estratégica para fortalecer la visibilidad de las protestas y en la toma de decisiones de las autoridades locales respecto a las demandas por la justicia de género.

prendiera fuego a la puerta principal del Palacio de Gobierno. A pesar de momentos de tensión, la marcha concluyó sin personas heridas.

La culminación de la marcha por Jessica González se realizó a través del posicionamiento que la Red Colectivas Feministas Michoacán (RedCoFem) leyó frente al Palacio de Gobierno y la Catedral de Morelia. La declaratoria dirigida a las instituciones gubernamentales demandaba medidas concretas para erradicar la violencia contra las niñas y mujeres en Michoacán. La RedCoFem destacó que el feminicidio de Jessica se sumaba a los 156 casos en el estado durante 2020 y que las mujeres en Michoacán no estaban de luto, sino indignadas y llenas de la digna rabia (Arrieta, 2020). El discurso enfatizó la necesidad de un cambio estructural en la sociedad para erradicar el feminicidio y garantizar la seguridad y los derechos humanos de las mujeres.

La marcha fue una de las más numerosas convocadas por colectivas feministas en la capital de Michoacán. La visibilidad de este caso contribuyó a resaltar la urgencia de abordar la violencia contra las mujeres a través de políticas públicas y acciones legislativas. Fue también un parteaguas en las formas de organización y expresión de la protesta del activismo feminista en Michoacán.

Construcción iterativa de la narrativa y la acción feminista

“En las calles y en los muros el pueblo hace y escribe la historia de su ciudad”⁴⁸

Las manifestaciones organizadas por las colectivas feministas son resultado del diálogo, negociaciones y acuerdos internos. Las integrantes de las colectivas, con atención en su contexto histórico y la identificación de estructuras de dominación, debaten sobre los objetos de la acción política y las formas en que se harán visibles. Se construye así una narrativa que orienta el sentido, las palabras, los propósitos y las acciones. Como reconoce De Miguel, las redes de activismo feminista "no actúan solo, ni principalmente cuando movilizan sus recursos de cara a la opinión pública, sino cuando permanecen sumergidas elaborando la visión feminista de la realidad" (De Miguel Álvarez, 2003, p. 130). En este análisis

⁴⁸ Placa colocada por el Ayuntamiento de Morelia en mayo de 1972 en el Centro Histórico de la ciudad.

observamos las acciones de la marcha del 26 de septiembre como un caso representativo de la construcción de una narrativa que, a través de la intervención del espacio público, denuncia un conflicto social, lo hace visible, lo expone y plantea soluciones.

Las organizadoras de la manifestación comparten como motivaciones centrales de dicha marcha la urgencia de ejercer presión social y mediática para la localización del feminicida. A diferencia de otras protestas, esta nació con la causa concreta en torno a la impartición de justicia por el feminicidio de Jessica. Sin embargo, la convocatoria, las acciones y las emociones que tejieron la marcha se situaron y tuvieron sentido en un contexto de impunidad sistemática de estos actos de violencia. Una de las organizadoras comparte:

Creo que pudo haber muchos motivos, pero al final me parece que fue la coincidencia. La tremenda rabia que todos sentíamos en ese momento y la tristeza profunda, la sensación de desesperanza. Todos estos sentimientos que corrían por todas nosotras principalmente las mujeres, de saber que estaba sucediendo algo tan terrible en nuestra sociedad, en algo tan cercano. (activista-participante 2, abril, 2024)

En particular, la marcha de septiembre de 2020 tenía el objetivo claro de ejercer presión mediática: Sabíamos que se tenía que actuar rápido y que no podíamos dejar que la impunidad permeara este caso. Entonces, sí, tenía que hacerse mediático y tener toda la fuerza de la sociedad civil para que las autoridades actuaran lo antes posible (activista-participante 2, abril, 2024).

La movilización por Jessica abanderó la causa común de repudiar la violencia contra las mujeres. Era evidente el enojo ante la exclusión, la intimidación y el uso sistemático de la fuerza como control de sus cuerpos y su libertad:

La situación (el feminicidio de Jessica) llevó a la sociedad a salir a las calles, mostrando solidaridad y hartazgo con la violencia desde un llamado colectivo a abordar la violencia de género de manera efectiva y a responsabilizar a los perpetradores. Jessica se convierte en un símbolo de la lucha feminista en Michoacán, y su caso sirve como recordatorio de la necesidad de transformar el espacio público en un terreno seguro y justo para todas las mujeres. (activista participante 1, enero, 2024).

Un elemento fundamental en esta marcha fue el acompañamiento a la familia de Jessica. Se trataba de unir la voz a un grito de protesta e indignación, a la exigencia de impartición de justicia ante un acto más de violencia feminicida:

Es un logro importante que las familias se sientan acompañadas por el movimiento además de que el movimiento cada vez retomó más fuerza, eso fue como, o sea, el tema de Jessica fue mediático a nivel nacional entonces eso también da el peso que tiene alzar la voz, de salir a marchar, de salir a hacer la iconoclasia, de salir a hacerse presente en el espacio público da mucha luz a las familias que a veces no la tienen y da un mensaje a la sociedad de que aquí estamos y seguimos y que no nos vamos a dejar. (activista-participante 4, mayo, 2024)

En esta marcha, hubo acciones espontáneas que no se habían dado en manifestaciones anteriores. Fue un caso singular en la ciudad de Morelia por la propagación de las intervenciones en inmuebles. Las participantes explican que había un enojo alimentado por casos recientes de feminicidios y la crueldad del asesinato de Jessica:

Creo que todas las intervenciones al espacio, todas las manifestaciones, todas las situaciones que ocurrieron en este caso tienen que ver, sí, completamente con la espontaneidad. Habían sucedido algunas situaciones, por ejemplo, en el Estado de México con la niña Fátima y en Ciudad de México con Ingrid [...] estábamos ya muy sensibles. A mí me parece que las cuestiones fueron completamente espontáneas, que no hubo nada que fuera calculado, armado o con otro fin, porque fue un sentimiento muy, muy genuino, de tristeza completa y total (activista-participante 2, abril, 2024)

Respecto a la planeación de la marcha, se consideró el recorrido, la posición de los contingentes, la comunicación con las autoridades, el lugar para el pronunciamiento, las estrategias de seguridad, y las funciones de las organizadoras y encargadas de la logística. Una de las organizadoras señala que en esta protesta fue necesario reforzar las estrategias de seguridad:

Recuerdo que se discutió el tema de seguridad, logística, porque pues sí venía choncha la, o sea sí venía cargadita ya la marcha, o sea sí esperaba que fuera una marcha pesada, de hartazgo, entonces se esperaba que fuera fuerte. Meramente fue eso y tener apoyo de emergencia de urgencia en caso de que alguien resultara lesionada o lesionado. (activista-participante 4, abril, 2024)

En esta ocasión, las intervenciones no eran parte de las acciones consensuadas en la red de colectivas, pero de alguna manera se cubrieron por el contingente. Al respecto, una de las organizadoras comparte:

No estuve al tanto de si hubo acuerdos de hacer intervenciones o si fueron espontáneas, aunque en realidad en las marchas siempre hay una, digamos una parte de las chicas que hace intervenciones de manera espontánea, porque a eso van. Desean ir a manifestar su rabia, su indignación y pues algunas encuentran, pues si algunas encuentran salida a este sufrimiento que nos produce vivir en este contexto de violencia, encuentran salida, rayando, rompiendo o poniendo por ahí algún estencil o algunas calcomanías. Entonces, siempre hay una parte de espontaneidad en las marchas y eso creo que es bueno, se debe mantener. Por eso es importante que se fortalezca la rama de seguridad y de autocuidado. (activista-participante 3, abril, 2024)

Existe una construcción iterativa de la manifestación y del activismo feminista. Los testimonios dan cuenta del espacio para la escucha y entendimiento del contexto para reformular objetivos, estrategias y acciones. La construcción de nuevos marcos de interpretación y de acción del movimiento incluye la vinculación con otras colectividades. Tal fue el caso de la convergencia con el movimiento de los 43 normalistas de Ayotzinapa desaparecidos en septiembre de 2014.

la organización intentó tejer lazos con los normalistas, entonces me acuerdo de que una marcha por los 43 de Ayotzinapa se unió con la con la marcha por Jessica. Me parece que ahí surgían posibilidades interesantes para trazar alianzas entre dos movimientos sociales que podían, digamos, establecer acuerdos para tratar de impulsar la búsqueda de la justicia que ambos anhelaban. (activista-participante 3, abril, 2024)

No solo hay cambios y ajustes en la organización de las colectivas y sus acciones políticas a partir del diálogo al interior, sino a través del diálogo con la sociedad. La participación en una marcha implica un intercambio de subjetividades que transforma y vincula con causas y personas:

Personalmente te puedo decir que yo era una antes del tema de Jessica González Villaseñor, cuando todavía tenía algo de resistencia a la situación de las pintas en los edificios, en los monumentos, en las calles, estas intervenciones me era muy complicado de repente aceptarlo porque para nosotros como organización

significaba costos, trabajo, situaciones de crítica social, política, era una avalancha. Después de este caso creo que mi visión cambió y el acercamiento al movimiento feminista pues tuvo una completa empatía, una situación genuina dentro de mí, en el cual sí, también tuve oportunidad de modificar mucho de lo que pensaba y de ver con otros ojos a las mujeres que salían a gritar y a defender los derechos de todas, quizás de una manera egoísta y desde el privilegio. (activista-participante 2, abril, 2024)

Entre los aprendizajes de la marcha, emergen la importancia de la vinculación con otras causas y de la coordinación entre colectivas, el reconocer el peso de la presión social en la impartición de justicia; y lo crucial que es la organización y logística para el resguardo de la seguridad de las y los participantes. Ello implica incluir en la organización los actos iconoclastas. Los siguientes testimonios nos hablan de ello:

Entonces se vio la importancia de salir a la calle a manifestarse, la importancia de acompañar a la familia y pues yo creo que queda como lección esa experiencia también de tratar de vincularse o de trazar alianzas estratégicas en momentos concretos, en coyunturas concretas con otros movimientos sociales. (activista-participante 3, abril, 2024)

Pienso que se entendió también entre las colectivas la importancia de realmente contar con unas coordinaciones de seguridad que sean capaces de atender, digamos, a los desafíos del momento de la marcha. Entonces, eso también me parece que al final fue bueno. Es decir, entender que se requiere bastante organización para convocar una marcha y creo que eso también es positivo al final, aunque haya habido unos momentos duros, porque había que aprender esas lecciones y creo que al final sucedió y todas lo aprendimos. (activista-participante 3, abril, 2024)

La marcha del 26 de septiembre en Morelia fue un parteaguas, pues marcó la pauta para las siguientes manifestaciones públicas. La organización de las marchas incluye ya la participación del *Bloque negro*, un segmento conformado de mujeres que, vestidas de negro y encapuchadas, realizan las acciones performáticas radicales. Se trata de intervenciones con tácticas más confrontativas y directas en las calles.⁴⁹ En el cometido de hacer frente a una narrativa androcéntrica de la historia, las colectivas feministas en Morelia elevan una

⁴⁹ Aunque la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos protege la libre manifestación de ideas, las mujeres que participan en la iconoclasia suelen resguardar su identidad debido a la persecución policial. La capucha se convierte en un símbolo de lucha y protección.

contramemoria feminista que visibiliza las experiencias de violencia y negación de derechos humanos de las niñas, jóvenes y mujeres adultas.

Performatividad, corporalidad y espacio público

La iconoclasia en el activismo feminista puede interpretarse como un movimiento rítmico y coreográfico que abre una posibilidad simbólica sobre la memoria crítica y la lucha social. Como un acto performático, la iconoclasia articula los cuerpos de las mujeres que se congregan, se mueven, hablan y transitan en las calles (Claros Chavarría, p. 145). El desplazamiento, los puntos de intervención, la vestimenta y las funciones de quienes participan en las pintas e intervenciones materiales parten de una organización planeada que interactúa con actos espontáneos.

Al manifestar sus cuerpos en las calles, las mujeres hacen una declaración de presencia. Rompen así las normas establecidas sobre cómo las mujeres deben transitar, vivir y existir en el espacio público. Las acciones gráficas y el uso performático del cuerpo desafían la lógica patriarcal del espacio público y proporcionan a las mujeres una forma de manifestación y expresión libre en un lugar del que históricamente han sido excluidas (Vizcaíno Torres, 2023, p. 193). Como explica Blanca Herrmann Estudillo (2023), “los cuerpos que salen a la calle marcan los monumentos con discursos de lucha, de dolor y de memoria que no dejan a los transeúntes voltear hacia el otro lado de la calle ni ignorar las muertes que suceden diariamente” (p 185).

En la búsqueda por la apropiación segura del espacio público, las intervenciones feministas forman una voz y disputan la palabra por medio de una asamblea de corporalidades. En las calles, consignas, vestimentas oscuras y rostros cubiertos se unen en el caminar a una madre víctima indirecta de feminicidio. Ahí surge el *acuerparse*, un concepto resignificado en el movimiento feminista para expresar el cuidado y protección mutua. *Acuerparse* es el acompañamiento como eje de la acción. Forma una red de apoyo que actúa como protocolo de autocuidado y seguridad, para creer en la otra sin juicios y

materializar la consigna de “Fuimos Todas”. En el *acuerparse* se encuentra la protección, la alianza, la sororidad y el *affidamento*⁵⁰.

La iconoclasia simboliza también el cuerpo femenino y su liberación de las normas sociales que lo rigen. Desafía la posición femenina, vulnerable y victimizante de las mujeres y revela el accionar político en búsqueda de la reivindicación de la memoria. Por eso, las intervenciones “están dirigidas hacia figuras conservadoras, patriarcales, fascistas y aquellos que perpetúan conductas machistas que la sociedad a menudo tiende a minimizar” (activista-participante 1, enero, 2024).

La iconoclasia en el activismo feminista construye nuevos marcos interpretativos de la historia y la situación social de las mujeres. Resignifica monumentos androcéntricos encumbrados en un espacio público reservado para el goce masculino. Causa molestia porque se muestra en contra del “patriarcado-colonial-moderno” que Rita Segato (2016) explica como una estructura dominante que depende de la permanencia de la mujer y las personas feminizadas y racializadas en una posición subordinada. Los crímenes de tal sistema tienen en la mira

todo lo que desestabiliza, contra todo lo que parece conspirar y desafiar su control, contra todo lo que se desliza hacia fuera de su égida [...] Expurga de ese modo todo lo que no le concede el reconocimiento debido a su forma de estructurar y disciplinar la vida, a su forma de habitar y naturalizar un camino de asimetrías y dominaciones progresivas. (Segato, 2019, p. 96)

Para Vizcaíno Torres (2023), el inicio de las pintas y la destrucción de inmuebles en las manifestaciones feministas, están relacionados con tres sentidos: salir de la comodidad en la que habían caído las protestas centradas en el salir a las calles y expresarse con consignas; dejar un registro de las denuncias y del posicionamiento contra la violencia; y, por último, la generación de un sentido de pertenencia y colectividad. Para la autora, estos sentidos “representan la parte de la subjetividad del poder discursivo de lo gráfico como actos performáticos en espacios simbólicos” (p. 203). La marcha del 26 de septiembre cumple con los tres: fue decisivo al marcar la diferencia con manifestaciones anteriores centradas en las

⁵⁰ *Affidamento* refiere al término italiano que surgió en la escuela de Milán entre las décadas de 1960 y 1980 para referir a la confianza y el apoyo entre mujeres, aún en contextos de diferencias.

consignas verbales y expresadas en manta o papel; las pintas y alteración de monumentos fueron clave para dejar registro y testimonio sobre la violencia contra las mujeres con el caso de Jessica como ejemplo reciente. Finalmente, la marcha reunió a las colectivas y a la sociedad civil, representó el ingreso de muchas mujeres al activismo feminista y también un punto clave para la construcción colectiva de los marcos de interpretación del movimiento.

Conclusiones

Frente a la negligencia histórica hacia las demandas feministas, las marchas, las intervenciones gráficas y materiales, y el uso del cuerpo de las mujeres en espacios públicos surgen como formas para visibilizar la violencia de género y la impunidad que rodea los crímenes contra las mujeres. En el vigente movimiento feminista, reconocido por algunas teóricas y activistas como una Cuarta Ola (Cobo, 2019), la iconoclasia ha adquirido importancia significativa como acción estético-política. Han sido intervenciones iconoclastas las que fungen como enunciación, ruptura y fractura de las prácticas discursivas dominantes enmarcadas en el patriarcado y el capitalismo.

Estas acciones, nos remiten también a la consigna de la segunda ola del feminismo: “Lo personal es político”. Se trata de hacer visible en lo colectivo la violencia machista que muchas veces sucede a puertas cerradas; de exponer que suceden de forma continua, precisamente porque hay un sistema que lo permite y normaliza. Cuando una participante comparte: “nuevamente estábamos en riesgo de que hubiera un caso más de impunidad en la sociedad y me parece que el tema era evitar que se diera eso” (activista-participante 2, mayo, 2024), nos habla de ese accionar colectivo frente a una estructura social, política e institucional que perpetúa la subordinación de las mujeres.

Las intervenciones gráficas y materiales resignifican los monumentos en contextos históricos donde los cuerpos de las mujeres son regidos en los espacios públicos. En el caso de la iconoclasia feminista, visibilizan, sobre todo, la jerarquía de los sexos y la violencia contra las mujeres que prevalece en la actualidad. “Las acciones gráficas desafían la lógica patriarcal en tanto las mujeres, quienes históricamente han sido construidas bajo narrativas específicas, siguen rompiendo con esas lógicas” (Vizcaíno Torres, 2023, pp. 196).

En México, la iconoclasia feminista resignifica monumentos al confrontarlos con un presente de feminicidios y desapariciones. En el marco del legado de los movimientos sociales en el Estado de Michoacán, el activismo de las feministas en Morelia busca transformar el sistema que históricamente oprime por ser machista, misógino y violento. Como otros movimientos sociales en el mundo, éste se une a un feminismo que “desafía el orden social y el código cultural más ancestral universal y arraigado de los existentes, en sus diversas manifestaciones” (Kate Millet, 1995, citado en De Miguel Álvarez, 2003, p. 131).

El caso de Jessica González Villaseñor proporciona lecciones valiosas sobre la resistencia feminista y la transformación del espacio público. A través del análisis de este caso emerge la importancia de incluir la acción política como tema de investigación en el campo de la gestión cultural. Tiene sentido, en cuanto estos estudios contribuyen con la problematización y visibilización de las disputas por el poder que intervienen en los campos de acción de la cultura. En concreto, la investigación de las movilizaciones políticas feministas como actos culturales que apelan al cambio social contribuye a generar conocimiento sobre “las diversas estrategias que llevan a cabo diferentes personas y/o grupos artísticos para instalar demandas (espontáneas o de coyuntura) frente a una situación concreta” (Pais Andrade, 2021, p. 29) así como a identificar “dónde y quiénes configuran relatos y qué características detentan para conservar el orden establecido o generar otros (Pais Andrade, 2021, p. 30).

El monumento que representa las cualidades del ideal masculino es quebrantado para dar cuenta de su anacronismo y de lo absurdo que resulta como figura que intenta representar un pasado común y un presente unívoco. Los actos de *des-monumentalización* son expresiones de un movimiento social que sacude los órdenes y las estructuras imperantes, que redefine el espacio público desde la radicalidad, la resiliencia y la regeneración ideológica. Los cuerpos en colectivo desafían el espacio público, se apropian de él y reconfiguran, aunque sea por momentos, los roles asignados en la organización social.

La intervención en el patrimonio de una ciudad cuestiona las estructuras discursivas patriarcales y busca la emancipación sociopolítica de los cuerpos de las mujeres. Con ello, las activistas reivindican el derecho a la ciudad, a ocupar el espacio público y adueñarse de sus cuerpos (Herrmann Estudillo, 2023, p. 184). Resignifican así el discurso histórico y ellas

mismas “hacen historia”, pues es finalmente “un modo de darle sentido a la realidad pasada y presente” (Corcuera de Mancera, 1997).

La gestión cultural resulta útil para comprender y fortalecer la acción política en la organización del movimiento social feminista. No solo su estudio como acción cultural y política, sino como cuerpo de conocimiento para la gestión de estrategias y metodologías de las marchas y manifestaciones sociales. Las expresiones culturales contribuyen con los movimientos sociales al proporcionar narrativas transformadoras y ofrecer medios para la reflexión crítica en contextos donde prevalecen formas de opresión, tensión política o conflictos identitarios.

Para finalizar, planteamos dos temas que resultan problemáticos. El primero tiene que ver con no renunciar a una visión crítica de las acciones iconoclastas, no en el sentido del reproche moral por el daño al patrimonio público, sino en su objetivo y estrategia. Es decir, no trazar una línea directa entre el acto iconoclasta y el logro de las metas del activismo feminista. Vale la pena complejizar el tema. El otro elemento es que la performatividad en el sentido de la explicación de Judith Butler, se desarrolla en el marco de ciertas normas sociales. Así, aún en escenarios de rebeldía política, hay un límite a la libertad individual que es determinado por la estructura sociocultural. Tal vez vale la pena pensar en la performatividad que tiene lugar en las protestas feministas dentro de un marco interpretativo de disidencia que le da sentido; que en su performatividad, incluso normada, lo arroja en lo colectivo una rebeldía performativa de los cuerpos de las mujeres al tomar las calles como *normalmente* no se hace.

Referencias

- Amorós, C. (2005). Dimensiones de poder en la teoría feminista. *Revista Internacional de Filosofía Política*, (25), 11-34.
<https://www.repositorio.ciem.ucr.ac.cr/handle/123456789/299>
- Arrieta, C. (2020) "¡Justicia para Jessica!", exigen con manifestaciones en Morelia. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/estados/jessica-piden-justicia-con-manifestaciones-en-morelia/>
- Buczowska, E. B. (2022). Destrucción de la imagen y destrucción del nombre: *Senderos Filológicos*, 4(2).

<https://iifilologicas.unam.mx/senderosFilologicos/index.php/senderosPhilologicos/article/view/162>

- Bullón, C., y Segovia Vara, M. (2023). De cuando las estatuas besan el suelo. Reflexiones en torno al papel de la iconoclasia en el movimiento Black Lives Matter (BLM). *Hastapenak: Revista de Historia Contemporánea y Tiempo Presente*, (5), 75-104. <https://www.hastapenak.com/estudio1blm.html>
- Butler, J. (2009). Performativity, precarity and sexual politics. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(3). <https://recyt.fecyt.es/index.php/AIBR/article/download/32682/17423/0>
- Claros Chavarría, J. A (2023) Interviniendo y desafiando memorias. La intervención a monumentos en clave feminista. *Journal de Comunicación Social*, 11(16), 131-155. <https://doi.org/10.35319/jcomsoc.2023161285>
- Cobo, R. (2019). La cuarta ola feminista y la violencia sexual. *pArAdigma, Revista Universitaria de Cultura*, 22, 134-139. <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/17716/134%20Cobo.pdf?sequen>
- Corcuera de Mancera, S. (1997). *Voces y silencios en la historia: Siglos XIX y XX*. Fondo de Cultura Económica.
- De Miguel Álvarez, A. (2003). El movimiento feminista y la construcción de marcos de interpretación. El caso de la violencia contra las mujeres. *Revista internacional de Sociología*, 61(35), 127-150. <https://doi.org/10.3989/ris.2003.i35.303>
- De Nordenflycht, J. (2021). Iconoclasia, patrimonio y arte en el espacio público. *El Arte en el Espacio Público*, (28), 43-52.
- El criminalista nocturno (2021). El caso de Jessica González - una tarde salió de su casa y días después fue hallada sin vida. https://www.youtube.com/watch?v=nLO9zhHFJnE&ab_channel=CriminalistaNocturno
- El Universal (2020). Feministas y familiares se vuelcan a calles de Morelia para exigir justicia para Jessica. <https://www.eluniversal.com.mx/estados/morelia-feministas-se-vuelcan-en-las-calles-para-exigir-justicia-para-jessica/>
- Estrada, A. (2020). Colectivas marchan por feminicidio de Jessica González en Morelia. *El Financiero*. <https://www.elfinanciero.com.mx/estados/colectiva-convoca-a-marcha-por-feminicidio-de-jessica-gonzalez-en-morelia/>
- Excelsior (2020). Detienen a Diego Urik, presunto feminicida de Jessica González. <https://www.excelsior.com.mx/nacional/detienen-a-diego-urik-presunto-feminicida-de-jessica-gonzalez/1408672>
- Expansión Política (2023). Diego Urik recibe 50 años de cárcel por feminicidio de maestra Jessica González. <https://politica.expansion.mx/estados/2023/02/15/diego-urik-sentencia-feminicidio-jessica-gonzalez>

- Forni, P. (2010). Los estudios de caso: Orígenes, cuestiones de diseño y sus aportes a la teoría social. *Miríada: Investigación en Ciencias Sociales*, 3(5), 61-80.
<https://p3.usal.edu.ar/index.php/miriada/article/view/5>
- Gambini, F. (2014). La “desculturalización” de la cultura: crítica literaria, gestión cultural y acción política. Una entrevista a Víctor Vich. *Mester*, (43), 127-145.
<http://dx.doi.org/10.5070/M3431024939>
- Gómez Campos, R. de M. (2004). *El sentido de sí: un ensayo sobre el feminismo y la filosofía de la cultura en México*. Siglo XXI.
- Harding, S. G. (1998). ¿Existe un método feminista? En E. Barta (Coord.), *Debates en torno a una metodología feminista*, (pp. 9-34). Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco.
https://om.juscatamarca.gob.ar/articulos/harding_-_existe_un_metodo_feminista.pdf
- Harding, S. G. (Ed.). (2004). *The feminist standpoint theory reader: Intellectual and political controversies*. Routledge.
- Herrmann Estudillo, B. A. (2023) Iconoclasia, cuerpo y poder: las mujeres y las protestas mediante las intervenciones a obras de arte. *Boletín de Arte*, (44), 179-190.
<https://revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/15988>
- Infobae (2020). #NiUnaMás, ni una asesinada más: feminicidio de Jessica desata nuevas protestas en Morelia.
<https://www.infobae.com/america/mexico/2020/09/27/niunamas-ni-una-asesinada-mas-feminicidio-de-jessica-desata-nuevas-protestas-en-morelia/>
- Márquez, F., Roca, A., & Bustamante, J. (2023). Por una antropología del paisaje de la protesta: ruina, iconoclasia y antropofagia en plaza dignidad. *Mana*, 29(1), 1-35. <https://doi.org/10.1590/1678-49442023v29n1e2023005.es>
- Olachea, O., y Manzo, J. (2020). Encuentran cuerpo de Jessica González, confirma la Fiscalía. *La Voz de Michoacán*
<https://www.lavozdemichoacan.com.mx/michoacan/encuentran-cuerpo-de-jessica-gonzalez-confirma-la-fiscalia/>
- Pais Andrade, M. A. (2021). La gestión cultural en y desde una mirada interseccional. En M. A. Pais Andrade y B. Igarzabal (Eds.) *De la cultura al feminismo* (20-33) RGC Ediciones. <http://hdl.handle.net/11336/189349>
- Prado Jiménez, M. (2023) El estallido de las jóvenes feministas y la ocupación del espacio en tiempos de la pandemia en la ciudad de Querétaro. *Boletín Onteaiken*, (35), 153-162. <http://onteaiken.com.ar/wp-content/uploads/2023/05/35-13.pdf>
- Quezada, I., & Alvarado, C. (2020). Repertorios anticoloniales en Plaza Dignidad: desmonumentalización y resignificación del espacio urbano en la Revuelta. Santiago de Chile, 2019. *Aletheia*, 10(20). <https://doi.org/10.24215/18533701e049>
- Secretaría de Gobernación & Comisión Nacional de Búsqueda (2023). *Criterios mínimos para la construcción y/o armonización del Protocolo Alba*.

<https://comisionacionaldebusqueda.gob.mx/wp-content/uploads/2023/01/Criterios-Minimos-Protocolo-Alba.pdf>

Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños.

Tapia Sandoval, A. (2023). Reducen “sentencia ejemplar” de Diego Urik, feminicida de la joven Jessica González Villaseñor; familia apelará. *Infobae*.
<https://shorturl.at/111Tp>

UNESCO (2024) *Centro histórico de Morelia*. Página web oficial Lista del Patrimonio Mundial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. <https://whc.unesco.org/es/list/585>

Vizcaíno Torres, A. de M. (2023). Luchas antipatriarcales en México, lo estético-político como elemento constitutivo. *Política y Cultura*, (60), 183–204.
<https://doi.org/10.24275/FDMH8353>

CAPÍTULO 8.
LAS MUJERES EN LA CREACIÓN
DEL CÓMIC,
EL CASO DE ZAPOPAN

Alicia Paola Partida Hernández
Camilo Patiño García

Capítulo 8.

Las mujeres en la creación del cómic, el caso de Zapopan

Alicia Paola Partida Hernández

Camilo Patiño García

Introducción

Históricamente, la industria de la historieta ha tenido un predominio de creadores, artistas y editores de género masculino; hay poca visibilidad de la contribución de otros géneros, en especial, el femenino, a pesar de que ellas han estado involucradas en cada paso del desarrollo de esta industria. Por ejemplo, mujeres como Nell Brinkley (creadora), Elizabeth Holloway Marston (artista), Ramona Fradon (artista), Ray Herman (editora), entre muchas otras. Lo anterior es también parte del entendido social sobre la población objetivo de las historietas y su contenido. Como menciona Stuller (2012) en su análisis sobre la segunda ola del feminismo en la cultura popular, la representación de la mujer en la historieta, hasta los años sesenta y setenta, era una proyección del punto de vista masculino: el denominado *male gaze*, en el cual la mujer es el objeto visto desde el sujeto, que es el hombre; mismo que también afecta cómo las mujeres observan a otras mujeres en el medio. Desde esta perspectiva, se puede explicar cómo en medio de la segunda ola feminista, que exigía la equidad legal y laboral, los derechos de reproducción, entre otros temas, el medio del cómic presentaba en *The Brave and The Bold* (número 63, de 1965), una historia donde la *Mujer Maravilla* y la *Superchica* dejaban sus responsabilidades como heroínas para ir a París, Francia, a modelar vestidos en pasarelas y salir a citas románticas. Esta representación es la construcción del fetichismo femenino en los medios.

Con el crecimiento de la industria de la historieta, durante las últimas décadas, las creadoras y consumidoras son visibles e innegables. Ellas han ayudado a diversificar el medio y reconstruirlo desde su propio diseño y narrativa. Creadoras como Gail Simone, es una voz

del género, orientación y raza en la industria de la historieta, que ayuda a eliminar el rol de los personajes femeninos como meros motivadores de acción masculina; mientras que, gracias a editoras como Karen Berger, quien trabajó en títulos como *Swamp Thing*, de Alan Moore, Sandman de Neil Gaiman, entre otros, podemos hoy en día hablar del desafío a la idea de la historieta tradicional que hizo cambiar al medio en los años ochenta, y sin lo cual, no sería posible que existiera el concepto actual de historieta.

Hoy en día podemos afirmar que las mujeres son parte de toda la industria de la historieta y del cómic. El trabajo de las creadoras, editoras, dibujantes, pintoras, coloristas, ilustradoras y todas las mujeres que trabajan en el medio es identificado y reconocido no solo en las historietas, sino también en las distintas acciones por las que forma su historia, como la página web *Women in Refrigerators*; y lo son proyectos como *Working the Margins: Women in the Comic Book Industry*, y *American Rosie The Riveter Association*. Son proyectos que documentan la contribución de las mujeres a la industria de la historieta y que impulsan a nuevas creadoras.

Como parte del auge de las Industrias Culturales y Creativas (ICC), en las últimas tres décadas numerosas ciudades han posicionado esta industria como un elemento transversal de su desarrollo. En el caso de Zapopan, México, la Casa del Autor Zapopan (CAZ) realiza un programa de residencias artísticas y brinda un espacio para la creación de historietas. Si bien es un programa abierto a cualquier persona, se ha observado un incremento de participación por parte de las mujeres. En este sentido, esta investigación pretende conocer la experiencia de las artistas previa, durante y posterior a su residencia en la CAZ; y contextualizar cómo esto las define en su papel dentro de la industria de la historieta y del cómic.

La producción y los artistas

La forma de producción de la historieta se ha diversificado, sobre todo en las últimas décadas; destacan la posibilidad de autopublicación y la difusión electrónica, lo que ha creado una gama de oportunidades creativas para nuevos autores. Podemos establecer que existen diferencia de producción entre las grandes editoriales de historieta como *Marvel*, *DC*, entre otras; así como diferencias creativas que van más allá de la capacidad y políticas de dichas

editoriales, pero que afectan el proceso de creación de los nuevos creadores. La primera de estas diferencias es el método o proceso de producción. Las grandes editoriales, en especial las norteamericanas y las europeas, tienen como base la separación de trabajo; esto es, existen muchos colaboradores en el proceso de creación, cada uno con una tarea especializada. Por ello, en promedio, trabajan en un cómic aproximadamente siete personas: editor, escritor, dibujante, rotulador, entintador, colorista y artista de aportada. Este proceso, es más rápido en la producción, también hace que la historieta sea menos dependiente de un artista en específico, a tal punto, que incluso la historia puede partir de una sola idea siendo desarrollada por el conjunto de colaboradores (Duncan & Smith, 2009). Sin embargo, esto también ha creado que la misma historieta cuente con diferencias de continuidad y creatividad.

Existe el caso de la producción de autor que, si bien puede o no incorporar colaboradores, la narrativa completa es de un solo creador, mientras que el resto de los procesos son realizados o vigilados por el mismo creador. Este tipo de historietas son más tardadas en su producción, pudiendo tardar un año en publicar el siguiente número. Cuando el autor o autora original deja de trabajar en la historieta es difícil que otro creador o creadora la continúe, por lo que la narrativa termina.

En el caso de las y los nuevos creadores independientes, la mayoría debe construir su trabajo en solitario. Si bien suele contar con personas para discutir sus ideas, el resto del trabajo de escritor y dibujante es individual. Esta forma de creación de historietas, es conocida como *underground*. Regularmente, son artistas que no cuentan con una editorial que provea apoyo, pero desean dar a conocer su creación, aunque sea fuera del sistema de producción y distribución establecido. Su apogeo se dio en los años sesenta y setenta, porque gracias al avance de tecnología de información es una de las formas de producción creativas que más impulsa la industria.

Lo anterior constituye también una diferencia en el proceso de creación. Autores como Will Eisner (1996) plantean que el proceso ideal es justo cuando el escritor y el dibujante son la misma persona, lo que se constituye en muchos medios como la Teoría de Autor, que hace énfasis justo en la visión integral del autor en el producto final, y se refleja en sus competencias técnicas, temáticas, estilo e influencias. Esto, a su vez, se denota en el

mismo proceso creativo (Scribano, 2011). Como señala De la Torre (1991) se determina en tres dimensiones que no pueden analizarse por separado, pues sería como delimitar las partes de un todo, y son:

- *Antecedentes*, cómo el creador ha tenido contacto con el medio, cómo éste lo ha definido en sí mismo, así como el proceso en que se ha convertido en parte del sujeto: es, en sí, la interacción entre la persona y el medio, y cómo se transforma en ser el agente de creación. Existen para ello la interacción entre las condiciones intrínsecas del sujeto, como son las aptitudes, intereses, motivaciones; así como las condiciones extrínsecas al sujeto como son las condiciones situacionales, influencias sociales, familiares, escolares, entre otras.
- *Concomitantes*, que se determina por la relación entre la persona, el proceso de desarrollo y la situación que guarda. En sí, determina la producción de las ideas, un proceso personal que alude a la evolución de la información con que cuenta el creador hacia la producción.
- *Consecuentes*, es el paso donde el creador desarrolla el producto y la diferenciación de este. Es decir, cómo es comunicada su innovación de ideas; no se trata solo de la elaboración, sino de la creación real, es decir, innovadora.

Las dimensiones tienen en cuenta que el proceso de creación es continuo en un entorno cambiante. Las variables que componen las dimensiones se pueden dividir entre aquellas exclusivas del artista y las del entorno en que se desarrolla, pero son ámbitos que se encuentran siempre relacionados. Por ello, es necesario analizar cómo influye el entorno como factor en el proceso creativo, pero con cuidado de determinar que las diferentes actitudes de los artistas serán las que permitan realizar su creación. En este sentido, aunque se busca conocer, en lo general, las variables del entorno de los artistas, se aclara que en realidad este entorno es una construcción de percepción de cada artista y lo que él hace con ese entorno.

Para la presente investigación se construyó un cuestionario de 43 ítems que nos ayuda a responder el proceso creativo. En primer lugar, se tiene una variable de identificación con

dos ítems (Tabla 1), en la cual se determina si existe una variación entre la edad, antecedentes y concomitantes que puedan dar como respuesta una diferencia en el nivel de percepción.

Ítems de identificación:

- ¿Cuál es tu nombre?
- ¿Cuál es tu edad?

Para la segunda dimensión se utilizaron 20 ítems (Tabla 2) para identificar la relación entre la formación profesional y la historieta; el lugar de crecimiento; aspectos sociales como una condición situacional; el interés inicial en el medio y las influencias creativas; en especial, los aspectos extrínsecos que involucran a la creadora y la industria. Dicha información fue relevante para conocer el contexto en el que las creadoras se autodefinen, así como aclarar la percepción respecto al apoyo recibido durante su estancia en la CAZ.

Ítems de antecedentes

- ¿Dónde naciste?
- ¿Cuál es tu nivel educativo / área del conocimiento?
- ¿A qué te dedicas?
- ¿A qué edad comenzaste a crear cómics?
- ¿Cómo surge tu interés en los cómics?
- Desde tu perspectiva, ¿cómo ves a la industria del cómic en México?
- Desde tu perspectiva, ¿cómo ves a la industria del cómic en tu país? (en caso de ser extranjeras)
- ¿Cuáles consideras que son las ventajas y desventajas de ser creador masculino de cómics en México?
- ¿Cuáles consideras que son las ventajas y desventajas de ser creadora de cómics en México?
- ¿Consideras que creadoras de cómics tienen la misma oportunidad que los creadores en México? (sí / no, ¿por qué?)
- En caso de considerar que no se cuenta con las mismas oportunidades, ¿qué sugieres para lograr un equilibrio de oportunidades entre creadoras y creadores?
- ¿Cuál o cuáles son los principales retos para las creadoras dentro de la industria del cómic?
- ¿Cuál o cuáles son los estereotipos a los que se enfrentan las creadoras de cómics?
- ¿Cuál o cuáles son las principales fortalezas para las creadoras dentro de la industria del cómic?
- ¿Cómo se valora a las creadoras de cómics en México?
- ¿Cómo se valora a los creadores de cómics en México?
- ¿Cómo se valora a las creadoras de cómics en tu país (para extranjeras)?

- ¿Cómo se valora a los creadores de cómics en tu país (para extranjeras)?
- ¿Qué papel juegan las creadoras en la industria del cómic en México?
- ¿Cómo has financiado tus proyectos?

En cuanto a la dimensión de concomitantes, se utilizaron 18 ítems que determinan, no solo la relación entre la creación y su entorno, incluyendo influencias y redes de creación, sino también su participación en la estancia de la CAZ, con énfasis y cómo propició un desarrollo de productos creativos.

Ítems de concomitantes

- ¿Cuáles son tus principales referentes en la industria de los cómics?
- ¿Qué momento o momentos consideras más importantes en la historia del cómic a nivel mundial?
- ¿Qué momento o momentos consideras más importantes en la historia del cómic en México?
- ¿Cuál consideras que es el cómic mexicano más trascendental? ¿por qué?
- ¿Antes de participar en el programa de residencias de la CAZ, participaste en algún otro programa similar (gubernamental) o recibiste alguna beca? (si es afirmativo menciona cuál o cuáles)
- ¿En qué año participaste en el programa de residencias de la CAZ?
- ¿Qué representó para ti el participar en el programa de residencias de la CAZ?
- ¿Cómo fue la experiencia de participar en el programa de residencias de la CAZ?
- ¿Consideras que fue el mismo trato durante tu residencia tanto para creadoras como para creadores?
- ¿Cómo se llamó la obra que realizaste durante tu residencia en la CAZ? ¿Se publicó y comercializó?
- ¿Cuál es el tema de la obra que realizaste durante tu residencia en la CAZ?
- ¿Por qué elegiste ese tema?
- ¿Quiénes consideras que son tus mayores influencias artísticas o narrativas en la creación de tus cómics?
- ¿Has colaborado con alguna otra creadora o creador en algún cómic?
- ¿Participas en alguna red de artistas y/o creadoras de novelas gráficas? Sí / no ¿por qué?
- En caso de participar, ¿cuál es la red, qué actividades realizan y qué canales de difusión utilizan?
- En caso de no participar, ¿por qué no participas?
- ¿Actualmente trabajas en un nuevo proyecto?

Por último, se utilizaron solo tres ítems en la dimensión consecuentes pues, si bien es parte del proceso creativo en cuanto al productivo final, es importante forma en que éste se

construye. Lo que se busca en esta investigación es conocer cómo se autodetermina, si la creación en la CAZ forma parte de esta construcción de forma innovadora.

Ítems de consecuentes

¿Qué consideras que aportó tu obra realizada al desarrollo de la industria del cómic? Después de tu paso por la CAZ, ¿qué proyectos vinieron en tu carrera como creadora de cómics?

¿Qué pretendes lograr con tus obras?

Antecedentes de creación

Con excepción de una de las autoras, el resto tienen un rango de edad entre los 27 y los 35 años, con estudios de nivel superior, la mayoría con maestría, precedentes a su participación en el programa de residencia. Asimismo, todas cuentan con una conexión adaptativa y proyectiva como un proceso continuo, pues construyeron su proyecto por medio de las distintas formaciones profesionales, gustos artísticos y las intenciones de crear el medio. Lo podemos observar en la formación y educación recibidas, vinculadas a la industria como artes visuales, artes plásticas, animación, ilustración y narrativa gráfica; así como en su desempeño laboral vinculado a su formación, tanto como profesionales o docentes.

Lo anterior se acompaña del acercamiento de la mayoría de las creadoras con la historieta. Aquí encontramos dos vertientes. La primera, de creadoras que desde edad temprana, infancia, fueron lectoras de personajes como *Mafalda*, *Condorito*, *La Pequeña Lulú*, entre otros, o bien eran afines al anime y las llevó al manga. La segunda, es de tres autoras que, en su crecimiento profesional, en sus estudios, se encontraron con el medio que les serviría como forma complementaria en sus deseos de creación, si bien mencionan acercamientos al entorno de la escritura o el diseño, en realidad no eran grandes aficionadas, ni lectoras habituales, lo que establece una distancia a la evolución del medio. Por lo anterior, se puede identificar cómo la mitad de las creadoras, todas las que están ubicadas en la primera vertiente, iniciaron un proceso de desarrollo primario, es decir: dibujar sus propias historias durante su primaria o secundaria; mientras que la otra mitad, donde se encuentran las autoras de la segunda vertiente, fue hasta pasados los 21 años.

Si bien, lo anterior es un determinante en la construcción del sujeto como creador en el medio, esto es más observable en la correlación entre sus intereses con las influencias que tuvieron en su proceso de construcción. Se puede observar que la mayoría de las autoras sin importar la vertiente, sí bien tuvieron un acercamiento a creaciones como *Mafalda* o *Condorito*, en realidad fue el anime y el manga donde se encuentra un mayor interés en el medio; aun así es destacable que de aquellas autoras que no tuvieron un proceso de creación primaria en la infancia, su acercamiento se da en productos para un público juvenil y adulto.

Ahora, en cuanto a su contexto extrínseco en el proceso de creación, existe una percepción de una industria en México que cuenta con un crecimiento de la fase creativa, con nuevos artistas que quieren ingresar y publicar, pero incluso entre ellos hay grupos pequeños y no existe vinculación. Se menciona que dentro de la fase de inversión, producción y manufactura, es una industria débil e incluso inexistente, donde las pocas editoriales que sí publican y buscan nuevos creadores son grandes editoriales españolas, que si bien tiene un nuevo espacio para lo que definen como novel gráfica, en realidad no son especializadas en ello, siendo la mayoría de su producción desde libros literarios, *betsellers* e incluso libros académicos, lo que limita el desarrollo de profesionales específicamente de la historieta aun dentro de la editorial. En este sentido es el *fanzine*⁵¹ el producto principal de desarrollo de la industria y su canal de difusión más utilizado. Si bien, estas percepciones nacen de la comparación con otras industrias como la norteamericana y la europea, el razonamiento es que no se tiene una idea clara de creación de la industria de historietas en México. Es de remarcar que, en comparación con las autoras mexicanas, las autoras extranjeras que participan en el estudio mencionan que la industria en México está más establecida que en sus respectivos países de Latinoamérica. Dado estos problemas, las fases de difusión y exhibición son casi inexistentes y, por ende, hay una demanda muy restringida.

En este sentido, se puede establecer que la falta de una industria amplia limita las opciones de inserción para las creadoras. Si bien existen distintas formas en que los creadores pueden avanzar en el medio, de acuerdo con Duncan y Smith (2009, pp. 124-125) los más frecuentes son:

⁵¹ Entendida como una publicación realizada por fanáticos de un tema, su elaboración es independiente, se suele definir como una publicación de aficionados para aficionados y expertos, y su contenido es especializado.

- Para artistas, una combinación de entrenamiento y trabajo en cooperación, como ser asistente de un profesional ya establecido en el medio y realizar estudios de educación formal en historietas o en un campo relacionado a ellas. Esta última les provee de entrenamiento técnico, vinculación y contactos.
- Para escritores, tener experiencia previa escribiendo sobre los medios, en especial sobre historietas, así como educación formal donde aprendan escritura creativa como habilidad transferible al medio.
- Para artistas, escritores, coloristas, dibujantes, entre otros, el camino puede ser:
 - Por medio del trabajo en compañías editoriales, en posiciones de producción.
 - Creando productos del medio como son historietas en línea, trabajando con pequeñas editoriales creando historietas, entre otros, que les ayude a crear un portafolio que puedan someter a editoriales.

La educación precedente de las autoras, con la cual adquirieron habilidades relacionadas al medio, así como su búsqueda individual creando un portafolio de productos, ha sido la alternativa de ingreso.

Si la industria en general es un factor que puede limitar el desarrollo de talentos, otro factor que es muy marcado es la conexión de géneros entre creadores, productores y demanda (Labarre, 2020). Primero, por una cuestión generacional, la mayoría de las creadoras perciben que los artistas y editores con edad mayor a los 40 o 50 años dan mayor oportunidad al hombre y al género de superhéroes, siendo esto un factor de homogenización de consumo debido a la educación sobre historietas que la sociedad ha recibido. Por ello, al tener mayor demanda, se transforma en un asunto total del sistema patriarcal, que va desde la creación, producción y consumo. Ahora bien, las generaciones más jóvenes son más receptoras a todo tipo de género, pero la demanda es un nicho muy reducido.

En esta estructura se percibe desde un estigma generalizado en México hacia la historieta como un subproducto cultural para niños y hombres que, sumado al estigma de feminización en la creación de la mujer, crea una limitante a la creación. Esta homogenización social de lo femenino, en comparación a lo masculino, bajo razonamiento de temáticas e incluso de composiciones visuales, el uso de personajes con estilos femeninos

o tramas románticas encasilladas es *algo* inferior por productores y consumidores, a pesar de que existe una diversidad de creadores en todos los géneros.

Otro factor que también perciben es la edificación de estructuras definidas para mantener el *estatus quo* en la producción. Así, muchos de los programas de apoyo para la creación se ven acaparados por un grupo de expertos ya establecido. Si bien no se dialogó sobre la producción misma de este grupo, es claro que se manifiesta una falta de oportunidades de apoyo a nuevas creaciones u otro tipo de géneros, tal como lo plantea una de las creadoras de menor edad: muchas de sus antecesoras se vieron excluidas por ser mujeres y se apoyaron como identificación de género para poder sobresalir, una idea que se continúa reproduciendo en muchos de los grupos de mujeres.

Ahora bien, en cuanto al conjunto de creadores, productores y consumidores jóvenes, las autoras perciben un trato de mayor equidad, apoyado por los programas de igualdad en la mayoría de las instituciones. En este sentido, los problemas para la creación son los mismo sin importar el género, y el mismo razonamiento de homogenización social afecta también a los creadores, debido a que a veces deben permanecer en el mismo género para sobrevivir, aunque dentro de él se les presenten mayores oportunidades.

Aunque las oportunidades se perciban de forma más igualitaria, las opciones que definen para impulsar dicha igualdad tienen que ver, en su mayoría, con la identidad de género en la construcción de comunidades artísticas, la identificación del medio en la sociedad y la representación de la mujer en la industria. Así, los tres aspectos se cruzan con las dificultades mencionadas con el contexto de la industria:

- Educación sobre la historieta, en general, con su reconocimiento como una forma artística en la cual la mujer forma una parte importante.
- Creación de grupos artísticos que brinden apoyo a otras creadoras.
- La separación de los estigmas femeninos en la autoría desde el mismo grupo de mujeres, dando mayor importancia a la obra, y quitando del tema principal el papel de marginación de la mujer como parte de la obra.
- Profesionalización en los grupos editoriales de expertos en la historieta en los cuales encuentren exista una representación para los distintos géneros.

Concomitantes

Al cruzar las percepciones de interés y acercamiento, se denota una construcción profesional sin la representación de continuidad de homogenización desde la lectura de un solo tipo de historieta y de la historia tradicional del medio. Asimismo, sus estudios profesionales han sido parte de una construcción del medio y la industria más amplia, alejándose del papel principal al desarrollo de la industria por el tipo, producción y géneros que acaparan el mercado, y acercándose a productos donde el creador es el dueño del producto y su principal activo; así como señalar cambios en el reconocimiento y percepción social del medio. De tal forma, al exponer su definición de momentos importantes en la historia del cómic, se observa un amplio referente hacia el aporte del cómic *underground* y el *fanzine*. Incluso se denota una percepción de inconformidad de la relación entre temática de superhéroes y demanda de mercado debido a los efectos que ha tenido al nivel de comprensión social de la historieta.

Ahora bien, este tipo de crecimiento en la industria, desde el *underground* y el trabajo en *fanzine*, hacia el trabajo con editoriales existe en los distintos mercados de historietas, aunque en México al no contar con una industria fuerte parece ser un proceso obligatorio para la exposición de los productos creados. Lo anterior, debido a que la obra de autor también tiene que ver con la estructura de producción y demanda de la historieta. En Europa y en Japón existe un sistema de vinculación con la obra, que ha permitido que la obra siempre esté vinculada con su creador; mientras que en el sistema norteamericano, como explican Duncan y Smith (2009), fue hasta los ochenta cuando el uso de autorías cambió al pasar de un sistema donde el propietario de la obra era la compañía hacia uno donde el artista era reconocido por los consumidores y obligó a las compañías a darles reconocimiento con el fin de incrementar sus ventas. Estos consumidores demandaban más un producto hecho por un autor específico, compañías editoriales nuevas y pequeñas iniciaron a contratar a estos autores, dándoles mayor crédito e incluso derechos sobre la obra, con el fin de atraer a estos lectores, e incluso existieron grupos de creadores de alto perfil que crearon sus propias compañías, como *Image Comics*, en 1992. Aunque existió un revés en este sistema debido a sobre oferta y sobre exposición, este sistema sirvió para establecer una nueva forma de trabajo con derechos para el autor, pero sobre todo mostró el cambio en el consumo que impulsa artistas por el reconocimiento de su obra.

El reconocimiento de la autoría también se ve impulsado tanto por la exposición continua al medio, así como por la creación de espacios de encuentro, como son los festivales y convenciones, para que las y los lectores de historietas puedan conocer a sus autoras y autores y publicitar obras nuevas, algo que las mismas creadoras mencionan. De esta forma, podemos relacionar cómo ellas identifican su creación de autoría con la necesidad de un impulso por vinculación y exposición.

Lo anterior, también ayuda a explicar una constante en sus influencias de creación, alejadas del heroísmo y la estructura del método *marvel*, siendo más marcados en el manga y obras independientes, definidos más por estilos narrativos, gráficos o temáticos, con mayor representación de historietas autoconclusivas, con poca continuidad o que se parecen a la tira cómica. Así encontramos creadores como Richard McGuire, Catalina Bu, Power Paola, Gerard Way, entre otros. Lo que también deja entrever un estilo de creación de autor, en el que el artista es responsable de toda o casi toda la obra (narrativa, entintado y dibujo).

Como mencionan la mayoría de las creadoras, su desarrollo como profesionales de las historietas venía acompañado de otros trabajos; muchos de ellos, como vimos, ligados a las diferentes profesiones que de alguna forma tienen relación con la industria de la historieta. Aunque algunas de ellas ya estaban en un proceso profesional más desarrollado, e incluso participando en convocatorias de apoyo artístico como el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, la oportunidad de ingresar al programa de la CAZ fue un parteaguas a nivel emocional y profesional, en especial en tres aspectos:

- Su proceso de creación, reconociéndolo como un lugar seguro en el cual se respeta su visión y trabajo, no se le imponen ideas; es una comunidad de artistas donde no se imponen ideas, al contrario, coexisten distintas visiones que enriquecen el trabajo; con un apoyo de recursos (espacio, beca, materiales, talleres, entre otros) que te hacen estar plenamente concentrado en la creación.
- Identificación como artista, pues se valora y respeta su trabajo de forma íntegra, lo que las hace creer en su trabajo y en ellas mismas como artistas, que no es solo una ilusión o deseo si no que realmente son parte de la comunidad de creadores de historietas, y esto lo reconocen otros creadores.

- La vinculación entre la fase de creación y producción en la industria. La representación de ser reconocida como creadora de historietas, con el apoyo de una institución que les reconoce y facilita lugares de encuentro con casas editoriales.

De las impresiones más significativas para la estructura de trabajo en la CAZ es que las personas encargadas son parte vital de este proceso de crecimiento, que valoran lo que hacen, lo entienden y, por ello, les respetan como artistas. Este aspecto también tiene que ver con las formas del programa, la facilidad de hacer las cosas en distintos momentos, sin sentir en ningún momento discriminación o presiones que reclamaran su atención.

En sus creaciones como parte de la CAZ, casi todas llevaron a término su obra de autor, cuyo origen tienen aspectos personales, expresando, como ellas indican, su propia voz. Es notable su construcción en la industria con el número de trabajos realizados en el CAZ que están en publicación sin importar el género, pues como parte de su contexto casi todas realizaban autopublicación con su propio dinero, ya fuera recursos obtenidos de sus trabajos alternos o becas:

- Autopublicada – Aventuras.
- Publicada por una casa editorial – Fantástico – Aventuras.
- Aun sin publicar – Costumbrista.
- Aun sin publicar – Costumbrista.
- Aun sin publicar – Costumbrista – Bélico.
- En proceso de terminar – Fantástico.
- Publicada por una casa editorial – Costumbrista.
- Publicada – Costumbrista.
- En proceso de publicación por una casa editorial – Fantástico.
- Publicada – Costumbrista.

En su proceso de creación es notable, como señala De la Torre (1991), que existió un proceso con el contexto, la CAZ, que impulsó motivaciones, aptitudes e intereses de las creadoras,. Se puede apreciar un proceso cognitivo que se mantuvo, con proyectos e ideas

que ya se trabajaban antes de su estancia, y solo fueron complementados aspectos técnicos o teóricos.

A pesar del señalamiento que las mismas autoras hacen sobre la importancia de la creación de comunidades creativas del medio, una fase relevante en la construcción de la industria, en cuanto a trabajo de creación con otros, tan solo tres de las autoras han sido parte de un proceso creativo de historieta colectiva. Si bien mencionan que han trabajado en publicaciones donde también participan otros creadores, en sí misma, la visión de historieta de autor. Mientras que su participación en colectivos es todavía menor, tan solo una de ellas participa, mientras que otras están iniciando la creación de un grupo nacido de la convivencia en la CAZ.

Es importante denotar que la poca correlación con artistas del medio, que es un tema presentado como problema por las autoras, y que a su vez fue de lo más importante de su experiencia en la CAZ, ellas misma señalan que la ausencia de esta participación es debido a la falta de tiempo o que su interés principal se encuentra en otro tema. Esto está relacionado con sus proyectos de trabajo, en los cuales tan solo dos autoras trabajan en nuevos proyectos mientras mantienen el mismo que ya tenían; cuatro de ellas están manteniendo la continuidad de los proyectos que ya tenían y mostraron en la CAZ; las otras cuatro no tiene planeado proyecto y están realizando actividades en industrias relacionadas.

Lo anterior es importante también en términos de producción y continuidad. La búsqueda de dar una línea temática, narrativa o visual reconocible por los lectores va acompañada de una correlación con narrativas similares (Duncan & Smith, 2009). Las autoras se enfrentan a un problema en la industria cuando las editoriales no desarrollan elementos de continuidad (por ejemplo: definición de temáticas de publicación, autores que se correlacionen e incluso narrativas que interactúen entre ellas), que el lector pueda reconocer y buscar, lo que observamos en exhibidores de editoriales que presentan la historieta. Al mismo tiempo, aquellas editoriales que lo desarrollan buscan seleccionar solo ciertos tipos de narrativa que les proporcione esta continuidad con sus lectores y les aporte un valor al bien. En este sentido, al no existir un rango amplio de temáticas en editoriales, aquellos trabajos fuera de sus temáticas, aunque sean notables, no serán seleccionadas para

publicación. En el caso de los trabajos más independientes, como el *underground* y *fanzine*, la interacción entre historietas sería una forma de incrementar esta continuidad.

Consecuentes

Como objeto de creación, las autoras expresan, además de la función clásica del arte como fin estético, pedagógico y de expresión, la búsqueda de identificación con otros y la importancia de crear para tener una diversidad de temas. Si bien hasta el momento no se observan como alguien que quiera modificar el medio, ni como una voz distinta o disidente, sí se perciben como miembros de esta comunidad, que están construyendo su propia visión.

Conclusiones

Como se puede observar, las mujeres en la industria del cómic han tenido una mayor presencia, lo que ha derivado en la apertura de nuevos tópicos a tradicionalistas que se venían presentando en la industria. En el caso de las autoras que han realizado su residencia en la CAZ, y que participaron en esta muestra denotan que, si bien la presencia de las mujeres va creciendo, la industria mantiene estructuras masculinas que limitan su incursión. Pese a que las creadoras abordan distintos temas desde la disidencia, el feminismo, la diversidad, el empoderamiento, éstas no se autodefinen como activistas. En este sentido, dentro de la industria del cómic en México, la existencia de la CAZ proporciona un espacio seguro para el desarrollo creativo y personal de las artistas. Asimismo, brinda la oportunidad de una doble vinculación entre actores de la industria: la primera, entre creadores del medio; la segunda, con otros actores, como los editoriales y otras instituciones locales, nacionales e internacionales.

El proceso creativo como concepto polisémico se ve afectado por variables educativas, sociales, artísticas, filosóficas, entre otras. El estudio denota que el proceso en las autoras del estudio tiene una connotación de interés más que de resolución de problema, lo cual se expresa en la educación seleccionada por ellas. Este interés parece más visual que de la historieta misma. Esto lo podemos observar en distintos creadores de narrativa o cine que se ven impulsados a crear historietas, sin ser su medio inicial, sino como una formulación

secundaria. Asimismo, el programa de la CAZ se perfila como el punto de transferencia entre dicho interés, pues desarrolla una interacción entre ellas, como personas, con el entorno de la historieta, y es donde se consume su participación en proyectos creativos vinculados al medio, así como su proyección hacia un producto.

Si bien una parte de las autoras ya creaba, este proceso se vio reforzado también por la oportunidad que les brinda la CAZ, lo que hace al contexto un espiral entre su interés y el fenómeno de creatividad que resultará en la creación de un producto o bien en la continuidad de su producción futura. Siguiendo con la propuesta de De la Torre (1991), entonces, el espacio surgido en la CAZ pone a prueba su creatividad para convertirla en capacidad, estímulo (en y con el medio) lo que secuencia su proceso de creación, proveyendo de valor la creatividad.

Referencias

- De la Torre, S. (1991). *Evaluación de la creatividad. TAEC (Test de Abreacción para Evaluar la Creatividad), un instrumento de apoyo a la Reforma*. Editorial Escuela Española.
- Duncan, R., & Smith, M. (2009). *The Power of Comics. History, Form and Culture*. Continuum.
- Eisner, W. (1996). *Graphic Storytelling*. Poorhouse Press.
- Labarre, N. (2020). *Understanding Genres in Comics*. Palgrave Macmillan.
- Scribano, A. (2011). Vigotsky, Bhaskar y Thom: Huellas para la comprensión (y fundamentación) de las Unidades de Experienciación. *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*, 1(1), 21-35.
<http://relmis.com.ar/ojs/index.php/relmis/article/view/36/40>
- Stuller, J. (2012). Feminism. Second - wave Feminism en the Pages of Lois Lane. En M. J. Duncan, *Critical Approaches to Comics. Theories and Methods* (pp. 235-251). Routledge.

CAPÍTULO 9.
NAÓ: SANACIÓN SONORA EN
ESPIRAL.
UNA OBRA CON CUATRO
LENGUAS ORIGINARIAS DEL
NORTE DE MÉXICO

Paola Castillo Nevárez

Capítulo 9.

Naó: Sanación sonora en espiral. Una obra con cuatro lenguas originarias del Norte de México

Paola Castillo Nevárez

El presente capítulo, muestra un caso donde se sistematiza el proceso de creación de una obra a partir de un proyecto de investigación-creación. La obra se titular *Naó: Sanación sonora en espiral*, y su objetivo principal se centró en explorar las voces de las mujeres que hablan alguna lengua ancestral de los pueblos del Norte de México, memorias vivas de aquel pasado originario extendido en el tiempo mediante su existencia. A partir de ello se hizo una obra interdisciplinaria compuesta de paisajes sonoros, audiovisuales y cantos basados en las cuatro lenguas indígenas que sobreviven en el estado de Chihuahua, México: el *ralámuli*⁵², el *pima*⁵³, el *warijó* y el *ódami*⁵⁴.

Al explorar los textos surgió la necesidad de hablar de las madres en México en búsqueda de sus hijas víctimas de desaparición o feminicidio. Una realidad profundamente dolorosa en nuestro país. El tema surgió uniendo el rompecabezas de los textos poéticos y narrativos de cuatro mujeres: Marisol Rivas Castillo⁵⁵, Dolores Batista⁵⁶, Brenda López Santaneño⁵⁷ y Esperanza Flores Sierra. Esta última con sus conocimientos sobre herbolaria y medicina tradicional del pueblo *o'ob* de la región de Ciudad Madera, en el noroeste del

⁵² “Rarámuri” en castellano.

⁵³ Lengua de la gente *o'ob*

⁵⁴ También conocido como Tepehuano del norte.

⁵⁵ Enfermera y poeta *ódami* originaria de la comunidad de Baborigame en el municipio de Guachochi, Chihuahua. Autora del libro "Go Tonorhigadī gī Xiabugai Nīnasotuldhiadami" (el despertar del silencio) en la colección Masadai del Piali de la Secretaría de Cultura de Chihuahua (2020).

⁵⁶ Promotora social y poeta *raláuli*, nació en la comunidad de Ojachíchi, en 1962. A consecuencia de un accidente doméstico debió pasar parte de su primera infancia en hospitales y clínicas serranas, en donde pronto aprendió como segunda lengua el castellano. Después de terminar sus estudios de secundaria y enfermería, regresó a su lugar de origen y fundó en su propia casa una escuela orfanato que ella misma atendía.

⁵⁷ Poeta y abogada por la Universidad Autónoma de Chihuahua. Originaria de la comunidad *earijó* de Uruachi, Chihuahua, México. Actualmente, trabaja en el Instituto Estatal Electoral de Chihuahua y es promotora y defensora de derechos humanos de las comunidades de los pueblos originarios en el Estado.

Estado de Chihuahua. Así, la propuesta artística con enfoque interdisciplinario lleva como esencia la sanación por medio de la generación de un diálogo intercultural.

Antes de ingresar a la Maestría en Producción Artística de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua, lugar donde realicé este trabajo, descubrí en las redes sociales una tradición de canto de mujeres en Suecia, el Kulning⁵⁸. Comencé a aprender esta manifestación de manera práctica y teórica, tanto así que decidí incorporarla a mi proyecto, por un motivo muy específico: me recordó cuando yo era niña y jugaba en el patio de mi abuela cantando a las vacas. En uno de los textos⁵⁹ de *Naó* una niña sale a pastar las chivas de la familia, en ese momento un brujo se entera de sus poderes sanadores y decide desaparecerla con el fin de que no se convierta en la poderosa curandera que sería de adulta. Este texto conforma la columna vertebral narrativa de la obra.

El antecedente inmediato de esta investigación es el trabajo que realicé con poesía de Dolores Batista para crear y producir el material discográfico *Eeká Nawajjala*⁶⁰ que se compone de diez canciones en lengua rarámuri. Dicho proyecto fue ganador del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC) 2018⁶¹ lo que desencadenó que mi trabajo se fuera consolidando por esta línea creativa. Para la realización de este proyecto se contó con la ayuda del maestro Enrique Servín y la lingüista rarámuli Sewá Morales, y después, para la creación de *Naó*, conté también con la asesoría de José Abel Valenzuela Romo, sobre etnobotánica en la *Documentación de plantas medicinales de los pimas bajos* (2020), donde el autor plasma el conocimiento de Esperanza Flores Sierra, curandera de noventa años, considerada uno de los últimos hablantes de la lengua pima (*O'ob*) de ciudad Madera. Además, fue de gran utilidad la asesoría lingüística y apoyo de

⁵⁸ El *kulning* es un arte vocal que tiene sus orígenes en los bosques y montañas de Escandinavia, [...] como un estilo vocal desarrollado en torno a las fortalezas de las voces femeninas que lo practicaban. Los tonos altos resultantes son adecuados tanto para las vocalistas femeninas como para llevar a cabo las canciones a largas distancias, lo que significa que eran perfectos para llamar a los animales y transmitir mensajes a largas distancias. Aunque el uso básico de kulning es una forma práctica de llamar a los animales que pastan, la forma en que se compusieron y usaron las canciones fue mucho más compleja. Las canciones eran una forma de expresar las realidades del día a día y las esperanzas y temores de las mujeres que las cantaban. Hay canciones edificantes y positivas sobre el amor y la belleza de la naturaleza, y las libertades del estilo de vida que estaban viviendo. Véase: <https://bit.ly/37FyUuU>

⁵⁹ *Tewé nesérame* (La pastora) de Dolores Batista (2011) en rarámuri.

⁶⁰ Spotify: <https://spoti.fi/38HVJuB>

⁶¹ El Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMyC), es un programa cultural de la Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas (DGCPIU) de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México, para financiar proyectos e intervenciones culturales comunitarias que fomenten la preservación del patrimonio cultural inmaterial y la diversidad cultural de México. Fue un programa pionero en visibilizar a nuevos agentes culturales y proveerles de herramientas para el desarrollo y difusión de sus prácticas culturales. Fue conocido hasta 2019 como Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias.

vinculación de Edgar Adrián Moreno Pineda, director del área de Culturas Étnicas de la Secretaría de Cultura de Chihuahua y docente en la Escuela de Antropología e Historia del Norte de México.

En la cosmovisión rarámuri las mujeres tienen cuatro almas y los hombres sólo tienen tres, la razón es que nosotras necesitamos una más para poder crear vida en nuestro vientre y dar a luz. *Naó* significa “cuatro” en idioma warijó y ralámuli. Cuatro son las lenguas indígenas y desde esta noción la energía ancestral representada simbólicamente en esta obra nos muestra un vientre femenino para dar a luz la vida que necesitamos para caminar de manera diferente, para caminar bien y en armonía con la naturaleza. Una espiral que tiene cuatro posibilidades de interpretación las cuales se describirán en el segundo apartado de este mismo texto.

Personas y contextos

Trabajar desde la reflexión, intervención y creación dentro del contexto de sociedades históricamente vulneradas implica una ética muy clara y, sobre todo, un compromiso social fuerte. No es nuevo mencionar que la sociedad occidental se ha constituido bajo premisas coloniales que en los contextos de la vida actual están siendo cada vez más cuestionados y trascendidos a través de la insistencia de la construcción de epistemes decoloniales, pero también desde la praxis comunitaria que llevan a cabo diferentes poblaciones a lo largo de Latinoamérica y el mundo.

Sesenta y ocho lenguas con sus más de trescientas sesenta y cuatro variantes conforman el diverso mosaico cultural y lingüístico de los pueblos originarios de México y aunque recientemente el Gobierno de México declaró que, además del español, todas estas lenguas son oficiales dentro del territorio nacional, todavía falta mucho trabajo a nivel social para lograr que cuenten con la dignidad y respeto que merecen. En el Estado de Chihuahua sobreviven cuatro lenguas ancestrales de las cuales sólo una, la lengua *ralámuli*, es visible y tiene la suficiente fuerza para mantenerse viva. Las otras tres, la lengua *pima*⁶², la *warijó* y la *ódami* se encuentran en peligro de extinción, y cuando una lengua desaparece, también

⁶² Sobre todo, la variante de la región de Ciudad Madera.

desaparece una cosmovisión y con ello la riqueza que brinda la diversidad cosmogónica a la humanidad. El reconocimiento de la existencia de los pueblos originarios como sujetos de derecho se da apenas con el surgimiento de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en 1945. En el artículo 35 de su Carta Constitutiva se reconoce que el respeto a los derechos humanos y libertades fundamentales es para todos, sin hacer distinción por motivos de raza, sexo, idioma o religión. En México, aunque a nivel internacional ya se contaba con este instrumento antes mencionado, en los hechos no fue sino hasta el año de 1994 con el surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) que se sienta el parteaguas para el reconocimiento de los derechos de las personas indígenas. En Chihuahua no es sino hasta el año de 2018 que surge la Ley de Desarrollo Cultural para el Estado de Chihuahua, la cual en su artículo 2 fracción IV menciona que la ley tiene por objeto fortalecer la identidad cultural en el marco de la diversidad y la interculturalidad (Ley 0558, 2018).

Las lenguas de los pueblos originarios son ecos ancestrales que prevalecen con gran resiliencia ante los procesos históricos de homogeneización cultural de la hegemonía global, la cual genera conflictos de toda índole. ¿De qué manera esta memoria histórica y cosmogónica puede contribuir a la generación de diálogos interculturales y la construcción de paz? La importancia de nombrar y el derecho a existir es lo primero. Compartir desde el silencio, como lo hacen los *warijó* quienes pueden permanecer por horas en silencio y en paz en una habitación, compartiendo el simple hecho de estar con vida (Harris Clare, 2008, p. 20). Pero no todo silencio es paz, también es resistencia. “Cuando las personas *warijó* dicen “para qué hacemos esto si de todos modos no van a tomar en cuenta lo que decimos, no nos escuchan”, van logrando que nosotros dejemos de participar y solo nos enfoquemos en mantenernos encerrados dentro de las comunidades en las cuales habitamos” (López Santaneño, 2022).

¿Qué significa el silencio para el contexto de la lengua *pima*? En la región de Ciudad Madera sólo sobreviven cuatro hablantes, todos ellos ancianos. Además de paz y resistencia, el silencio también significa desaparición. ¿Tendremos la capacidad de generar espacios de silencio que impliquen paz y vida a través de diálogos interculturales generosos?

La interculturalidad implica un compartir horizontal donde todas las partes implicadas se enriquezcan de lo compartido y generen lógicas de vida que permiten el desarrollo de las

sociedades para que así podamos reconocer que “los conocimientos, tanto innovadores como ancestrales, junto con las emociones que se generan en el proceso creativo son el eje de lo cultural” (Marcelli, 2016, p. 81). Por lo tanto, las culturas “no son entidades discretas pues no podemos trazar una línea entre una y otra” (Aguilar, 2021), lo que nos hace concluir que “el desarrollo cultural implica reconocer, respetar —más que tolerar— y animar saberes y valores que den sentido y fortalecen al individuo y estimulen su participación en el entramado de lo social, aun cuando sean diferentes entre sí” (Marcelli, 2016, p. 82).

Lo dicho anteriormente constituye la base fundamental para trascender las actuales lógicas violentas de dominación y poder. Sin embargo, no es tarea fácil y para ello el arte es una herramienta fundamental de construcción de identidades no violentas. El principal compromiso de la construcción de la obra *Naó: Sanación sonora en espiral* fue seguir una ética alejada de la apropiación cultural, siendo consciente de la dignidad de todas las personas implicadas en el proceso y aportando al desarrollo humano. ¿Por qué la urgencia de sanar?

La reflexión en torno a la violencia que vivimos nosotras las mujeres está inscrita de manera transversal en toda la obra.

Antes de la colonización había disputas territoriales de este lado del mundo [...] y en ellas las mujeres entramos allí de una manera muy complicada. La guerra nos entra en la colonización con las armas, pero antes eran disputas territoriales y había formas de subordinación de los cuerpos de las mujeres indígenas antes de la colonia, claro que las había, hay fundamentalismos y esencialismos indígenas que hasta hoy seguimos viviendo muchas mujeres, y eso se gestó antes de la colonia. El patriarcado ancestral originario tiene su propia forma de manifestarse, tiene su propia temporalidad, su propio contexto. Cuando viene la colonia cruza el patriarcado occidental en barco con cuerpos de hombres, hasta cinco años después comienzan a venir mujeres [...], cruza y se junta con esas otras formas patriarcales y vienen manifestaciones bien complejas sobre esta territorialidad de Abya Yala [...], por primera vez esos hombres indígenas que ejercieron en algún momento poder sobre los cuerpos de mujeres indígenas estaban sintiendo ejercicio de poder de cuerpos masculinos heterosexuales blancos europeos, y eso trae otro contexto para este territorio. Entonces al juntarse estas dos lógicas se hace un nudo bien complejo, una convergencia patriarcal jodida y el colonialismo va a ser la cuna perfecta para que nazca el racismo. De allí la historia de muchas y muchos de ustedes, ha sido sobre la múltiple violencia sexual de cuerpos de mujeres indígenas que nace el mestizaje sobre Abya Yala. Todavía me cuesta mucho encontrar a quienes estén hablando de su mestizaje como un mestizaje político, y tengo muchas ganas de dialogar con quienes estén planteando el mestizaje como algo político, a muchas y muchos lo siento como “yo quisiera ser indígena y quisiera negar este mestizaje” o como “no

sé qué soy”. Entonces va a ser también sobre la expropiación del territorio tierra de Abya Yala que se funda un nuevo modelo económico extractivista (Cabnal, 2017).

Las mujeres feministas comunitarias de Abya Yala⁶³ van trazando nuevas epistemes desde la resistencia que implica la defensa del “territorio cuerpo” y el “territorio tierra”, ambos amenazados por la hegemonía del poder patriarcal en todas las sociedades del planeta tierra. Conscientes desde las violencias que han atravesado sus propios cuerpos son la voz feminista que me comunica de raíz la problemática que vivimos las mujeres de todas las condiciones sociales y razas en el territorio latinoamericano. El análisis de la violencia que vivimos las mujeres debe darse desde una perspectiva interseccional para comprender todo lo que implica la situación de vida de una mujer con respecto a otra.

La interseccionalidad es una forma de entender y analizar la complejidad del mundo, de las personas y de las experiencias humanas. Los sucesos y las circunstancias de la vida social y política y la persona raramente se pueden entender como determinadas por un solo factor. En general están configuradas por muchos factores y de formas diversas que se influyen mutuamente. En lo que se refiere a la desigualdad social, la vida de las personas y la organización del poder en una determinada sociedad se entienden mejor como algo determinado, no por un único eje de la división social, sea este la raza, el género o la clase, sino por muchos ejes que actúan de manera conjunta y se influyen entre sí. La interseccionalidad como herramienta analítica ofrece a las personas un mejor acceso a la complejidad del mundo y de sí mismas (Hill Collings y Bilge, 2016, p. 13).

Una vez comprendidos los factores que intervienen en estas violencias surge la libertad de sentipensarnos y construir mundos. Utopías en forma de artes. El tiempo relacional jugó un papel muy importante en las decisiones de construcción de la obra. Este se refiere al tiempo que siempre es. No hay pasado ni presente ni futuro, sólo un continuum. El pasado está aquí y el futuro ya fue, y ambos están siendo.

Desde mi punto de vista, lo que hace la aisthesis decolonial es transgredir ese dominio del espacio como el centro de lo real que implica un tiempo vacío en el que el pasado está muerto y el futuro es una utopía. Para mí, la aisthesis decolonial expresa o ejerce o posibilita otra relación entre el tiempo y el espacio, sobre todo, abre lo que ahora en la Universidad de la Tierra de Chiapas están llamando el ancho presente o lo que yo llamaría, no un tiempo lineal o circular, sino un tiempo relacional. Es decir, un tiempo que se antepone como pluralidad radical frente al

⁶³ Continente Americano.

espacio, a la realidad que está en el espacio. Vemos como la pluralidad del tiempo vivido se antepone al orden espacial, a la metafísica de la presencia, al principio de realidad de la modernidad (Vázquez y Barrera Contreras, 2006, p. 81).

La Aesthesis decolonial de la que habla Rolando Vázquez conlleva el desarrollo del tiempo relacional en las artes. Donde lo cosmológico, la naturaleza, las corporalidades y la interioridad trascienden los dominios de la presencia lineal y espacial del tiempo occidental. En mi investigación de campo me di cuenta de que ese tiempo relacional estaba presente durante todo el proceso y que la importancia de la obra que estaba realizando se encontraba precisamente en ese fluir del tiempo, más que en el resultado, en sí mismo. Me di cuenta de que las voces de todas las personas involucradas en mi trabajo. “Esta que les habla y se despide soy yo, pero también mis ancestros y quienes aún no nacen” dijo Blanca⁶⁴ aquella tarde del inicio del año nuevo pima en marzo, correspondiente también al inicio de año nuevo astrológico.

Proceso creativo

¿Por qué decidí basarme en textos indígenas? Me crié en un pueblo de origen ranchero-mestizo en la sierra. Además de la obvia ascendencia europea que tenemos gran parte de las personas de países con historia de colonización, tengo ancestros rarámuris, pimas y apaches. De alguna manera mi búsqueda artística se basa en la exploración de esas lenguas perdidas, de esas voces negadas. Pero también soy mujer, y crecer en un contexto rural con fuertes raíces machistas afectó profundamente mi forma de ver y estar en el mundo.

Dicho lo anterior entonces ¿qué papel juega mi trabajo artístico y su propuesta estética? ¿de qué manera pretendo aportar a la vida colectiva? Al proponer la sanación en tres dimensiones: la dimensión personal e interior, la dimensión social y colectiva, y la dimensión ancestral. También visibilizando problemáticas sociales como la violencia de género y la necesidad de trascender toda forma de estructura patriarcal para acabar con el

⁶⁴ Blanca Rentería originaria de la comunidad pima de Kipur en Sonora. Colaboró en el proyecto como docente de lengua pima.

problema. Así como la visibilización de las cuatro lenguas indígenas de Chihuahua y lo que tienen que decir al mundo.

En el camino se presentaron diversos retos que tuve que resolver. El principal de ellos fue ordenar toda la información que recabé a lo largo de mis investigaciones, pero además, poder comunicar de manera clara y coherente todos los elementos que fueron conformando la obra sin que se tergiversara el mensaje pues, una obra habla por sí misma, jamás se la va a entender del todo hasta que está puesta ante un público, lo cual sucedió cuando comencé a hacer diversas presentaciones y adaptaciones de la misma como un *performance* con paisaje sonoro, cantos y audiovisuales en la asignatura de “Narratividad, sentido y crítica: la presencia de la obra y sus rastros activos” en el Máster de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada como parte de una estancia de Movilidad, pero también en la instalación a manera de recital audiovisual en la exposición colectiva “Mundo herido, Mundo soñado” del mismo programa y del estreno escénico con ensamble e intérpretes en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua.

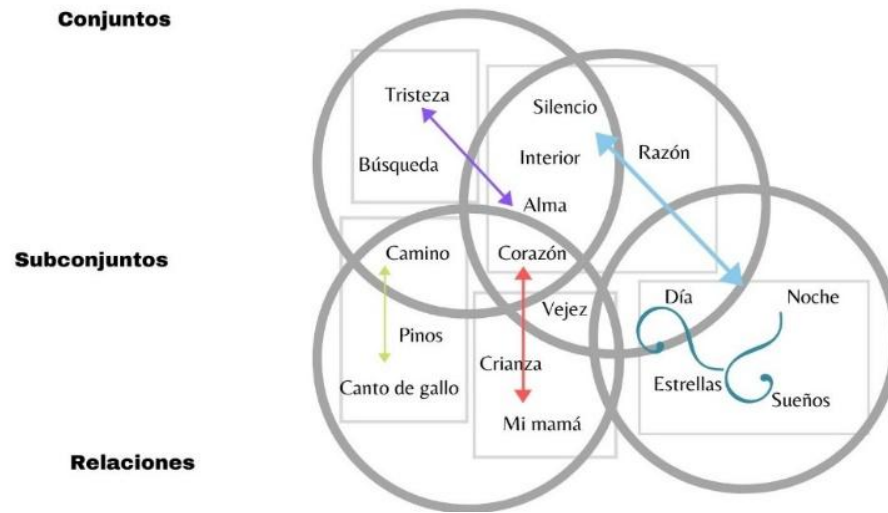
El proceso siguió fundamentalmente una metodología investi-creativa, es decir, primeramente, se realizó una investigación documental y etnográfica para luego comenzar a crear desde una visión interdisciplinaria y con libertad creativa, lo cual implica un cruce de métodos, formas y contenidos. Lo que constituyó la guía principal fue la poesía y una actitud de escucha activa⁶⁵, es decir, “más que buscar hablar, primero escuchar atentamente” (Christensen, 1996, p. 10) lo que tienen que decir los textos poéticos y las autoras para luego expresar en lenguaje artístico lo evocativo de ese diálogo poético.

Las primeras evocaciones fueron de manera visual para luego pasar a encontrar la forma general, la macro forma que sería a manera de una espiral con una duración de cuarenta minutos dividida en ocho partes⁶⁶ con la proporción áurea.

⁶⁵ Inspirada en la escucha profunda de la compositora estadounidense Oliveros, 2005.

⁶⁶ Cada parte corresponde a un texto.

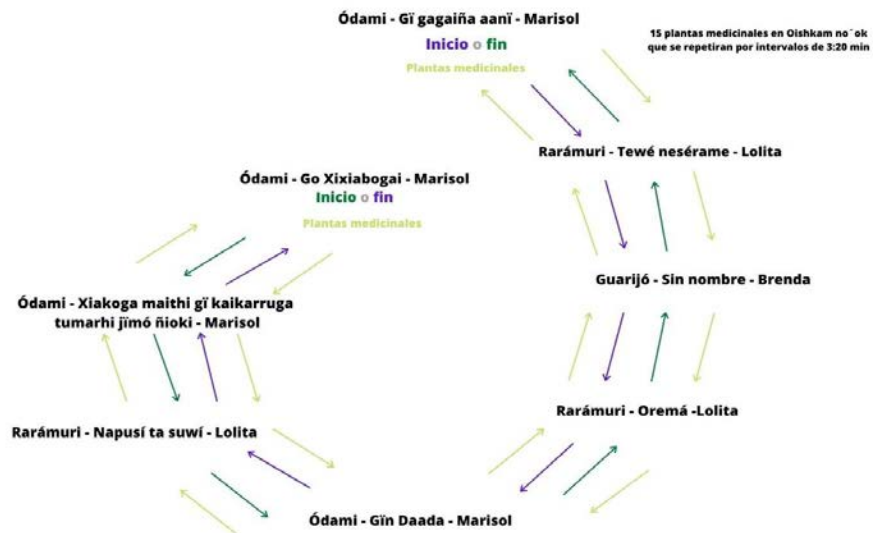
Figura 1. Relaciones creativas iniciales por medio de símbolos



Nota. Fuente: Castillo Nevárez (2022, p. 112)

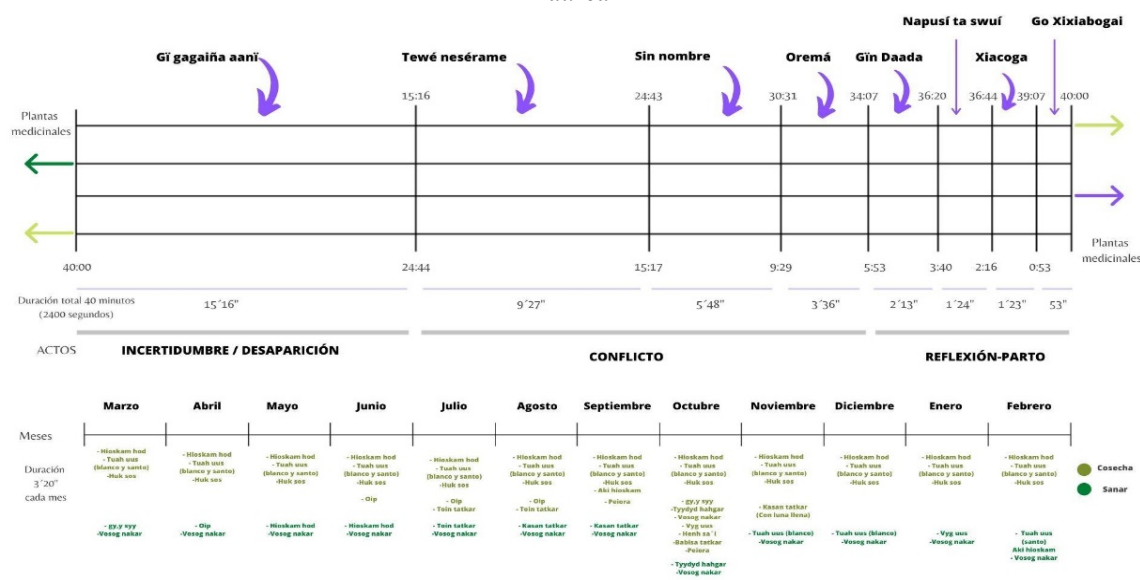
Para realizar la partitura, esta toma la característica de espiral desdoblada que, a su vez, está dividida en doce módulos con una duración de tres minutos con veinte segundos que representan los meses del año, comenzando en marzo, el año nuevo pima. En la partitura general contamos con la espiral 1 (de marzo a febrero), la espiral 2 (de febrero a marzo en sentido inverso) y con la espiral rota 1 (orden aleatorio) y la espiral rota 2 (orden aleatorio), lo cual da cuatro posibilidades de interpretación (Figura 2).

Figura 2. Cuatro direcciones que toma la forma de la espiral



Nota. Fuente: Castillo Nevárez (2022, p. 118)

Figura 3. Espiral desdoblada. Distribución de los textos y capas narrativas por medio de la proporción áurea



Nota. Fuente: Castillo Navárez (2022, p. 118)

Una vez definida la macro forma se analizaron las implicaciones de todas las capas que la conforman y se llegó a la conclusión que el tiempo relacional de las diversas narrativas contenidas en la obra se expresaban de la siguiente manera:

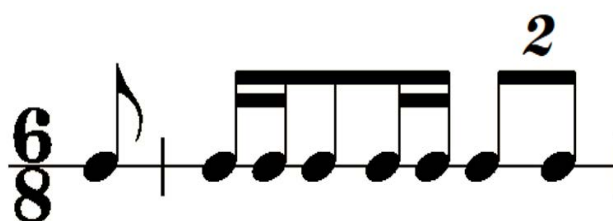
1. *Narrativa antropológica*, conformada por los ocho textos y dividida por la proporción áurea para generar una espiral sonora, en la que se identifican tres actos:
 - a. ACTO I. Búsqueda – Añoranza.
 - b. ACTO II. Desaparición.
 - c. ACTO III. Reflexión – Parto.
2. *Narrativa energética*, conformada por una línea de intensidad de energía y neblina, la cual representa el carácter general de cada acto.
3. *Narrativa natural*, la cual es representada por los meses y estaciones del año, así como de la distribución de las plantas medicinales.

La microforma es el resultado de la conjunción de esas exploraciones visuales y sonoras para la macro forma, dando como resultado siete cantos, una lista de personalidades

sonoras de plantas medicinales y una lista de materiales sonoros para la improvisación de los intérpretes.

La metodología creativa fue seguir el ritmo natural del habla y entonación de las lenguas en las que están escritos los textos. Es decir, se respetó la acentuación natural de cada una de las frases dichas y de allí se crearon patrones sonoros y musicales de manera lúdica para las células rítmicas, la creación de las personalidades sonoras de las plantas medicinales y los cantos. Primero se hicieron improvisaciones lúdicas y luego se procedió a escribir los resultados (Figuras 4, 5 y 6).

Figura 4. Patrón rítmico basado en la sonoridad natural de frase en lengua ódami



Jĩ – mĩ-rai-ña gin ĩ-ká-so

(Caminan mis pies)

Nota. Fuente: Castillo Nevárez (2022, p. 42)

Figura 5. Personalidad sonora basada en la sonoridad natural de palabra en lengua pima



Ka - san tat - kar

Nota. Fuente: Castillo Nevárez (2022, p. 46)

Figura 6. Fragmento de canto donde se utiliza el patrón rítmico creado en los ejemplos anteriores

Gï gagaiña aani
Poesía de Marisol Patricia Rivas Castillo
Lengua Ódami

Música
Paola Tásai

♩ = 160

Voz

Jï - mí - rrai - ña gin ïk - á - so dhi ba - mio ma mí - ka - axi a - jï - ña
[̣] [̣] [̣] [̣] [̣] [̣] [̣] [̣]

Nota. Fuente: Castillo Nevárez (2022, p. 43)

En la partitura se pueden encontrar las escalas guías para las improvisaciones⁶⁷ siguiendo como guía la forma de interpretación del canto *kulning*⁶⁸ (Figuras 7 y 8).

Figura 7. Escala guía⁶⁹

Nota. Fuente: Castillo Nevárez (2022, p. 43)

Figura 8. QR de acceso a la partitura



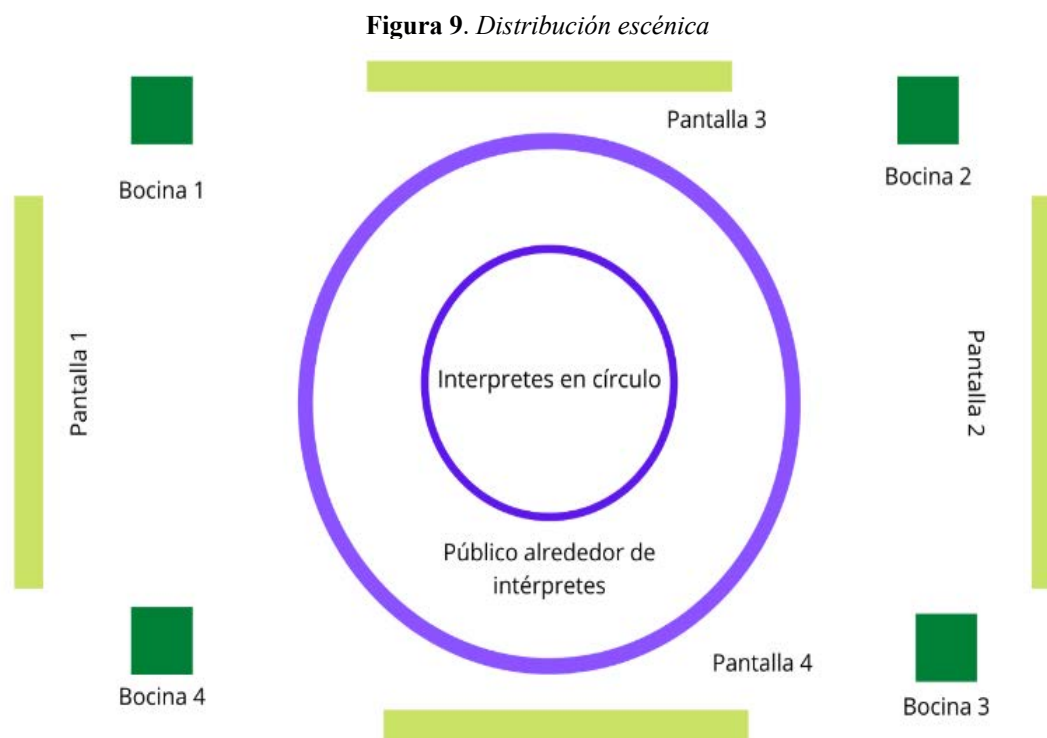
Nota. Fuente: Elaboración propia

⁶⁷ Si se desea saber más acerca de la forma de interpretación se sugiere revisar la partitura contenida al final de este texto con un código QR.

⁶⁸ El cual aprendí con la asesoría de la cantante de folklore sueco Karin Erickson-Back.

⁶⁹ Las escalas para creación colectiva e improvisación están construidas con base en la forma de interpretación del canto *kulning* donde a partir de una nota central se puede subir hasta una quinta y bajar una cuarta. En nuestro caso la nota central siempre será LA y en cada módulo se especifican las notas que darán las características sonoras de esa parte específica. anteriores

El espacio de representación fue pensado para ser de manera escénica, pero sobre el camino se encontraron otras posibilidades de presentación como la instalación, tanto individual como colectiva, el *performance*, el recital o concierto; también todo ello por el cruce interdisciplinar de su concepción (Figura 9).



Nota. Fuente: Castillo Nevárez (2022, p. 48)

Sin embargo, por la misma naturaleza de la obra, el espacio de representación puede ser adaptado tantas veces como se desee y se considera este trabajo de montaje como un *work in progress*. El siguiente paso es ir documentando todas las puestas al público y hacer los análisis pertinentes sobre las implicaciones sensoriales, emotivas y cognitivas implicadas y generadas tanto en los intérpretes y participantes como en el público.

Las decisiones de todo lo anterior tienen que ver con un proceso de creación colectiva descrito e indicado en las instrucciones de la partitura. Es importante mencionar que el respectivo análisis musical de la obra se dejará para otra ocasión puesto que lo más importante en esta ocasión fue resaltar la importancia sociocultural de la obra, sobre todo en lo concerniente al patrimonio cultural.

Conclusiones

La *decolonización de los sentidos* que propone Domínguez Ruiz (2015, p. 95) consiste en la deconstrucción de lo sensorial. Nuestra forma de percibir, de ser y estar en el mundo, nuestra identidad, es conformada por las manifestaciones culturales que hay a nuestro alrededor. En un contexto como el nuestro, con un pasado histórico colonial, comenzar a pensarnos y sentirnos desde una emancipación de lo que percibimos como *lo real*, puede ayudarnos a acercarnos a la memoria ancestral contenida en diversas manifestaciones consideradas hoy en día patrimonio cultural: lenguas originarias y sus mitos, leyendas, medicina y sanación, conocimientos astronómicos y cosmogónicos, danzas, música, festividades, entre muchas otras.

Es necesario recuperar nuestros saberes milenarios que han sido desdeñados y estigmatizados como supersticiosos, malas prácticas o fantasías pintorescas, producto de nuestra imaginación colectiva. Saberes que no se precian de ser guías infalibles para transformar, dominar o someter a la naturaleza en beneficio propio, sino de ser fórmulas para respetarlas como un conjunto de elementos con espíritu, sentimientos y temperamento propios (Hernández Velasco y Cumes Simón, 2021).

Esta obra es un esfuerzo simbólico por acercarnos al tiempo relacional y a la decolonización de los sentidos. Donde el proceso de poner en comunicación diferentes capas narrativas que, en primera instancia pareciera que no tienen relación entre sí, cuando se establece el diálogo creativo se pueden observar las conexiones profundas entre una y otra cosa. En este sentido, lo que estoy proponiendo es una obra interdisciplinaria para la generación de diálogos interculturales desde una hibridación creativa, con diferentes lenguajes y formatos donde lo sonoro, lo musical, lo audiovisual y lo poético tienen especial relevancia.

Aún es muy pronto para deducir los alcances mismos de la obra pues la considero un *work in progress*. Si bien es cierto que la partitura ya está terminada, las posibilidades de representación son múltiples y muy estimulantes. Este trabajo ha constituido un esfuerzo de innovación artística y un cruce de mis propios límites. Pero sobre todo, lo más importante es que además de las formas estético-sensoriales, están las voces de las poetisas en sus lenguas originarias. Además de todo lo anterior, entra en juego la noción de medicina tradicional y curandería de Esperanza Flores Sierra, curandera pima; conocimientos que constituyen, en sí

mismos, patrimonio cultural que urge proteger como memoria viva de sanación ancestral. La invitación es a explorar las posibilidades desde la propia praxis, desde la propia vida.

Referencias

- Aguilar, Y. (2021, noviembre 9). *Hacia una interculturalidad Crítica: ¿Es posible establecer relaciones interculturales?* [Video]. Canal de YouTube de la Universidad Pedagógica Nacional, Subsede Ensenada. <https://bit.ly/3w7jid8>
- Batista, D. (2011). *Cuentos, leyendas y poemas de Lolita Batista* (1ª. ed.). Colección de Culturas Populares de Chihuahua. Tradiciones orales.
- Cabnal, L. (2017, septiembre 21). *II Jornadas de investigaciones feministas y de género*. [Video]. Canal de YouTube de FLACSO Ecuador. <https://bit.ly/3sxdQxS>
- Castillo Nevárez, P. (2022). *Naó: Sanación sonora en espiral* [Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Chihuahua].
- Christensen, E. (1996). *The musical timespace, A theory of music listening* [1a. ed.]. Aargorg University Press.
- Domínguez Ruíz, A. L. M. (2015). El poder vinculante del sonido. La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro. *Alteridades*, 25(50), 95-104. <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/847/769>
- Domínguez Ruíz, A. L. M., y Zirióon Pérez, A. (2017). *La dimensión sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en México* (1ª. ed.). Ediciones Lirio. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Harris Clare, C. (2008). *Wási - kehki buu naaósa-buga (Hasta aquí son todas las palabras)* [1ª. ed.]. Colección Rayénali. Piali. Instituto Chihuahuense de Cultura.
- Hernández Velasco, J., y Cumes Simón, A. (2021, septiembre). *Hacia una interculturalidad crítica. El Mundo del Uno: colonizar para existir. Y las vigencias de las epistemologías milenarias de las coexistencias* [Video]. Canal de YouTube Universidad Pedagógica Nacional, Subsede Ensenada. <https://bit.ly/3wtgxBF>
- Hill Collings, P., y Bilge, S. (2016). *Interseccionalidad*. Morata ediciones.
- Ley 0558 (2018, 3 de febrero). *Ley de Desarrollo Cultural para el Estado de Chihuahua* [POE No. 10]. Última Reforma POE 2021.09.04/No.71. <https://bit.ly/31584iP>
- López Santaneño, B. (2022, mayo 11). *La paz para una mujer warijó*. Página web oficial de Desinformémonos. <https://bit.ly/3yBCjWU>
- Marcelli, A. (2016). La gestión cultural como eje de los emprendimientos culturales sostenibles. En J. A. Mac Gregor (Ed.), *Proyectos culturales: sus configuraciones y desafíos para el cambio social* (pp. 81-114). Secretaría de Cultura.

- Oliveros, P. (2005). *Deep listening, a composing sound practice*. Deep listening publications.
- Rivas, M. (2020). *Go Tonorhigadi gi Xiabugai Ninasotuldhiadami (El despertar del lucero)*. Colección Masadai. Piali. Secretaría de Cultura de Chihuahua.
- Valenzuela Romo, J. A. (2020). Documentación de plantas medicinales entre los pimas bajos. En *Culturas Populares de la Secretaría de Cultura de Chihuahua* (Eds.), Proceos de edición.
- Vázquez, R., y Barrera Contreras, M. (2006). Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 11(18), 76-93. <https://doi.org/10.14483/issn.2145-0706>

**CAPÍTULO 10.
SISTEMATIZACIÓN DE
EXPERIENCIAS Y GESTIÓN
CULTURAL:
CÓMO APRENDER DE LA
PRÁCTICA**

Roberto Guerra Veas

Capítulo 10.

Sistematización de experiencias y gestión cultural: cómo aprender de la práctica

Roberto Guerra Veas

Entre el decir y el hacer

Para la gestión cultural, eminentemente enfocada en el hacer, la posibilidad de generar espacios para la reflexión sobre la práctica se presenta como todo un desafío. La tradicional falta de tiempo, las exigencias institucionales, e incluso el *no saber cómo*, se constituyen en algunos de los problemas más recurrentes al momento de pensar en el desarrollo de este tipo de procesos.

Es así como un sinnúmero de valiosos proyectos e iniciativas, de cuyos resultados y experiencias –incluso de aquello que no se volvería a hacer- muchos pudieran aprender, no recuperan sus experiencias ni ordenan su práctica. Absorbidos por las responsabilidades del hacer aquí y ahora, los profesionales de la gestión cultural muchas veces añoran *reflexionar* y lamentan no poder detenerse a analizar y sistematizar sus experiencias (Bayardo, 2020).

Como hemos señalado en otras ocasiones (Guerra Veas, 2017; Mariscal y Guerra, 2022), en general, el registro, documentación y análisis de la experiencia es una tarea muy poco habitual en los proyectos culturales, donde la balanza sigue inclinada hacia dar cuenta de *lo que se hace*, más no necesariamente, de *cómo se hace* y lo que surge de dicho quehacer. Entre otros aspectos, esto se expresa al no identificar ni compartir los hallazgos y aprendizajes de nuestras experiencias, al asignar el carácter de *única* o *primera* a iniciativas ampliamente desarrolladas en otros territorios, y al no aprender de los errores cometidos.

Algo similar acontece con la sistematización de experiencias, que se suele ver como una empresa lejana, compleja y difícil de abordar. Aunque, fuera de lo que pudiera pensarse,

se trata de una actividad fundamentalmente práctica y, como tal, se aprende precisamente haciéndola.

Sin embargo, en el ejercicio de la gestión cultural se suele hacer mención de la sistematización para referirse a diversas acciones: organizar la información, realizar el acta de una reunión o el informe final de un proyecto, elaborar las conclusiones de un evento o los resultados de un determinado proceso. Esto se vincula con la extendida tendencia a relacionar la sistematización de experiencias con la organización de información, como es el caso de algunos de los ejemplos ya señalados, como así también de datos o archivos, generando con ello, de común, información para la toma de decisiones o el mejor uso de esta. Para la Real Academia Española (RAE) (23.^a ed.), sistematizar refiere a la acción de “organizar algo según un sistema”, siendo sinónimos: organizar, estructurar, ordenar, metodizar, planificar, regular, reglamentar, normalizar, clasificar, coordinar. En cambio, al agregar el sustantivo experiencia, este adquiere un carácter distinto, aludiendo un esfuerzo cualitativamente diferente de organizar y clasificar datos (Jara, 2010, p. 38)

La sistematización de experiencias, orígenes

La sistematización de experiencias es una creación latinoamericana, surgida al calor del desarrollo de los movimientos populares y del pensamiento crítico en la región. De acuerdo con Jara (2005), este concepto surge en América Latina como producto del esfuerzo por construir marcos propios de interpretación teórica desde las condiciones particulares de nuestra realidad. Ello, en un tiempo, donde desde diferentes tipos de prácticas sociales que demandaban, criticaban, denunciaban, defendían, proponían y construían modelos sociales desde los cuales se pretendía o se ejercía el poder (Ghiso, 1998). Sus antecedentes se encuentran en la Educación Popular, la Educación de Adultos y el proceso de Reconceptualización del Trabajo Social iniciado a fines de los años sesenta, en donde se cuestionó el objeto mismo de la profesión y sus herramientas.

En el contexto de guerra fría y con el auge de movimientos emancipatorios en América Latina, la Reconceptualización significó una ruptura con las concepciones tecnocráticas y desarrollistas del Servicio Social, desde una perspectiva de transformación

social. De este modo, el movimiento impugnó las tendencias más tradicionales, que asumían la desigualdad social como una suerte de hecho natural, desconociendo la relación entre el funcionamiento global de la sociedad y los llamados males sociales (Alayón, 2005, p. 13).

A partir de esto, se buscó superar la idea del Trabajo Social como una institución parte de la superestructura social destinada a reproducir y legitimar las relaciones sociales de dominación existentes en la sociedad (Hernández y Ruz, 2005, p. 87). Como señala Kisnerman (1998, p. 84), “ya no se trató de hacer simplemente el bien, ni de adaptar al hombre a su medio, sino de contribuir a transformar ese medio donde se generan los problemas sociales que soportan individuos, grupos y comunidades”.

En este debate, los procesos de generación de conocimiento adquirieron un papel central. Este ya no es, por tanto, sólo resultado de la investigación académica y la discusión teórica, sino que también del análisis y reflexión de la práctica, reivindicando con ello el valor de la experiencia –el espacio de contrastación con la teoría- así como la reflexión crítica respecto de ello, orientado al aprendizaje. En palabras de Palma: “la práctica reflexionada que se revisa y se acumula” (1974, p. 8).

Asimismo, el cuestionamiento de las formas tradicionales de evaluación que no lograban dar cuenta de la riqueza de los procesos constituyó un estímulo relevante para el desarrollo de la sistematización, dado que trabajaban con categorías que dicotomizaban al sujeto que conoce, del objeto a conocer; se mostraban inadecuadas para explicar problemas complejos, y no brindaban elementos oportunos para la toma de decisiones (Nirenberg, 2008). En este contexto de desarrollo de dinámicas de cuestionamiento y proposición alternativa es donde surgen las primeras referencias a la sistematización (Jara, 2010, p. 8).

De este modo, la sistematización fue abordada fundamentalmente en la academia por el Trabajo Social, por la Educación Popular desde la relación educativa de Organizaciones No Gubernamentales con los sectores populares y por la Educación, desde el espacio escolar y sus búsquedas de innovación pedagógica e interacción comunitaria (Cifuentes Gil, 1999).

¿De qué hablamos cuando hablamos de experiencia?

A partir de lo señalado, resulta conveniente precisar la noción de experiencia en la sistematización. Para Jara (2015, p. 68), la experiencia constituye un entramado complejo, multidimensional y pluridireccional de factores objetivos y subjetivos, dado por las condiciones del contexto, situaciones particulares, las acciones que se realizan, las percepciones y sensaciones, los resultados de dicha labor y las relaciones que se dan entre las personas. Algo más que recuperar una experiencia, sino que teorizar la práctica vivida y producir conocimiento a partir de ella (Carvajal, 2021, p. 21).

En ese sentido, no se trata tan solo de hechos, sino también de las personas que hacen que dichas cosas ocurran. De este modo, agregamos, se trata de algo diferente a la intervención, que se vincula más con la vivencia, que con lo relacionado con la programación. Así, la experiencia refiere al conjunto de acciones, procesos, saberes y sus resultados, puestos en práctica por las personas, grupos y comunidades al momento de ponerse en movimiento tras un propósito.

Vale la pena recordar que una experiencia se da en un contexto específico donde intervienen variables sociales, políticas, culturales y económicas que condicionan su desarrollo; se sitúa en un marco institucional concreto, ya sea de forma independiente, desde una organización social o al alero de una institución; se vincula con diversos agentes comunitarios e institucionales, por lo que actúa en relación con personas, grupos y comunidades específicos. Asimismo, es realizada y se vincula con personas, por lo que sus características y sentires entregan valiosa información para comprender lo sucedido; dispone o moviliza recursos para su desarrollo; genera un impacto, lo que le hace tener repercusiones en el contexto donde se sitúa; define cómo hacer las cosas, utilizando diversos criterios y valiéndose de determinadas estrategias, trazando una ruta en el hacer.

En síntesis, es la vivencia de lo cotidiano, lo que surge del hacer, un espacio donde se desarrollan y coexisten diversas situaciones de forma simultánea y que, tras su descripción, análisis e interpretación, puede entregar pistas para comprender cabalmente dicha experiencia y su sentido.

Antecedentes

Cifuentes (1999) plantea que la sistematización es un concepto multívoco y polifónico, existiendo una gran diversidad de conceptos para referirse a ella:

- La organización de información sobre las prácticas.
- La reconstrucción de las experiencias en su contexto, que supera el carácter descriptivo, rescatando de forma integral lo particular y cotidiano.
- La mirada crítica, reflexiva y prospectiva sobre las experiencias que permite trascender el nivel de las apariencias, comprenderlas y mejorarlas.
- El desarrollo de procesos metodológicos para la construcción de conocimientos teóricos particulares.
- Una propuesta metodológica para construir conocimientos desde la práctica.
- Un proceso de reflexión, reconstrucción, recuperación, confrontación y socialización colectiva de conocimientos desde la práctica para captar su significado.
- El producto escrito de procesos de reflexión, reconstrucción y análisis de las experiencias.

A partir de esto, se puede concluir que existen diversas definiciones de sistematización, así como de estrategias para llevarla a cabo. Con la idea de visualizar sus semejanzas y diferencias, consignamos aquí algunas de ellas (Tabla 1).

Tabla 1. *Definiciones sobre sistematización a partir de varios autores*

| Autor | Definición |
|--|--|
| Daniela Sánchez (1989) | “Sistematizar es un esfuerzo analítico que implica mirar la práctica con distancia, reflexionarla, hacerle preguntas y hacer no obvias las actividades cotidianas. Es distinguir a nivel teórico lo que en la práctica se da sin distinciones dentro de un todo, es buscar las relaciones que hay en lo que hacemos. [...] Sistematizar es organizar una práctica para volver a intervenir con mayor eficiencia y eficacia en una situación dada”. |
| Mario Gómez Baena (1991) | “... proceso de racionalización de la realidad a partir de la experiencia. Búsqueda de información para responder a interrogantes, negar o probar hipótesis, construir nuevas teorías y estrategias operativas de beneficio profesional y social”. |
| Teresa Quiroz, María de la Luz Morgan (1989) | “Un método que busca generar conocimiento social a partir de las experiencias, para ofrecerlo como orientación a otras experiencias similares. Una reflexión teorizada en torno a una práctica social realizada”. |
| | “Un proceso permanente, acumulativo de creación de conocimientos a partir de la experiencia de intervención, como primer nivel de teorización sobre la práctica, que |

Tabla 1. Definiciones sobre sistematización a partir de varios autores

| Autor | Definición |
|--|--|
| Barnechea, González y Morgan (1994) | representa articulación con la teoría, expresando a nivel conceptual la riqueza y dinámica de la práctica”. |
| Oscar Jara (2015) | “Aquella interpretación crítica de una o varias experiencias que, a partir de su ordenamiento y reconstrucción, descubre o explicita la lógica del proceso vivido en ellas: los diversos factores que intervinieron, cómo se relacionaron entre sí y por qué lo hicieron de ese modo. La sistematización de experiencias produce conocimientos y aprendizajes significativos que posibilitan apropiarse de los sentidos de las experiencias, comprenderlas teóricamente y orientarlas hacia el futuro con una perspectiva transformadora”. |
| Sergio Martinic y Horacio Walker (1987) | “un proceso a través del cual se recupera lo que los sujetos saben de su experiencia para poderla comprender, interpretar y comunicar, produciéndose así un nuevo tipo de conocimiento”. |
| Carlos Askunce, Marlen Eizaguirre y Gorka Urrutia (2004) | “Un proceso intencionado de creación participativa de conocimientos teóricos y prácticos, desde y acerca de las prácticas de transformación emancipadora, con el propósito de que ésta pueda de mejor manera lograr sus finalidades de contribuir al desarrollo creciente de la fuerza y de las capacidades de los sectores populares para que, conformándose como sujetos colectivos, puedan ser verdaderos protagonistas en la identificación y resolución de sus necesidades y anhelos”. |
| Rosa María Cifuentes Gil (1999) | “Es un proceso de construcción social del conocimiento que permite reflexionar sobre la práctica, para aprender de ella, conceptualizarla, comprenderla y potenciarla. Puede aportar al desempeño profesional comprometido y pertinente, de la transformación de condiciones de inequidad, injusticia, discriminación, pobreza que abordamos en nuestros contextos cotidianos y laborales”. |
| Alfredo Ghiso (1998) | “Un esfuerzo consciente de capturar los significados de la acción y sus efectos; como lecturas organizadas de las experiencias, como teorización y cuestionamiento contextualizado de la praxis social, para poder comunicar el conocimiento producido”. |
| Lola Cendales (2003) | “La sistematización de experiencias se entiende hoy como una modalidad de investigación cualitativa de enfoque crítico e interpretativo que busca comprender e interpretar las experiencias desde sus protagonistas: conocer cuáles son sus opiniones, indagar acerca de las lógicas que se han desplegado en el proceso, identificar intereses en juego y profundizar en las representaciones que las personas y grupos involucrados se han hecho de esa realidad llamada experiencia o proyecto”. |

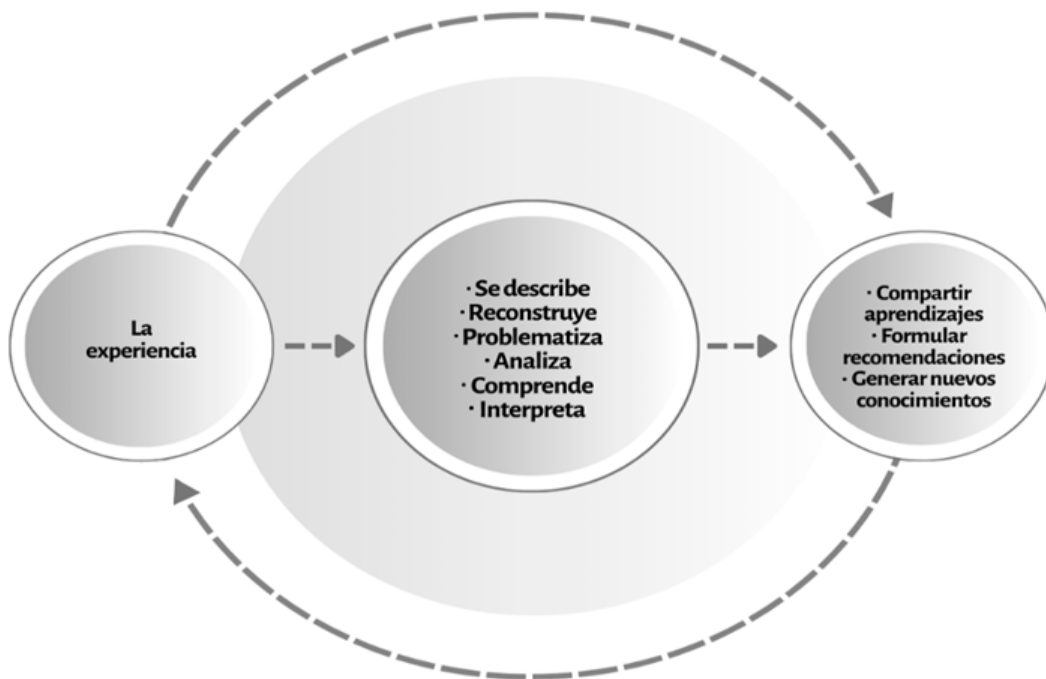
Nota. Elaboración propia a partir de las fuentes referidas en la tabla

De este conjunto de definiciones sobre lo que es sistematizar y de cómo realizar este proceso, se puede concluir que el análisis, reflexión, conceptualización y teorización sobre la práctica favorece la generación de conocimiento a partir de la experiencia. Es decir, de un aprendizaje surgido desde el hacer, que permite mejorar la práctica. Es algo que busca, no sólo entender lo que se va logrando, sino las formas de hacer, pensar y sentir que pueden ser directa o indirectamente visibles, dependiendo de los instrumentos que nos demos para aproximarnos a ellas (Aguayo, 2020). Todo esto, en la perspectiva de la acumulación del

conocimiento, garantizando la relación dialéctica teoría-práctica en la acción transformadora (Aylwin de Barros et al, 1976) y la producción de conocimiento nuevo (Chávez-Tafur, 2006),

Por nuestra parte, entendemos la sistematización como un proceso de reconstrucción, análisis y problematización de una experiencia más allá de su descripción, que busca aportar al mejoramiento de la práctica y la generación de conocimientos y aprendizajes significativos a partir de ella, en perspectiva de su mejor comprensión, mejoramiento y replicabilidad (Figura 1).

Figura 1. *Proceso de sistematización de experiencias*



Nota. Elaboración propia

En ese sentido, el desarrollo de este tipo de procesos despliega una serie de posibilidades entre las que se cuentan:

- A documentar una práctica a partir de la organización de la información disponible generada por la propia experiencia.

- A la problematización de las estrategias y metodologías para el trabajo con las personas, grupos y comunidades, permitiéndonos revisar su pertinencia, efectividad y utilidad.
- A visibilizar los elementos que hicieron posible la experiencia, así como aquellos que impidieron o dificultaron el desarrollo del proceso.
- A identificar y construir colectivamente saberes y aprendizajes surgidos de la reflexión en torno de la propia experiencia.
- A compartir el sentido de una experiencia, posibilitando su replicabilidad en otros contextos y territorios.

La propuesta de los cinco tiempos de Oscar Jara

La sistematización es un proceso que se ocupa de la práctica, buscando reconstruir la experiencia a partir de su análisis crítico y problematización. De allí que se plantee como una actividad que supera la simple organización de la información de nuestro quehacer, buscando adentrarse en la experiencia misma, sus claves y dinámicas, para la generación de conocimiento desde la práctica (Guerra Veas, 2015).

Como se desprende de lo ya señalado, así como existen diversas definiciones sobre lo que es sistematizar, existen diversas propuestas de cómo llevarla a cabo. Por su claridad y desarrollo, la metodología propuesta por el educador peruano-costarricense Oscar Jara, ha sido ampliamente difundida y sido fuente de inspiración para el desarrollo de diversos procesos de este tipo, y que define como el “método de cinco pasos”⁷⁰. Como plantea su autor, “una proposición intencionada del camino que se quiere recorrer que, por una parte, posibilitará orientar activamente el proceso de una determinada dirección, pero que, por otra parte, deberá estar abierta a lo que vaya ocurriendo en el trayecto para modificar su curso si es necesario, en la medida que quienes proponemos el camino somos, a su vez, caminantes” (Jara, 2015, p.155).

⁷⁰ Para mayor detalle ver “La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos posibles” del mencionado autor.

1. El punto de partida

La experiencia constituye el inicio o punto de partida del proceso de sistematización. Esto supone que las personas que vivieron la experiencia sean los protagonistas, participando activamente en su organización y desarrollo, desaconsejando la existencia de un “sistematizador externo”⁷¹ que realice esta labor en nombre de la organización, grupo o institución, que no haya participado del proceso. Para ello, se pueden conformar equipos, dividir tareas y responsabilidades, fomentado el diálogo y debate sobre los aportes recogidos. Asimismo, se precisa contar con registros que den cuenta de las acciones realizadas (apuntes, proyectos, actas de reuniones, listas de participantes, reportes, notas periodísticas, grabaciones, fotografías, etc.), con los que se podrá realizar la reconstrucción de lo vivido.

2. Diseño del plan de sistematización

Al comenzar, es necesario definir los objetivos (¿para qué se quiere sistematizar?), delimitar el objeto a sistematizar (¿qué experiencia(s) se quiere sistematizar?), precisar un eje de sistematización (¿qué aspectos de esa experiencia resultan de mayor interés?), la ubicación de las fuentes de información (¿qué fuentes de información tenemos/necesitamos?) y la planificación del procedimiento (¿qué procedimiento vamos a seguir?).

3. La recuperación del proceso vivido

Esta etapa tiene dos momentos: la reconstrucción de la historia de la experiencia y el ordenamiento y clasificación de la información. Sobre lo primero -el momento descriptivo y reconstructivo-, se debe recurrir a los registros que poseemos buscando identificar las acciones, situaciones, hitos y etapas de la experiencia, las que se pueden complementar con la aplicación de diversas técnicas como entrevistas, cartas, representaciones, líneas de tiempo, etc. Respecto a la información, su ordenamiento debe permitir reconstruir la

⁷¹ Sobre este aspecto, el mexicano Félix Cadena plantea que en todo proceso promocional intervienen al menos tres actores: la organización o grupo popular, el equipo promotor, y la institución que coordina o financia el proyecto, quienes tienen o pueden tener necesidades e intereses en la sistematización (Infante y Letelier, 2011).

experiencia en su conjunto, visualizando las intenciones, las acciones, los resultados, las opiniones y las sensaciones vividas.

4. Las reflexiones de fondo

Concluida la descripción y narración de la experiencia, y a través del análisis y la síntesis, se pueden construir interpretaciones críticas sobre lo vivido, permitiendo develar y explicitar los aprendizajes, a partir de realizar un proceso de abstracción y conceptualización de la experiencia ya descrita y reconstruida. A partir de esto, es posible vincular los aspectos particulares, las similitudes y diferencias, formular preguntas por cada uno de dichos elementos, favoreciendo el diálogo de la experiencia misma con sus protagonistas. Esto, posibilitará comprender la lógica de la experiencia y su sentido, para lo cual el diseño de una guía de preguntas críticas que interroguen el proceso será de mucha utilidad.

5. Los puntos de llegada

Realizados los pasos anteriores, corresponde formular conclusiones teóricas y prácticas del proceso realizado, como los aprendizajes surgidos de este, en forma de afirmaciones relacionadas con el objetivo de la sistematización, las respuestas a la guía de preguntas críticas y las recomendaciones que surjan en función de producir cambios en la práctica futura. Respecto de las conclusiones teóricas, podrán ser afirmaciones conceptuales de lo reflexionado a partir de la experiencia, hipótesis o pistas posibles de generalizar y aquellos aprendizajes y recomendaciones que se desprenden de la experiencia. Asimismo, en esta etapa se debe definir cómo se van a comunicar estos aprendizajes a las personas que participaron de la experiencia y la comunidad en su conjunto.

A modo de cierre y, como se podrá inferir a partir de lo anteriormente señalado, por el conjunto de elementos que intervienen en su desarrollo, el inicio de un proceso de sistematización hace recomendable el desarrollo de un proyecto. Su punto de partida será la experiencia en su conjunto, por lo que deberá establecer los límites y alcances del proceso a desarrollar, formulando objetivos, fundamentando su necesidad, estableciendo las

actividades a realizar, identificar los recursos que se requieren, entre otras acciones. Algunas preguntas para generar nuevas preguntas (Tabla 2).

Tabla 2. Nuevas preguntas sobre la experiencia

| Elementos | Nuevas preguntas |
|------------------------------|--|
| Sobre lo organizacional | ¿Cuál fue el marco institucional de la experiencia?, ¿En qué contexto se desarrolló?, ¿Qué objetivos se plantearon?, ¿Cuáles fueron sus finalidades?, ¿Con qué recursos se contó? |
| Sobre la reconstrucción | ¿Cómo surge la experiencia?, ¿Quiénes la impulsaron y por qué?, ¿Cuáles fueron los hitos?, ¿Cuáles fueron los aciertos y cuáles los errores?, ¿Qué dificultades se presentaron?, ¿Cuáles fueron sus resultados? |
| Para el análisis | ¿Qué hizo posible el desarrollo de la experiencia?, ¿Cuál fue su aporte a lo que se propuso?, ¿Se pudo hacer de otra manera?, ¿Incidió el contexto en su resultado?, ¿Se modificaron los objetivos a lo largo del proceso? |
| Sobre lo metodológico | ¿Qué acciones se realizaron y por qué?, ¿Qué técnicas y estrategias se utilizaron para llevar a cabo la experiencia?, ¿Cómo se definieron?, ¿De qué forma y por qué medios nos comunicamos con la comunidad? |
| A nivel de proceso | ¿Cómo vivimos la experiencia y qué sensaciones nos evoca?, ¿Cuál fue la participación de los actores involucrados?, ¿Qué vínculos se generaron?, ¿Qué sucedió con las personas con quienes trabajamos? |
| Respecto de los aprendizajes | ¿Qué hallazgos teóricos surgen de la experiencia?, ¿Qué alcances metodológicos se pueden formular?, ¿Qué recomendaciones es posible realizar a partir de lo aprendido?, ¿De qué forma se compartirán lo aprendido? |

Nota. Elaboración propia

Así pues, identificamos tres alcances importantes que las organizaciones que sistematizan su experiencia deben considerar:

1. *La identificación de la práctica:* En un primer momento se debe identificar una experiencia, es decir, una práctica concreta que se desea sistematizar. Esta tarea puede realizarse considerando diversos criterios, entre ellos: la significación que esta experiencia tiene para la comunidad u organización, el impacto, la relevancia organizacional, su permanencia en el tiempo, etc. Asimismo, es preciso delimitar el alcance de este proceso, estableciendo junto con la experiencia a sistematizar, el período de tiempo a revisar.

2. *La importancia del registro:* Como en toda iniciativa que busca generar cambios en una determinada situación, durante su desarrollo se realizan diversas acciones que transitan desde el conocimiento del tema o problemática, hasta la evaluación y cierre. Asimismo, se elaboran documentos, actas, así como diversos tipos de registros testimoniales, fotográficos y audiovisuales. Todo ello constituye un material de enorme valor para llevar a cabo el proceso de sistematización. Es por eso que se debe prestar debida atención al registro y documentación, en función de asegurar que la valiosa información que surge en el diseño, ejecución y evaluación de los proyectos no se pierda y contribuya a dar cuenta de lo que se ha hecho. Se trata de un proceso de acopio sistemático de la información generada con el fin de contar con antecedentes fiables, actualizados y en detalle de la ejecución, para documentar y respaldar la práctica, además de poder reconstruirla. Una acción que va más allá del tradicional y no pocas veces mecánico registro audiovisual, por lo que se debe consignar como una actividad relevante dentro del proyecto, asignando responsables y los respectivos recursos para llevarlo a cabo.
3. *Definir cómo comunicar:* De acuerdo con las posibilidades y características del contexto, es necesario establecer cómo se piensan comunicar los resultados del proceso de sistematización, es decir, socializar el producto de esta labor. Esto se puede llevar a cabo de diversas maneras, desde una presentación, un audiovisual, una publicación, un informe, elaborar materiales educativos, un libro digital, entre muchas otras posibilidades. En este camino, es relevante poner la debida atención en volver “comunicables” los aprendizajes, definiendo de forma pertinente y adecuada los formatos, lenguaje y soportes a utilizar⁷².

⁷² Una completa selección de informes de sistematización se pueden encontrar en la Biblioteca virtual sobre sistematización de experiencias del Programa Latinoamericano de apoyo a la sistematización del Consejo de Educación Popular de América Latina y el Caribe, CEAAL en <https://cepalforja.org/sistem/bvirtual/>

Conclusión

El método de sistematización de experiencias presenta un camino para la reflexión sobre nuestro quehacer, en diálogo con la experiencia misma y con quienes le dieron vida. Un proceso donde aprendemos sobre cómo hacemos las cosas, lo que podemos llegar a hacer y lo que se requiere movilizar para conseguirlo.

Es por eso que la generación de aprendizajes a partir de la experiencia a través de la sistematización abre una serie de posibilidades para aprender de nuestras vivencias y compartir estos aprendizajes, pero también se constituye en toda una escuela en la práctica. Así, su ejercicio va a favorecer la participación y el despliegue de las capacidades y reconocimiento de los saberes colectivos e individuales; al recuperar las experiencias, va a permitir la ejercitación de técnicas y herramientas para el trabajo con la comunidad; al involucrar a los protagonistas de los procesos, recupera y fortalece vínculos personales e institucionales. Asimismo, al identificar fortalezas y debilidades de lo realizado, contribuye al mejoramiento de procesos y al diseño de procedimientos; al identificar los aprendizajes, estimula la capacidad de análisis e interpretación y la generación de propuestas para nuevas acciones; al pensar en cómo comunicar lo aprendido, contribuye al desarrollo de la creatividad y a problematizar las formas de comunicarnos con las personas, entre muchas otras posibilidades.

Es por ello por lo que se debe recordar que toda acción intencionada que busca intervenir una determinada problemática, independiente de sus resultados, encierra un conjunto de saberes que pueden dar origen a un aprendizaje. Esto, no solo para quien interviene, sino para todo el entorno que rodea la práctica a nivel organizacional, institucional y comunitario, así como a experiencias, que en otros contextos puedan beneficiarse de este conocimiento. De este modo, incorporando los aprendizajes emanados de la experiencia, es posible reafirmar los aspectos positivos e identificar los deficitarios, realizar mejoras en las estrategias de vinculación con la comunidad, modificar la metodología, entre muchos otros aspectos, todo ello, en perspectiva de la mejora continua del nuestro trabajo.

En ese sentido, para la gestión cultural, la sistematización de experiencias constituye una oportunidad para abordar la brecha existente entre el hacer y la reflexión profunda sobre la gran diversidad de proyectos artísticos, formativos, asociativos, comunitarios, de

participación ciudadana, de incidencia en la gestión pública que se realizan a lo largo del continente. Asimismo, para demostrar que los proyectos culturales no son solo técnica aplicada al formulario, sino que también sentido, experiencia y aprendizaje que se pueden compartir para acompañar –así sea a la distancia y sin saber a quién- otros procesos en otros territorios. Una poderosa herramienta que permite contribuir al fortalecimiento del campo disciplinar de la gestión cultural, desde pequeñas y grandes experiencias, que indiquen cómo pueden ser las cosas, socializando los saberes surgidos de la práctica y, con ello, planteando nuevas preguntas y desafíos al ejercicio cotidiano de la profesión.

Referencias

- Aguayo, C. (1992). Fundamentos teóricos de la sistematización. *Revista de Trabajo Social*, 61.
- Alayón, N. (Org.). (2005). *Trabajo Social Latinoamericano. A 40 años de la Reconceptualización*. Espacio Editorial Askunce, C., Eizaguirre, M., Urrutia, G. (2004). *La sistematización, una nueva mirada a nuestras prácticas. Guía para la sistematización de experiencias de transformación social*. Instituto de estudios sobre desarrollo y cooperación internacional Universidad del País Vasco; Universidad de Deusto Bilbao.
- Aylwin de Barros, N., Jiménez de Barros, M., y Quesada de Greppi, M. (1976). *Un enfoque operativo de la metodología de Trabajo Social* (2ª. ed.) Hvmánitas.
- Barnechea, M. M., González, E., y Morgan, M. de la L. (1994). La sistematización como producción de conocimientos. *Revista La Piragua*, 9.
- Bayardo, R. (2002). *Cultura, artes y gestión. La profesionalización de la gestión cultural*. Trabajo presentado a las III Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. FFyL,UBA.
- Carvajal, A. (2021). *Teoría y práctica de la sistematización de experiencias*. Universidad del Valle, Colombia.
- Cendales, L. (2003). La sistematización de experiencias. *Diálogo de saberes*, 3.
- Chávez-Tafur, J. (2006). *Aprender de la experiencia. Una metodología para la sistematización*. Fundación ILEIA / Asociación ETC Andes.
- Cifuentes Gil, R. M. (1999). *La sistematización de la práctica del Trabajo Social*. Colección Política, Servicios y Trabajo Social. Lumen Hvmánitas.
- Ghiso, A. (1998). *De la práctica singular al diálogo con lo plural: aproximaciones a otros tránsitos y sentidos de la sistematización en épocas de globalización*. Biblioteca Virtual sobre Sistematización de Experiencias.
<https://cepalforja.org/sistem/bvirtual/?p=661>

- Guerra Veas, R. (2017). *Elaborando un proyecto cultural. Guía para la formulación de Proyectos Culturales y Comunitarios* (3ª. ed.). Egac Ediciones.
- Guerra Veas, R. (Ed.) (2020). *Pensar lo comunitario. Comunidades, cultura y participación*. Egac Ediciones.
- Hernández, J., y Ruz, O. (2005). *La Reconceptualización en Chile*. En N. Alayón (Org.) *Trabajo Social Latinoamericano. A 40 años de la Reconceptualización*. Espacio Editorial.
- Infante, M. I., Letelier, M. E. (2011). *Acerca de la sistematización de procesos de alfabetización. Guía para alfabetizadores y alfabetizadoras*. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación la Ciencia y la Cultura (OEI), Ministerio de Educación República Dominicana.
- Jara, O. (2008). *Orientaciones teórico-prácticas para la sistematización de experiencias*. Biblioteca Electrónica sobre Sistematización de Experiencias.
[Jhttp://biblioteca.udgvirtual.udg.mx/jspui/bitstream/123456789/3845/1/Orientaciones_teorico-practicas_sistematizar_experiencias.pdf](http://biblioteca.udgvirtual.udg.mx/jspui/bitstream/123456789/3845/1/Orientaciones_teorico-practicas_sistematizar_experiencias.pdf)
- Jara, O. (2010). *Trayectorias y búsquedas de la sistematización de experiencias en América Latina 1959-2010*. CEP, Centro de estudios y publicaciones Alforja.
- Jara, O. (2015). *La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos posibles*. Caracol El apañe de los piños - Quimantú.
- Kisnerman, N. (1998). *Pensar el trabajo social: una introducción desde el construccionismo*. Lumen Hvmanitas.
- Mariscal Orozco, J. L., Guerra Veas, R. (2022). *Revisión a la Gestión Cultural Latinoamericana*. Rgc Ediciones-Egac.
- Nirenberg, O., (2008). *Sistematización de experiencias y evaluación de proyectos*. Fundación ARCOR. Cuadernillo Metodológico. Fascículo N° 5.
- Palma, D. (1974). *La sistematización*. Trabajo presentado en el IV Seminario de ALAESS, San José, Costa Rica.
- Quiroz, T., y Morgan, M. de la L. (1989). *La Sistematización. Un Intento conceptual y una propuesta de operacionalización*. Documento de trabajo.
- RAE. (2024). *Diccionario de la lengua española* (23ª. ed.). Real Academia Española [versión 23.7 en línea] <https://dle.rae.es>
- Sánchez, D. (1989). *Sistematizar es un verbo que se conjuga en la acción*. Colectivo de Trabajo Social, Apuntes para Trabajo Social N° 16.

SOBRE LOS AUTORES Y AUTORAS

Ana Laura Aguilar Torres

Licenciada en Administración de Empresas por el Instituto Tecnológico de Sonora, México. Es Especialista en Políticas Culturales y Gestión Cultural por la Universidad Autónoma Metropolitana, México. Estudios de Maestría en Promoción y Desarrollo Cultural por la Universidad Autónoma de Coahuila, México. Maestría en Educación por el Instituto Tecnológico de Sonora, México. Posgrado en Gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Se ha desempeñado como docente, administradora y gestora en el sector cultural en los ámbitos público y privado. Directora del Centro Cultural *Yo'o Joara*.

analaura.centrocultural@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0879-0583

Paola Castillo Nevárez (Paola Tásai)

Maestra en Producción Artística en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua, México. Licenciada en gestión cultural por la Universidad de Guadalajara, México. Docente de canto y artista independiente en movimiento en *Osadía, Arte y Comunidad*.

paolatasai@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2183-8729

Luis Gabriel Hernández Valencia

Doctor en Ciencias Sociales por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social Occidente, México. Profesor investigador de la Universidad de Guadalajara, México. Coordinador de la Licenciatura en Gestión Cultural de la Universidad de Guadalajara, México. Líneas de investigación: Gestión cultural; patrimonio; grupos indígenas y cultura popular. Miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII) Nivel I.

Luis.Hernandez@academico.udg.mx

ORCID: 0000-0002-4906-2865

Sarahi Guadalupe Ignacio Morales

Maestra en Gestión de la Cultura por la Universidad de Guadalajara, México. Profesora del Programa Educativo de Periodismo en el Centro Universitario del Sur de la Universidad de Guadalajara. Colaboradora del Cuerpo Académico “Letras y Periodismo” UDG-CA-1085. Estudiante del Doctorado en Gestión de la Cultura.

sara.ignaciom@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-7738-4858>

Roberto Guerra Veas

Gestor cultural comunitario, fundador de la *Escuela de gestores y animadores culturales*, EGAC. Estudiante de la Licenciatura en gestión cultural de la Universidad de Guadalajara, México.

rguerracl@gmail.com

ORCID: 0009-0001-2637-2633

Neyla Donaji Gutiérrez Molina

Egresada de la Licenciatura en Gestión Cultural de la Universidad de Guadalajara, México.

neylag33@gmail.com

ORCID: 0009-0001-2625-8750

Martín Jaramillo Cuen

Maestro en Gestión de la Cultura por la Universidad de Guadalajara, México. Director Editorial de *La Biznaga Cartonera*.

martinjaramillocuen@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3539-8680

Israel Tonatiuh Lay Arellano

Doctor en ciencias sociales por la Universidad de Guadalajara, México. Profesor-investigador Titular A del Centro Universitario Guadalajara de la Universidad de Guadalajara. Líneas de investigación: Legislación de medios, sociedad civil y poderes fácticos; y Legislación y políticas públicas para el autismo. Miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII) Nivel I.

tonatiuh_lay@suv.udg.mx

ORCID: 0000-0001-6402-2143

Verónica Loaiza Servín

Licenciada en Arquitectura. Egresada de la licenciatura en Gestión Cultural de la Universidad de Guadalajara, México. Estudiante de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México.

veronica.loaiza@udgvirtual.udg.mx

ORCID: 0009-0006-3051-6907

Erika Marlen López Herrera

Maestra en Gestión de la Cultura por la Universidad de Guadalajara, México. Polinizadora social y consultora en temas de movilización de recursos para el desarrollo de proyectos de impacto sociocultural. Ha participado en diversos foros sobre la participación de la sociedad civil en la vida pública y toma de decisiones.

erika.lopez23b@udgvirtual.udg.mx

ORCID: 0009-0000-7520-5789

José Luis Mariscal Orozco

Doctor en Antropología Social por El Colegio de Michoacán, México. Profesor investigador del Centro Universitario Guadalajara de la Universidad de Guadalajara, México. Coordinador de la Maestría y Doctorado en Gestión de la Cultura. Miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores Nivel II.

luis.mariscal@cugdl.udg.mx

ORCID: 0000-0001-6769-0761

Ana Alicia Mejía Ortega

Licenciada en Gestión y Desarrollo de las Artes por el Instituto Tecnológico de Sonora, México. Coordinadora Editorial de *La Biznaga Cartonera*.

anaaliciamejiaortega@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0462-8626

Rosa Noemí Moreno Ramos

Doctora en Antropología social por la Universidad Nacional de Australia. Profesora Investigadora del Centro Universitario de Guadalajara de la Universidad de Guadalajara, México.

noemi.moreno@udgvirtual.udg.mx

ORCID: 0000-0002-8725-311X

Alicia Paola Partida Hernández

Doctora en Estudios sobre Desarrollo por la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Profesora-investigadora de la Universidad de Guadalajara, México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII) nivel candidato. Especialista en industrias culturales y creativas, economía creativa, diplomacia cultural, ciudades con perspectiva de género y cooperación al desarrollo. Experiencia laboral en la administración pública municipal e iniciativa privada.

alicia.partida@academicos.udg.mx

ORCID: 0000-0002-8832-4629

Camilo Patiño García

Doctor en Ciencias para el Desarrollo la Sustentabilidad y el Turismo por la Universidad de Guadalajara, México. Profesor titular de la Universidad de Guadalajara. Sus líneas de investigación son Industrias Culturales y Creativas, Desarrollo de las ciudades. Cuenta con el reconocimiento de perfil deseable de PRODEP y es miembro candidato del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII).

camilo.patino@academicos.udg.mx

ORCID: 0000-0002-5136-3472

Marisabel Peñaloza Llorente

Profesional en administración de empresas turísticas por la Institución Universitaria Colegio Mayor de Antioquia, Colombia.

mpennaloza@est.colmayor.edu.co

ORCID: 0009-0005-7540-1532

Julio Perea Guillén

Actualmente, coordinador de Bibliotecas de la Universidad del Desarrollo Profesional (UNIDEP Campus Hermosillo, Sonora), México, y del acervo privado de la Biblioteca del Septentrión. Diplomatura en Teatro y Actuación (CDMX) y licenciatura en Gestión Cultural por la Universidad de Guadalajara, México. Ha realizado diversos proyectos de vinculación comunitaria para comunidades indígenas y rurales bajo el auspicio de la Secretaría de CulturaMX, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Alas y Raíces, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias.

pereajulio@gmail.com

ORCID: 0009-0000-1918-6157

Karla Marlene Ortega Sánchez

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma del Estado de México. Es profesora investigadora de la Universidad de Guadalajara, México, en la Licenciatura, Maestría y Doctorado en Gestión Cultural. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII) Nivel I. Sus investigaciones y publicaciones han versado sobre temas relacionados con la política cultural y los derechos culturales.

karla.ortega@suv.udg.mx

ORCID: 0000-0003-1915-2541

ISBN: 978-607-69587-6-6



9 786076 958766

Transdigital[®]

revista científica

La revista científica *Transdigital* está indizada en varias bases de datos científicas y evalúa los textos con el sistema de pares de doble ciego. Se admiten Artículos de investigación y Ensayos científicos. Opera con el modelo de *publicación continua*; se reciben textos todo el año. Consulta los costos de publicación y los lineamientos editoriales en la página oficial. Preferentemente, hasta tres autores(as) por texto y máximo 6 mil palabras. Pueden publicarse más autores y otras extensiones con un ajuste al precio.

www.revista-transdigital.org

Transdigital[®]

editorial

La Editorial *Transdigital* publica libros de carácter científico y académico. Se pueden publicar tesis de posgrado, una vez que han sido sometidas al sistema de evaluación de pares de doble ciego. Los libros cuentan con ISBN, DOI y código de barras y también se distribuyen en *Dialnet*, *Google Books*, *Amazon Kindle*, *Google Play*, *Scribd* y *iBooks* de *Apple*. La editorial es una iniciativa de la Sociedad de Investigación sobre Estudios Digitales y está inscrita en el Registro Nacional de Instituciones y Empresas Científicas y Tecnológicas del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías con el folio RENIECYT 2400068.

www.editorial-transdigital.org

Transdigital[®]

congreso virtual

El *Congreso Virtual Transdigital* se realiza anualmente de manera totalmente virtual. Las ponencias se publican como capítulo de libro científico con ISBN, DOI y código de barras. Se admiten Artículos de investigación y Ensayos científicos con un máximo de tres autores(as) y 4 mil palabras. Pueden publicarse más autores y otras extensiones con un ajuste al precio. Es una iniciativa de la Sociedad de Investigación sobre Estudios Digitales, inscrita en el Registro Nacional de Instituciones y Empresas Científicas y Tecnológicas del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías con el folio RENIECYT 2400068.

www.congreso-transdigital.org

