

Investigaciones transdisciplinarias de gestión cultural en Latinoamérica

Rosa María Alonzo González
Blanca Antonia Brambila Medrano
Marco Antonio Chávez Aguayo

Coordinadores



UNIVERSIDAD DE
GUADALAJARA
Red Universitaria de Jalisco

UDGVIRTUAL®

**INVESTIGACIONES TRANSDISCIPLINARIAS DE GESTIÓN
CULTURAL EN LATINOAMÉRICA**



UNIVERSIDAD DE
GUADALAJARA

Red Universitaria e Institución Benemérita de Jalisco

Ricardo Villanueva Lomeli
Rector General

Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrector Ejecutivo

Guillermo Arturo Gómez Mata
Secretario General

 UDGVIRTUAL®

María Esther Avelar Álvarez
Rectora

Jorge Alberto Balpuesta Pérez
Director Académico

María del Consuelo Delgado González
Directora Administrativa

Gladstone Oliva Íñiguez
Director de Tecnologías

Angelina Vallín Gallegos
Coordinadora de Recursos Informativos

Alicia Zúñiga Llamas
Responsable del Programa Editorial

Rosa María Alonzo González
Blanca Antonia Brambila Medrano
Marco Antonio Chávez Aguayo

(Coordinadores)

**INVESTIGACIONES TRANSDISCIPLINARIAS DE GESTIÓN
CULTURAL EN LATINOAMÉRICA**

México
2021



**UNIVERSIDAD DE
GUADALAJARA**
Red Universitaria e Institución Benemérita de Jalisco

 **UDGVIRTUAL®**

Este libro fue dictaminado por pares académicos con el método del doble ciego y
recibió apoyo de la Universidad de Guadalajara

Primera edición, 2021



UNIVERSIDAD DE
GUADALAJARA
Red Universitaria e Institución Benemérita de Jalisco

D.R. © 2021, Universidad de Guadalajara
Sistema de Universidad Virtual
Avenida de la Paz 2453, Col. Arcos Vallarta
CP 44140, Guadalajara, Jalisco
Tels. 33-3134-2208 / 33-3134-2222 / 33-3134-2200 / ext. 18775
www.udgvirtual.udg.mx

 UDGVIRTUAL

es marca registrada del Sistema de Universidad Virtual de la Universidad de Guadalajara

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta publicación, su tratamiento informático, la transmisión de cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros medios, sin el permiso expreso del titular del copyright.

ISBN 978-607-571-332-8 (versión electrónica)

Editado y hecho en México
Edited and made in Mexico

ÍNDICE

La transdisciplina en la gestión cultural: reflexiones introductorias	9
Blanca Antonia Brambila Medrano	
Capítulo 1. Gestión y diagnóstico del patrimonio edificado vulnerado por los sismos de 2017 en Puebla, México	13
Luis Daniel Sánchez Olmedo, Miguel Ángel Sánchez Espinosa	
Capítulo 2. Zahña y las Cabronas de Mireia Sallarès: autogestión, arte colaborativo y transdisciplinariedad	39
Sofía Isabel Villa Rzedowski	
Capítulo 3. La gestión cultural en los procesos de recuperación emocional en Ecuador	69
Santiago Buitrón Chávez	
Capítulo 4. Gestión cultural en museos: laboratorio de experiencias para la primera infancia	87
María del Sol González García	
Capítulo 5. Análisis indicativo de inversión pública en Colombia asociada a la gestión cultural	119
Jorge Esteban Amézquita Murillo	

Capítulo 6. Prejuicio y discriminación al reggaetón135

Marco Antonio Chávez Aguayo

Capítulo 7. El trabajo en la construcción de la disciplina de la
gestión cultural en los coloquios de investigación: avances
y nuevas líneas. Análisis a partir de la experiencia del
4to. Coloquio de Investigación en Gestión Cultural179

Rosa María Alonzo González, Blanca Antonia Brambila Medrano,
Érika Adriana Loyo Beristáin

Sobre los autores 201

LA TRANSDISCIPLINA EN LA GESTIÓN CULTURAL: REFLEXIONES INTRODUCTORIAS

Blanca Antonia Brambila Medrano

Los gestores culturales nos percibimos desde ámbitos diversos y cercanos a la intersección. Nos desenvolvemos en diversos contextos: políticos, operativos, de prensa, comunicación, logísticos, ambientales, artísticos, etcétera. El activismo desde múltiples facetas también nos es cercano, cada vez es más frecuente encontrar a gestores culturales vinculados con causas de carácter emergente, social y comunitario en territorios, momentos y coyunturas específicas.

Quien haya llevado a la práctica cualquier aspecto de la gestión cultural, reconocerá esta cualidad camaleónica en su quehacer profesional. Si no lo ha hecho, quizá sienta que algo está errando en su profesión mientras esté leyendo estos párrafos. Sin embargo, la condición camaleónica no implica ambigüedad conceptual, por el contrario, propicia múltiples posibilidades de acción e injerencia. Así, poco a poco, los gestores culturales y estudiosos del proceso han ganado terreno en el ámbito, y en tiempo reciente se ha incluido como una disciplina académica.

Desde hace más de dos décadas, la gestión cultural es considerada como una disciplina transversal y de frontera, lo cual permite articular procesos de conocimiento desde un modelo colaborativo. A partir de esta condición, se ha avanzado en la investigación académica con carácter transdisciplinario.

En este sentido, la convocatoria del 4to. Coloquio de Investigación en Gestión Cultural (organizado por el Sistema de Universidad Virtual de la Universidad de Guadalajara) partió de la premisa de que, si este quehacer es científico y, por tanto, es lógico, debe propiciar diálogos que abonen a la consolidación de la gestión cultural. Por lo anterior, en el desarrollo del coloquio los diálogos fructificaron y se reflejan en la construcción de este libro.

El coloquio fue un evento académico orientado exclusivamente a la investigación en gestión cultural, congreso único en su tipo por su pequeño formato, de tal manera que los espacios fueron adecuados para que cada ponencia recibiera suficiente retroalimentación a partir del diálogo de los asistentes. Desde esta experiencia, los participantes tuvieron la oportunidad de enriquecer sus ponencias.

Los capítulos aquí propuestos aprobaron la revisión por pares a doble ciego del proceso de selección de ponencias; asimismo, se ajustaron a los temas propuestos y desarrollados en las mesas de trabajo del coloquio:

- 1) Experiencias multi, inter y transdisciplinarias en proyectos de investigación en gestión cultural.
- 2) Enfoques disciplinares en la investigación en gestión cultural.
- 3) Reconfiguración de las identidades, los espacios de confluencia y las fronteras profesionales y disciplinares en el campo de la gestión cultural.
- 4) Conceptos y métodos desde la gestión cultural.

En la convocatoria del coloquio también se consideró la participación de análisis panorámicos (estados del arte), estudios de procesos, estudios de caso y ensayos hermenéuticos.

La condición transdisciplinar de la gestión cultural es una herramienta útil y válida en el abordaje de problemas sociales de la actualidad. Reconocer y valorar el aporte de cada profesionista en un proyecto de gestión cultural, como se ha dicho, es parte fundamental de sus competencias. Es así como el contenido de este libro llevará al lector a recorrer experiencias que requieren de una visión transdisciplinaria para ser problematizadas y discutidas.

Después de la realización del coloquio y del proceso de dictaminación editorial, el libro quedó integrado por siete capítulos, cada uno presenta una apuesta por integrar diferentes andamiajes teóricos y metodologías para analizar las diferentes temáticas de investigación en gestión cultural.

En el capítulo Gestión y diagnóstico del patrimonio edificado vulnerado por los sismos de 2017 en Puebla, México, los arquitectos Luis Daniel Sánchez Olmedo y Miguel Ángel Sánchez Espinosa comparten los resultados del trabajo de la fase inicial de un proyecto desarrollado por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, para proponer e implementar un programa de gestión del patrimonio arquitectónico en dos inmuebles vulnerados por los sismos de 2017 en la mixteca poblana. Los autores evidencian el aspecto transdisciplinar de la gestión cultural desde el ámbito de la conservación del patrimonio.

Sofía Villa nos muestra la posibilidad de usar metodologías como el marco lógico para la gestión de productos culturales. En el capítulo Zahña y las Cabronas de Mireia Sallarès: autogestión, arte colaborativo y transdisciplinariedad, se destaca que, a partir de la metodología del marco lógico, se pueden generar herramientas y dar una estructura analítica a los proyectos culturales transdisciplinarios en su gestión, monitoreo y evaluación.

El coloquio también contó con la participación de gestores del sur del continente, muestra de ello es el texto La gestión cultural en procesos de recuperación emocional en Ecuador, donde Santiago Buitrón describe cómo algunas estrategias de educomunicación a través de artes, oficios y conocimientos ancestrales fueron útiles para la recuperación emocional comunitaria después de un desastre. En el apartado de discusión, el autor plantea que, a partir del análisis del proceso de intervención, la gestión cultural constituyó un eje transversal para la sensibilización de la comunidad como una estrategia de recuperación emocional después del terremoto de 2016 en Ecuador.

En el capítulo Gestión cultural en museos: laboratorio de experiencias para la primera infancia, María del Sol González presenta algunas estrategias pedagógicas y lúdicas dirigidas a públicos de primera infancia en los museos. De manera particular, la autora propone una estructura de vinculación y colaboración entre

la práctica museográfica y los servicios educativos en los museos para integrar el montaje y las actividades educativas por medio de equipos colaborativos inter y transdisciplinarios.

En el capítulo Análisis indicativo de inversión pública en Colombia asociada a la gestión cultural, Jorge Esteban Amézquita Murillo plantea vislumbrar el comportamiento que condiciona los estímulos devengados del funcionamiento público en la incorporación entre los roles de gestión cultural a nivel nacional y las dinámicas que paulatinamente se acoplan en los diferentes territorios como esquemas productivos.

Marco Antonio Chávez, en el capítulo Prejuicio y discriminación al reguetón, nos lleva a pensar en la ética de la gestión cultural a partir de los prejuicios contra el reguetón que se encuentran en la calle, entre los artistas y en la academia. Cabe señalar que el tema es polémico y el abordaje desde el enfoque académico permite una mirada compleja de esta tendencia predominante en la producción y el consumo musical contemporáneo.

En el capítulo de cierre, El trabajo en la construcción de la disciplina de la gestión cultural en los coloquios de investigación: avances y nuevas líneas, se presenta un análisis crítico de la experiencia general del encuentro, así como una propuesta para conformar un modelo de evaluación de las actividades académicas desde y para la gestión cultural en las universidades mexicanas. Las autoras Rosa María Alonso, Blanca Brambila y Érika Loyo se dieron a la tarea de evaluar, a partir del último espacio de diálogo institucionalizado en México, los esfuerzos para la construcción de la disciplina de la gestión cultural para dar cierre, así, al ejercicio transdisciplinario de este libro.

Finalmente, podemos afirmar que el 4to. coloquio propició la cercanía académica en torno al quehacer cultural y permitió socializar productos de investigación actual. Somos conscientes de que estas experiencias, y las demás que se generan en el contexto mexicano y latinoamericano, merecen y necesitan espacios para el diálogo con aquellas que también se desarrollan en otros territorios con enfoques, intereses y objetivos similares. El diálogo debe ser inter y transdisciplinar para llegar a ser internacional.

CAPÍTULO 1

GESTIÓN Y DIAGNÓSTICO DEL PATRIMONIO EDIFICADO VULNERADO POR LOS SISMOS DE 2017 EN PUEBLA, MÉXICO

Luis Daniel Sánchez Olmedo
Miguel Ángel Sánchez Espinosa

Introducción

Los días 7 y 19 de septiembre de 2017 sucedieron dos eventos sísmicos en el suroeste mexicano. El primero se localizó en Pijijiapan, Chiapas, con una magnitud de 8.2 grados en escala de Richter (Red Sísmica del CICESE, 2017), mientras que el segundo, de 7.1 grados de magnitud, tuvo su epicentro en Axochiapan, Morelos (Servicio Sismológico Nacional, 2017). A estos acontecimientos le siguieron diversas afectaciones físicas en el patrimonio edificado en los estados de Morelos, Chiapas, Tlaxcala, México, Oaxaca y Puebla.

En Puebla, el mayor número de inmuebles vulnerados se concentró en la región de la mixteca¹ y el Valle de Izúcar. De acuerdo con datos de la Secretaría de Cultura del Estado de Puebla (2018), de un total de 563 inmuebles dañados, 239 casos se

¹ De acuerdo con Velázquez (2009), “lo que popularmente se conoce como mixteca poblana, es un extenso territorio, ubicado al sur de Puebla [...]. Desde Izúcar de Matamoros hasta Chila de las Flores, pasando por Acatlán de Osorio” (p. 41). Esta región abarca un total de 8 849.56 kilómetros cuadrados y se encuentra limitada por los estados de Guerrero y Oaxaca.

encontraban en estas zonas (ver figura 1), de los cuales, por el grado de afectación,² 81 se consideraron con daño alto por las múltiples lesiones que presentaban: grietas, fracturas e, incluso, el colapso parcial o total de elementos estructurales, especialmente cubiertas, bóvedas y cúpulas.

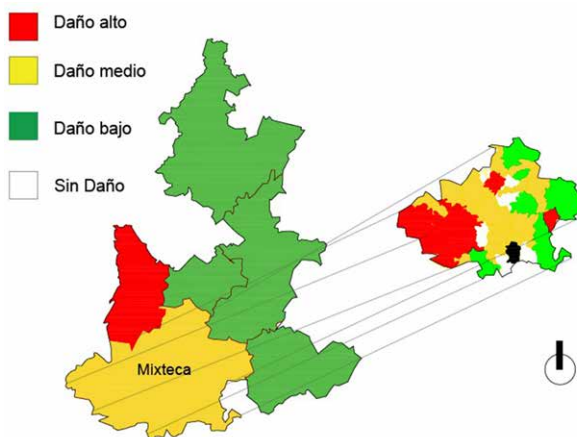


Figura 1. Clasificación de incidencias.

Fuente: elaboración propia con base en información de la Secretaría de Cultura del Estado de Puebla (2018).

Ante la contingencia ocasionada por los sismos, la autoridad federal de Puebla –que por mandato constitucional es responsable de la conservación y recuperación del patrimonio edificado– presentó una respuesta tardía e insuficiente, ya que se carece de un protocolo estandarizado a nivel nacional que oriente de manera específica y metodológica las acciones, los responsables y los plazos de su ejecución, así como los recursos materiales y humanos necesarios para cubrir con todas estas tareas.

Frente a situaciones como esta, las universidades, como instituciones creadoras del conocimiento y sobre todo formadoras de los próximos especialistas, están

² En esta clasificación se considera que los inmuebles tienen un daño alto cuando presentan grietas y fracturas que alteran su estructura, así como colapsos parciales y totales de sus elementos (Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2018).

llamadas a coadyuvar a la sociedad e intervenir en las labores de diagnóstico y recuperación del patrimonio afectado; deben destinar recursos humanos, técnicos y materiales y propiciar entre el alumnado un enfoque social donde puedan “fungir como actores de cambio en problemáticas inherentes a su quehacer profesional” (Almarza, Pirela y González, 2017, p. 113).

En este sentido, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), en respuesta a las múltiples solicitudes de cooperación por parte de la autoridad en los tres niveles de gobierno y de diversas comunidades y agentes sociales, integró equipos de trabajo para emprender acciones concernientes a la evaluación y el diagnóstico de las condiciones de conservación en los inmuebles; asimismo, puso en marcha un programa de gestión del patrimonio arquitectónico que agilizará su proceso de recuperación mediante acciones y responsabilidades concretas.

En este proyecto participó la BUAP a través de la Facultad de Arquitectura y el programa de Maestría en Conservación del Patrimonio Edificado, los distintos ayuntamientos municipales, miembros de la Iglesia (como custodios y feligreses) y algunos civiles interesados en el rescate de estos bienes inmuebles vulnerados. Esta propuesta tuvo aplicativo en dos edificaciones religiosas: el templo de San Bartolomé en Cohuecán y el templo de San Juan Raboso en Izúcar de Matamoros, y como objetivo inicial pretendía vincular a diversos actores sociales que, gracias a sus facultades, conocimientos y atribuciones, pudieran emprender acciones enfocadas al diagnóstico del deterioro del inmueble, lo que posibilitaría una futura intervención, adecuada a las necesidades y particularidades de cada construcción.

La participación de estos actores permitiría superar el paradigma centralista en torno a la gestión del patrimonio edificado y abriría una ruta hacia la cooperación, integración y vinculación entre la sociedad –poseedora de sus bienes culturales–, las autoridades y la universidad –que provee el conocimiento técnico–. Algunas de las actividades desarrolladas fueron: el levantamiento y la clasificación del tipo de daño que presenta el inmueble, la determinación de corresponsabilidades entre los participantes involucrados, el análisis arquitectónico de la obra (materialidad e historicidad), la identificación de las patologías y la difusión de los resultados.

En el presente capítulo se expone la fase inicial de este programa de gestión, sustentada en el reconocimiento de la problemática integral que, además de los daños físicos producto del sismo, distingue las condiciones y factores sociales, institucionales y culturales que se aúnan a la vulnerabilidad de los bienes y dificultan su recuperación. Por lo anterior, esta propuesta tiene como finalidad alcanzar una conservación integral del patrimonio edificado en beneficio de los usuarios y la comunidad.

La responsabilidad de la universidad frente al patrimonio

Durante las últimas décadas se ha desarrollado el concepto de patrimonio edificado, incluyendo su gestión y el papel que deben asumir las instituciones frente a este. A raíz de distintas conferencias, foros y simposios sobre políticas culturales, se ha fomentado la creación y profesionalización de organizaciones e instituciones enfocadas al tema, en particular se ha indagado en el rol que las universidades deben asumir, ya que “las instituciones académicas juegan un papel importante si incluyen estudios sobre patrimonio cultural [...] para el desarrollo sostenible” (ICOMOS, 2010, p. 17).

Esta necesidad de vincular de forma activa a las instituciones universitarias con la protección y gestión del patrimonio cultural se formalizó en 1996, durante la celebración del Primer Seminario Internacional Forum-UNESCO Universidad y Patrimonio, organizado por la Universitat Politècnica de València en coordinación con la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). De este evento se desprende la Carta de Valencia, que insta a “actuar con determinación responsabilizando a los jóvenes universitarios, así como a la población, para participar activamente en la protección, salvaguardia, valoración y promoción del patrimonio cultural” (UNESCO, 1996).

En este documento se promueve la creación de una Red Internacional de Universidades y Patrimonio, que fomente el intercambio y la movilidad entre los estudiantes y el profesorado de distintos programas relacionados con la gestión, la conservación y

la restauración de los bienes culturales, además de poner especial énfasis en el desarrollo del alumnado y su vinculación con la población y sus distintos actores sociales. Así, a partir de este seminario se ha desarrollado una serie de encuentros y reuniones³ donde se ha insistido en el fortalecimiento y la responsabilidad que las universidades deben asumir frente al patrimonio y los bienes culturales, y en la promoción de la investigación patrimonial.

La participación de la BUAP en los procesos de gestión, salvaguardia, conservación y restauración del patrimonio ha sido activa a lo largo de los últimos años, en especial por parte de la Facultad de Arquitectura e Ingeniería Civil. En esta institución se plantean diversas propuestas y proyectos de rescate de espacios (del centro histórico de la ciudad de Puebla, por ejemplo), readecuación de diversas vecindades, mejoramiento de la imagen urbana y del equipamiento urbano en los barrios tradicionales, intervención en inmuebles de valor cultural y patrimonial en la ciudad, así como de fomento a la cultura, a través de trabajos comunitarios, publicaciones, seminarios y conferencias referentes al tema.

Estos proyectos permiten crear una base de nuevas relaciones entre los estudiantes, los docentes, los investigadores, los profesionales y la sociedad en general, por lo que la BUAP se constituye como un agente social y participativo con la comunidad en la búsqueda del continuo mejoramiento de sus condiciones.

Diseño de la propuesta del programa de gestión

Para la atención del patrimonio vulnerado por los sismos de 2017 en Puebla, la BUAP, a través de la Facultad de Arquitectura y el programa de Maestría en Conservación del Patrimonio Edificado, formuló y puso en marcha un programa de gestión para el diagnóstico y la atención de los bienes afectados. Este estuvo

³ A la fecha se han realizado diez seminarios internacionales: Valencia (1996 y 2001), Quebec (1997), Melbourne (1998), Ak Akhawayn (IV Seminario en Ifrane Marruecos de 1999), Byblos-Beirut (2000), Amman-Petra (2002), San Cristóbal de la Laguna (2003), Buenos Aires (20004), Newcastle (2005) y Florencia (2006) (UNESCO, 2005).

planteado para realizarse en dos fases, con aplicativo en distintos inmuebles, que en este caso fueron los templos de San Bartolomé Cohuecán y San Juan Raboso. La propuesta se estructura con base en la asignación de actividades específicas, coordinadas entre cada uno de los actores sociales involucrados en el proceso de recuperación de los bienes, esto siguiendo cinco etapas procesales a las que se denominaron como ejes: identificar, saber, dialogar, actuar y difundir.

Eje identificar

Esta etapa parte del reconocimiento de los actores involucrados, sus responsabilidades y atribuciones, así como las acciones que estos pueden emprender con base en las expectativas que tienen sobre la recuperación del inmueble. Para agilizar la identificación de estos, así como las eventuales facultades que disponen y las posibles expectativas que pueden tener en torno al uso y la disposición del inmueble una vez que se logre su recuperación, la universidad propuso tres dimensiones a tener en cuenta en este proceso: estructural-funcional, institucional-cultural y local-significativo.

La dimensión estructural-funcional refiere al análisis de estos bienes culturales desde el valor de función, como infraestructura con distintos usos, destinos y especificidades según las instituciones a las que pertenecen, en este caso a la Iglesia católica. Es decir, además de poseer valores históricos, sociales y artísticos, estos inmuebles, en su esencia, son espacios con un uso específico y forman parte de los bienes materiales de la Iglesia, conforman su infraestructura operativa como institución, por lo que su gestión tiene la finalidad de garantizar que sigan cumpliendo con su función original, o bien, sean adaptables a nuevos usos.

Tras el sismo, la BUAP, en coordinación con la Iglesia y los presbíteros (responsables de una jurisdicción particular y de un determinado número de edificaciones), coadyuvó en la elaboración de los primeros censos para identificar los inmuebles parroquiales afectados, con la finalidad de puntualizar los predios con daño y su magnitud, para posteriormente construir un punto de partida alrededor

de las edificaciones que requieren un diagnóstico inmediato del estado de vulnerabilidad y una atención prioritaria.

Como segunda dimensión se señaló la institucional-cultural, que refiere al reconocimiento que el Estado, la comunidad internacional y las diversas instituciones culturales, incluidas las universidades, hacen de los valores culturales intrínsecos a estos bienes, que potencializan la construcción de la identidad nacional y la cohesión local. Cuando las edificaciones son declaradas por la legislación monumentos nacionales, su gestión pasa a estar sujeta a las normas y procedimientos fijados por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y a los documentos y convenios internacionales adoptados por el Estado mexicano.

En el caso específico de este proyecto, además de que los templos forman parte de la infraestructura de uso para la Iglesia católica, son bienes en custodia del Estado mexicano y, por tanto, todas las labores de intervención deben estar sujetas al marco normativo y jurídico nacional, así como atender a las múltiples recomendaciones emitidas por la comunidad internacional. Ante esto, el papel de las instituciones académicas es fundamental, al ser las encargadas de la formación profesional de docentes y alumnos en aspectos técnicos, tecnológicos y científicos que puede aportar propuestas de intervención y rescate apegadas a estas regulaciones.

Por último, en la dimensión local-significativo se integran los procesos de gestión *a priori* emprendidos por la comunidad y los usuarios, es decir, las acciones, las labores de mantenimiento, las intervenciones y las modificaciones informales, y la administración del uso de los bienes. Ya que los inmuebles además de tener un uso religioso cumplen funciones de tipo social, también se considera en este rubro la atención que dan los pobladores a las necesidades que tienen estos espacios. Como parte de esta dimensión, la BUAP participó en la integración de expedientes para la gestión de recursos encaminados a la intervención de los bienes.

Eje saber

En la segunda etapa se consideraron actividades tendientes a ampliar y destacar las propiedades y valores inherentes al bien, desde lo histórico y cultural hasta la

significante social y las características de fábrica que le distinguen. Lo anterior posibilita que ante un eventual proyecto de intervención se diseñe una propuesta acorde a las necesidades del inmueble que sea respetuosa con su integridad.

Este eje comenzó a desarrollarse desde el 21 de septiembre de 2017, con la realización del censo general de afectaciones, el posterior registro estadístico, y la búsqueda y consulta de material bibliográfico que respalde la correcta interpretación de las modificaciones que se han realizado en los inmuebles a lo largo de la historia y que pueden constituirse como agentes de deterioro. De acuerdo con las tres dimensiones mencionadas, en esta etapa se emprendieron diversas actividades y responsabilidades.

Como parte de la consideración estructural-funcional se pretendía instruir a la población en la naturaleza de los trabajos a emprender y dar anuencia para acercarse a los distintos documentos y archivos que posee la Iglesia en este rubro. En particular, se enfatiza la búsqueda y consulta de la información contenida en los libros de fábrica parroquiales, que aportan datos sobre la historia constructiva del bien y las modificaciones realizadas en este.

Sobre la misma línea, en la dimensión institucional-cultural, se pretendía investigar en los distintos fondos y archivos documentales, de los que se obtuvo no solo información sobre la fábrica del inmueble, sino también sobre el desarrollo territorial y cultural de las comunidades. Asimismo, se planteaba realizar labores técnicas de identificación de los inmuebles, como georreferenciación satelital, toma de muestras y análisis de los materiales, entre otras actividades concernientes al pleno conocimiento sobre las características de la construcción y sus propiedades.

En el interés de compaginar estas labores con lo local-significativo, a través de los distintos comités y agrupación locales se logró recabar información sobre el carácter y la naturaleza de las intervenciones realizadas en las construcciones. Además, miembros de la población involucrada aportaron materiales gráficos de los bienes, como fotografías y pinturas, que en algunos casos permitirían interpretar la morfología del inmueble antes del sismo.

Eje dialogar

En esta etapa hubo un intercambio activo de conocimiento entre los actores y las autoridades involucradas, y una continua democratización en la toma de decisiones y en el establecimiento de los diversos convenios de participación y colaboración. Las autoridades municipales, a través de la presidencia, presentaron a las autoridades universitarias la solicitud formal para la elaboración de los informes técnicos y los diagnósticos de las construcciones, que incluían los convenios avalados por la Iglesia, donde se proporcionaba el acceso a los recintos. La estructura parroquial permitió identificar y focalizar los inmuebles que presentaron afectaciones, a partir de lo cual se señalaron los comités o agrupaciones locales responsables de su apertura y mantenimiento.

La BUAP se encargó de vincular a las autoridades locales con el INAH, mediante reuniones periódicas, el traslado de las solicitudes, la demanda y el seguimiento de las acciones emprendidas por la autoridad federal. Los días y horarios para realizar las actividades técnicas de la universidad fueron determinados por la comunidad. Por su parte, las autoridades municipales se involucraron en el seguimiento a los trámites y procesos de gestión de recursos, y fueron los encargados de informar a la población los avances y resultados de los trabajos emprendidos.

Eje actuar

En la penúltima etapa se concentraron todas las actividades de carácter técnico encaminadas al diagnóstico y el dictamen de las condiciones estructurales del inmueble. Se contempló que la BUAP, con el apoyo del alumnado, realizara los distintos levantamientos arquitectónicos, fotográficos y de materiales del estado de conservación de los bienes para determinar su índice de vulnerabilidad. Para llevar a cabo estas acciones, se precisó del apoyo de voluntarios de la comunidad y de la autoridad municipal. Producto de esta etapa es el informe técnico sobre el estado de conservación de los inmuebles y el diagnóstico de las patologías presentes en estos, documentos que posibilitan la creación de una propuesta

de intervención integral que se difundirá con cada uno de los actores sociales involucrados.

Eje difusión

En la última etapa se consideró un intercambio en distintos medios públicos y académicos (foros, congresos, publicaciones, etcétera) de los resultados y las experiencias adquiridas en la implementación del programa de gestión. Esta acción permite involucrar y hacer partícipes a nuevos agentes interesados en la recuperación del patrimonio. El producto final terminado (el informe técnico) se expuso ante la autoridad federal, la Iglesia y la comunidad para mostrar los resultados obtenidos sobre las condiciones de los inmuebles, y las medidas sugeridas que deberían tomarse para su aseguramiento y recuperación; con esto se iniciaría el proceso de toma de decisiones para la gestión de recursos económicos destinados a este fin.

Reconocimiento de la problemática integral

Uno de los puntos de partida en la creación y desarrollo de cualquier proyecto o programa de gestión de los bienes culturales es la plena identificación de la problemática que se desea atender y, en consecuencia, corregir. Un análisis adecuado permite que en las siguientes etapas se puedan trazar estrategias y definir metas para la consecución del objetivo: la conservación del bien cultural. Como se mencionó, en este trabajo se expone la fase inicial de la propuesta de gestión, cuya finalidad es reconocer los problemas a los que se enfrentan. El desarrollo del programa aquí expuesto parte de identificar y reconocer que en torno a las problemáticas convergen diversas condiciones, situaciones y agentes que dificultan, y en muchas ocasiones imposibilitan, el aseguramiento y el proceso de restauración de los bienes afectados.

En el presente caso de estudio se identificaron dos problemáticas, la primera se encuentra relacionada directamente a las condiciones físicas y materiales del inmueble, ya sean producto del sismo o de los defectos inherentes a la construcción

(fábrica) o su alteración. Esta dimensión es la más evidente, ya que los daños se manifiestan en forma visible y su solución recae en el apartado técnico y la intervención de profesionales en el ramo de la conservación y restauración. Por otro lado, es necesario reconocer los aspectos sociales e institucionales que han propiciado el deterioro del inmueble, los cuales pueden ir desde una falta de interés generalizada por parte de la autoridad hasta la inexistencia de planes de gestión y conservación de los bienes; a esta segunda problemática se la refirió como social-institucional.

En conjunto, ambas dimensiones constituyen la problemática integral (ver figura 2), pues aunque los daños más visibles son producto de diversos agentes físicos, un bien cultural puede ser más vulnerable en la medida en que es gestionado por la comunidad y las autoridades responsables de su conservación.

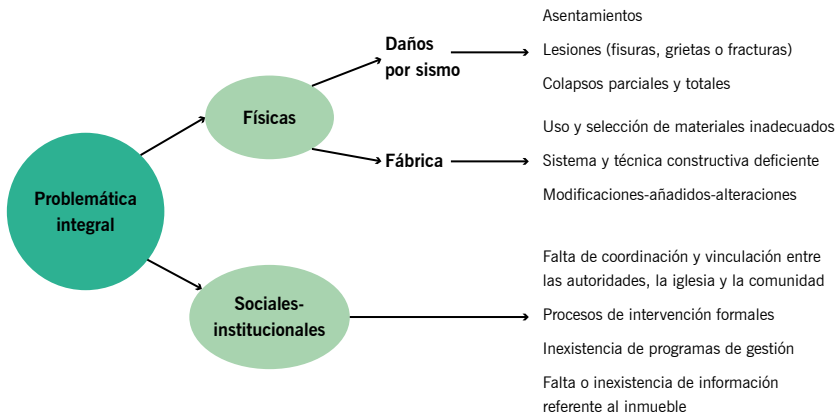


Figura 2. Problemática integral del patrimonio edificado vulnerado por los sismos.
Fuente: elaboración propia.

Problemática física

Por la ubicación geográfica de la mixteca poblana, próxima al Cinturón de Fuego del Pacífico, el lugar es susceptible a la incidencia de sismos. La convergencia y subducción de las placas tectónicas del Pacífico, Cocos y norteamericana, hace que una parte considerable del patrimonio edificado en esta zona se encuentre en

un permanente proceso de vulnerabilización, siendo los sismos de septiembre de 2017 los últimos eventos que tuvieron repercusiones físicas.

Los daños por sismos son las afectaciones materiales que comprometen el comportamiento estructural adecuado del inmueble y sus partes. Estos son producto del esfuerzo mecánico al que se ve sometida la estructura del inmueble durante el movimiento sísmico, ya que “la acción de cargas sobre la estructura tiende a degradar su rigidez al no regresar a su posición original” (Máximo *et al.*, 2019, p. 202). También se pueden presentar alteraciones en la materia –debido al comportamiento de los materiales que componen la edificación–, que se manifiestan en lesiones tras el siniestro. En resumen, los daños por sismos comprenden todo aquello que altera o modifica el comportamiento regular de la estructura, lo que conlleva su eventual riesgo de colapso.

En este punto cabe mencionar que la importancia de identificar las causas del daño subyace en que, si bien no es posible eliminar totalmente el riesgo de deterioro o pérdida de un bien cultural, este análisis permite tomar decisiones “para disminuir, controlar o mitigar las posibles consecuencias de una amenaza” (Santander, 2017, p. 147). Por otra parte, se considera que aunque el proceso de recuperación es atribución de la autoridad y el poder público, en cuanto a la disposición de recursos financieros y el seguimiento a la normatividad aplicable, también se “involucra una dimensión social que responde al vínculo del patrimonio con asuntos fundamentales como ciudadanía, identidad y desarrollo” (Bringas, 2018, p. 92), por lo cual es necesario involucrar a un número creciente de actores interesados en la conservación del patrimonio edificado.

Tras los eventos de septiembre de 2017, se aprecian distintos grados de afectación física en cada uno de los inmuebles. De forma regular se presentan:

- a) Fisuras en muros, columnas, capas pictóricas y elementos ornamentales.
- b) Grietas, generalmente afectan elementos arquitectónicos como pilares, pilastras⁴ y columnas, y son recurrentes en cubiertas como cúpulas y bóvedas.

⁴ Columna rectangular que sobresale ligeramente de una pared y que en los órdenes clásicos sigue las proporciones y líneas correspondientes (Gili, 2011, p. 114).

- c) Fracturas, principalmente en los cuerpos que configuran los templos, sobre todo en la nave, las torres y los campanarios.
- d) Colapso parcial o total de las bóvedas,⁵ los muros, las cúpulas y cupulines.⁶

A pesar del grado de afectación, la presencia de múltiples daños y el constante estado de vulnerabilidad, a casi tres años de los sismos son numerosos los bienes que aún presentan daños provocados por este siniestro. Respecto a los inmuebles considerados en la propuesta, en el templo de San Bartolomé se identificó una multitud de fracturas en los muros y las columnas, así como el colapso parcial de la bóveda. Los daños en el cuerpo de la torre del campanario y el derrumbe de uno de sus cuerpos continúan en la actualidad, y tampoco se ha removido el escombro (ver fotografía 1).



Fotografía 1. Colapso de cuerpo de la torre, campanario del templo de San Bartolomé.

Fuente: archivo personal de Luis Daniel Sánchez Olmedo.

⁵ Cubierta de forma arqueada que sirve para cubrir a manera de techo un espacio comprendido entre muros o pilares (Gili, 2011, p. 24).

⁶ Cúpulas pequeñas dispuestas por lo general sobre otras cúpulas mayores o domos (Gili, 2011, p. 46).

En el templo de San Juan Raboso, edificado en el siglo XVII, hay un colapso total de la cúpula y en diversas secciones de la bóveda, además de grietas y fracturas en muros y arcos, así como múltiples daños por fractura en el ábside⁷ (ver fotografía 2).



Fotografía 2. Daños del templo de San Juan Raboso.

Fuente: archivo personal de Luis Daniel Sánchez Olmedo.

Si bien los sismos producen movimientos bruscos y esfuerzos en las estructuras del patrimonio edificado, lo que conlleva su posible deformación y posterior falla, estos solo representan una parte de las causales de los daños, y a menudo convergen como un elemento del conjunto de patologías presentes que vulneran al inmueble. Dentro de estas, entre las más recurrentes están las asociadas a su fábrica: todo aquello relacionado con la construcción y transformación material del patrimonio, desde la selección de los materiales que han de emplearse y la forma de disponer de estos, hasta la técnica y el proceso de edificación.

Aunque los inmuebles mencionados presentan condiciones de fábrica distintivas, así como procesos constructivos singulares, el análisis arroja cierta regularidad en torno a las condiciones de fábrica que aúnan a la vulnerabilidad de los conjuntos para hacer frente a los movimientos sísmicos. Entre las más recurrentes

⁷ Extremidad semicircular abovedada en forma de concha, donde se colocaba la silla del obispo o cátedra (Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1980, p. 4).

se encuentran los relacionados con la heterogeneidad en la selección y disposición de los materiales y la técnica constructiva, las alteraciones y los añadidos.

En los casos examinados se aprecia una falta de unidad compositiva en torno a los materiales empleados en la construcción de los distintos elementos arquitectónicos que integran el conjunto. Es recurrente que en un mismo elemento arquitectónico, en especial en los muros y las bóvedas, se encuentren dispuestos distintos materiales, con características, dimensiones y propiedades disimiles entre sí, lo que contribuye a un comportamiento irregular de la estructura al momento de hacer frente a un sismo. Esto se ejemplifica en la fotografía 3, que corresponde a una sección colapsada de la bóveda de un templo durante los sismos de septiembre de 2017; en esta se puede apreciar la falta de unidad compositiva, ya que se distingue el empleo de una gama de diversos materiales dispuestos en forma irregular.



Fotografía 3. Heterogeneidad material en la fábrica de los conjuntos religiosos.

Fuente: archivo personal de Luis Daniel Sánchez Olmedo.

Además de la heterogeneidad en la distribución de los materiales con que se construyeron los conjuntos arquitectónicos, en las edificaciones analizadas se aprecia una técnica constructiva deficiente, así como alteraciones y añadidos que generen un comportamiento irregular de la estructura ante los movimientos y esfuerzos causados por los sismos. En ambos casos es posible identificar la transformación

histórica de la estructura original del templo, ya sea con la finalidad de añadir nuevos elementos arquitectónicos (en especial cúpulas y torres campanarios) o modificar las dimensiones del conjunto religioso.

Lo anterior guarda una estrecha relación con los procesos de recuperación iniciados por los pobladores y feligreses, quienes históricamente han sido los responsables de emprender las obras y procesos de intervención en los templos afectados. Las intervenciones se han realizado sin ninguna clase de sustento técnico y responden mayormente al conocimiento empírico que al resultado de un proceso metodológico que garantice el adecuado tratamiento de las patologías constructivas que generan los múltiples daños.

Uno de los casos representativos de lo anterior es el templo de San Agustín en el municipio de Tepexco (ver fotografía 4), donde los arcos del crucero en las claves⁸ y riñones⁹ denotan la integración de material de relleno para alcanzar un peralte mayor y, con esto, posibilitar la conformación de pechinas sobre las que podría añadirse una cúpula en otra etapa constructiva.



Fotografía 4. Colapso de la cúpula del templo de San Agustín en Tepexco.

Fuente: archivo personal de Luis Daniel Sánchez Olmedo.

⁸ Dovela colocada en la cumbre de la cimbra del arco o de la bóveda que se coloca al final, para cerrarlos (Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1980, p. 140).

⁹ Cada una de las regiones de una bóveda o arco sobre la línea de arranque (Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1980, p. 394).

Estas modificaciones se realizaron de manera informal, sin considerar las repercusiones para el comportamiento de la estructura ante los posibles esfuerzos a los que podría someterse, como lo fueron los sismos de 2017 que provocaron que estos elementos colapsaran.

Problemática social-institucional

Además de la problemática física de los inmuebles, asociada a los daños ocasionados por el siniestro y a su fábrica deficiente, convergen causas de índole social e institucional que han limitado y dificultado el proceso de aseguramiento e intervención en estos inmuebles. En primer lugar, es notable el déficit técnico con el que la población, el ayuntamiento y la Iglesia han hecho frente a la continua incidencia de sismos y a las afectaciones que estos dejan en el patrimonio edificado. Históricamente, las medidas adoptadas en torno a su aseguramiento, gestión y conservación han sido producto de la “buena voluntad” de la población, quien se hace responsable de reunir los recursos económicos, los materiales y la mano de obra para ejecutar los trabajos de recuperación, y no el resultado de un programa de acciones coordinadas y profesionales por parte de las autoridades e instituciones académicas, científicas y técnicas.

No obstante, es necesario que antes de acometer cualquier proceso de intervención en las construcciones exista un diagnóstico que sustente el proyecto de restauración. La mayor parte de los trabajos realizados en la mixteca poblana han carecido de asesoría técnica y de un diagnóstico profesional que guíe el proceso acorde a las necesidades y patologías presentes en los inmuebles: “hasta fechas relativamente recientes, los trabajos de restauración se acometían directamente, sin recurrir a estudios previos que diagnosticaran los problemas del edificio y permitieran, en consecuencia, organizar los métodos, instrumentos y medios más adecuados a cada circunstancia” (Azkarate, Ruiz y Santana, 2003, p. 16).

Lo anterior guarda una estrecha relación con la incuria por parte de las autoridades y la poca participación del medio académico en las situaciones de vulnerabilidad que tienen los bienes culturales y el patrimonio edificado de la región.

A pesar de contar con registros concretos, tanto en los archivos municipales como en los libros parroquiales,¹⁰ referentes a las afectaciones previas provocadas por sismos y a la naturaleza de las intervenciones o demoliciones realizadas con anterioridad, esta información permanece en el medio local sin ser lo suficientemente investigada y difundida, a pesar de que puede potencializar que las propuestas de intervención sean integrales y brinden una solución definitiva al estado de vulnerabilidad que presentan las construcciones.

Otro aspecto sustantivo de la problemática es la inexistencia de los archivos referentes a los proyectos de restauración realizados en 1999 a los inmuebles, fecha del último gran evento sísmico (anterior al de 2017). En este año, la autoridad federal, a través del INAH, supervisó los trabajos emprendidos por las distintas constructoras asignadas a las labores de restauración; sin embargo, esta información no se puede localizar en los ayuntamientos ni en sus departamentos de obras ni en los fondos documentales de la Iglesia.

Estos datos resultan de especial interés al considerar que numerosos templos, aparentemente intervenidos en 1999, de nuevo presentan afectaciones, incluso en elementos que se consideraban consolidados, lo cual denota que estas intervenciones fueron de carácter paliativo antes que proyectos de conservación integrales.

Además de esta falta de información, se manifiesta la incapacidad técnica de las autoridades de los tres niveles de gobierno para generar líneas de actuación concreta y expedita en torno a la problemática y el actual estado de emergencia. En los ayuntamientos, especialmente, existe desconocimiento sobre las acciones que se pueden emprender, los recursos que se pueden gestionar y las directrices de carácter técnico que pueden posibilitar el aseguramiento de los bienes. A pesar de que estas instituciones cuentan con un departamento de obras públicas, carecen de

¹⁰ Se refiere al fondo documental generado por la Iglesia católica, en particular a los registros que guardan las distintas parroquias en el ámbito de su jurisdicción. Entre estos documentos figuran censos de población, nacimientos, bodas, defunciones y relaciones puntuales de diversos sacramentos realizados, por lo que su consulta permite obtener datos sobre el desarrollo social y material de la comunidad en cuestión. “A pesar de ser textos un tanto escuetos, cada registro va acompañado de información que bien puede aprovecharse” (Hermann, 2008, p. 187), ya que esta puede llegar a ser “realmente valiosa en la construcción de la historia social y económica de diversas regiones” (p. 87).

profesionales en el ramo de la conservación y restauración del patrimonio edificado, lo cual dificulta la atención inmediata y expedita de los inmuebles afectados.

Cabe mencionar que a nivel estatal y federal –producto de una legislación centralizada– se ha delegado exclusividad en la práctica, el trabajo, la conservación y la restauración del patrimonio edificado al INAH, órgano que si bien cuenta con personal calificado, ante la magnitud del sismo y el número de inmuebles con afectaciones, ha denotado carencia de recursos humanos y económicos para atender la totalidad de las construcciones dañadas y garantizar un proceso de gestión para su pronta recuperación. Muestra de lo anterior es que, a dos años del evento, diversos bienes continúan con el escombros de los colapsos provocados por el sismo.

Aunado a esto, se resalta que el papel asignado en esta problemática a la población y a los usuarios de los conjuntos religiosos ha sido limitado, y en la mayoría de los casos omitido, a pesar de que la recuperación de los bienes debe estar encaminada a devolver estos espacios a la comunidad. Ya que el patrimonio también puede ser interpretado como una identidad que, al igual que la historia, promueve el sentido de pertenencia y continuidad de un grupo de personas (Villamón, 2017, p. 126), al reintegrar estos lugares a su colectividad se contribuye a la recuperación de sus tradiciones, formas de vida y desarrollo cultural.

Es necesario contar con un proceso de recuperación que sea metodológico y consecuente a la realidad de los conjuntos arquitectónicos en su estado de vulnerabilidad, a partir de la implementación de programas de gestión que conduzcan actividades específicas para incorporar y responsabilizar a las instituciones y a los actores sociales en torno a rescatar su patrimonio edificado. Desde la universidad se promueve la ejecución de este tipo de programas, en vinculación y coordinación con las autoridades gubernamentales y eclesiásticas, y los pobladores, para emprender acciones tendientes a la conservación integral de estos bienes, a partir de la identificación adecuada de la problemática del inmueble y el correcto diagnóstico de las medidas que han de tomarse para su recuperación.

Discusión

Hasta el momento, el diseño e implementación del programa de gestión y la incorporación de los diversos agentes sociales en este se ha constituido como un referente a nivel local, debido a que por primera ocasión se consiguió establecer vínculos de cooperación directos para involucrar a la universidad, la Iglesia y las diversas autoridades en torno al proceso de recuperación de los inmuebles afectados.

El proyecto aquí presentado gestionó diversos convenios de colaboración para el apoyo técnico entre el programa de posgrado en Conservación del Patrimonio Edificado de la BUAP, la Iglesia católica y los ayuntamientos de Coahuacán e Izúcar de Matamoros, para realizar trabajos de evaluación de la condición estructural de los inmuebles y determinar el cierre parcial o total de los conjuntos religiosos para garantizar la seguridad de los pobladores.

Asimismo, se realizó el informe técnico del estado de deterioro y riesgo en los templos de San Juan en Raboso y San Bartolomé, Coahuacán, donde se establece que, debido a las afectaciones que tuvieron tras el siniestro, estas construcciones no son aptas para realizar ningún tipo de actividad en ellas en tanto no se tomen medidas para su aseguramiento y posterior intervención. Cabe destacar que gracias a este informe se ha conseguido el aseguramiento de los elementos estructurales. La información de este documento se ha puesto al alcance de la comunidad a través de la entrega de material, impreso y en formato digital, para su consulta continua.

En general, la implementación del proyecto ha permitido que, por primera vez, tanto los comités de obra eclesiásticos (conformados por la feligresía), como el departamento de obras públicas de los respectivos ayuntamientos cuenten con un asesoramiento técnico especializado en torno a la recuperación del patrimonio edificado. Se ha conseguido establecer un vínculo de cooperación entre las autoridades y la población, y se ha logrado que una parte de los custodios de estos bienes (y la feligresía en general) cuente con información técnica precisa que respalde y guíe sus labores.

Este proyecto se constituye a nivel regional como un paradigma en torno a la innovación y la gestión de los bienes culturales y a la participación social, debido a que es único en su tipo y alcances. Respecto a sus limitaciones, estas se focalizan en la dificultad para incorporar al INAH al programa de gestión, toda vez que esta institución sigue lineamientos específicos y líneas de acción que, en muchos de los casos, propician una actuación individual y ajena a los planteamientos presentados. También se enfrenta a dificultades concernientes a la integración de los expedientes técnicos necesarios para la gestión de recursos económicos, puesto que las especificaciones para realizar estos trabajos requieren de la constante participación y vinculación del INAH con los ayuntamientos, la Iglesia y la universidad.

De forma similar, el diagnóstico sobre el estado de conservación requiere que de manera continua se incorporen y añadan estudios y análisis emergidos de diversas disciplinas que puedan vincularse y aportar a una mejor comprensión de la problemática integral del inmueble. En este sentido, se considera particularmente importante que los estudios hasta ahora realizados se vean reforzados por otros, ligados a la química y al análisis de las propiedades físicas de los materiales.

Consideraciones finales

Tras eventos sísmicos, como el acaecido en Puebla en 2017, suelen presentarse afectaciones y lesiones en todo género de inmuebles, independientemente de los sistemas o materiales empleados para su elaboración, ya sean contemporáneos o de carácter histórico y patrimonial. No obstante, la probabilidad de susceptibilidad y vulnerabilidad en los inmuebles históricos suele aumentar ante la conjugación de diversos factores y agentes como los expuestos con anterioridad.

Entre los hallazgos significativos que presenta la puesta en marcha de este programa, se encuentra la identificación de la estrecha relación que existe entre las condiciones materiales, la técnica de construcción de un inmueble, sus dimensiones y elementos de composición con el potencial daño que suele presentarse ante un evento sísmico. Con la elaboración del diagnóstico y el análisis patológico

en los inmuebles estudiados fue posible identificar que aquellos cuya construcción está compuesta por materiales heterogéneos, especialmente los pétreos, son más susceptibles a presentar lesiones, fracturas y colapsos que los inmuebles de composición homogénea, debido a que hay un comportamiento físico irregular de las partes de la construcción al momento de verse sometidas al movimiento producido por un sismo.

Se detectó que las construcciones con mayor grado de deterioro previo, ya sea por agentes físicos, biológicos o por la falta de acciones de mantenimiento, son más susceptibles a presentar daños que aquellas con mantenimiento continuo. Especialmente son vulnerables los inmuebles que presentan grandes cantidades de flora parasitaria en muros y cubiertas, pues esta propicia filtraciones y fisuras al interior de los materiales, lo que acelera el proceso de degradación y, por tanto, hacen más susceptible al inmueble a presentar movimientos irregulares en sus elementos. Igualmente, la inexistencia o pérdida de elementos de protección ante la intemperie, tales como capas pictóricas, aúna a un paulatino proceso de disgregación de las juntas.¹¹

Uno de los aspectos sustantivos del programa de gestión es obtener la mayor cantidad de información posible sobre la historicidad del inmueble. En este sentido, mediante la consulta de los archivos parroquiales y de la propia memoria de la comunidad, especialmente de los custodios de los bienes, fue posible reconocer diversas etapas constructivas de los predios. La determinación y análisis de estas arrojó que en buena medida los daños y el comportamiento irregular de la estructura guarda relación con la construcción de una serie de elementos añadidos que, o bien están constituidos con materiales no compatibles a los elementos originales y, por tanto, no trabajan en forma unitaria, o suman un peso añadido insoportable para el inmueble.

Otro resultado del diagnóstico es la determinación de la falta de proporcionalidad entre los elementos que componen la estructura del inmueble. En todos los

¹¹ “Unión de dos o más cosas, ya sean piezas de cantera, maderos, etcétera. Espacio que queda entre las superficies de las piedras o ladrillos contiguos de una pared y que suele rellenarse con mezcla o yeso” (Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1980).

casos se identificó que los elementos que sirven de soporte han sido modificados con el paso de los años o reconstruidos sin considerar ningún tipo de estudio estructural, incluso sin respetar los patrones y proporciones geométricas entre los elementos originales y los reconstruidos o restituidos.

En síntesis, el diagnóstico de los inmuebles analizados expone que la vulnerabilidad sísmica está estrechamente asociada a la falta de mantenimiento, que potencializa el deterioro continuo de los materiales y los hace más susceptibles al daño, así como al proceso constante de intervención informal de los bienes culturales, sobre todo la superposición de etapas constructivas y los añadidos, que representan los principales riesgos de colapso de las estructuras históricas.

Además de estas condiciones físicas, en el caso de la mixteca poblana hay una evidente falta de líneas de acción, programas de educación y difusión de las medidas adecuadas para la preservación de los inmuebles históricos. Se determinó que la labor de conservación de estos ha carecido del asesoramiento técnico-especializado por parte de la autoridad federal, y que el medio académico, especialmente las instituciones educativas como la universidad, recién está emprendiendo, desarrollando programas y creando propuestas al respecto a los que se deberá dar continuidad.

En este sentido, el programa desarrollado por la BUAP se constituye como un punto de partida hacia la superación de antiguos paradigmas en la gestión de los bienes culturales, en especial aquellos relacionados con la centralización de las acciones de intervención y su conocimiento integral. Es necesario que se continúen explorando alternativas, que se generen nuevas propuestas a través de la investigación y la incorporación del alumnado en las diferentes etapas del proceso de recuperación de estos bienes.

La implementación de este programa ha cimentado una base para la creación de nuevos vínculos entre la universidad y la comunidad. La siguiente etapa de esta propuesta incluye la creación de nuevas redes, la incorporación de nuevos y diversos actores y la posible formalización de convenios de colaboración técnica con el INAH y la autoridad municipal.

Al seguir esta perspectiva, es necesario avanzar en la creación de proyectos y programas de educación patrimonial entre los habitantes de estas comunidades,

con la finalidad de que puedan apropiarse verdaderamente de un patrimonio que les pertenece por antonomasia. Por esta razón, se hace un llamado a que el conocimiento integral del patrimonio edificado sea democratizado con la sociedad y la comunidad en general, para que sean los pilares que sustenten los próximos proyectos de intervención a realizar, ya sea a nivel local, nacional o internacional. Recuperar y rehabilitar este legado es una tarea y deber compartido.

Referencias

- Almarza, Y.; Pirela, J. y González, V. (2017). Interdisciplinariedad en la gestión de la conservación preventiva. En *Didácticas para el desarrollo del pensamiento interdisciplinar* (pp. 112-125). Maracaibo: Ediciones Astro Data, S.A.
- Azkarate, A.; Ruiz, M. y Santana, A. (2003). Potenciar las políticas de I+D en el sector de los Bienes Culturales. En *El patrimonio arquitectónico* (pp. 16-17). País Vasco: Consejo Vasco de Cultura.
- Bringas, A. (2018). La gestión del patrimonio arqueológico de la Universidad Católica de Chile. *Devenir*, 5(10), pp. 91-108. <https://doi.org/10.21754/devenir.v5i10.600>
- Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla. (2018). La intervención del Patrimonio Edificado. En *Guía para proyectos de Restauración* (pp. 26-27). Puebla: Gobierno del Estado de Puebla/UNAM/Secretaría de Cultura Federal/Escuela Taller en Restauración de Puebla.
- Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS). (2010). *Declaración de Lima para la Gestión de Riesgo del Patrimonio Cultural, 3 de diciembre de 2010*. International Symposium 2010, Lima Declarations, pp. 17-23.
- Gili, J. (2011). *Diccionario manual ilustrado de arquitectura*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Hermann, M. (2008). Los libros parroquiales como fuentes complementarias para la historia de la Mixteca. *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, (27), pp. 187-190. <https://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/Desacatos/article/view/556/422>

- Máximo, P.; Ramos, R.; Soto, R.; Sámano, B.; Tetlatmalzin, D.; Galindo, V.; Ávila, M. y Yañez, G. (2019). Evaluación de los daños ocasionados por sismos en el Patrimonio Cultural del Estado de Puebla, México. *Criterio*, (26), pp. 191-218. <http://editorial.umariana.edu.co/revistas/index.php/Criterios/article/view/2165/2396>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (1996). *Carta de Valencia. Universidad y Patrimonio*. Valencia: UNESCO.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (2005). *Red Internacional Universidades y Patrimonio*. UNESCO.
- Red Sísmica del CICESE. (2017). Reporte Gráfico del Sismo del 7 de septiembre de 2017 (8 de septiembre UTC) Magnitud Mw8.2, Intensidad Instrumental ≈ IX. Centro de Investigación Científica y de Educación Superior de Ensenada (CICESE)/Red Sísmica del Noroeste de México (RESNOM).
- Santander Cjuno, C. (2017). Gestión de riesgos del patrimonio cultural: alcances para el patrimonio histórico inmueble. *Devenir*, 4(7), pp. 145-162. <https://doi.org/10.21754/devenir.v4i7.140>
- Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas. (1980). *Vocabulario arquitectónico ilustrado*. México: La Secretaría.
- Secretaría de Cultura del Estado de Puebla. (2018). *Inventario de Arte Religioso 2017. Daños por los sismos de septiembre en los templos de la arquidiócesis de Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla.
- Servicio Sismológico Nacional. (2017). Reporte Especial. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Velázquez, D. (2009). *Transfigurismo político y realineamiento electoral en la Sierra Mixteca de Puebla 1984-2004. La construcción de la democracia local* (tesis). Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, Universidad Veracruzana.
- Villamón, T. (2017). Reflexiones teóricas contemporáneas sobre patrimonio edificado y su significado. *Devenir*, 4(8), pp. 123-133. <https://doi.org/10.21754/devenir.v4i8.159>

CAPÍTULO 2

ZAHÍA Y LAS CABRONAS DE MIREIA SALLARÈS: AUTOGESTIÓN, ARTE COLABORATIVO Y TRANSDISCIPLINARIEDAD

Sofía Isabel Villa Rzedowski

Tienen la fuerza, podrán avasallarnos,
pero no se detienen los procesos sociales
ni con el crimen ni con la fuerza.
La historia es nuestra y la hacen los pueblos.

Fragmento del último discurso de Salvador Allende
11 de septiembre de 1973 (TeleSURtv, 2018)

Este trabajo se inscribe en una investigación que tiene como objetivo analizar desde el enfoque del Marco Lógico (ML) dos intervenciones de Mireia Sallarès: *Le camion de Zahia, conversations après le paradis perdu* (2000) y *Las 7 Cabronas e invisibles de Tepito* (2008), con el propósito de revisar su proceso en términos de planificación, seguimiento y evaluación.

En ambos proyectos se puede observar la articulación de la autogestión, el arte colaborativo y la transdisciplinariedad para potenciar feminismos subalternos y resistir procesos de gentrificación. Para su estudio, se buscaron indicadores que permitieran detectar las repercusiones que las obras han tenido en el espacio geográfico que intervinieron y en sus respectivos espacios políticos, mediante variables que facilitarían examinar los efectos de estas en términos estratégicos.

En este capítulo se presenta la conjunción de metodologías en la gestión de intervenciones con fines políticos y sociales, las cuales marcan un antecedente que permitiría llevar adelante investigaciones para analizar las rupturas, continuidades, debilidades y posibilidades que ofrece usar el enfoque del ML en la gestión de proyectos autogestivos, colaborativos y transdisciplinarios.

Contextualización

Mireia Sallarès es una artista catalana y realizadora independiente de documentales, cuyas preocupaciones artísticas se centran en la gentrificación, lo público, lo privado, la política de la vida íntima y la condición de extranjería. Esta última es un registro indispensable en su trabajo –ella lo experimenta al vivir en Barcelona y en otras ciudades extranjeras–, ya que le permite erigir monumentos colectivos donde se cuestiona a la cultura hegemónica.

En una entrevista realizada por el equipo de la revista *Situaciones* (Sallarès, 2014a), la artista afirma que, para ella, la creatividad y la investigación están mezcladas, razón por la cual sus proyectos se modifican constantemente en el transcurso de su elaboración. La violencia, la muerte, el sexo, la legalidad y la verdad son temas recurrentes en sus obras (Sallarès, 2015). Por lo general, para sus intervenciones elige a mujeres, dándoles voz para contar sus historias individuales y poner en evidencia todo un contexto social y político, pues al final estas historias individuales también son colectivas.

Zahña y las Cabronas son un ejemplo de aquellas mujeres que sufren invisibilidad social, que resisten y construyen su identidad a partir de una lucha constante contra la cultura hegemónica. Para estas mujeres, Sallarès fue un canal, les dio voz y, a partir de sus historias, crearon intervenciones culturales transdisciplinarias, con las que se estableció un nuevo marco conceptual para resistir al desplazamiento de los sectores vulnerables por intereses políticos, sociales y económicos.

El proyecto *Le camion de Zahña, conversations après le paradis perdu* (2000) nació en una residencia que realizó la artista en el Centro Art3 en Valence, Francia. Durante su estancia, la artista gustaba de comer a altas horas de la noche en el camión ambulante de pizzas de Zahña, una mujer inmigrante de origen argelino con la cual terminó entablando amistad. Zahña le contó que cuando conoció a su exmarido ella buscaba huir y tener una casa propia donde pudiera estar bien, pero al poco tiempo de casarse su pareja comenzó a maltratarla y a ser físicamente abusivo. En el video documental, producto de este trabajo, Zahña expresa lo difícil que fue dejarlo: “la mentalidad musulmana me hacía sentir culpable”

(Sallarès, 2000). Mientras estaban casados, Zahia y su marido trabajaban en el camión de pizzas que, tiempo después, él terminó perdiendo. Una vez separada de este hombre, decidió comprar nuevamente el camión en el que años antes había trabajado (Ontañón, 2014).

El período que pasó Sallarès en Valence coincidió con una nueva ordenanza municipal que prohibía el estacionamiento de este tipo de camiones en las calles de la ciudad, por lo que Zahia tuvo que retirar su camión de la vía. Ante esta situación, la artista decidió grabar conversaciones con Zahia y sus clientes, de donde surgió un proyecto que tuvo como resultado un programa de proyecciones,¹ en el que se colocó, en distintos espacios, una reproducción del camión original de Zahia que se usó como proyector público para mostrar una docena de audiovisuales que documentan quince años del proceso de gentrificación en Barcelona. Además de un video documental de 50 minutos de duración, se montó una serie fotográfica llamada *Savoir que j'existais, voilà!*, nombre que se extrae de una de las frases que aparecen en el documental, cuando Sallarès le pregunta por qué es tan importante el camión, Zahia responde: “saber que yo existía, eso es” (*Savoir que j'existais, voilà*, en el francés original).

En este trabajo destaca la situación que se presentó con el Centro de Art3 en Valence, que consideró que el proyecto *Le camion de Zahia...* generaba un conflicto de interés con sus patrocinadores y no lo autorizó. Ante esto, Sallarès optó por mostrarlo a otra parte de la comunidad que también estaba siendo desplazada de su territorio. Decidió hacer una reproducción del camión original de Zahia, con fragmentos de la historia de lucha de su encargada, y colocarlo en espacios afectados por procesos de gentrificación, para que la población que pasara frente a esta exhibición conociera la historia tras el camión de pizzas.

En esta acción se ejemplifican dos características importantes de la artista: por un lado, que la planificación y la ejecución de la intervención que pretendía, así como las actividades y sus productos, se vieron modificados durante su realización por circunstancias externas (en este caso por decisiones de autoridades del Centro

¹ Esta proyección también se tuvo en el marco de la exposición *La realidad invocable*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en el 2014.

de Art3, conforme a intereses de poderes económicos y políticos); y, por el otro, el uso del espacio público como soporte y la consideración que tuvo con los involucrados y los colaboradores en los procesos de producción, circulación y exhibición.

De acuerdo con esta línea, Sallarès desarrolló *Las 7 Cabronas e invisibles de Tepito* (2008) en el marco del proyecto curatorial Obstinado Tepito de Yut-sil Cruz, artista, curadora y gestora mexicana. Este evento reunió a doce artistas invitados ajenos al barrio de Tepito, que fueron convocados para intervenirlo y criticarlo. Cruz eligió este barrio debido a su estigmatización, al arraigo identitario que tienen sus habitantes y al orgullo que muchos de sus residentes tienen en ser tepiteños (Cruz, 2011). Su intención era que los artistas trabajaran con el barrio, en su afán de investigar acerca de la apropiación del espacio público, utilizándolo no solo como soporte, sino como contexto social y político.

El proyecto que realizó Sallarès en Tepito problematiza el derecho al placer de las mujeres y visibiliza cómo resisten a los procesos de securización y las formas en las que protegen su territorio y los intereses de su comunidad. Este trabajo consistió en conversaciones con siete mujeres del barrio (las Cabronas), la realización y distribución de cuadernillos con relatos de sus historias de vida, la colocación de carteles como propaganda tanto para la comunidad tepiteña como para quienes no eran del barrio, y la elaboración de un manifiesto de la agrupación de mujeres denominadas Las 7 Cabronas.

Asimismo, se realizaron tres encuentros en la unidad habitacional La Fortaleza, los martes 14, 21 y 28 de julio de 2008, por ser el día de la semana que descansa el barrio, para que los habitantes que trabajan como vendedores pudieran asistir al encuentro. En esta misma unidad habitacional, por decisión de las Cabronas, se instaló el anti-monumento, inaugurado el 14 de julio de 2009. Este trabajo también tuvo como resultado un documental y cuatro años después un encuentro de los actores en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Xochimilco.

Estas dos intervenciones de Sallarès tienen la particularidad de ser colaborativas y transdisciplinarias, por lo que es posible analizar la perspectiva tras la elaboración y la planificación de los proyectos, ya que se muestran sus distintos elementos, cómo se relacionan con otros trabajos y qué encuadre tienen con otras políticas.

Procesos de gentrificación en Valence y Tepito

Las historias de vida de las protagonistas que se muestran en los trabajos de Sallarès forman parte de la historia fragmentada y del patrimonio inmaterial de grupos subalternos que defienden su territorio. Hoy en día, Valence es promocionada por instituciones y agencias turísticas como una ciudad moderna, ideal para el turismo, la parte antigua del lugar se describe como un “paraíso de las tiendas”, con sus calles peatonales que albergan el corazón de la ciudad. Esta “modernización” se dio alrededor del 2000, cuando varias ordenanzas municipales en Francia dejaron de otorgar permisos a los camiones ambulantes para instalarse en los centros históricos de algunas ciudades porque las “afeaban” e “invitaban” a la delincuencia.

En el video documental *Le camion de Zahía, conversations après le paradis perdu* se presenta un extracto de los motivos del gobierno francés: “porque hay lugares donde se quieren evitar los problemas, por eso hay lugares de Francia donde los alcaldes no dan permisos a los camiones. Los camiones están prohibidos. Son medidas de seguridad para mantener la calma en el centro de las ciudades” (Sallarès, 2000). Según Ontañón (2014), estas ordenanzas en los centros de las ciudades francesas prometen mayor seguridad y orden para la comunidad, cuando en realidad son para beneficiar al turismo y a los poderes económicos, además de que son la muestra más clara del aparato jurídico y legal puesto al servicio de la “tercerización” (p. 83). En una entrevista, Sallarès habla sobre su concepto de gentrificación: “hemos visto cómo ha acabado convirtiendo las ciudades, sobre todo los centros, donde el espacio público de alguna manera, poco a poco, ha sido secuestrado, controlado y privatizado de alguna manera y son ciudades mucho más enfocadas al turismo en este sentido, que en sus habitantes” (2014a).

Por su parte, el barrio de Tepito, también conocido como “el barrio bravo”, se ubica en las alcaldías Cuauhtémoc y Venustiano Carranza, en el centro de la Ciudad de México, y es considerado uno de los barrios originarios más emblemáticos de la ciudad. Antes de la llegada de los españoles, el área estaba llena de mandaderos y mensajeros de los señores de Tlatelolco y se realizaban intercambios comerciales directamente entre productores y consumidores (Maerk, 2010).

Cuauhtémoc eligió Tepito como último lugar de refugio ante la invasión de los tlaxcaltecas y los españoles. Como recuerdo de esto, en este lugar una placa exhibe la leyenda “Tequipeuhcan (lugar donde empezó la esclavitud). Aquí fué [sic] hecho prisionero el Emperador Cuauhtemotzin la tarde del 13 de agosto de 1521”.² En una entrevista para el periódico *La Jornada*, Alfonso Hernández, *hojalatero*³ social del barrio, relata que tras la masacre de la conquista “la capital azteca⁴apestaba tanto que Cortés se estableció más al sur, en Coyoacán, y desde allí ordenó la construcción de la Iglesia de San Hipólito, que hoy es el santo patrono de la Ciudad de México y se celebra el 13 de agosto, justo en el día de la caída de Tenochtitlan” (Lorusso, 2016).

En 1957, Ernesto P. Uruchurtu asumió como regente del Distrito Federal y uno de los principales objetivos de su gestión era la desaparición del comercio ambulante. Durante su cargo se construyeron 163 mercados cerrados, cuatro de ellos en el barrio de Tepito. Al poco tiempo de que se fundaran, fueron insuficientes para dar cabida a la demanda, por lo que los conflictos entre los vendedores locales y los vendedores de la calle no se hicieron esperar (Maerk, 2010). Hoy en día los propietarios de los locales cerrados tienen numerosos puestos en la calle. Una de las Cabronas cuenta: “Tenía ocho años cuando comencé a vender, cuando era Tepito de puestos de madera, era muy bonito. Cuando entramos a los mercados, sufrimos. Yo fui de las primeras personas que me salí a la calle... Cabrona de que nunca me dejé. Y mi madre me decía que a quién había salido yo, que no me sabía dejar de nadie” (Sallarès, 2008).

En febrero de 2007, Marcelo Ebrard Casaubón, entonces Jefe de Gobierno de la Ciudad de México, expropió la unidad habitacional 40 de Tenochtitlán para el “mejoramiento urbano”.⁵ Uno de los débiles justificantes para esta acción fue que

² La placa está colocada en la Parroquia de la Concepción de Tequipeuhcan entre las calles de Constan-
cia y Tenochtitlan en el barrio de Tepito.

³ Hojalatero: persona que repara en medio de la calle cualquier tipo de vehículo. Término utilizado desde la década de los setenta.

⁴ También se denomina como mexica. En náhuatl la palabra *mexihcah* significa “pueblos nahuas que habitan en Tenochtitlán y Tlatelolco”.

⁵ El secretario de seguridad pública Joel Ortega y el procurador Rodolfo Félix dijeron que en el predio se construiría una unidad que presentara servicios de educación, salud y guardería para los hijos de las madres trabajadoras de la localidad (Redacción de *Proceso*, 2007).

“21 personas detenidas por diversos ilícitos dieron como su dirección la de Tenochtitlán 40 y Jesús Carranza 33” (Redacción de *Proceso*, 2007).

Al anunciar esta decisión ante los medios de comunicación, el mismo Marcelo Ebrard se equivocó y afirmó se había expropiado La Fortaleza, unidad habitacional que terminó por convertirse en símbolo de la resistencia del barrio (Garbayo-Maeztu, 2018), de ahí que las Cabronas decidieran colocar el monumento en este lugar. Este es bastante simple, una prisma rectangular de cemento de aproximadamente un metro y medio de altura con una placa de metal en la que se lee: “A las 7 Cabronas e invisibles de Tepito. Las de antes y las que vendrán”. Según Sallarès (2014b) se le puede llamar “anti-monumento” ya que fue colocado sin permiso de las autoridades como símbolo de resistencia y para recordar el violento desalojo de 2007. En el manifiesto, una de las Cabronas da el siguiente consejo:

¡MANITA..., CUÍDATELO...!
¡Pero el espíritu, a lo demás dale fuego!
Trae en chinga a tu Ángel de la Guardia.
Que tu cita mensual con San Gregorio
sea una meta para luchar.
¡NO TE DEJES, VECINA!
De la vida, agarra nomás lo que te sirva
Lo demás itíralo a la basura!
APRENDE, PERO NO OLVIDES,
QUE LA CARRERA MÁS CABRONA
ES LA DE LA VIDA,
y que la vida, igual que la solidaridad,
no deben irse al agujero
como la mugre en el lavadero⁶

⁶ Extracto del Manifiesto de las Cabronas que fue utilizado como propaganda de los encuentros y que también se colocó en el barrio de Tepito.

Feminismos subalternos

Se considera que las prácticas feministas subalternas tienen la capacidad de generar estrategias de procesos comunitarios que buscan detener procesos de gentrificación. A pesar de que Sallarès no se define como una artista feminista, según lo observado en esta investigación, sus prácticas sí pueden considerarse como parte de este movimiento, ya que presentan los principales atributos que definen a los feminismos subalternos, de acuerdo con los conceptos y las prácticas de los feminismos mestizos y las nociones de resistencia y subalternidad.

Para demostrar esto se retoman las siguientes premisas que aparecen en las reivindicaciones de los feminismos subalternos estudiados: visibilizar que lo íntimo es político, la relevancia de pensar en los cuerpos como culturalmente construidos, la necesidad de problematizar el concepto del amor romántico y la diversidad sexual que ha reconocido la noción de lo trans, tanto para pensar la transexualidad como la transdisciplinariedad.

Al utilizar como ejemplo las intervenciones de Zahña y las Cabronas se busca responder si hay una relación entre las teorías de feminismos subalternos con las de la resistencia a los procesos de gentrificación. Se parte del supuesto de que las obras de Sallarès buscan desnaturalizar los sistemas de opresión, defender el derecho al trabajo y denunciar el desplazamiento de los sectores vulnerables por intereses políticos, sociales y económicos. Con esto en cuenta, se pretende indagar en cómo estas mujeres entienden el feminismo y la gentrificación, y qué hizo la artista con estas concepciones, así como desentrañar los distintos feminismos que entraron en diálogo, la evolución de estos y la resistencia que presentaron ante la gentrificación en productos culturales.

Antes de realizar el proyecto, Sallarès, cliente asidua junto con otros inmigrantes, había entablado una amistad con Zahña, por lo que, para ella, la ordenanza municipal de retirar los camiones ambulantes de la plaza Montalivet buscaba retirar a los árabes y a las personas con poca capacidad económica del centro de la ciudad. “¿Quién va a comer a un camión a las tres de la madrugada?”, se preguntaba la artista, “pues quien no tiene el suficiente poder adquisitivo”, y de esta

situación nace *Le camion de Zahia...* Este trabajo confirma que la mayor parte de sus proyectos no surgen de una dialéctica conceptual, sino de sus relaciones con otras personas (Arts Coming, s/f).

Esto se repite en la intervención artística con las Cabronas, donde en las conversaciones se trató primordialmente el tema del matriarcado en una sociedad machista. El proyecto resaltó la invisibilidad del día a día de estas mujeres, cómo se enfrentan al machismo, a la policía y a los grupos de crimen organizado. Las Cabronas relataron sus experiencias y ofrecieron consejos a otras mujeres del barrio y del mundo, pues son mujeres que resisten y van construyendo su identidad a partir de sus vivencias y de su lucha ante una universalidad heteronormativa, en un contexto social y político en el que tienen la particularidad de tener una herencia tanto originaria como española, de estar oprimidas por un sistema patriarcal y por el Estado.

Carole Pateman (1996) analiza las tradicionales críticas feministas en la dicotomía público/privado de la teoría y la práctica liberal, reconstruyendo históricamente las definiciones y las críticas que se han hecho a los conceptos de esfera pública y esfera privada, principalmente de la teoría liberal pero también de la radical y de la socialista. Desde la perspectiva de la teoría liberal explicita por qué para algunos feminismos el liberalismo está estructurado por relaciones patriarcales y de clase, a qué se debe la separación de la esfera pública de la privada (niega que se afectan entre sí y resalta que la distinción solo se hace para proteger la propiedad privada sin la intervención del Estado), y si el individualismo e igualitarismo del liberalismo esconden la opresión del sexo femenino por el masculino.

La autora sostiene que para muchas teorías feministas el liberalismo no es el punto de partida, sino el problema central. Con el desarrollo del capitalismo se continuó considerando a las mujeres como seres subordinados a los hombres, ya que seguían dependiendo económicamente de ellos. Lo abstracto y lo ahistórico de las definiciones liberales tiene como consecuencia que se siga creyendo que no hay una relación íntima entre el mundo privado y el público. Desde esta perspectiva, se relaciona al hombre con la cultura y lo público, mientras que a la mujer se le vincula con la naturaleza y lo privado.

En la conciencia popular (y académica) la dualidad de femenino y masculino sirve a menudo para encapsular o representar la serie (o el círculo) de oposiciones y separaciones característicamente liberales: femenino (naturaleza, personal, emocional, amor, privado, intuición, moralidad, adscripción, particular, sometimiento); o masculino (cultura, política, razón, justicia, público, filosofía, poder, éxito, universal, libertad) (Pateman, 1996, p. 37).

Por otro lado, muestra que si no se consideran las relaciones sociales entre mujeres y hombres en estructuras de dominación y de subordinación históricamente específicas, y si no se continúan haciendo aseveraciones universales, se seguirá llegando a puntos teóricos muertos. La autora explica que los términos *naturaleza/cultura* pertenecen a dos grandes categorías feministas: la antropológica y la radical. Para ella, la biología, en sí misma, no es ni opresiva ni liberadora, ya que es necesario tomar en cuenta la compleja historia de las relaciones entre los sexos y las esferas pública y privada, pues la única diferencia biológica entre los sexos es la capacidad gestante de las mujeres.

Bourdieu, en su texto *La dominación masculina* (1999), considera esencial preguntarse por los mecanismos históricos que han logrado la deshistorización de las estructuras de la división sexual. Desde la perspectiva del autor, tanto mujeres como hombres tienen internalizado el androcentrismo en el inconsciente, como consecuencia de procesos históricos que esconde arbitrariedades culturales: estructuras de pensamiento que presentan como opuestos lo que le es natural a lo femenino y a lo masculino. El principio masculino es presentado como la medida de todo y como ejemplo se tiene la lengua, donde el masculino aparece como “no marcado”, es decir como “neutro”. La dominación masculina se justifica y ratifica a sí misma.

Para Bourdieu, la diferencia biológica entre los sexos y sus efectos en los cuerpos y en las mentes son un trabajo colectivo de socialización de lo biológico y de la biologización de lo social que “se conjugan para invertir la relación entre las causas y los efectos y hacen aparecer una construcción social naturalizada (los ‘géneros’ en cuanto hábitos sexuados)” (pp. 13-14). Para ejemplificar esto establece cómo las mujeres son vistas e intercambiadas como objetos en las relaciones

parentales, en el matrimonio, donde son objeto de cambio con un valor definido por intereses patriarcales.

A partir de los logros del movimiento sufragista, se puede observar que cuando las mujeres comienzan a habitar la esfera pública, la esfera privada se ve afectada, lo que demuestra que están interrelacionadas. En la segunda ola feminista se sostiene que las circunstancias personales de las mujeres (esfera privada) son afectadas por circunstancias públicas, y que la única manera de lograr una liberación será a través de decisiones políticas (pertenecientes a la esfera pública).

En el marco de las II Jornadas de Feminismos Poscoloniales y del I Congreso de Estudios Poscoloniales, Karina Bidaseca (2014) propone una cartografía de feminismos del sur, como contraparte a los del norte. En esta, la autora asegura que numerosas mujeres, independientemente de sus experiencias y demandas propias y de sus distintos contextos políticos y sociales, tienen algo en común: buscan disminuir la brecha de género sin olvidar reconocer “la colonialidad que nos atraviesa, las memorias inscritas en nuestros cuerpos y la (im)posibilidad de descolonizar el feminismo” (p. 586).

Bell Hooks⁷ (2004) afirma que “solo a través del análisis del racismo y cómo opera este en la sociedad capitalista será posible un entendimiento de las relaciones de clase” (p. 36), incluidas las cuestiones del feminismo.⁸ Según esta cartógrafa, a pesar de que las mujeres sufren de una opresión patriarcal, hay pocos rastros de que exista un vínculo común entre todas ellas: al ser de distintas etnias y clases sociales tienen una calidad de vida diferente, discrepancias que pocas veces son discutidas. Hooks denuncia que el feminismo blanco logró poner sus intereses como el foco principal del movimiento feminista, volviéndose esta una ideología burguesa.

Al igual que Carole Pateman, Hooks sostiene que para lograr una perspectiva feminista diferente, esta no tiene que estar atravesada por el pensamiento liberal. También menciona que tanto mujeres blancas como negras afirman que su definición de feminismo y su agenda son el único discurso legítimo, lo que tiene como consecuencia que no se aliente el disenso a un diálogo crítico o la controversia.

⁷ La autora escribe su nombre con minúsculas: *bell hooks*.

⁸ Se refiere al feminismo en Estados Unidos.

“Resistimos a la dominación hegemónica del pensamiento feminista insistiendo en que es una teoría en proceso de elaboración” (Hooks, 2004, p. 43). Desde este punto de vista, las mujeres blancas que han escrito acerca del racismo tienden a adoptar una actitud paternalista, sus escritos están dirigidos hacia una audiencia blanca y en lugar de situar el racismo en un contexto histórico y político, solo hablan de cambiar actitudes. “Las mujeres negras sin ‘otro’ institucionalizado al que puedan discriminar, explotar u oprimir tienen una experiencia vivida que reta directamente la estructura social de la clase dominante racista, clasista y sexista” (p. 49).

Se considera que tanto el caso de Zahña como el de las Cabronas son ejemplos de mujeres que no tienen a ese *otro* institucionalizado al que puedan discriminar, por lo que, al igual que las mujeres negras, su experiencia y su existencia desafían a las estructuras hegemónicas. Hooks asegura que es necesario reconocer la ventaja de estar en esta posición de marginalidad a favor de las luchas feministas, a favor de imaginar y de poder crear una contra-hegemonía. “Se te pide que tengas un doctorado, hables diversas lenguas, viajes, seas una buena madre y esposa, y además multiorgásmica. Pero eres el ejemplo de lo que nadie quiere ser: mujer, indígena y pobre” (Sallarès, 2015).

Gloria Anzaldúa, otra de las cartógrafas mencionadas por Karina Bidaseca (2014), utiliza el concepto de frontera como una posición política e intelectual para hablar desde la vivencia y la experiencia acerca de cómo luchar y resistir a categorías hegemónicas. La cultura construye nuestro sistema de creencias, que es edificado por los poderosos (los hombres) y transmitido por las mujeres; si estos paradigmas dominantes no son cuestionados, se siguen pasando de generación en generación. Anzaldúa (1987) explica que en México nos han dicho que tenemos tres madres: Guadalupe, la madre virgen que no nos ha abandonado; la Chingada (Malintzin/Malinche), la madre violada a quien hemos dejado; y la Llorona, la madre que busca a sus hijos perdidos, una combinación de las dos anteriores.

Malintzin, también conocida como La Malinche, que fue una noble náhuatl entregada como esclava a Cortés, de quien fue intérprete, aliada y amante. El discurso

dominante considera que tanto ella como los tlaxcaltecas son traidores en la historia de México, al haberse aliado con los españoles en lugar de los mexicas en la guerra de la conquista. Según la autora, los mexicas no cayeron porque Malintzin haya servido al conquistador, sino porque la élite dominante había logrado quebrantar la solidaridad entre los hombres y las mujeres, y entre los nobles y los plebeyos. Pero esto poco importa cuando los paradigmas nos han hecho creer que *lo india* en nosotras simboliza la traición, haciéndonos dóciles, aguantadoras, sufridoras y culpables.

La autora asegura que la naturalización de estos arquetipos dificulta diferenciar lo heredado, lo adquirido y lo impuesto. El origen de la violencia que esto provoca se da en la búsqueda de la “objetividad” de la cultura occidental, indagación que hace de las personas y las cosas objetos. Por esto, se propone el término *feminismo mestizo*, remontándose a un período previo a la conquista española que relata cómo la cultura mexica fue desdibujando a las deidades femeninas precolombinas al darles atributos monstruosos y reemplazarlas por deidades masculinas.

Vinculación entre el arte colaborativo y las pedagogías feministas

Javier Montero y Antonio Alcaide (2015) analizan las consecuencias políticas de las prácticas artísticas colaborativas al establecer un diálogo con los marcos de las pedagogías feministas para repensar sus límites, potenciales y retos como prácticas ciudadanas. Proponen que tanto las pedagogías colectivas como las prácticas artísticas colaborativas se muevan transversalmente entre la educación, el arte y el activismo; ambas buscan intervenir en problemas sociales y estimulan grupos de trabajo interdisciplinario.

Según los autores, las prácticas artístico-colaborativas buscan otras opciones ante la visión mercantil de la cultura, como el arte colaborativo, que responde a problemáticas sociales, logrando un cambio social encaminado a promover una

transformación en la población a intervenir y en los agentes culturales, quienes “componen estructuras de cooperación que hibridan sus campos de saber al entrar en contacto con otros expertos profesionales” (Montero y Alcaide, 2015, p. 61). Además, sugieren la colaboración como un trabajo conjunto, donde se trabaje con las poblaciones intervenidas y se cuestionen continuamente los lugares y los roles distribuidos dentro del campo cultural, cuyo eje principal sea la colaboración con ciudadanos de otros campos, entendiendo que “lo común” es el resultado de las diferencias, las tensiones y las disputas.

En el arte colaborativo se entiende que todos los integrantes tienen algo que enseñar al grupo, por lo que se evitan estructuras jerárquicas verticales y enfoques paternalistas de ideales paliativos o de cura social (Kravagna, 1998, citado en Montero y Alcaide, 2015). Los autores sostienen que una de las características de los trabajos colaborativos es la condición pedagógica que asumen, entendida como una esfera productiva capaz de transformar a la sociedad.

En relación con las pedagogías feministas, afirman que aquellas de herencia posestructuralista retoman los postulados de los pensamientos feministas, como el subalterno, el feminismo negro o el feminismo del tercer mundo. Estas pedagogías, en plural, conforman un abanico de posibilidades y de líneas de pensamiento que evitan poner medallas salvíficas e invitan a pensar en las tensiones de la sociedad.

Las pedagogías feministas nos enseñan a trabajar a partir de las paradojas de los mitos represivos que encuadran los grupos bajo nociones patriarcales o paternalistas (relaciones de opresor/oprimido, de iluminación salvífica sin ningún tipo de complejidades o definiciones cerradas de grupos bajo el marco de comunidades que han de ser salvadas o politizadas como espacio de intervención del trabajador cultural) (Montero y Alcaide, 2015, p. 66).

Los autores sostienen que el campo cultural es controversial, por lo que las prácticas artísticas colaborativas responden a una política antagonista, con muchas voces que buscan aprender de sus errores, así como conocer sus límites y sus contradicciones.

Autogestión, arte colaborativo y transdisciplinariedad

Las intervenciones de Zahña y las Cabronas se alejan de la concepción del genio individual y apelan a una construcción colectiva y colaborativa. En esto radica la importancia de considerar los procesos de producción, circulación y exhibición condicionados por artistas, editores, espectadores, patrocinadores, espacios de exhibición, entre otros. Sallarès no solo es la creadora de estos proyectos, además gestiona los presupuestos y se encarga de las comunicaciones, las relaciones y las historias a nivel emocional.

En *La gestión cultural y el espacio público. El caso Bazar del Monu en Ciudad Juárez, México* (2014), Roberto Sáenz describe cómo funciona este grupo autogestivo utilizando extractos de entrevistas personales realizadas por los integrantes de la agrupación, donde se dialogan los elementos necesarios para que un proyecto cultural satisfaga las necesidades de la comunidad intervenida, como considerar el espacio donde se va a desarrollar la intervención, realizar un análisis de los entes involucrados y los vínculos necesarios con otras instituciones (del ámbito público y del privado), clarificar los objetivos del proyecto y detectar las dificultades que se puedan tener en el camino, incluido el financiamiento.

Paloma Blanco (2005) entiende la práctica colaborativa como una variante del arte político: las luchas urbanas contra las injusticias laborales, el sexismo, el racismo y los ataques al medio ambiente. Sus procesos de creación deben darse en el entorno público, ya que no caben en el formato de museo o galería, por lo que es necesaria la participación activa de la comunidad a la cual va dirigida. Para la autora, el artista es una especie de coautor que canaliza las fuerzas de las personas participantes, que busca transformar las condiciones económicas y políticas del lugar intervenido. Entre sus estrategias se encuentran el trabajo en red, la apertura a la transdisciplinariedad, la búsqueda de identidad de grupo y de nuevas formas de intervención del espacio público, así como en la sociedad afectada y la renuncia al ideal utópico para poder enfocarse en solventar problemáticas locales.

Blanco entiende que la transdisciplinariedad es más que una colaboración, es una integración entre los distintos actores sociales y campos disciplinarios, y uno de sus objetivos es generar métodos de trabajo que puedan ser continuados por las comunidades y que tengan un impacto a largo plazo para que salgan del anonimato. En este tipo de prácticas, quienes son artistas ceden el protagonismo para dar lugar a nuevas formas de producción y distribución de la obra, lo que da una especie de cultura híbrida entre el mundo del arte, el activismo político y las organizaciones comunitarias.

Hay indicadores que permiten detectar el éxito de las intervenciones: la efectividad táctica y la efectividad estratégica (Blanco, 2005), por ejemplo, en caso de que se busque impedir un desalojo, el indicador de la efectividad táctica buscaría evitar el desalojo, mientras que en la efectividad estratégica el nivel de éxito se mediría en el fortalecimiento de una red que logre evitar futuros desalojos o un mayor interés por parte de la comunidad artística en esta situación.

Sallarès cree en lo trans más que en lo multi, y dice no tener tantos contactos en el mundo del arte, sino más bien con periodistas y activistas. Se puede considerar que *Le camion de Zahia*, *conversations après le paradis perdu* y *Las 7 Cabronas e invisibles de Tepito* son proyectos transdisciplinarios, ya que en estos se vinculan distintas disciplinas para crear un nuevo marco conceptual, y colectivos, pues necesitaron de la colaboración activa de la población y de las participantes de distintas profesiones para poder articular las propuestas. Los video documentales resultados de estos trabajos (Sallarès, 2000; 2008) son documentos que sirven como prueba de que fueron intervenciones autogestionadas, colaborativas y transdisciplinarias.

En una entrevista, cuando preguntan a Sallarès si se considera una artista feminista, explica que no se siente cómoda con esta clasificación, así como con otro tipo de clasificaciones. Para ella, tanto las mujeres como los hombres han incorporado la herencia de luchas por los derechos de manera fragmentada y contradictoria:

Otra cosa que me incomoda un poco es que parece que cuando haces un trabajo sobre mujeres con un enfoque de temas que han trabajado estudios de

género parece que sea solo sobre las mujeres, y yo no estoy de acuerdo. Yo me he pasado toda la vida viendo películas y leyendo historias donde los héroes eran hombres y yo me identificaba con ellos, porque es una cosa de transgénero, cuando tú necesitas identificarte con algo porque te conmueve, te refleja cosas porque quieres eso o le das la razón (Arts Coming, s/f).

En el mismo tenor, Tomás Villasante (2019) considera que los procesos son multidisciplinares cuando “cada uno sabe de lo suyo, pero no se mezcla en lo de los demás”, interdisciplinares si “se discute y mezclan para este proceso lo que cada cual puede aportar”, y transdisciplinares cuando “se empiezan a elaborar unos enfoques y unas prácticas que ya no son de ninguna disciplina en concreto, que surgen por unas construcciones convivenciales y con referentes, teóricos y prácticos” (pp. 29-30). Además, desde el punto de vista de los procesos y metodologías participativas, y con el objetivo de evitar fracasos tanto basistas como elitistas, propone el término transducción, donde transducir es un proceso y una postura ética personal sociopolítica que busca algún grado de transformación social.

En las ciencias naturales [transducir] se refiere a aquellos procesos donde un agente externo (catalizador o enzima, por ejemplo) interactúa con los elementos de base, dando todos unos saltos de condición energética que desbordan el estado inicial. Es un proceso energético y no solo teórico, pero del que se pueden sacar algunas consecuencias científicas para otros procesos semejantes. En las ciencias sociales los movimientos sociales también pueden jugar este papel, y a menudo lo hacen (p. 31).

Anteriormente se identificó que la metodología de Sallarès comparte atributos de trabajos autogestivos, colaborativos y transdisciplinarios como:

- Gestión “apartidaria”, en el sentido de que la política se considera como un medio de articular procesos que atiendan problemáticas y demandas que el Estado no es capaz de resolver
- Autogestión económica, al ver a las instituciones estatales y privadas como fuentes de recursos y espacios de exhibición

- Uso y vinculación con el espacio público
- Libertad en el proceso, se priorizan las necesidades de la población intervenida
- Reevaluación constante de objetivos
- Evita estructuras jerárquicas verticales

En la intervención de las Cabronas es posible observar su relación con el arte colaborativo, sobre todo al considerar que la artista fungió como un canal para darle voz a la comunidad tepiteña. Los destinatarios directos de la obra eran los habitantes del barrio, por lo que en todas las etapas de gestión, producción, circulación y exhibición de la obra se buscó responder a sus demandas.

El proyecto *Le camion de Zahïa...* también es un ejemplo de arte colaborativo. En este caso, antes de su planeación e inicio, Sallarès y Zahïa eran amigas, y una vez en desarrollo, la intervención se replantea cuando una nueva ordenanza municipal obliga a retirar el camión de las calles. En este contexto, la artista decidió colocar la reproducción del camión en espacios afectados por procesos de gentrificación, en los que también montó la exposición fotográfica *Savoir que j'existais, voilà!*, que son imágenes de instalaciones de un neón con el nombre de la serie.

Este tipo de características de las intervenciones de Sallarès permiten analizar su gestión y los procesos de producción, circulación y exhibición, en términos de planificación, seguimiento y evaluación, por lo que el enfoque del ML podría ser útil para ordenar y sistematizar los procesos. Este enfoque ha sido utilizado como base para el desarrollo de proyectos sociales, además de ofrecer una estructura para evaluar y describir la producción de intervenciones artísticas con fines políticos.

Marco lógico

La labor de los gestores culturales aún se encuentra en debate. En la práctica, estos profesionales se valen de distintas áreas de estudio, como la social, en la que se ve la cultura desde un enfoque antropológico como un conjunto de sistemas simbólicos en el que se representan relaciones de los seres humanos con la naturaleza y

con otros grupos sociales; la administrativa, que tiene entre sus preocupaciones que el proyecto sea eficiente y eficaz, que se incluya la gestión, el control y la evaluación de los recursos y de las actividades del proyecto; y la artística, desde donde se ejecutan acciones para la difusión y la educación artística, con el gestor como un mediador entre el arte-cultura y la sociedad.

Desde esta perspectiva, la gestión cultural no solo busca la concreción de productos culturales, sino también un desarrollo social integral, atendiendo de manera simultánea las áreas administrativas y artísticas de la producción (Orozco, 2006). Una noción de la gestión cultural integral invita a considerar las mediaciones que se dan entre los artistas, las instituciones y la sociedad en las producciones, y los diferentes elementos sociales, económicos y estéticos. En el caso de producciones con fines específicamente políticos, aparece la articulación de diferentes luchas sociales frente a problemas que son de larga data pero que continúan vigentes, como las luchas contra la violencia patriarcal, las desigualdades sociales (Olvera, 2019) o la resistencia frente a los desplazamientos de los grupos sociales, producto del desarrollo urbano. Este es el caso de los trabajos de Sallarès, en cuya creación se conjugan estas demandas por medio de estrategias como la autogestión, el arte colaborativo y la transdisciplinariedad.

El término *gestión cultural* “surge como contraposición, en el mundo empresarial, a un nuevo modelo y finalidad del sistema productivo” (Martinell, 2001, p. 9). Es diferente al de administración cultural, que está sujeta a procedimientos que garanticen la correcta utilización de recursos y se centra en el mando de una estructura jerarquizada, pues en la gestión se utiliza el conocimiento como mecanismo de mejora continua y no se centra en la jerarquía, sino en la capacidad de innovación del saber y en su aplicación para la producción (p. 11).

Como se mencionó anteriormente, este escrito pretende aproximarse al enfoque del ML en la gestión de productos culturales, y observar cómo la autogestión, el arte colaborativo y la transdisciplinariedad son bases de nuevas formas de manifestación política y cultural de origen comunitario. El ML ha servido como lineamiento para el desarrollo de proyectos sociales y ofrece una estructura para evaluar y describir la gestión de intervenciones artísticas con fines políticos, ya

que da la posibilidad de analizar el proceso en términos de planificación, seguimiento y evaluación, orientados mediante objetivos concretos (Ortegón, Pacheco y Prieto, 2005).

El ML tiene sus orígenes en estrategias y planeaciones del ejército estadounidense, donde la claridad, la velocidad y la precisión en la comunicación eran clave para lograr resultados exitosos, pues se buscaba una metodología que permitiera medir resultados tangibles. A principios de los setenta la United States Agency for International Development (USAID)⁹ comenzó a utilizar la Matriz del Marco Lógico para la planificación de sus programas (Aldunate, 2004; Sue, 1998). En la actualidad, esta es empleada por otros organismos de cooperación internacional para la evaluación de proyectos como una herramienta para la planificación, el seguimiento y la evaluación, siguiendo objetivos concretos de proyectos y programas (Ortegón, Pacheco y Prieto, 2005).

El ML considera que la ejecución de un programa o proyecto se da gracias a la totalidad de acontecimientos con una relación causal interna donde se contempla un análisis de los involucrados, los problemas, los objetivos y las estrategias, una estructura analítica del proyecto, un monitoreo y una evaluación. Los factores externos, también llamados supuestos, son considerados para tomar en cuenta las incertidumbres del desarrollo del programa o proyecto.

Diseño metodológico

A fin de responder cuáles son los aportes y los límites del ML para la planificación, seguimiento y evaluación de proyectos sociales, se diseñó una tabla para organizar la información recopilada al estudiar cómo fueron los procesos de gestión de las intervenciones de Sallarès. En este instrumento se identificaron los atributos de gestión que ambos proyectos comparten con otros trabajos identificados como autogestivos, colaborativos y transdisciplinarios.

⁹ Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional.

Tabla. Indicadores de autogestión, arte colaborativo y transdisciplinariedad en las intervenciones *Le camion de Zahia, conversations après le paradis perdu* y *Las 7 Cabronas e invisibles de Tepito* de Mireia Sallarès

	<i>Le camion de Zahia, conversations après le paradis perdu</i>	<i>Las 7 Cabronas e invisibles de Tepito</i>
Análisis de los involucrados	<ul style="list-style-type: none"> • La residencia de Mireia Sallarès coincide con la ordenanza municipal que expulsa a camiones de comida como el de Zahia • Zahia ha sido afectada por procesos de gentrificación en Barcelona • Clientes de Zahia • Centro de Art3 (Valence) • Espacios culturales afectados por los procesos de gentrificación en Barcelona (escenarios de la exposición fotográfica: Savoir que j'existais, voila!) • Autoridades municipales 	<ul style="list-style-type: none"> • Mireia Sallarès, contacto e interacción con las personas y colaboradores que intervinieron de otras disciplinas • Las Cabronas • Yutsil Cruz • Alfonso Hernández • Tepiteños • Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) • Galería José María Velasco • UAM • Autoridades • Patronato de Arte Contemporáneo • Embajada de España • Centro de Estudios Tepiteños • La comunidad, participó en la toma de decisiones
Análisis de los problemas	<ul style="list-style-type: none"> • Las autoridades buscan "limpiar" los centros turísticos de los árabes y de las personas con poco poder adquisitivo • Zahia está por volver a perder su camión • El Centro de Art3 Valence no permite a Sallarès desarrollar la intervención como la tenía pensada 	<ul style="list-style-type: none"> • Las autoridades continúan estigmatizando a la comunidad tepiteña para justificar procesos de gentrificación • Violencia patriarcal y policial • El placer de las mujeres
Análisis de los objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • Desnaturalizar los sistemas de opresión • Priorizar vínculos afectivos • Visibilizar los temas de derecho al trabajo y denunciar los procesos de gentrificación • Retratar las vidas de las protagonistas en su contexto social y político 	<ul style="list-style-type: none"> • Desnaturalizar los sistemas de opresión • Priorizar los vínculos afectivos • Visibilizar los temas de derecho al trabajo y denunciar los procesos de gentrificación • Retratar las vidas de las protagonistas en su contexto social y político

	<i>Le camion de Zahia, conversations après le paradis perdu</i>	<i>Las 7 Cabronas e invisibles de Tepito</i>
Análisis de las estrategias	<ul style="list-style-type: none"> • Hibridación de campos de saber • No se parte de una falsa neutralidad • Uso del espacio público • La entrevista como herramienta de intercambio • La “realidad” presentada como montaje • Generación de conocimiento en los encuentros • Narrativa no dramática, sino legal • Se manda a hacer una reproducción del camión y un neón • Se realiza una serie fotográfica con el neón • La reproducción del camión con fragmentos de la historia de lucha de Zahia se coloca en espacios afectados por procesos de gentrificación 	<ul style="list-style-type: none"> • Hibridación de campos de saber • No se parte de una falsa neutralidad • Uso del espacio público • La entrevista como herramienta de intercambio • La “realidad” presentada como montaje • Generación de conocimiento en los encuentros • Narrativa no dramática, sino legal • Colocación del anti-monumento con dinero público en La Fortaleza • Elaboración de un manifiesto y de cuadernillos • Presentación de los audios en el barrio • Grabación de los encuentros

Fuente: elaboración propia con información de Ortegón, Pacheco y Prieto (2005) y Sallarès (2000; 2008).

Se utilizó una metodología cualitativa con base en las entrevistas realizadas a la autora (tanto en formato de video como en publicaciones impresas) sobre sus motivaciones e intereses y el proceso de las dos intervenciones, así como en la revisión de artículos periodísticos y académicos sobre los mismos proyectos; a partir de estos datos se buscó analizar y sistematizar atributos autogestivos, colaborativos y transdisciplinarios para identificar las etapas y los elementos de la gestión de las intervenciones con la estructura sugerida por la metodología del ML.

Debido a que el enfoque del ML considera que la ejecución “exitosa” de un programa o proyecto se da gracias a una totalidad de acontecimientos con una relación causal interna, es preciso analizar en las intervenciones las siguientes cuestiones: cómo se organiza y realiza el análisis y la participación de los involucrados, cómo se definieron los problemas que atendían las obras y cómo se establecieron los objetivos y las estrategias. Siguiendo el ML, en el instrumento diseñado se toma como indicador la presencia de una estructura analítica del proyecto, un monitoreo y una

evaluación, y se consideran los factores externos, llamados supuestos, para tomar en cuenta las incertidumbres que existen en el desarrollo del programa o proyecto.

La primera etapa sugerida en el manual Metodología del Marco Lógico de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) es la identificación del problema y las alternativas de solución, para esto se sugiere realizar un análisis de los involucrados, los problemas, los objetivos y las estrategias (Ortegón, Pacheco y Prieto, 2005). En el estudio de los involucrados deben tomarse en cuenta las necesidades e intereses de la población a intervenir, asimismo, deben estudiarse los grupos, las instituciones o las empresas que puedan tener alguna incidencia o vínculo con el proyecto. Según Ortégón, Pacheco y Prieto (2005) deben examinarse los intereses y las expectativas de cada uno de los actores mencionados y considerar que en cada una de las etapas del proyecto se presentarán dinámicas distintas entre los involucrados.

En el caso de Zahña se detectan como agentes sociales a ella y sus clientes, Mireia Sallarès, el Centro de Art3, las autoridades municipales de Valence, los espacios culturales afectados por procesos de gentrificación en Barcelona (escenarios en los que se expuso Savoir que j'existais, viola!) y los distintos espacios donde Sallarès ha expuesto el proyecto. La intervención se da gracias a que la residencia de la artista coincide con la ordenanza municipal que prohíbe el estacionamiento de este tipo de camiones en las calles de Valence, política que obliga retirar el camión de Zahña.

En la intervención de las Cabronas los involucrados son la comunidad tepiteña, las Cabronas, Mireia Sallarès, Alfonso Hernández (antropólogo), Yutsil Cruz (curadora), las autoridades locales de la ciudad de México, la galería José María Velasco, el Centro de Estudios Tepiteños, la UAM y los distintos patrocinadores del evento (FONCA, el Patronato de Arte Contemporáneo y la embajada española).

Según el enfoque del ML, para el análisis de problemas se tiene que detectar un problema central que se desee intervenir, así como sus causas y sus efectos, pues centrar en estos el examen permite mayor efectividad al recomendar soluciones. En el primer proyecto, además de la historia de vida de Zahña y sus clientes, resalta que las autoridades buscaban “limpiar” los centros turísticos de los árabes

y de las personas con poco poder adquisitivo. Por su parte, en las Cabronas se prioriza el placer femenino, se visibiliza la estigmatización y la segurización del barrio de Tepito y sus mujeres.

Una vez identificado el problema, es necesario analizar los objetivos que se buscan lograr al trabajar en este. En esta etapa, los problemas son expresados en estados positivos y las relaciones de medios y de fines son revisadas para que la formulación sea coherente en la etapa de planeación; posteriormente, deben considerarse las estrategias a utilizar. Para lograr esto, primero se proponen acciones probables en términos operativos, considerando el área de estudio, las áreas de influencia, la población objetivo, la demanda, la oferta y el déficit, y después se realizan los análisis técnicos y de costo-beneficio de cada alternativa.

En *Las 7 Cabronas...* Mireia Sallarès reunió fragmentos de conversaciones que sostuvo con estas siete heroínas, se distribuyeron cuadernillos con las historias de las Cabronas y se colocó un anti-monumento. El proceso de creación se dio mayormente en el espacio público, se utilizaron apoyos y vínculos institucionales y actores de distintas disciplinas intervinieron en la producción de la obra. Por su lado, para *Le camion de Zahia...* la artista decidió hacer una reproducción del camión original de Zahia con fragmentos de la historia del camión de pizzas y de su encargada, y creó una serie fotográfica con los colectivos independientes en Barcelona que estaban perdiendo sus espacios, ambos los colocados en sitios afectados por procesos de gentrificación para que, quien pasara frente a estas, conociera la historia detrás.

En el caso del trabajo y la metodología de Sallarès y de las intervenciones analizadas, se observa que apuntan hacia una colaboración horizontal donde, en la búsqueda de la artista por historias individuales, se establece y construye una historia contada de manera colectiva. El factor del tiempo también es importante en sus trabajos, y el formato de entrevista que utiliza la artista en sus proyectos le permite modificarla a la par que es transformada por las protagonistas.

Se considera que durante el proceso de gestión Sallarès prioriza la empatía y el vínculo afectivo que construye con sus protagonistas y colaboradores, lo que no solo modifica la idea original conforme avanza, sino que la hace involucrarse a

nivel personal y emocional. Desde una ruptura de la dominación masculina y desde las prácticas de los feminismos subalternos se identifica que, a partir de estas decisiones, Sallarès articula intervenciones que son autónomas (en el sentido de que son autogestivas y dignas), ya que los relatos de las personas que ahí aparecen son narrados y presentados a partir de lo que la artista denomina como la “vida vivida”: lo que cada persona ha hecho con lo que la vida les ha dado. Lo anterior también evita caer en la romantización de historias y sectores subalternos.

La lógica narrativa de las intervenciones analizadas no es dramática, sino legal. Sallarès entabla un vínculo con los protagonistas de sus intervenciones, ya sea uno que tenía antes, como es el caso de Zahia, o que se crea durante la realización del proyecto, como sucede con las Cabronas. En ambos trabajos se evita caer en una falsa postura de neutralidad, pues se parte de la idea de que no existe un solo capital cultural y que lo común se construye a partir del vínculo afectivo y la empatía. Las personas y problemáticas tratadas atraviesan cuestionamientos, vivencias y experiencias propios de la artista. Se subraya que Sallarès permite a las personas involucradas observar los criterios, estrategias y propósitos que busca, a la vez que muestra la importancia que le da a cada una de las etapas de producción, desde la elección de las protagonistas, la colaboración y las múltiples disciplinas que conjuga, hasta las estrategias de difusión de la obra.

Conclusiones

La búsqueda de autonomía económica e ideológica en intervenciones culturales, sumada a los tiempos, las instituciones que participan y los colaboradores, resalta la importancia de la efectividad y la eficacia en la gestión de proyectos autogestivos, colaborativos y transdisciplinarios con la capacidad de generar estrategias de protección de su territorio y capital cultural. El enfoque del ML se ha utilizado para proyectos y programas sociales de organizaciones sociales, tanto del sector público como del privado, aunque no necesariamente por artistas o colectivos que autogestionan su obra. En este caso, se optó por describir desde esta perspectiva

dos intervenciones de Mireia Sallarès con la finalidad de puntualizar su proceso, con una sistematicidad ya probada en la evaluación de otro tipo de proyectos sociales y públicos.

El enfoque del ML facilita la generación de herramientas y dar una estructura analítica a proyectos culturales transdisciplinarios en su gestión, monitoreo y evaluación. Por sus orígenes, se considera que hay tintes desarrollistas y neoliberales en los orígenes y las prácticas de este enfoque, lo que ocasiona tensiones con el arte colaborativo, pero podrían incorporarse estrategias para la consecución de metas claras, la realización de análisis integrales de agentes políticos y sociales, así como clarificar, mostrar y ampliar los posibles alcances de intervención con los recursos disponibles.

Lo anterior puede contribuir con los estudios sobre gestión cultural al mostrar su posible relación con metodologías probadas para proyectos sociales. La investigación dentro de la cual se enmarca este trabajo se limita a la etapa de planeación, al utilizar las fases sugeridas por el enfoque del ML para organizar atributos considerados característicos de procesos autogestivos, colaborativos y transdisciplinarios. Se considera que futuros trabajos podrían ahondar en la etapa de ejecución, al analizar las actividades y los productos culturales resultantes de cada uno de los proyectos.

Referencias

- Aldunate, Eduardo. (2004). *Metodología del Marco Lógico*. Santiago: Instituto Latinoamericano y del Caribe de Planificación Económica y Social.
- Anzaldúa, Gloria. (1987). *Borderlands. La frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute.
- Arts Coming. (s/f). Artist Talk - Mireia Sallarès.
- Bidaseca, Karina. (2014). Cartografías descoloniales de los feminismos del sur. *Apresentação Revista Estudos Feministas*, 22(2), pp. 585-591. <https://www.redalyc.org/pdf/381/38131661011.pdf>

- Blanco, Paloma. (2005). Prácticas artísticas colaborativas en la España de los noventa. En Jesús Carrillo, Ignacio Estella y Lidia García (eds.), *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (pp. 188-205). Barcelona: Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa/Museu d'Art Contemporani de Barcelona-MACBA /Universidad Internacional de Andalucía. <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/desacuerdos-2-sobre-arte-politicas-esfera-publica-estado-espanol>
- Bourdieu, Pierre. (1999). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Cruz, Yutuil. (2011). *Obstinado Tepito/Entrevista L. I. Lintrudis* [archivo de video]. <https://vimeo.com/115564072>
- Garbayo-Maeztu, Maite. (2018). Mejor Cabrona que bonita. La escucha como práctica intersubjetiva en el proyecto “Las 7 cabronas e invisibles de Tepito” de Mireia Sallarès. *Re-visiones*, (8). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6856355>
- Hooks, Bell. (2004). Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista. En Bell Hooks, Brah Avtar, Chela Sandoval y Gloria Anzaldúa, *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras* (pp. 33-50). Madrid: Traficantes de sueños. <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Otras%20inapropiables-TdS.pdf>
- Lorusso, Fabrizio. (2016). Tepito: historia, resistencia cultural y dignidad. *La Jornada*. <https://fabriziorusso.wordpress.com/2016/12/24/barrio-de-tepito-cdmx-historia-resistencia-ydignidad-jornadasemanal-jornadaonline/>
- Maerk, Johannes. (2010). Desde Acá - Tepito, barrio en la ciudad de México. *Revista CESLA*, 2(13), pp. 531-542. <https://www.revistadelcesla.com/index.php/revistadelcesla/article/view/130/127>
- Martinell, Alfons. (2001). *La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro*. Cátedra UNESCO de Políticas Culturales y Cooperación.
- Montero, Javier y Alcaide, Antonio. (2015). Retos y complejidades de las prácticas artísticas colaborativas y las pedagogías colectivas. *Pulso. Revista de educación*, (38), pp. 57-72. <https://revistas.cardenalcisneros.es/index.php/PULSO/article/view/187/161>
- Olvera, Carlos. (2019). Las mujeres en México: batalla constante contra la desigualdad y la violencia. *Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/nacional/2019/3/8/las-mujeres-en-mexico-batalla-constante-contra-la-desigualdad-la-violencia-221380.html>

- Ontañón, Antonio. (2014). Memoria colectiva, arte y ciudad. *Viento Sur*, (135), pp. 74-84. https://vientosur.info/wp-content/uploads/spip/pdf/VS135_A_Ontanon_Memoria_colectiva_arte_ciudad_.pdf
- Orozco, José. (2006). Formación y capacitación de los gestores culturales. *Apertura*, 6(4), pp. 56-73. <http://www.udgvirtual.udg.mx/apertura/index.php/apertura4/article/view/70>
- Ortegón, Édgar; Pacheco, Juan y Prieto, Adriana. (2005). *Metodología del marco lógico para la planificación, el seguimiento y la evaluación de proyectos y programas*. Santiago de Chile: CEPAL/Instituto Latinoamericano y del Caribe de Planificación Económica y Social.
- Pateman, Carole. (1996). Críticas feministas a la dicotomía público/privado. En C. Castells, *Perspectivas feministas en teoría política* (pp. 31-52). Barcelona: Paidós.
- Redacción de *Proceso*. (2007). Ordena Ebrard el desalojo de “La Fortaleza”, en Tepito. *Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/nacional/2007/2/15/ordena-ebnard-el-desalojo-de-la-fortaleza-en-tepito-31687.html>
- Sáenz, Roberto. (2014). *La gestión cultural y el espacio público. El caso Bazar del Monu en Ciudad Juárez, México*. IV Congreso Multidisciplinario de las Ciencias, ITESM. https://www.researchgate.net/publication/275500159_La_gestion_cultural_y_el_espacio_publico_El_caso_del_Bazar_del_Monu_en_Ciudad_Juarez_Mexico
- Sallarès, Mireia (director). (2000). *Le Camion de Zahïa, conversations après le paradis perdu* [Documental].
- Sallarès, Mireia (director). (2008). *Las 7 Cabronas e invisibles de Tepito* [documental]. CONACULTA, FONCA, Obstinado Tepito, Galería José María Velasco, Centro de Estudios Tepiteños, Embajada de España y Patronato de Arte Contemporáneo (España) [Patrocinadores]. <https://www.youtube.com/watch?v=hPaaeYR8nds>
- Sallarès, Mireia (director). (2013). *Las muertes chiquititas* [película]. Estudio Facets.
- Sallarès, Mireia. (2014a). Entrevista a Mireia Sallarès [archivo de video]. *Situaciones. Revista de historia y crítica de las artes*. <http://situaciones.info/revista/entrevista-a-mireia-sallares/>

- Sallarès, Mireia. (2014b). Lo que puede un cuerpo: re-hacerse narrando. Entrevista por Helena Braunštajn. *Errata Desobediencias Sexuales*, (12). <https://revistaerrata.gov.co/contenido/lo-que-puede-un-cuerpo-re-hacerse-narrando>
- Sallarès, Mireia. (2015). Dossiere de obra reciente. <http://mireiasallares.com/Mireia%20Sallares%20Dossier%20ES.pdf>
- Sue, Nancholas. (1998). How to do or not to do... A Logical Framework. *Health Policy and Planning*, 13(2), pp. 189-193. <https://academic.oup.com/heapol/article/13/2/189/693620>
- TeleSURtv. (2018). *Discurso histórico de Salvador Allende* [archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jAGkIhdJ1kM>
- Villasante, Tomás. (2019). Distinciones, fracasos y transducciones co-oper-activas. En Pablo Paño, Romina Rébola y Elías Suárez (comp.), *Procesos y Metodologías Participativas. Reflexiones y experiencias para la transformación social* (pp. 18-41). Uruguay: CLACSO/CENUR Litoral Norte/Universidad de la República Uruguay.

CAPÍTULO 3

LA GESTIÓN CULTURAL EN LOS PROCESOS DE RECUPERACIÓN EMOCIONAL EN ECUADOR

Santiago Buitrón Chávez

Introducción

El 16 de abril de 2016 se produjo un terremoto de 7.8 grados en la escala de Richter que afectó a todo Ecuador, especialmente a la provincia de Manabí y a la zona sur de Esmeraldas, en donde se ubicó el epicentro. Esta catástrofe se evidenció en las valiosas vidas que se perdieron, en los numerosos habitantes de las zonas afectadas que resultaron damnificados y en las grandes pérdidas económicas que se dieron en todo el país con este flagelo de la naturaleza.

El presente caso detalla la experiencia de la iniciativa El Combo de la Reactivación, a través de la cual se realizó una campaña educomunicacional desde las artes, los oficios y los conocimientos ancestrales propios de la zona, con el objetivo de procurar una recuperación emocional en las comunidades afectadas por este evento catastrófico. El proyecto se ejecutó desde el Plan Reconstruyo de la Empresa Pública de Desarrollo Estratégico Ecuador Estratégico EP, como parte de una alianza público-privada que se estableció como de prioridad vital al considerar el contexto de alta vulnerabilidad social que se atravesaba en los días posteriores al sismo.

Como proyecto investigativo, El Combo de la Reactivación partió de una línea base local, desde premisas educomunicacionales y bajo dinámicas propias de la zona; a través de este conjunto epistemológico se precisó la siguiente hipótesis: hay una incidencia directa en la recuperación emocional de las comunidades desde la gestión cultural. Es así que se realizó una recopilación del fundamento teórico de elementos y unicidades sociales para la consecución efectiva de la caracterización de los beneficiarios, lo que permitió establecer un punto esencial para señalar los ejes que ayudarían a fortalecer el proyecto como un producto educomunicacional de enlace y de acompañamiento para la comunidad.

Se aplicó una metodología inductiva-deductiva y lineamientos histórico-comparativos apoyados en sistemáticas etnográficas. Como herramientas técnicas se utilizaron encuestas y entrevistas que sirvieron de referencia para monitorear el cumplimiento óptimo de los objetivos, así como para establecer las conclusiones a partir de los resultados obtenidos y observados. En la conceptualización de la iniciativa se conformaron cuatro espacios de trabajo: Lúdico, Artes escénicas, Saberes y Comunicación para el desarrollo.

El proyecto se documentó constantemente con el fin de verificar el impacto y la aceptación que tuvo en la comunidad, lo que permitió darle continuidad hacia otros entornos. El Combo de la Reactivación se realizó de forma exitosa a través de un proceso de responsabilidad institucional compartida, junto a Ecuador Estratégico EP, donde más de 20 000 personas (de entre 5 a 80 años) fueron beneficiadas con los talleres de motivación desde las artes y las distintas capacitaciones que se impartieron. Con esto se señaló la existencia de una arista de posibilidades que permitió a las comunidades recuperarse emocionalmente, gracias a la combinación de un efectivo liderazgo, un trabajo técnico y de la voluntad y participación activa de los actores sociales y políticos.

Al finalizar el proyecto se concluyó que los talleres que se brindaron a hombres, mujeres, niños, niñas y adultos mayores para formarse y aprender distintas actividades de su propio interés (desde su contexto cultural y bajo lineamientos educomunicacionales), empleando como herramientas el arte y los saberes locales, les dio la oportunidad de recuperarse del estrés por la pérdida (física o emocional) y la

sensación de ausencia que dejó el siniestro, permitiéndoles retomar su vida de manera optimizada, con un valor agregado de motivación hacia la re-actividad productiva.

Desarrollo

El Combo de la Reactivación fue planificado para desarrollarse durante seis meses, de noviembre de 2016 a mayo de 2017, y se presentó a través de cuatro espacios de trabajo: Lúdico (estimulación temprana), Artes escénicas (danza y teatro), Saberes (reciclaje emprendedor), y Comunicación para el desarrollo (video y fotografía). El proyecto se desarrolló en 29 sitios (ver tabla 1), determinados a partir de un índice de daños provocados por el terremoto (ver figura 1)¹ y de la afectación de cada comunidad con base en sus dinámicas sociales; a pesar de que Manabí y Esmeraldas son provincias vecinas los pueblos tienen marcadas diferencias culturales.

Tabla 1. Sitios de intervención del proyecto El Combo de la Reactivación

Provincia	Núm.	Lugar
Manabí	1	Comunidad Las Peñas
	2	Comunidad San Eloy
	3	Comunidad Cerro Verde
	4	Comunidad San Pedro y La Morlaca
	5	Comunidad de Valle Hermoso
	6	Proyecto habitacional Sí vivienda
	7	Junta de Artesanos de Manta
	8	Jaramijó
	9	Barrio Jocay, Manta
	10	Comunidad San Antonio Barquero, Chone
	11	Barrio 30 de Marzo, Chone
	12	Tablada de Sánchez, Chone

¹ En relación con la onda sísmica, los daños que se dieron en las infraestructuras, la movilidad y la integridad física y emocional de sus habitantes.

Provincia	Núm.	Lugar
Manabí	13	Parroquia Canuto
	14	Barrio 9 de Octubre, Chone
	15	Cantón Junín
	16	1 de Diciembre
	17	Victoria de Dios
	18	Guayacanes
	19	Paz y Progreso
	20	Los Albergues
	21	Borojó
Esmeraldas	22	Muisne Albergue 1
	23	Muisne Albergue 3
	24	Muisne Isla
	25	Portete
	26	Bolívar
	27	Chamanga
	28	San Gregorio
	29	Súa

Fuente: elaboración propia.



Figura 1. Epicentro y onda expansiva del terremoto.

Fuente: BBC Mundo (2016).

Metodología

Las investigaciones se originan por una idea, “sin importar qué tipo de paradigma fundamente nuestro estudio ni el enfoque que habremos de seguir [...], todavía no se conoce el sustituto de una buena idea” (Hernández, 2010). Así, este proyecto partió de investigar la afectación positiva que podría tener un proceso educacional de reactivación social que utilizara como herramienta la gestión cultural desde enfoques locales.

Como referente de acción se tomó el Proyecto Esfera, que da normas mínimas para la respuesta humanitaria y considera que “la recuperación inicial es el proceso que sigue a la operación de socorro y conduce a la recuperación a largo plazo. Es sumamente eficaz si se la anticipa y facilita desde el comienzo de una respuesta humanitaria” (Proyecto Esfera, 2011, p. 11). De acuerdo con este precepto, tras la atención primaria y efectiva de los espacios afectados por el sismo, se procedió a trabajar bajo el concepto de reactivación social, a través de la gestión cultural dentro de los diferentes contextos locales. Por la trascendencia social que implicaba su ejecución, se propuso un proceso integral que incluyera un carácter investigativo.

Definir un objeto de estudio de forma adecuada y precisa –para que sea relevante y significativo– constituye el cimiento de la investigación, si este “es consistente, el marco teórico, las hipótesis, los objetivos y el marco metodológico tendrán un anclaje sólido” (Izcara, 2014, p. 35). Por esta razón se tuvo especial cuidado en la delimitación de este rubro, y se terminó por considerar como objeto de estudio al conjunto de comunidades de las provincias afectadas por el terremoto y la manera en la cual su rutina de vida cambió de un momento a otro, lo que les provocó estrés y estados de incertidumbre en relación con sus planes de vida.

La investigación se constituyó entre la metodología inductiva-deductiva y los procesos histórico-comparativos desde perspectivas etnográficas; además, se emplearon técnicas como encuestas y entrevistas, que sirvieron de referencia para monitorear el cumplimiento óptimo de los objetivos y establecer las conclusiones, las cuales permitieron tener una visión más clara respecto a los diversos valores, intereses y opiniones de los distintos actores que intervinieron en el proyecto.

Hueso (2012) menciona que es difícil aportar un criterio claro sobre qué metodología y técnicas escoger; “en relación a cuándo optar por una metodología cualitativa o una cuantitativa, un aspecto a tener en cuenta es la profundidad con la que deseamos comprender el fenómeno estudiado” (p. 8). Por esto, la metodología planteada evidencia la colaboración y la participación activa del conjunto de actores implicados, lo que concede la importancia necesaria al proceso y a las técnicas utilizadas para recabar información sustancial para el proyecto.

Dentro de esta metodología se distingue el constructo cualitativo-cuantitativo, que justifica la posibilidad de aplicarlo a El Combo de la Reactivación. En este punto se alude a Ruiz (2003), quien manifiesta que “es más fácil describir los métodos cualitativos que definirlos. Distinguir entre unos y otros reduciendo su diferencia a afirmar que utilizan palabras mientras los cuantitativos utilizan números es solo una simplificación parcial de la verdad” (p. 12). A partir de esto, la funcionalidad de este estudio radica en ser una forma de describir la efectividad positiva, tanto en su cobertura como en la afectación intrínseca que tiene en las comunidades intervenidas.

Se recalca que a través de este método se estudian los procesos de participación y reactivación social por medio de elementos creativos y educomunicacionales en las poblaciones afectadas por el terremoto, y se demuestra que las intervenciones incidieron en la recuperación de la autonomía psicológica y productiva de los participantes. Este proceso metodológico de investigación se estructuró mediante enfoques participativos, fomentados desde espacios de diálogo y reflexión para favorecer el desarrollo óptimo del proyecto y del estudio, basado en los siguientes argumentos:

- a) La metodología de investigación del proceso educomunicacional fue participativa, se involucraron todas las partes, desde los coordinadores, facilitadores y dirigentes comunitarios, hasta el total de los actores sociales o beneficiarios. Esto propició espacios de reflexión y análisis, donde se consideró el rol que cada uno tenía dentro y fuera del proyecto, lo que implicaba explicar las vivencias y experiencias que cada uno tuvo antes y después de la intervención.

- b) El proyecto se basó en tres variables: el proceso adaptado, las actividades realizadas y los resultados obtenidos. Se recolectó información cualitativa y cuantitativa mediante instrumentos de registro en sitio.
- c) Dentro del proyecto se utilizaron dos tipos de fuentes:
 - Primarias: el grupo de actores sociales que participaron en el proyecto, con sus distintos roles y responsabilidades.
 - Secundarias: documentos como informes, evaluaciones, listado de asistencias, encuestas, bases de datos y documentos técnicos.
- d) Las técnicas utilizadas en la investigación fueron:
 - Revisión de la información secundaria. Se examinó y analizó con detenimiento toda la documentación relacionada con el proyecto.
 - Observación participante de los registros audiovisuales (fotografías, videos y audios), que se realizaron en los distintos territorios de las provincias de Manabí y Esmeraldas.
 - Entrevistas individuales y grupales. Se realizaron a facilitadores, coordinadores, dirigentes barriales y beneficiarios que se encontraban en los diferentes espacios, en horarios flexibles que se acomodaran a los involucrados. Para determinar las preguntas se utilizó una guía con temas relacionados con el objetivo de la evaluación.
 - Encuestas abiertas a líderes sociales de la comunidad y a personas que participaron en los espacios de trabajo, quienes respondieron con sus propias palabras a las experiencias vividas durante el proyecto.

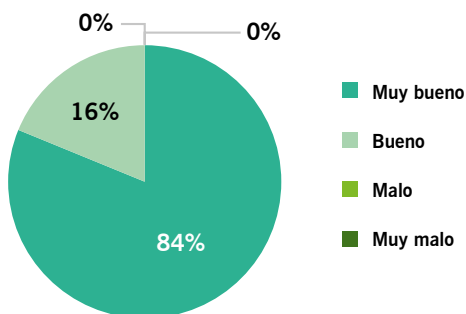
Resultados

Se registraron más de 20 000 participantes activos en las provincias de Manabí y Esmeraldas en el lapso de trabajo de seis meses (ver tabla 2). Se solicitó que algunos de los participantes realizaran una valoración a los talleres y al personal técnico, con la oportunidad de calificar cinco elementos: el instructor, la temática, el ambiente, los recursos y la organización.

Tabla 2. Beneficiarios del proyecto El Combo de la Reactivación por sitio de intervención

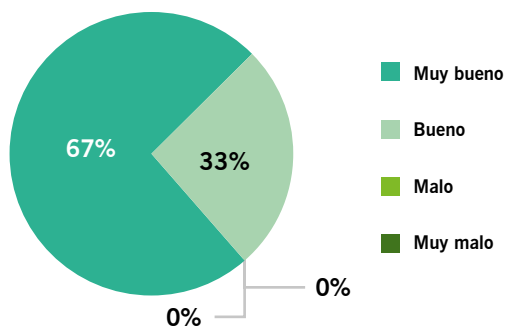
Núm.	Lugar	Talleres	Participantes
1	Comunidad Las Peñas	10	828
2	Comunidad San Eloy	7	515
3	Comunidad Cerro Verde	10	661
4	Comunidad San Pedro y La Morlaca	6	844
5	Comunidad de Valle Hermoso	10	887
6	Proyecto habitacional Sí Vivienda	5	263
7	Junta de Artesanos de Manta	12	542
8	Jaramijó	6	469
9	Barrio Jocay, Manta	3	64
10	Comunidad San Antonio Barquero, Chone	14	844
11	Barrio 30 de Marzo, Chone	14	1 773
12	Tablada de Sánchez, Chone	7	500
13	Parroquia Canuto	13	1 520
14	Barrio 9 de Octubre, Chone	7	728
15	Cantón Junín	5	370
16	1 de Diciembre	8	710
17	Victoria de Dios	21	1876
18	Guayacanes	13	1046
19	Paz y Progreso	10	862
20	Los Albergues	11	1 621
21	Borojó	8	543
22	Muisne Albergue 1	7	414
23	Muisne Albergue 3	7	465
24	Muisne Isla	8	320
25	Portete	5	238
26	Bolívar	8	374
27	Chamanga	5	244
28	San Gregorio	5	261
29	Súa	4	250
Totales		249	20 032

Fuente: elaboración propia.



Gráfica 1. Valoración de los talleristas.

Fuente: elaboración propia.



Gráfica 2. Valoración de las temáticas.

Fuente: elaboración propia.

En general, la coordinación del proyecto fue calificada como “muy buena”: 84% consideró a los instructores como “muy buenos” (gráfica 1), 67% dio esta misma valoración a la temática (gráfica 2), 82% al ambiente de trabajo (gráfica 3), 91% a la optimización de recursos utilizados (gráfica 4) y 94% a la organización (gráfica 5).

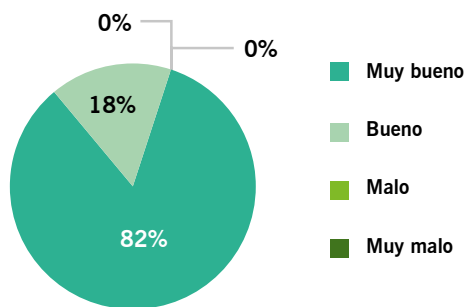


Gráfico 3. Valoración del ambiente pedagógico.

Fuente: elaboración propia.

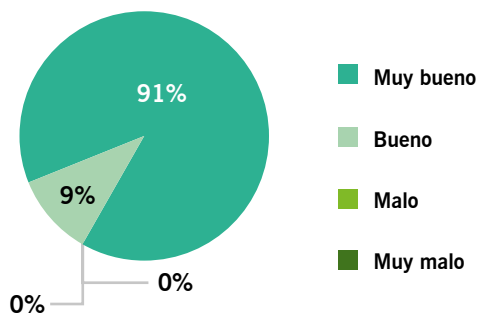


Gráfico 4. Valoración de los recursos didácticos.

Fuente: elaboración propia.

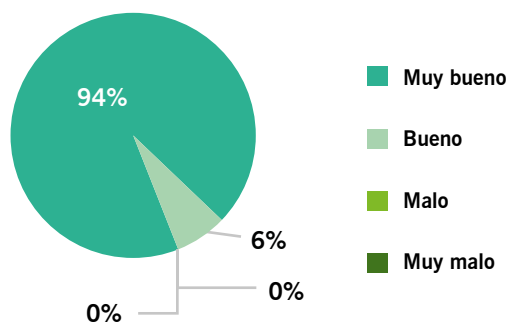


Gráfico 5. Valoración de la organización general.

Fuente: elaboración propia.

La participación de la comunidad tuvo una gran importancia dentro del proyecto, por lo que las oportunidades de “aprender haciendo” se vieron cargadas de una concurrencia grande de personas de distintos sectores del territorio. Dentro de los espacios en los que se desarrolló, al finalizar los talleres de arte y las diferentes capacitaciones se montaron muestras de los productos realizados en estas actividades. Las exhibiciones dieron a la comunidad la oportunidad de compartir sus experiencias y afianzar los lazos de solidaridad y unión que se buscaban trabajar con esta iniciativa.

En tanto a los productos comunicacionales que se realizaron durante el proyecto, es importante recalcar la creación de la página web del Combo de la Reactivación, desactivada pocos meses más tarde de finalizar el proyecto; el trabajo en redes sociales, donde se subrayó la importancia de los valores socioculturales y la preocupación por el desarrollo de la comunidad, que han sido básicamente el único camino para la reconstrucción emocional de la población y sus actores; y la radio en línea. En esta última se emitieron varios programas y música, se transmitieron entrevistas testimoniales y semblanzas, y se hizo promoción cultural; la actividad en esta radio despertó el interés de los actores sociales, pues desde ellos y para ellos se produjo todo este material.

Una de las principales intenciones del proyecto era restituir los valores que la comunidad había perdido tras el sismo, lo que se cumplió durante y después de los talleres, cuando la comunidad afianzó los valores que en algún momento se percibieron como perdidos: la fortaleza, la creatividad, el respeto, la solidaridad, la tolerancia y la autonomía. Este trabajo de participación activa dentro de la comunidad y sus satisfacciones fueron plasmadas en un documental donde se muestra el impacto que el proyecto representó para los actores de los distintos territorios (El Combo de la Comunidad, 2017).

Lecciones aprendidas

El Combo de la Reactivación dejó varias lecciones en todos los aspectos que lo conformaron. Los resultados de calidad que se obtuvieron de esta iniciativa

dependieron significativamente de las medidas firmes y disciplinadas que permitieron trabajar y cumplir las actividades bajo los tiempos planificados dentro de una hoja de ruta construida de manera participativa e inclusiva. En la organización y realización se observó la importancia del trabajo en equipo. La coordinación, los talleristas y los actores involucrados dentro del proyecto necesitaron de una gran empatía para lograr una armonía y cumplir con eficacia las responsabilidades encomendadas a cada uno.

Esto vino de la mano con una comunicación efectiva, pues las acciones y la realización adecuada de muchas de las actividades que se concretaron fueron gracias a una oportuna y excelente comunicación entre los miembros que integraron los distintos equipos de trabajo dentro del proyecto. La coordinación, los talleristas y los principales gestores del proceso trabajaron con distinguida disciplina, responsabilidad y consistencia para que el proyecto fuera un éxito.

Para los participantes beneficiarios, El Combo de la Reactivación fue una oportunidad y un apoyo; se ha podido constatar que muchos de ellos estuvieron en riesgo de vulnerabilidad emocional, pues no debe olvidarse que son personas con necesidades, deseos y capacidades, con ansias de oportunidades y apoyo para superarse y ser productivos social y económicamente. En estos actores involucrados se han evidenciado cambios beneficiosos en su comportamiento, en su forma de ver la vida y de afrontar momentos difíciles, lo que demuestra la funcionalidad que tienen las artes como herramienta para enfrentar situaciones traumáticas.

Hallazgos

La situación observada en Ecuador tras el terremoto de 2016 revela que este movimiento telúrico puede considerarse como el más destructivo al que se ha enfrentado el país. Ante el impacto que tuvo este siniestro, que dejó pérdidas económicas y humanas, existió apoyo político y social para la reconstrucción y reactivación económica, psicosocial y cultural de las poblaciones afectadas, y se consideró de suma urgencia la atención prioritaria a los sectores más vulnerables. Esto dio lugar a proyectos y programas orientados a que la situación fuese asimilada de la mejor

manera por los afectados y que, en lo posible, se buscara revertir el estrés que este acontecimiento había generado a la población.

En este marco se insertó El Combo de la Reactivación, proyecto que buscó mejorar la autoestima de las personas, desarrollar su capacidad para aceptar la realidad con fortaleza y para enfrentar su recuperación y su adaptación a las nuevas condiciones de su vida diaria. Al considerar el proceso, las actividades y los resultados obtenidos, es indiscutible que esta iniciativa se presentó como un modelo de atención para combatir el estrés y la depresión, lo que involucró a hombres y mujeres de todas las edades trastocados por los eventos catastróficos.

Los actores sociales que conformaron la iniciativa afirmaron que el logro más importante que les brindó este proyecto ha sido mitigar el dolor y encausarlo para pensamientos positivos que contribuyeron a reactivar su autonomía emocional, es decir, a valorar más al ser humano y su esencia, lo que mejoró su autoestima, les permitió recuperar la capacidad de analizar y ser críticos, y los preparó para enfrentarse y adaptarse a la nueva situación que les tocó vivir.

Impactos

El proyecto tuvo un alcance de más de 20 000 participantes activos en las provincias de Manabí y Esmeraldas. De los talleres desertaron pocas personas, la gran mayoría terminó las capacitaciones y asistió a las muestras respectivas. Los territorios que tuvieron más afluencia fueron: en la provincia de Manabí, el Barrio 30 de marzo y la parroquia Canuto; en Chone y en Esmeraldas, el barrio Victoria de Dios; el espacio que menos participantes tuvo fue el barrio Jocay, en Manta.

Después de ser parte de esta intervención, los individuos observaron cambios significativos en su comportamiento y en su forma de ver la vida, con la mejora de su autoestima y la valoración hacia ellos mismos generaron mayores perspectivas de un futuro productivo. Ahora, la población beneficiaria cuenta con mayores herramientas emocionales y conocimientos que les permitirán lidiar con la situación de catástrofe natural que vivieron.

Discusión

En un principio los territorios de intervención que contemplaba El Combo de la Reactivación fueron percibidos como comunitarios y rurales, aunque también se trabajó en zonas urbanas, a fin de dar el tratamiento a la comunidad en función del contexto. No debe olvidarse que “todo ser humano vive en una colectividad y esta colectividad habita lo que se llama un universo cultural. Esto quiere decir que todos los significados que rodean a esa colectividad, los valores, actitudes e ideas pertenecen a este universo cultural” (Rodríguez, 2002, p. 13).

En este contexto, la determinación cultural evidencia la dinámica con la que se debe trabajar para aplicar procesos similares en otros territorios. “La identidad es la apropiación distintiva de ciertos repertorios culturales que se encuentran en el seno de las sociedades. Su función: marcar diferencias. Todo proceso de interacción social requiere que se distingan los actores y tiene al reconocimiento como operación fundamental” (Olmos, 2008, p. 36).

La práctica de la gestión cultural en América Latina se mueve en paradojas que generan ambigüedades y ocultan el verdadero sentido de su surgimiento (Yáñez, 2018, p. 34). Bajo esta premisa, se ha tenido la prudencia de desarrollar la intervención desde la comunidad, para trabajar sobre sus propias rutinas y entendimientos y realizar una investigación bajo la perspectiva social de su entorno.

En concordancia con el informe de 2001 del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD),² el uso de las tecnologías en este proyecto permitió motivar en las comunidades una actitud positiva hacia el descubrimiento de mayores posibilidades de trabajo en equipo y de una visibilización hacia escenarios externos. El proceso dentro del proyecto ha sido considerado como extraordinario, especialmente por los beneficiarios y los dirigentes comunitarios que se vieron complacidos con la iniciativa.

² “El PNUD dedicó su informe anual correspondiente al año 2001 al análisis de las relaciones entre tecnología y desarrollo humano [...]. De acuerdo con su planteamiento, no hay duda que las tecnologías inciden positivamente en el desarrollo humano” (Dubois, 2005, p. 7).

Me parece muy bien el trabajo que están haciendo. Yo estoy muy contenta de aquí, de este barrio, de que nos hayan visitado, de que nos hayan tomado en cuenta y de que logremos trabajar juntos por el beneficio y más que todo por el estado emocional de nuestros niños y de toda la comunidad. Muchas gracias (testimonio de Liliana Loor, dirigente del barrio Victoria de Dios del cantón Atacames, entrevistada el 10 de marzo de 2017).

La oportunidad brindada a la comunidad, de formarse y aprender en las distintas actividades de su propio interés, les dio la pauta para recuperarse y apartarse de la tensión que dejó a su paso el sismo y retomar su vida normal de manera optimizada con un valor agregado de motivación hacia la reactivación productiva.

El arte no cambia lo real de la vida, no desaparecen los motivantes del dolor, pero sí permite un hacer con ello y una satisfacción a pesar de ello. Para hacer arte se necesita el vacío, palpar la falta, nuestros límites humanos; de ese sufrimiento puede surgir la posibilidad de la creación, un acto creativo que le devuelve al sujeto cierta sensación de libertad, de autonomía ante los desaciertos de la vida (Tulli, 2017).

De acuerdo con este razonamiento, es posible determinar que la gestión cultural es un asunto que puede afectar de manera terapéutica a individuos y comunidades enteras, por incluir en sus procesos de convivencia alguna dinámica creativa basada en sus experiencias significativas y en los procesos de sanación y recuperación emocional que generaron, en este caso, después de vivir una catástrofe natural.

Conclusiones

El Combo de la Reactivación estableció una respuesta efectiva a la necesidad imperante de atención emocional que requería la población en los días posteriores al desastre natural que había azotado su localidad. La investigación y los resultados obtenidos del desarrollo de esta intervención demostraron que el proceso

que se empleó en el proyecto es factible, efectivo y viable para realizarse a nivel comunitario, ya que ha desarrollado y puesto en acción una serie de medios que apoyan la promoción y la recuperación de la autonomía y el fortalecimiento de la identidad cultural de las distintas comunidades.

Este proyecto permite desarrollar espacios donde las oportunidades de comunicar, expresar y crear, guían a los beneficiarios –de cualquier género y edad– con la intención de sacarlos de su estado de estrés, lo que los incita a tomar las riendas de su vida y proyectarse a un futuro estratégicamente productivo. Desde su concepción educacional, este trabajo se enmarca en un proceso social que visibiliza al ser humano, partiendo de sus competencias innatas para que se reconozca su capacidad de crear y de percibir.

Se recalca el carácter resiliente de la iniciativa, que aporta a los beneficiarios el espíritu de aceptación y adaptabilidad a situaciones adversas que los forja y fortalece para que puedan recuperarse de forma eficaz y eficiente. Asimismo, se enfatiza que por medio de este proyecto se han visibilizado los liderazgos, individuos y entidades que serán los encargados de darle continuidad a lo gestionado de forma local guiándose por el compromiso hacia la comunidad.

En definitiva, se creó una mayor sensibilidad en los actores sociales y se estableció la idea de reconstrucción emocional, lo que favorece una mayor apropiación a la necesidad de promover procesos de este tipo de manera permanente. El proyecto fue aplicado de forma exitosa a través de una estrategia de responsabilidad institucional compartida, en donde varias comunidades se vieron favorecidas con los talleres de arte y las distintas capacitaciones impartidas en los territorios de las provincias de Manabí y Esmeraldas. Esto señaló la existencia de una vasta gama de posibilidades que permitieron a los beneficiarios reactivar sus capacidades a través de un efectivo liderazgo, un trabajo técnico y la voluntad y participación activa de los actores.

Entre las lecciones aprendidas, los hallazgos del proceso experimentado y la certidumbre de los impactos logrados se evidencia la parte más importante: la valoración del ser humano a partir de la exploración propia desde eventos de gestión de elementos creativos basados en sus contextos, sus oralidades y sus saberes

ancestrales. Al develarse la cultura local desde la base comunitaria se muestra la motivación que tiene la población para la resiliencia, que permite generar prospectivas y dinámicas de reactivación productiva. El aporte de la gestión cultural constituye un eje transversal al accionar social como un aporte de sensibilización dentro de una comunidad para la motivación y recuperación emocional en situaciones calamitosas, en casos de desastres naturales y, en general, en la convivencia diaria entre individuos.

Referencias

- BBC Mundo. (22 de abril de 2016). Terremoto en Ecuador deja más de 600 muertos y 12 mil heridos. *Animal político*. <https://www.animalpolitico.com/2016/04/terremoto-en-ecuador-deja-mas-de-600-muertos-y-12-mil-heridos/>
- Dubois, Alfonso. (2005). *Nuevas tecnologías de la comunicación para el desarrollo humano*. Bilbao: Lankopi.
- El Combo de la Comunidad. (21 de septiembre de 2017). El Combo de Reactivación Documental [Video]. YouTube. <https://bit.ly/3c9zG1F>
- Hernández, Roberto. (2010). *Metodología de la Investigación*. México: McGraw-Hill.
- Hueso, Andrés. (2012). *Metodología y técnicas cuantitativas de investigación*. València: Universitat Politècnica de València.
- Izcara, Simón. (2014). *Manual de investigación cualitativa*. Coyoacán: Distribuciones Fontamara.
- Olmos, Héctor. (2008). *Gestión cultural y desarrollo*. Madrid: Artes Gráficas Palermo.
- Proyecto Esfera. (2011). *Carta Humanitaria y normas mínimas para la respuesta humanitaria*. Londres: Practical Action Publishing. <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/Publicaciones/2011/8206.pdf>
- Rodríguez, Clemencia. (2002). *Estrategias de comunicación para el cambio social*. Quito: Impresores MYL.
- Ruiz, José. (2003). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Tulli, Mariana. (16 de enero de 2017). El arte, autonomía del sujeto ante el dolor de existir. Nueva escuela lacaniana, sede Maracaibo. <https://nelmaracaibo.wordpress.com/2017/01/16/el-arte-autonomia-del-sujeto-ante-el-dolor-de-existir/>

Yáñez, Carlos. (2018). *Praxis de la gestión cultural*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

CAPÍTULO 4

GESTIÓN CULTURAL EN MUSEOS: LABORATORIO DE EXPERIENCIAS PARA LA PRIMERA INFANCIA

María del Sol González García

Introducción

El presente capítulo parte de una investigación de tesis de la Maestría en Gestión y Desarrollo Cultural del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD) de la Universidad de Guadalajara (UDEG), titulada Gestión de proyectos museográficos, pedagógicos y lúdicos: laboratorio de diseño de experiencias en museos para la niñez. Durante el proceso de documentación y registro de este trabajo de investigación se generó el proyecto Matatena Lab, laboratorio creativo, parte integral de la propuesta que se desarrolla a continuación.

En las siguientes páginas se tiene como objetivo principal generar una estructuración integral de vinculación y colaboración entre la práctica museográfica y los servicios educativos en los museos, por medio de identificar y analizar la gestión de exposiciones en las áreas de museología, museografía y educación. A partir de esto se propone un sistema de relación entre el desarrollo, el montaje y las actividades educativas a través de equipos colaborativos inter y transdisciplinarios en el museo, visto como laboratorio de experimentación en beneficio de la cultura de la niñez.

Como detonante de esta investigación se contempla la siguiente interrogante: ¿cómo diseñar experiencias que potencien diversos procesos cognitivos, afectivos, sensoriales y experienciales en la niñez? Esta pregunta da apertura a que en los museos se propicien vivencias de aprendizaje y propuestas expositivas que evidencien estos procesos desde el área de la gestión y el desarrollo cultural.

Se considera que la gestión es un modelo metodológico de colaboración, que se encuentra en contacto con el área educativa y de mediación. La hipótesis del trabajo parte de considerarla como una estrategia dentro de los procesos y procedimientos del museo que busca la generación y formación de públicos participativos y co-creadores de sus propias experiencias significativas y de calidad. La gestión puede aplicarse específicamente al segmento de la primera infancia y la niñez, además de ser un referente en la participación activa, integral y transdisciplinar de los profesionales inmersos en las labores de estas instituciones.

La práctica y evidencia de este trabajo de investigación se encuentran en el proyecto Matatena Lab, laboratorio creativo, realizado de abril a septiembre de 2018 en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, México. Este proyecto se enfoca en la investigación, la experimentación y la creación de experiencias artísticas significativas para la niñez, y tiene una perspectiva que sigue la labor del gestor cultural, entendido como aquel que propicia y es puente entre los sectores que componen la institución museística y el público de la primera infancia.

En Matatena Lab se involucraron profesionales y artistas que aportaron diversos horizontes y visiones, siempre teniendo como médula la propuesta de colaboración y la cultura de la niñez. El proyecto se conformó de una serie de procesos metodológicos, donde se consideró de especial importancia la documentación de las experiencias durante su realización. En general, de la propuesta se obtuvieron hallazgos y resultados que abonaron a la investigación principal, de estos destacan aquellos que se presentaron de manera inesperada por la misma naturaleza de trabajar con un público infantil.

La labor del gestor cultural en el museo

Las nuevas características de las sociedades contemporáneas han iniciado un proceso de renovación en los museos, desde sus prácticas museales y educativas hasta los esquemas de los perfiles profesionales que colaboran en el hacer de estos espacios. Ante este cambio, debe considerarse que la intervención del gestor cultural es por más única e indispensable en estas instituciones, ya que estos, a través de su propiedad multifacética y sus capacidades en diferentes áreas, son parte del nuevo referente de progreso y visión que debería tener un museo.

En la actualidad el museo se ha complejizado y, por lo tanto, ha comenzado a asumir nuevos retos y desafíos en la misma dirección que se han visto obligadas la mayoría de las instalaciones culturales, ya sea por los avances tecnológicos, las políticas culturales, los programas educativos o demás aspectos que se involucran en este sentido. El museo ya no es solo un espacio de conservación de bienes museológicos, esta nueva dirección busca vislumbrar, más allá que contener. “Los museos en los tiempos actuales se encuentran enfocados en la dimensión social humana, incluyendo en sus exposiciones elementos de patrimonio intangible y de actividades culturales: con ellos, se logra a partir de la memoria colectiva seguir un trayecto histórico y sociocultural que brinda al espectador una compenetración más real” (Castelli, 2006, p. 285).

En el México del siglo XIX los museos se desarrollaron como espacios de salvaguarda de los acervos, como contenedores de colecciones. Desde entonces, la creación de estas instituciones ha sido constante en diversos estados, como en la Ciudad de México, mientras que en otros es inestable, tal vez por las políticas culturales y públicas que operan en cada ciudad. Según datos del Sistema de Información Cultural, para el año 2017 –fecha en la que se realizó el proyecto de investigación que se presenta en este capítulo– funcionaban aproximadamente 1 251 museos en el país (Sistema de Información Cultural, 2017).

Anteriormente, los museos eran estructurados, lineales y sistematizados; en los viejos paradigmas, los directivos actuaban de modo independiente y tomaban decisiones sin consultar a los demás miembros, es decir, solo planificaban

y organizaban sus actividades con base en su perspectiva especialista. Al romper este patrón, los nuevos modelos han permitido posicionar al espacio museístico con una visión amplia y actual, al desarrollar programas y actividades donde los actores clave trabajan de manera colaborativa y profesional.

Los museos son instituciones culturales esenciales de las que no es posible prescindir por las múltiples funciones que desempeñan dentro de la sociedad. En los tiempos actuales surge la necesidad de convocar a otros profesionales, con diversas perspectivas, para involucrarse en su instauración. La labor del gestor cultural dentro de los museos es de gran importancia, pues sus acciones y proyectos serán los que posibiliten y faciliten una mejor experiencia de visita vivencial, llena de significado (Hernández Ríos, 2012).

Si repensamos los primeros conceptos sobre la cultura y la labor museística, existe una convergencia: “la cultura se aprende en primera persona, disfrutando del patrimonio, creando, experimentando, reflexionando y compartiendo nuevos conocimientos; y los museos son agentes educativos muy potentes” (Fabra Raduà, 2017). La importancia de los visitantes de los museos es primaria, y quizá la presente labor de los gestores culturales en los museos se deba a las invariables preocupaciones del sector cultural por atraer y afianzar a diferentes públicos de niños, jóvenes y familias.

Rubiales (2014) señala la importancia de reconocer los procesos de interpretación de los visitantes, pues ellos son el centro de la labor museística. “El éxito de la difusión, la comunicación y la exhibición de los bienes tangibles e intangibles depende, directamente, de nuestra comprensión de los intereses y las motivaciones, los estilos y las preferencias de aprendizaje, las expectativas de las audiencias” (p. 64). Es así que los gestores culturales se posicionan como los diseñadores de recursos creativos y de calidad para una práctica cultural educativa que busca el aprendizaje vivencial de su público (Fabra Raduà, 2017) (ver figura 1).

Según Ballart Hernández y Tresseras (2001), la gestión cultural de los museos se puede definir como el conjunto de actuaciones programadas con el objetivo de estimular la experiencia personal de la exploración e interpretación sensible, así como de convocar la construcción de un contexto situado potencialmente común

(Bodei, 1996), a partir de una colección presentada y comunicada en relación con las exigencias sociales contemporáneas. De acuerdo con esta concepción, la gestión cultural de los museos va más allá de la conservación de los bienes museológicos, también busca generar propósitos educativos y cuidar la relación de los visitantes con el espacio (lo que alude a la comunicación museal), para que estos puedan tener su propia interpretación y experiencia con lo que se exhibe u ofrece en el museo.

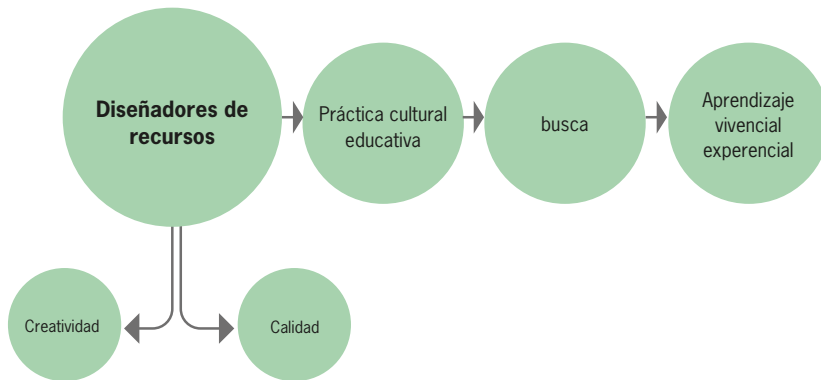


Figura 1. Mapa conceptual sobre el proceso del gestor cultural en los museos.

Fuente: elaboración propia con información de Fabra Raduà (2017).

Concretamente, la interacción y la percepción del público con el objeto ha permitido cambiar paradigmas en la gestión de las exposiciones, debido a las significaciones de carácter cultural involucrado desde el plano de las profesiones que intervienen, la institución o el patrimonio mismo. Al hablar de la conjugación de la gestión, la museología, la museografía y la educación se obtiene una labor transdisciplinar y reflexiva que contribuye al cuidado, la sensibilización, la preservación y la difusión cultural (Leñero, 2015). Comprender estos términos resulta primordial para desmenuzar aquello que a veces les resulta tan complejo a los profesionales en la planeación y la práctica al desarrollar un proyecto expositivo.

Desde la labor de gestor cultural es posible aportar a los museos por medio de los siguientes elementos: el reconocimiento del público, la comprensión de

la comunicación como eje transversal del proyecto de la institución museística, así como la incorporación e implementación de la función social del museo (que facilitará su capacidad de contribuir con el desarrollo local). De igual manera, es preciso que existan herramientas para transformar las políticas museales y todos los procesos que hagan ver a las prácticas como meramente formales e intocables, o que se alejen de generar una nueva propuesta de museo vivo o humano, y se integre a los públicos de manera colaborativa y activa para que, más allá de que haya una comunicación, se implique una apropiación y un sentido de pertenencia, que ayudará a fortalecer la comunidad museal y su sustentabilidad.

Castelli (1996) señala que el museo “es hoy una propuesta permanente, un espacio ideal que aporta en la formación del educando, nuevas generaciones encuentran un espacio de diálogo con la cultura y un compromiso solidario con su realidad” (p. 91). El museo busca promover el pensamiento crítico, lúdico y emocional, además de evocar ya no la contemplación pasiva, sino una participación significativa. La parte lúdica y creativa –mágica inclusive– de la cultura puede aplicarse en estas instituciones gracias a los recursos museográficos y educativos que manejen los diversos profesionales del museo.

En una entrevista para el programa de radio Museos en contexto, Leñero (2015) indicó que “la gestión museográfica debe ser evaluada y certificada primeramente por el público y por consiguiente también por los organismos, entidades o gobiernos, pues lo que está en juego son los acervos y las figuras identitarias”. Los gestores van en búsqueda de que los nuevos museos proporcionen una mayor comunicación, ya sea por la infraestructura, por el proyecto expositivo que manejen o por la innovación de la exhibición, además de que procuren despertar las mentes y perspectivas de la comunidad (Félix y Valenzuela, 2012).

Un espacio museístico, como señala Hernández Hernández (2007), debe dejar de ser un contenedor para convertirse en una entidad donde la cooperación, la integración, la planeación y la administración de los profesionales colaborativos repercute en la reformulación de los conocimientos y experiencias. Las exposiciones deben reflejar los procesos colaborativos, por lo que es necesario planificar y diseñar el guion museológico en conjunto al museográfico, esto a parte de evitar

el caos dará congruencia y sentido en los discursos (Leñero, 2015). El proceso de traducción necesario para pasar de un producto de investigación a los diferentes guiones y finalmente al proyecto ejecutivo, requiere conocer el contexto social y cultural en que se presentan y analizar los elementos que lo componen (Félix y Valenzuela, 2013).

Los museos deben presentarse ante las sociedades dinámicas como espacios flexibles e innovadores, capaces de reinventarse y de cambiar los cánones de representación, porque a través de reinventar las narrativas museográficas, la visión del museo en coordinación con el visitante tendrá un vínculo (Bayardo, 2009). Ander-Egg y Aguilar (2005) comentan que existen pocos municipios e instancias gubernamentales que de manera planificada, coherente, articulada y dentro de los parámetros de una política cultural activa y participativa, emprenden proyectos culturales necesarios y adecuados para las comunidades; inclusive, en algunos lugares esto se deja como un trámite politizado. “Las exposiciones y los museos deben ser retomados por las agendas de los municipios y considerados como un recurso fundamental para la gestión de la cultural y el patrimonio cultural, y formar parte privilegiada de las políticas culturales, explícitas o no de las municipalidades” (Félix y Valenzuela, 2012, p. 137).

Las exposiciones son las herramientas que visibiliza los objetos en una narración museográfica, por lo tanto los actores involucrados en la creación de proyectos museográficos –como investigadores, educadores, museólogos, museógrafos y diseñadores– crean actividades con el fin de comunicar y generar una interpretación de los visitantes y la sociedad. Las exposiciones son intervenciones solicitadas en el hacer cultural, es el medio por el cual se puede generar un impacto, ya sea a través de nuevas ideas, acervos culturales, producciones artísticas o algo histórico; estas forman parte de las actividades y proyectos del gestor cultural, y no podrían llevarse a cabo si no existiera detrás una metodología y una planeación estratégica.

La intervención cultural por medio del diseño de las exposiciones busca con devoción un diálogo con el público, medio por el cual se resuelven algunas de las necesidades culturales de una comunidad; por esto es importante que la intervención parta de un análisis, pues le dará significación a la exhibición y al

espacio como museo. Como parte de los programas de exposiciones debe desplegarse comprometidamente un plan de presentaciones museográficas, que se lleve a cabo en las instituciones museísticas y esté enmarcado en las políticas culturales, donde no solo se tome en cuenta la perspectiva de los profesionales del museo, sino también las necesidades culturales de la sociedad.

Sobre las experiencias en el museo y la intervención de un equipo colaborativo

Al enfatizar que las exposiciones tienen la responsabilidad social de provocar un impacto en la población, se debe considerar que los indicadores con los que se evalúen reconozcan la diversidad cultural y el derecho de los visitantes a generar un discurso propio de su interpretación. Los proyectos expositivos buscan que los objetos se presenten y representen para la contemplación de los visitantes. En este proceso, la observación juega un papel preponderante debido a las significaciones que permite. En la figura 2 se muestra un esquema sobre los pasos a seguir en una experiencia museográfica según Zavala (2013). Se establecen tres ejes reflexivos: la valoración del visitante, las dimensiones de estudio de la experiencia y los modelos transdisciplinarios para su estudio.

Las conexiones entre los diferentes elementos de cada eje permiten articular, comprender y valorar el impacto de abrir nuevos espacios conceptuales para el ámbito museológico, así como reconocer los componentes secuenciales que integran la visita en aras de priorizar al visitante en estos espacios. Con los cambios de paradigmas, en el museo se buscan nuevas propuestas expositivas, participativas y activas, donde al opinar, interpretar y dar respuesta se logran “crear mejores y más expresivas condiciones espaciales para los discursos y las obras, al reintegrar la dimensión de la intimidad en la experiencia museográfica” (Félix y Valenzuela, 2013, p. 8).



Figura 2. Mapa conceptual sobre la propuesta teórica de la experiencia museográfica. Fuente: elaboración propia con información de Zavala (2012).

Es importante comprender el proceso museográfico, determinante en el contexto museístico al referir la comunicación que se tiene con los públicos de los museos. En la construcción de un discurso entre la institución y sus visitantes, se integran primeramente los equipos transdisciplinarios, quienes serán capaces de generar las propuestas museográficas, lo que culmina con proyectos ejecutivos de éxito ante el público.

En la figura 3 se sintetizan dos preguntas a considerar: ¿qué elementos entran en diálogo con los visitantes? y ¿cómo puede valerse de todos ellos el museo?, no desde una simple propuesta de comunicación, sino considerando la conexión e interacción con un público activo, participativo e inmerso.

Los miembros que participan en un proyecto museográfico generan una colaboración activa y transversal en cada una de las fases. Desde la gestión, la exposición se construye de una manera colectiva, buscando investigaciones y reflexiones cooperativas y dinámicas dentro del hacer, donde los participantes, de manera introspectiva, consideran cada actividad a desarrollar en la institución museística a partir de las funciones y el actuar ante su principal objetivo: los públicos.

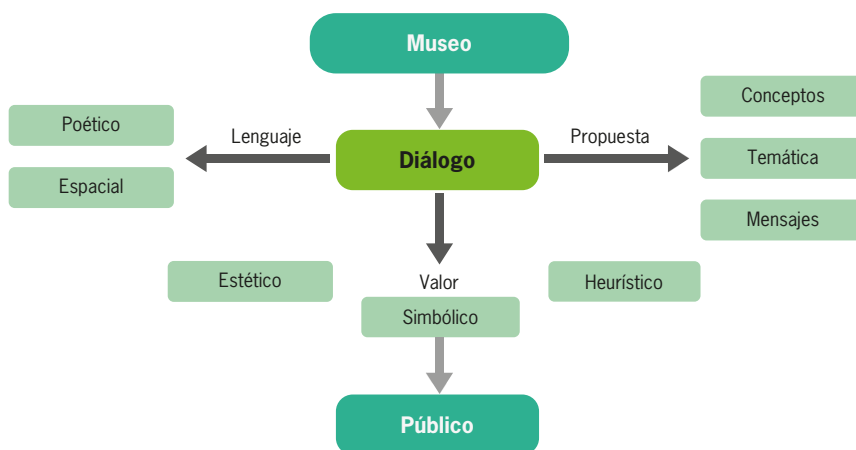


Figura 3. Mapa de conceptos y elementos en diálogo con el público
Fuente: elaboración propia con información de Dersdepanian (2002).

La importancia de una gestión cultural para la primera infancia en los museos

Por recomendación del Consejo Internacional de Museos (ICOM), en 1974 se creó e incorporó un departamento de educación y acción cultural en los museos. Esto permitiría que los diversos públicos se educaran a partir de las propuestas y la mediación de estos espacios culturales. Asimismo, como parte de la oferta educativa se planteó el incluir conferencias, talleres creativos, exposiciones temporales, simposios, ciclos, publicaciones, recorridos escolares y visitas guiadas.

Cabe señalar que, debido a las visiones contemporáneas de la pedagogía y la museología crítica y emocional, las colecciones que son parte del patrimonio material (los llamados acervos museológicos) no son los únicos elementos capaces de generar una temática de exposición. El patrimonio intangible de las comunidades, inclusive partiendo de una problemática de la sociedad, también puede considerarse materia para exhibiciones y muestras.

Según el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF) (2016) la primera infancia abarca desde los cero a los cinco años, y la infancia o niñez de los seis a los once años. El reconocido pedagogo y escritor Malaguzzi, junto con otros de sus colegas, enfatizan sobre la importancia de la formación en los primeros años de vida, por ser la etapa en la que los niños se desarrollan de manera integral, desde lo emocional hasta lo social. Por esto, es pertinente que las instituciones culturales consideren un acercamiento de manera bidireccional para generar espacios abiertos, diseñados para el aprendizaje y las experiencias estéticas, que contribuyan a construir la sensibilidad artística y expresar los lenguajes de la primera infancia.

La función educativa en los museos institucionales sufre la ausencia de una política educativa y cultural, lo que dificulta a la gestión articular, orientar y llevar a cabo actividades dedicadas a los diversos públicos, así como ofrecer estrategias de vinculación y comunicación entre los museos y sus visitantes, más allá de las salas de exposición. Ante esto, resulta pertinente proponer y generar proyectos expositivos que aporten a la función educativa. Como explican Burnham y Kai-Kee (2011), “la enseñanza en la sala es una profesión que supone una práctica seria y ponderada y debe ser el tipo de trabajo a que se aspira y que se respeta en la cultura del museo” (p. 5).

Ya que el público de la primera infancia no suele ser considerado de manera intencionada entre las audiencias que los museos contemplan, este segmento conforma un grupo de usuarios potenciales; necesariamente, han de iniciarse procesos de creación que consideren a este sector, sin olvidar que también pueden ser co-creadores y co-diseñadores de las propuestas con base en sus necesidades e intereses.

Ejemplo de este caso es la exposición temporal *Arrieras somos... y al mundo asombramos*. Una visión panorámica de las hormigas, realizada en 2002 por un grupo de 30 escolares para el Museo Regional del Niño de Santa Ana del Valle, Oaxaca. Para este proyecto se eligió el tema de las hormigas, ya que estas devoraban los huertos familiares y, para resolver el problema de la comunidad, se utilizaban insecticidas tóxicos que traían otros efectos colaterales, además de la plaga y la pérdida de cosechas; esto determinó una perspectiva ecológica para la exhibición. Así pues, se

trabajó sobre una problemática en lugar de una colección de objetos que no significaran fuera de su contexto. En el texto introductorio se leía:

Esta es nuestra exposición inaugural. Se trata de las hormigas. Escogimos este tema porque es el que más nos interesó. Trabajamos varios meses, estudiamos, hicimos un experimento, dibujamos, modelamos y escribimos; y este es el resultado de nuestro trabajo.

También pensamos mucho sobre la manera en que maltratábamos a las hormigas, porque no sabíamos el bien que hacen a todos los seres. Aprendimos a respetarlas y a darnos cuenta de que no somos los únicos que vivimos en sociedad (Bedolla, 2012, p. 14-15).

La niñez formó parte del proceso de esta exposición, lo que determinó una gran diferencia en su experiencia al visitarla, pues como público fueron incluidos desde el inicio de la gestión para montar este proyecto. Para estos escolares y la comunidad a la que pertenecen el resultado de este trabajo fue significativo y es, sin duda, algo que recordarán por mucho tiempo.

Ya que las exposiciones pueden evocar emociones y sentimientos en los visitantes, considerar su respuesta afectiva es de gran importancia, y más aún al referirse al público infantil. Actualmente hay un mayor interés en que el museo tenga un giro afectivo e inmerso en un ámbito social, ya que no se pueden ignorar las diversas experiencias que se tienen en estos espacios, como la acción y la transformación de los objetos, el juego simbólico y pre-simbólico, el dialogo, la colaboración, el ser y estar. Para la niñez, el museo es un espacio para divertirse, disfrutar y encontrar nuevas dinámicas de acercamiento a otros conocimientos.

A partir de las experiencias los niños logran afirmarse en su individualidad, reconocerse como parte de un grupo y emprender procesos alrededor de la memoria y la pertenencia cultural. La percepción acerca de lo artístico, la interlocución entre los museos de arte y la educación inicial propician un acercamiento a los ámbitos artísticos, al mismo tiempo que ofrecen espacios que permiten ampliar la capacidad de disfrute y de gozo estético, donde se puede contrastar la experiencia personal con la de otros. Esto brinda la posibilidad de identificar

elementos propios de ciertas artes, además de la oportunidad de afirmar y comprender patrones y cánones estéticos.

Acercarse a los museos desde la primera infancia puede ser una experiencia emocionante, y abre múltiples interrogantes:

- ¿Qué ideas pretendemos posicionar o visibilizar a partir de la visita a un museo?
- ¿Cuáles son las estructuras de pensamiento que se fortalecen con el contacto entre museos de arte y espacios de educación inicial?
- ¿Qué tipo de procesos suceden en los niños a nivel de vivencia de su propio cuerpo y del espacio?
- ¿Cuáles son las experiencias que el museo ofrece a la niñez y en qué medida se diseñan por y para los niños, al ser estos los protagonistas?
- ¿Se incluyen las experiencias compartidas con familias?
- ¿Qué se ha determinado en programas para el público de la primera infancia?

Frente a estas preguntas, el presente trabajo presenta una propuesta metodológica y práctica para el desarrollo, la gestión y la difusión de prácticas culturales en las cuales la niñez es protagonista, como co-creadora de sus propias experiencias, donde se le escuche y permita explorar desde sus propios intereses y necesidades, para con ello impulsar el fortalecimiento y la significación de una gestión cultural para todos.

Matatena Lab, metodología e inspiración de un proyecto museográfico, pedagógico y lúdico

Las sociedades han avanzado a gran velocidad en los últimos años, por lo que la educación debe hacerlo también. La primera infancia es una etapa única que debe procurarse en la oferta de propuestas que despierten la curiosidad de este público, que conviertan la realidad en un juego del que aprenden sin apenas pensarlo, que los motive en el camino de la experimentación y la libertad creativa. Es importante

abordar el juego, los lenguajes y las diversas manifestaciones artísticas para fortalecer y potenciar el desarrollo social, cognitivo, motriz, expresivo y emocional de los niños.

Por consiguiente, los educadores del museo, en colaboración con los centros educativos, buscan reactualizar las palabras y acciones de los discursos museográficos para volverlos más significativos. Es ahí donde se inserta el juego en la exposición y las posibilidades que este ofrece para realizar conexiones, vínculos y significados. En respuesta a esta necesidad se crea la propuesta Matatena Lab, un laboratorio creativo, cuyo enfoque es la investigación, la experimentación, la documentación y la creación de experiencias artísticas significativas y de calidad para la niñez.

Este proyecto busca la conexión y la resignificación desde la infancia interior a través del trabajo colaborativo transdisciplinar para potencializar propuestas innovadoras e integrales en los museos. Está conformado por un equipo multidisciplinar de profesionales de diseño, artes visuales y letras hispanicas, todos con experiencia en la docencia y comprometidos con generar propuestas y metodologías inspiradas en la filosofía educativa disruptiva y divergente, y en los diversos códigos del arte contemporáneo. La organización y las decisiones dentro del equipo son de carácter horizontal y cada dirección se creó para que cubriera las necesidades del proyecto y de sus participantes.

Cada integrante reconoce la importancia que tienen los primeros años de vida en los aspectos emocionales, físicos, intelectuales y espirituales, por lo que se desecha la infantilización y el adultocentrismo para co-crear, en conjunto con la primera infancia y sus profesionales (educadores, artistas, museógrafos, curadores, pedagogos, gestores culturales), y generar experiencias creativas de calidad con sentido y significado para adultos y niños, en todas sus etapas.

La visión de este proyecto es ser un modelo innovador, experimental y creativo en el diseño de exposiciones, con la colaboración de los protagonistas –sean niños, jóvenes o adultos– y los especialistas y profesionales de los museos, a través de la mediación cultural en la búsqueda de las experiencias significativas. Se tiene como objetivo generar proyectos museográficos, pedagógicos y lúdicos

que permitan a los actores vinculados ampliar y explorar su potencial creativo, al diseñar y aplicar experiencias significativas, integrales e innovadoras para el público de los museos.

Sobre las razones del trinomio primera infancia, gestión cultural y museos

Los primeros años suponen un gran impacto en la vida del ser humano, razón por la cual es común ver un enfoque significativo hacia programas y actividades dirigidos al trabajo con la niñez de la primera infancia. Para Matatena Lab, el diseño de programas parte de las tendencias naturales y las actividades ofrecidas por los museos para este público, y busca cumplir con las expectativas de padres y educadores.

Se consideró necesario convocar a los diferentes actores implicados y pensar en estos visitantes específicos para obtener las bases sobre las cuales crear un espacio expositivo que posibilitara a los niños la observación y la interpretación del mundo que les rodea a través del arte; al mismo tiempo, se buscó generar un escenario de investigación-creación, en el que se fomente el encuentro de expertos de distintas disciplinas para pensar en las propuestas actuales de exposiciones para niños, en un ejercicio académico que diera un resultado para ser puesto a prueba en la práctica.

Así, al plantear nuevas experiencias –relevantes para el contexto social– se incluyeron públicos de distintas edades, lugares y ambientes de la ciudad, lo que generó espacios de encuentro y socialización. Esto permitió al proyecto ser partícipe del proceso nacional de atención a la niñez, foco actual de prioridad debido al enorme impacto que tiene este período en la formación de los individuos, y enriquecer las estrategias y programas de trabajo e investigación en el área.

Proponer una iniciativa de diseño de producción museológica y museográfica en el Globo, Museo de la Niñez de Guadalajara, fue pertinente principalmente por la ubicación territorial de esta institución, ya que se encuentra en el corazón de uno de los barrios más antiguos de la ciudad, que no solo acarrea la historia de las

explosiones de 1992, sino también una serie de problemáticas en temas de delincuencia y marginación. A esto se le suma el diagnóstico que la UNICEF realizó en su publicación *Los derechos de la infancia y adolescencia en Jalisco* (2016), donde se indica que 50% de los niños tapatíos que trabajan se concentran en el centro de la ciudad, lo que incluye al barrio de Analco, donde se encuentra el museo.

El proyecto también identificó la necesidad de visibilizar y ponderar de manera activa al museo como detonador de diálogos sociales, motivo que hace imprescindible propiciar ambientes participativos donde la generación de experiencias pueda llevar a cambios en el contexto y la calidad de vida de los niños. Con Mata-tena Lab se intentó que los niños desarrollasen sus potenciales, centrándose en las diferentes formas de expresión y representación, así como en el lenguaje corporal, los gestos, los movimientos en sus dimensiones representativas y comunicativas, así como las estéticas, lo que permitiría a los participantes expresar estados de ánimo, necesidades, vivencias y situaciones imaginarias.

Para la selección del equipo de trabajo fue importante contar con atelieristas o talleristas licenciados en artes (artistas visuales) que también se desarrollaran en la docencia y tuvieran experiencia con niños y jóvenes, factor determinante para el desarrollo de la primera fase del proyecto. La visión de un atelier (taller), desde la filosofía Reggio Emilia, propone que cada niño tiene su propia forma de percibir el mundo (Vecchi, 2013), característica que comparten con los artistas, pues los niños aún deben descodificar el mundo y esta cualidad conecta muy bien con la magia poética propia de la percepción de los artistas.

En el enfoque de Reggio Emilia, los niños son seres extraordinarios, complejos e individuales, que existen a través de sus relaciones con los otros y siempre dentro de un contexto particular; desde el comienzo de su vida surgen como co-constructores de conocimiento, cultura y su propia identidad, por lo que son entendidos y reconocidos como miembros activos de la sociedad. Al considerar a este segmento como público, los instrumentos y materiales que pueden utilizarse son infinitos; en la explosión de material abierto que toma la forma de la imaginación, se crean oportunidades diarias para que los niños interactúen, prueben constantemente la versatilidad de estos materiales y exploren su naturaleza dinámica.

En palabras de Loris Malaguzzi, se trata de hacerlos ricos en potencial, fuertes, poderosos y competentes (Vecchi, 2013).

Descripción del proyecto

Para Matatena Lab se generó un laboratorio de diseño de producción museográfica, pedagógica y lúdica, para la creación de experiencias significativas detonadas en los niños (primera infancia) dentro del Globo, Museo de la Niñez. Este consistió en obtener por medio de dinámicas colaborativas de diálogo inter y transdisciplinar un conjunto de propuestas expositivo-educativas integrales realizadas por los propios actores implicados: niños, padres, educadores profesionales del museo y artistas locales. Como resultado, se realizó una exposición temporal en el museo, además se integró un portafolio con la metodología del trabajo colaborativo, el proceso de vinculación, la mediación entre los participantes y el análisis etnográfico de las experiencias alcanzadas por los niños durante la muestra.

La propuesta de Matatena Lab se basa en la operación de tres fases estratégicas de trabajo:

- Fase 1. Experimenta un atelier. Los niños fueron protagonistas, los atelieristas se desempeñaron como guías y los padres de familia se tuvieron como aliados (realizada los días 7, 8, 14 y 15 de abril de 2018).
- Fase 2. Destreza: codiseña una exposición. Participaron el equipo de educadores, los profesionales del museo, los especialistas en la niñez y los artistas locales invitados (realizada el 11 y 12 de junio de 2018).
- Fase 3. Homo Ludens: imagina y transforma. Se conformó por una exposición temporal en colaboración y vinculación con artistas contemporáneos y el espacio museístico (se inauguró el 28 de julio y la clausura fue el 28 de septiembre de 2018).

Primera fase. Experimenta un atelier

Durante la primera fase se trabajó en alianza estratégica con Teresita Rizo, coordinadora del Club personAS, AC (niños con aptitudes sobresalientes), a quien se le pidió realizar la convocatoria entre los miembros de este grupo, especialmente con aquellos en edades de la primera infancia (dos a siete años) y sus respectivas familias. De este contacto se obtuvo la cantidad de 25 niños participantes.

Como parte de la planeación se realizó una charla previa, el 18 de febrero de 2018, dentro de las instalaciones del Museo de Paleontología de Guadalajara, otro aliado estratégico para el proyecto, ya que para estas fechas el Globo aún se encontraba en remodelación. En esta reunión con los niños y los padres de familia que participarían en el atelier se realizó la debida presentación del proyecto Matatena Lab y de los miembros del equipo, y se resolvieron las primeras dudas; posterior a esta sesión, a los participantes se les envió un *dossier* especial con los detalles puntuales sobre las reuniones que se acordaron con las familias para los días 7, 8, 14 y 15 de abril del 2018, en coordinación con el área educativa del Museo de Paleontología, que prestó sus instalaciones y mobiliario para realizarlas (ver figura 4).

En el proceso de concepción de los talleres con la primera infancia se trabajó desde el concepto *atelier*, el cual busca entenderse como un espacio de laboratorio y un taller de experiencia. Lo anterior se inspiró en diversas expresiones artísticas, basadas en propuestas pedagógicas y filosóficas de Reggio Emilia, códigos del arte contemporáneo y las premisas del niño como protagonista, de los atelieristas como guías del proceso, del espacio como tercer maestro y de las familias como aliadas. Es importante mencionar que no se trabajó con indicaciones a los niños, ni se puso especial atención en el resultado que se obtuvo, para el trabajo lo más importante fue observar cómo se vivió el proceso y cómo se generaron experiencias significativas a partir de cursos libres y creativos, todo esto con el fin de documentar la importancia de los niños como agentes constructores de su propia cultura y conocimientos.



Figura 4. Collage de la documentación fotográfica de las cuatro sesiones realizadas en la primera fase del proyecto Matatena Lab.

Fuente: archivo personal de Fabiola Muñoz y Daniel Carrillo.

A partir de investigaciones sensoriales se realizaron cuatro sesiones enfocadas en el aprendizaje autónomo de los participantes. En cada una se afrontaron diferentes dimensiones sensibles, como la táctil, la visual, la auditiva y la corporal, tanto de forma individual como colectiva. Aunque no hay posibilidad de autonomía sin dependencia, los atelieristas, sin ser una figura de autoridad, tuvieron el papel de generar un vínculo dialógico con el grupo, en la que además de ser recolectores de la documentación, tienen la libertad y responsabilidad de entrar en el juego con ellos.

Es en esta primera fase, la información obtenida sobre las experiencias detonadas en los niños, como sus intereses y necesidades, se documentó por parte de los atelieristas y los padres de familia, quienes podían observar las sesiones mas no intervenir en estas, con la opción de tomar notas respecto a lo que observaban en general de los niños durante el atelier (ver figura 5).

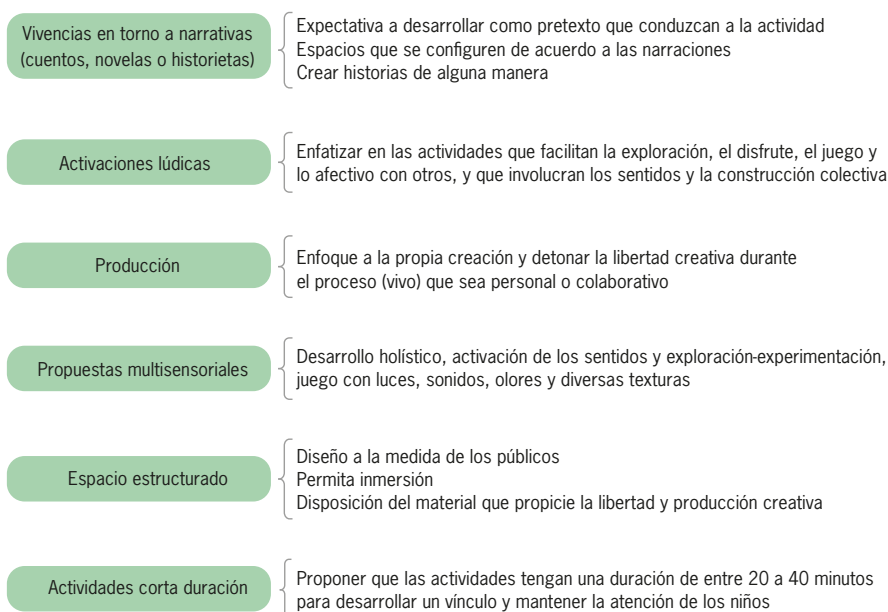


Figura 5. Resultados obtenidos en los talleres con los niños.

Fuente: elaboración propia según la reinterpretación de los atelieristas.

Se considera que los padres de familia que acompañaron activamente el proceso, involucrados desde la visión y perspectiva del guía, encontraron esta experiencia de escuchar y retroalimentar a sus hijos enriquecedora, además de que esta observación y análisis les ayudará a otorgar mayor relevancia a los contenidos y las actividades que faciliten a los niños la exploración, el disfrute, el juego y el contacto con las artes.

La documentación sobre las experiencias de los niños se analizó en conjunto con todo el equipo de Matatena Lab y llevó a la segunda fase con los especialistas y profesionales: diseñar la exposición en el museo.

Segunda fase. Destreza: co-diseña una exposición, diálogos museísticos

Para la segunda fase del proyecto se formó un equipo de educadores, gestores, museógrafos, curadores, diseñadores, psicólogos y artistas, con el objetivo de generar estrategias transdisciplinarias para crear exposiciones dentro de los museos en las que se involucran la cultura de la niñez. Este grupo inter y transdisciplinar de 25 personas se dio cita los días 11 y 12 de junio de 2018 en el Globo, para co-diseñar las propuestas y los lineamientos de las exposiciones, cuidando que prevalecieran los intereses y necesidades de la niñez desde lo emocional y lo experiencial. Se contó con la participación de profesionales del Museo Regional de Guadalajara, el Museo Trompo Mágico, el Museo de la Ciudad, el Museo de Paleontología de Guadalajara, el Museo de Arte Zapopan y del mismo Globo, Museo de la Niñez.

El trazo para la generación de conocimiento pasó por la empatía, la definición, la ideación, el prototipo y la evaluación. A diferencia del atelier, esta fase fue más complicada con los niños debido a las estructuras conceptuales que condicionaron las participaciones de los colaboradores, pero que enriquecieron la investigación desde otras perspectivas.

Como resultado de la experimentación se obtuvieron diversos elementos tanto tangibles como intangibles, en estos últimos se determinó una selección de palabras que funcionaron como detonantes para la creación del guion expositivo-educativo. La figura 6 muestra estas palabras en relación con la participación y el proceso de curaduría educativa.



Figura 6. Palabras detonantes para la creación del guion expositivo-educativo.
Fuente: elaboración propia.

En el laboratorio se vinculó la documentación de los procesos creativos de la primera fase con las metodologías que se aplican dentro de los museos locales a los que pertenecen los profesionales involucrados en Matatena Lab, con base en las ideas filosóficas y pedagógicas que se desarrollaron en la fase anterior, no solo para realizar un análisis de las oportunidades y amenazas que tienen estos proyectos al exponerse, sino también para generar una propuesta que tomara en cuenta la libertad creativa de los niños desde la experiencia de los adultos (ver figura 7).



Figura 7. Collage de los procesos realizados con los equipos transdisciplinarios en la segunda fase del proyecto Matatena Lab.

Fuente: archivo personal de Fabiola Muñoz y Ricardo Espinoza.

Tercera fase. Exposición Homo Ludens: imagina y transforma

La exposición temporal conformó la última etapa de los laboratorios, aunque no por ello finalizó el proyecto. Matatena Lab realizó una invitación a once artistas locales emergentes para participar en el proyecto: Jos Mosqueda, Eleki Hobosigns, Francisco Orozco, Lino Vite, Verónica Rodríguez, Arturo Zárate, Alejandra Ruíz, Juan Pablo R., Julio Ventura, Iván Martínez y Dato Tovar. Estos, a través de un

ensayo sobre la función social que tiene el juego y cómo este actúa en un sistema sobre la base de representaciones (espacio y objetos) que generan las experiencias, crearon para la exposición piezas en diversos formatos, desde obras pictóricas hasta sus propias aportaciones en el proceso de instalación (ver figura 8).

11 artistas contemporáneos
1 exposición temporal
2 meses de duración



Figura 8. Collage de la inauguración de la Exposición *Homo Ludens: imagina y transforma* en el Globo, Museo de la Niñez, como parte de la tercera fase del proyecto Matatena Lab.
Fuente: archivo personal de Fabiola Muñoz y Ricardo Espinoza.

Cada pieza de la exposición consideraba los procesos anteriores, lo que implicó una complicidad con la niñez, pues fueron los niños quienes determinaron las bases para su desarrollo, lo que permitió una interacción y una conexión emocional determinante al realizarse la acción del juego en el museo. El juego, la lúdica o la anomalía son los protagonistas principales de las instalaciones, el valor de estos radica en la construcción de momentos de interacción, capaces de detonar relaciones humanas diferentes a las determinadas en el espacio cotidiano y funcional, pues en donde hay juego también existe significado. En este sentido, la naturaleza del juego permite la reflexión para la creatividad artística y ser mediador, a través de la metáfora, para intervenir y transformar.

No obstante, la realidad del juego y el arte no puede confundirse aunque esté en íntima relación; por ello, cualquier actividad artística que tuviera una estructura que impida crear nuevas posibilidades o que inhiba la espontaneidad no tendría esta vinculación con el juego. En esta conexión, y ya que el concepto artístico del juego responde a una necesidad estética fundamental del ser humano, al equipo de Matatena Lab le interesó la dimensión del juego para mostrar e instruir en los valores de la cultura, manifestados y practicados a través de la acción y el pensamiento lúdico. Como señala Bruner (1984), el juego es una proyección del mundo interior y se contrapone al aprendizaje, en el que se interioriza el mundo externo hasta llegar a hacerlo parte de uno mismo. “En el juego transformamos el mundo exterior de acuerdo con nuestros deseos, mientras que en el aprendizaje nos transformamos nosotros para conformarnos mejor a la estructura de ese mundo externo” (p. 219).

Para los participantes, jugar tiene transcendencia e implicaciones, bien sea por las enseñanzas que surgen o por la alteración del momento vivido, por lo que se convierte en un acto de experiencias por operación, donde lo fundamental es el efecto que se genera en quienes participan, al abrir y permitir experiencias entre las personas y las comunidades que por lo general no se relacionarían –ya que en las exposiciones clásicas se usa el espacio de forma automática–, pues el juego por naturaleza es activo y performativo.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación teórico-práctica se revisaron distintos conceptos de cultura, museos y niñez con el fin de vaciarlos de sentidos heredados a fin de repensarlos activamente en la actualidad. La deconstrucción del museo mira a esta institución como un espacio erigido de manera colectiva que se transforma en una energía; con mayor frecuencia, los museos son concebidos como espacios vivos de encuentro, diálogo, exploración y experimentación. Este nuevo paradigma permite reflexionar sobre la práctica de la gestión cultural, sus múltiples dimensiones y posibilidades, lo que abre el panorama a nuevas maneras de hacer y concebir. La importancia de esta disciplina radica en la función que cumple dentro de la reorientación de la práctica de los museos al verdadero patrimonio de estas instituciones: los visitantes.

La evolución que han vivido los museos trajo consigo la preocupación por generar y facilitar nuevos contenidos para los diversos públicos, incluido el de la niñez. Al ser la primera infancia una de las etapas más importantes del ser humano, donde se desarrolla el conocimiento de lo social y lo individual, hay un interés creciente por aportar a la creación de experiencias significativas para este segmento de la población. Los niños, como ciudadanos, tienen pleno derecho al acceso de bienes sociales y culturales, por lo que se propone que las instituciones, en concordancia con los profesionales del arte y la cultura, se vinculen, colaboren y participen en el fortalecimiento de las propuestas educativas centradas en una concepción de la niñez activa, participante y co-constructora de su propia cultura.

La gestión cultural, en relación con este público que se encuentra en los primeros años de vida, debe concebirse a partir de una construcción orientada a una niñez protagonista, donde se integren diversos fundamentos pedagógicos y artísticos. Además de estos elementos, es esencial el desarrollo de puentes para una mediación entre la gestión, los museos y la primera infancia. Para lograrlo, es importante que dentro de sus estrategias y líneas de acción se encuentre la sensibilización de los sectores sociales y las diferentes instituciones públicas y privadas

sobre los derechos de la infancia, además de la generación de propuestas para una oferta cultural especializada en temas de formación de experiencias artísticas para este mismo segmento.

Durante varias décadas la visión adultocentrista predominaba en el trabajo artístico para los niños, quienes se encontraban relegados a los procesos de educación artística y su participación en esquemas de actividades artísticas y culturales era escasa. En la actualidad se buscan nuevas propuestas que olviden la infantilización y persigan una visión que enriquezca y valore emocional y cognitivamente la inteligencia de la niñez. El diseño, la metodología y la gestión de las producciones museológicas, museográficas y pedagógicas con equipos transdisciplinarios son parte de estas estrategias para hacer de las políticas una poética que enfrente el desafío de una inclusión social y cultural para, por y con la primera infancia.

Esta simbiosis entre la gestión cultural, los museos y la niñez fue puesta en práctica en el proyecto Matatena Lab, y permitió reflexionar sobre la implementación de planificaciones conjuntas bajo un trabajo colaborativo, sostenido por diversos campos y áreas, como los educadores de museos, los nuevos públicos y los gestores culturales. El impacto positivo de las experiencias que se generaron en los procesos con la niñez, y también en los equipos profesionales que se involucraron en el desarrollo de los mismos, es una muestra de la auténtica necesidad existente de que entre estos actores se realice una mediación y se conformen estrategias de vinculación.

Como parte del proyecto Matatena Lab, se formó un equipo interdisciplinar en el que participaron tanto gestores y educadores como diseñadores, psicólogos y artistas, con el objetivo de generar estrategias transdisciplinarias que permitieran analizar las oportunidades y amenazas que tienen este tipo de proyectos, generar una propuesta que tome en cuenta la libertad creativa de los niños, y crear una exposición pensada para la cultura de la niñez.

Con el fin de documentar la importancia de los niños como agentes constructores de su propia cultura y conocimientos, la creación de los ateliers se inspiró en diversas expresiones artísticas basadas en las propuestas pedagógicas y filosóficas

de Reggio Emilia en relación con la primera infancia, esto permitió generar experiencias significativas a partir de procesos libres y creativos. Es así que las fases que conformaron el proyecto (de la definición de la propuesta a la ideación, el prototipo y la evaluación) se enfocaron en el aprendizaje autónomo de los participantes a partir de investigaciones y experiencias.

Una de las complicaciones presentadas al inicio del proyecto fue el grado de dificultad que tiene el trabajar con y para niños. Los colaboradores involucrados en el proyecto se encontraban familiarizados con una institucionalización, una serie de formalismo, formatos y estructuras conceptuales que hasta cierto punto condicionaron su participación dentro del trabajo; no obstante, estas diferentes perspectivas se aprovecharon para enriquecer la investigación.

Otro obstáculo fue el poco conocimiento y formación académica que tenían los artistas contemporáneos involucrados en el proyecto sobre el público de la primera infancia. La preocupación de estos artistas fue evidente desde las fases de propuesta y selección para participar en Matatena Lab, donde se mostraron nerviosos de la gran responsabilidad que este trabajo implicaba: “esto es un reto, algo completamente diferente”, llegó a mencionar uno de ellos, pues debían considerarse las necesidades particulares de este grupo y la reciente implementación de una curaduría educativa para la niñez.

Matatena Lab es un trabajo colaborativo interdisciplinario que requirió de una labor transdisciplinar entre los participantes, ya que era necesario que experimentaran desde su propia profesión, su experiencia vivencial (remontándose a su niñez, en ocasiones) y la perspectiva de los otros (específicamente el público infantil de tres a seis años), pues el principal interés era el diseñar experiencias significativas museísticas desde la perspectiva del otro para el otro. Asimismo, otro de los objetivos del proyecto era aportar en la co-creación de los contenidos de guiones museológicos y museográficos, donde se consideren cualidades pedagógicas y educativas para detonar estas vivencias.

Para satisfacer estos requerimientos corresponde realizar vinculaciones entre las instituciones educativas y los museos, a partir de las que se desarrollen actividades de prueba (como en un laboratorio) de proyectos museográficos en espacios

académicos; esto permitirá tanto a los miembros del museo como a los educadores afianzar su profesionalización en un proceso creativo complejo. Se hizo una documentación fotográfica de cada uno de los procesos con el fin de compartir las experiencias, y de propiciar en los propios espacios museísticos la costumbre de guardar y generar archivos sobre estas colaboraciones y vivencias por ser –además de una memoria– un registro que puede revisarse, analizarse y evaluarse para obtener información sobre la formación de los públicos.

Como parte de las reflexiones finales, se considera de gran importancia presentar las debilidades detectadas en el proceso de realización del proyecto Matatena Lab. En primer lugar, la propuesta enfrentó al poco interés que tenían las instituciones museísticas para participar en un proyecto para la primera infancia, así como la actitud pasiva de los profesionales y los paradigmas respecto a propuestas educativas y museográficas para este público. Además, se encontró que el presupuesto que para ese momento se tenía para proyectos de esta índole era escaso, que faltaban espacios adecuados para la acción cultural y lugares de encuentro para los profesionales de la niñez.

Esta situación permite replantear y repensar diversas áreas de acción dentro de la práctica del gestor cultural para el mejoramiento de las condiciones que permiten consumir este tipo de proyectos. Entre estas se prioriza la importancia de conformar un museo reflexivo, que examine su visión y sus objetivos, y sea creador de experiencias para los visitantes en todas sus etapas de vida, así como de integrar un equipo interdisciplinario para el diseño de las exposiciones y de reconocer que por medio del diseño museográfico y de la multiculturalidad en la práctica educativa es posible promocionar la educación en la diversidad a través de una formación continua de los profesionales del museo.

También se encuentra necesario pluralizar el espacio museal más allá de su función social, al concebirlo como una institución que se exterioriza y construye en conjunto, de manera activa y participativa, como un punto de encuentro con sus comunidades, donde la inclusión y accesibilidad les permita acercarse y conectar. Es decir, hacer del museo un lugar abierto al juego, a la experimentación, la reflexión, el diálogo y el debate. Como paso final para lograr esto, es fundamental

se generen propuestas museográficas específicas para cada público, en las que se debe dar especial relevancia a los visitantes de la niñez y la primera infancia. La lúdica y la narrativa del museo despiertan la creatividad de los visitantes, a la vez que las muestras expositivas relatan sobre el patrimonio desde las culturas, los contextos y las sociedades, con lo que se puede dar un sentido significativo a la experiencia de visita al museo.

Referencias

- Ander Egg, E. y Aguilar Idáñez, M. (2005). *Cómo elaborar un proyecto. Guía para diseñar proyectos sociales y culturales*. Buenos Aires: Editorial Lumen/Hvmanitas. <http://abacoenred.com/wp-content/uploads/2017/05/Como-elaborar-un-proyecto-2005-Ed.18-Ander-Egg-Ezequiel-y-Aguilar-Id%C3%A1%C3%B1ez-MJ.pdf.pdf>
- Ballart Hernández, J. y Tresseras J. J. (2001). *Gestión del patrimonio cultural*. Madrid: Editorial Ariel Patrimonio.
- Bayardo, R. (2009). Los gestores culturales: nuevos profesionales en el sector cultural. *Summa Humanitatis*, 3(1). http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/summa_humanitatis/article/view/2327/2275
- Bedolla, A. G. (2012). Exposiciones con niños, una experiencia aleccionadora. *Gaceta de Museos*, (51), pp. 10-19. http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/issue%3A909
- Bodei, R. (1996). Tumulto de criaturas congeladas o sobre la lógica de los museos. *Revista de Occidente*, (177). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=21999>
- Bruner, J. (1984). *Acción, pensamiento y lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- Burnham, R. y Kai-Kee, E. (2011). *La enseñanza en el Museo de Arte. La interpretación como experiencia*. México: Instituto Nacional de las Bellas Artes y Literatura/Museo Nacional San Carlos.
- Castelli, A. (1996). El aporte de los Museos en la enseñanza de la Historia. *Educación*, 5(9), pp. 91-94. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/educacion/article/view/5107/5099>

- Castelli, A. (2006). Museos de la Ciudad, Patrimonio Cultural e Identidad. *Bira*, 33, pp. 281-286. <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/113689/1974-Texto%20del%20art%C3%ADculo-7631-1-10-20120410.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Dersdepanian, G. (2002). ¿Hay una participación activa en los museos? La comunicación en el proceso museal. En María Engracia Vallejo (coord.), *Educación y Museos* (pp. 57-64). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia
- Fabra Raduà, A. (2017). El reto de atraer a los jóvenes y las familias a los museos de arte. *La Vanguardia*. <http://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20170501/422112351414/barcelona-global-reto-jovenes-familias-atraer-museos-arte.html>
- Félix y Valenzuela, F. (2012). Cuaderno 8. Gestión, planeación, diseño, producción y montaje de una exposición museográfica. En José Luis Mariscal Orozco y Mónica Urrea Triana (coords.), *Cuadernos para la Gestión Cultural Municipal. Vol. II. Organización de acciones culturales* (pp. 135-196). Guadalajara: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco. <https://docenteslibresmdq.files.wordpress.com/2013/03/v-ii-organizacion-de-actividades-culturales.pdf>
- Félix y Valenzuela, F. (2013). El afuera y el adentro de las exposiciones. *Gaceta de Museos*, (54), pp. 8-11. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo%3A12731>
- Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF). (2016). *Los derechos de la infancia y adolescencia en Jalisco*. México: UNICEF. <https://sgg.jalisco.gob.mx/sites/sgg.jalisco.gob.mx/files/sitan.pdf>
- Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF). (2018). Desarrollo de la primera infancia. UNICEF. <https://www.unicef.org/lac/desarrollo-de-la-primer-infancia>
- Hernández Hernández, F. (2007). La Museología ante los retos del siglo XXI. *E-rph: Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, (1). https://digibug.ugr.es/flexpaper/handle/10481/21785/hernandez_hernandez_la_museologia_ante_los_retos_del_siglo_XXI.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Hernández Ríos, M. (2012). Gestión cultural en museos: públicos, difusión educativa y tecnologías de información y comunicación. *Revista Digital Cenidiap*, 19. <http://discurso-visual.net/dvweb19/agora/agomaluisa.htm>

- Leñero, P. (11 de octubre de 2015). La gestión museográfica: entrevista a Pilar Leñero. [Programa de radio]. Museos en contexto, UNRadio. <http://unradio.unal.edu.co/nc/detalle/cat/museos-en-contexto/article/la-gestion-museografica-entrevista-a-pilar-lenero.html>
- Mariscal Orozco, J. L. (comp.). (2009). *Educación y gestión cultural. Experiencias de acciones culturales en prácticas educativas*. México: Sistema de Universidad Virtual de la Universidad de Guadalajara. http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/36/educacion_gestion_cultural.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Organización de los Estados Americanos (OEA). (2010). *Primera infancia: una mirada desde la neuroeducación*. Perú: OEA. <http://www.iin.oea.org/pdf-iin/RH/primera-infancia-esp.pdf>
- Pastor Homs, M. I. (2011). *Pedagogía museística. Nuevas perspectivas y tendencias actuales*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Rubiales, R. (2014). Notas sobre arte, aprendizaje y museos. *Nierika, Revista de estudios de arte*, 3(6), pp. 60-69. <http://revistas.iberomx.mx/arte/uploads/volumenes/6/pdf/NIERIKA-NUM6.pdf>
- Schiller, F. (1967). *Estética y pedagogía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sistema de Información Cultural (2017). Resultados para el alcance nacional de museos. Sistema de Información Cultural. https://sic.cultura.gob.mx/resultado_ba.php?table=museo&disciplina=&estado_id=0&municipio_id=&localidad_id=&c2=&c3=&c4=&c5=&c6_1=1400-01-01&c6_2=2017-07-21
- Vecchi, V. (2013). *Arte y creatividad en Reggio Emilia: el papel de los talleres en la educación infantil y sus posibilidades*. Madrid: Ediciones Morata.
- Zavala, L. (2012). El patrimonio cultural y la experiencia educativa del visitante. En M. E. Vallejo (coord.), *Educación y Museos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Zavala, L. (2013). *Antimanual del museólogo. Hacia una nueva museología de la vida cotidiana*. México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)/INAH/CONACULTA.

CAPÍTULO 5

ANÁLISIS INDICATIVO DE INVERSIÓN PÚBLICA EN COLOMBIA ASOCIADA A LA GESTIÓN CULTURAL

Jorge Esteban Amézquita Murillo

Contexto del análisis

El correcto aprovechamiento de los recursos en un territorio determina matices en términos de crecimiento económico. Las estructuras centro-periferia *prebischianas*¹ y agrícola-industrial cimientan planteamientos comparativos entre los postulados del realismo asimétrico que condicionan patrones y estímulos para la obtención de objetivos en el desarrollo de las sociedades. Quizás el uso indicado de las capacidades inmediatas, o como se introducen desde el pensamiento clásico económico de las ventajas comparativas, ejemplifican hallazgos particulares como la señalización académica y la oferta de programas de educación superior ante posibles indicadores que influyen en el ordenamiento presupuestal público; pero ¿cómo generalizar las capacidades de las personas y sus territorios después de dos dinamizadas décadas de globalización?

¹ Referente al economista argentino Raúl Prebisch (Banco Interamericano del Desarrollo, 2006).

Hay dos elementos plausibles requeridos de manera indispensable para el planteamiento del presente ejercicio: la economía naranja y las industrias culturales o creativas. Intrínsecamente, el concepto de territorio mantiene una relación con los objetos culturales, esto genera múltiples escenarios epistémicos para expresiones de los individuos que los habitan, lo que converge en dinámicas turísticas, musicales, escénicas, gastronómicas, plásticas y demás postulados circunstanciales mediados por la creatividad de los sujetos. Estas dinámicas comprendidas en términos de gestión cultural soportan lineamientos económicamente productivos y logran estimular la interpretación, el diseño y la aplicación de políticas gubernamentales.

En Colombia las industrias creativas comprendidas en la economía naranja poseen el respaldo gubernamental desde su desarrollo, fomento, protección e incentivo, lo que permite una continuidad en la generación de valor en razón de sus bienes y servicios fundamentados en la propiedad intelectual. En esta se ubican los sectores editoriales, de artes escénicas y espectáculos, de turismo y patrimonio cultural material e inmaterial, los procesos de educación artística, audiovisual, fonográfica, la moda, las noticias y la educación creativa, entre otros.

El auge metodológico surgido del análisis de las industrias culturales en el contexto nacional, así como su incorporación en el mercado, celebra casi tres décadas y se nota cierta inquietud e incertidumbre en los agentes culturales tradicionales, quienes abarcan gran campo de acción en el sector. La operatividad mercantil, el rol de los productores, la participación del sector público y las actividades apalancadas en redes de gestión permiten especular nuevos escenarios en donde deben participar bienes y servicios singulares que ignoran la magnitud social del contexto que se aproximan a incursionar.

La atención que han recibido las industrias culturales referente a términos económicos se debe a la intensificación y la accesibilidad a bienes y servicios artístico-culturales, y con estos al aprendizaje, el entretenimiento y la comunicación. El dinamismo tecnológico y la inmediatez comunicativa generada por los medios magnéticos contemporáneos facilitan la producción y reproducción de nuevos bienes y servicios, los cuales nutren de manera constante los múltiples referentes

mercantiles y la manera de adquirirlos. Un comparativo histórico con perspectivas económicas respecto al *valor* de bienes particulares en el mercado, permite replantear el término hacia una connotación especial por diferentes escalas sociales y en paradigmas de estudios. Frey (2000), desde el campo de la economía del arte, vincula esquemas hacia las políticas culturales que permiten ejercer procesos de visibilización y promoción de estas actividades.

En principio, el arte y la cultura está sujeto a la escasez, es decir, no son bienes libres; proporcionan *utilidad* a los individuos que los demandan, y necesitan recursos para su creación. Tan pronto se observan expresiones de preferencias en los individuos –el deseo de pagar por una entrada de teatro, pintar un cuadro para venderlo o incluso tocar el piano por placer–, el economista puede analizar el comportamiento de quien ofrece arte y cultura y de quien los demanda. También le es posible investigar la cuestión, que tanta curiosidad inspira, de cuál sería la mejor manera para que los gobiernos promocionaran el arte (Frey, 2000, pp. 14-15).

En el contexto histórico y productivo, los comportamientos de estos bienes no fueron relevantes en las observaciones desarrolladas por algunos clásicos de la economía. Por ejemplo, Smith (1994) no contempló los productos culturales provenientes de procesos artísticos, aunque para él sí fue notorio el aporte que estos bienes le generaban a los individuos en su entorno social. Ricardo (1959) observó cierta simpatía en un restringido sector de la sociedad por bienes cuyo valor estaba estrechamente ligado a la escasez, y pese a su compleja y precaria reproducción, tampoco consideró relevante la participación en su estudio.

Desde la naturaleza del bien cultural, Throsby (2001) plantea el valor como la piedra angular entre la economía y la cultura, y lleva el análisis a un plano antropológico donde conjuga características que identifican a un grupo de individuos en un entorno social. “Las actividades emprendidas por las personas, y los productos de dichas actividades, que tienen que ver con los aspectos intelectuales, morales y artísticos de la vida humana” (pp. 18-19).

En lo contemporáneo, la producción de bienes inmersos en la economía cultural (o economía del arte) unifica la participación de los productos a través de dinámicas mercantiles entendidas como industrias culturales, con estas se refiere “a una serie de actividades que se desarrollan con base en creaciones originales, literarias y artísticas, que son objeto de los derechos de autor” (Piedras, 2004, p. 23).

Los diseños gubernamentales para implementar políticas de inversión con la finalidad de generar creación, desarrollo, producción y comercialización de bienes y servicios compuestos por contenidos intangibles de carácter cultural, han desempeñado un rol continuo aunque incapaz de suplir las necesidades que demandan los hacedores culturales tradicionales, que cada día aumentan y diversifican su quehacer. Ante la premisa investigativa, se denotan necesidades que reorienten el rumbo, amplíen el panorama y fortalezcan la coherencia de los planes culturales, los programas de trabajo, los proyectos y, ante todo, la finalidad de la gestión, sin tergiversar la estimulación de industrias ni las intensiones válidas y necesarias con planes de desarrollo cultural.

Entre los postulados asociados y los análisis relacionados a las industrias creativas y a los diseños de políticas socioculturales, el pilar indiscutible para un análisis humanístico contemporáneo depende de manera paradigmática del desarrollo económico y demás orientaciones que se vinculan con el cada vez más complejo campo de la gestión cultural y su contribución al desarrollo social. La potencialidad intrínseca que compone el estímulo cultural generado desde diferentes focos sociales y del propio sector que lo promueve, tanto público como privado, afecta múltiples niveles en cuanto a mejorías notables del capital social de una comunidad, lo cual antecede la motivación del presente documento.

Definir la potencialidad de la cultura en términos económicos es un ejercicio atrevido al estructurar paradigmas como la economía naranja, ya que puede generar confusión entre los instrumentos promotores de emprendimientos culturales, las banderas políticas de gobiernos y los ejercicios teóricos. La definición de entrada resulta compleja debido a las aparentes limitaciones lingüísticas en relación con las actividades socialmente desarrolladas, soportadas por términos como cultura, creatividad, territorio, productos, gastos y economía, sumado a la visión retrógrada

del siglo pasado pero traslapada al presente, sobre el rol de la cultura como estatus de posicionamiento político adornado por la connotación de identidad.

Desde un ámbito descriptivo, para la concepción del ejercicio como economía cultural, el documento se nutre de aportes teóricos desarrollados desde la década de los sesenta, pensados en el papel económico del arte y la cultura, a lo que Goodwin (2006) aúna como un interés anterior de los economistas en temas culturales. La inflexión teórica se asocia al documento *Performing Arts: The Economic Dilemma*, de Baumol y Bowen (1966), donde se expone un análisis en torno a los costos de las artes escénicas, y se concluyen con un dictamen preciso sobre la responsabilidad política del Estado con la continuidad de estas actividades.

Towse (1997) sugiere tomar el paradigma de la economía cultural como una ampliación analítica de los fenómenos económicos del mundo artístico. Por su parte, Blaug (2001) caracteriza de manera comparativa la dinámica de la economía cultural, frente a la economía de la educación y la economía de la salud, con un gran potencial en cuanto al desarrollo social, debido a las múltiples disciplinas que sustentan su definición y su campo de acción. Paulatinamente, entre esfuerzos dialécticos la teoría ha llegado a denominar un enfoque de análisis diverso y dinámico, como lo relacionan Guinsburgh (2001) y Seaman (2009), de la economía de la cultura o economía del arte.

Metodología

La constitución de una sociedad equitativa ha sido fundamental en las políticas colombianas de desarrollo, porque asocia elementos que fortalecen la metodología económica a un nivel casi ecléctico e integra factores promotores del bienestar colectivo. “Este esfuerzo ha estado basado en la evolución del pensamiento sobre el desarrollo económico –su naturaleza, sus causas, y la elección de políticas para mejorar la tasa y la calidad del proceso de desarrollo–” (Meier, 2002, p. XIII), al punto de reconocer a la cultura como eje de desarrollo, cimiento de estructuras sociales y proyecto de un país incluyente (Ministerio de Cultura, 2014a y 2014b). Las

políticas y avances en el desarrollo social y la igualdad de oportunidades también retroalimentan el crecimiento económico traducido en una mayor productividad y el mejoramiento del capital social. En otras palabras, una población sana, educada y con trabajo es más productiva y cuenta con mayor bienestar.

Al generar un diagnóstico, se ubica el potencial que aporta la *cultura* al desarrollo económico y social, al punto de cuestionar la existencia de contradicciones, falencias institucionales o vetustos planteamientos metodológicos que, a su vez, diseñan políticas sociales ligadas a ejes de inversión cultural, como la proporción de espacios de distracción y entretenimiento. Esto da como resultado el desaprovechamiento del potencial que permitiría fortalecer los procesos sociales y económicos.

La motivación del estudio (la operatividad del sector público en cuanto a la inversión cultural consecuyente con el apalancamiento en diferentes sectores de la sociedad) propone vislumbrar el comportamiento que condicionan los estímulos devengados del funcionamiento público en la incorporación entre la gestión cultural a nivel nacional y las dinámicas que paulatinamente se acoplan en los diferentes territorios como esquemas productivos. Debido a que la canasta de variables afectadas para el ejercicio que plantea la interrelación de inversión es amplia, la inquietud surge en el condicionamiento, tanto por directrices como en comportamientos, que asumen actores sociales y el diseño de políticas para estimular el sector cultural en la sociedad colombiana.

Al recopilar información teórica y estadística, con el objetivo de generar bases que suscriban medios analíticos en pro de la comprensión y exposición de los comportamientos observados, el estudio ofrece perspectivas que denotan posibilidades de mejora en el diseño presupuestal nacional y recursos complementarios que enriquezcan la gestión, específicamente en el rubro de inversión cultural para cada departamento.

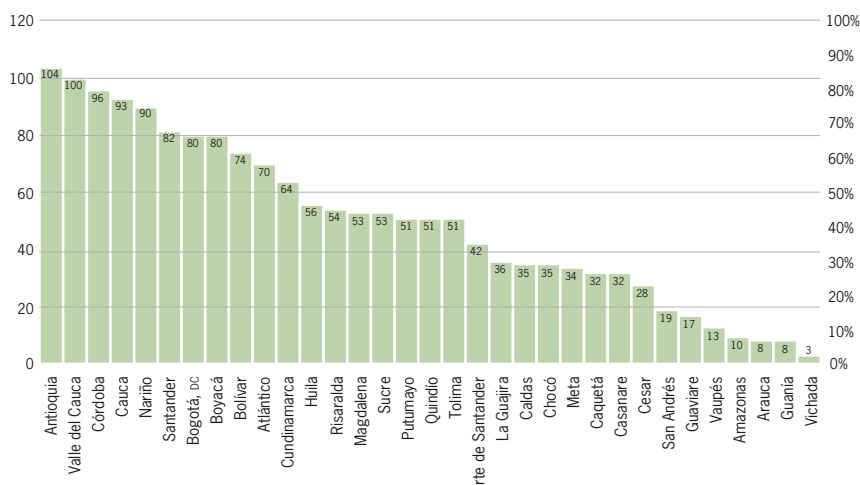
Como factores de estudio, se relacionan la participación departamental frente al producto interno bruto (PIB) nacional, la cobertura educativa, la incorporación de procesos formativos universitarios en artes y la participación de la comunidad hacia la gestión de iniciativas culturales mediante recursos públicos. Para este último factor se observa una de las convocatorias del Ministerio de Cultura de Colombia,

a través del Programa Nacional de Concertación Cultural, y cómo en cada departamento se dinamizan ejercicios de gestión como procesos de mejoramiento social que acceden, o solamente participan, a los fondos concursables del gobierno nacional.

A través del análisis de la convocatoria se caracteriza la participación social segmentada por cada departamento transversal a la diversidad territorial y su demografía. Se introduce un análisis descriptivo sobre la cantidad de propuestas presentadas, aprobadas y rechazadas por el Programa Nacional de Concertación Cultural del Ministerio de Cultura. Para esta caracterización se estudian los resultados de 2015, año al cual se asocian los demás componentes estadísticos que integran el análisis econométrico.

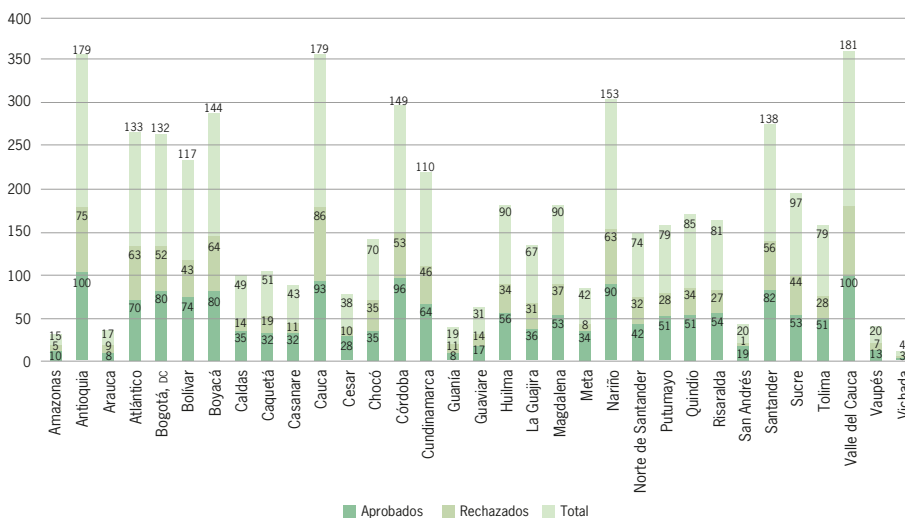
En las gráficas 1 y 2 se describen los comportamientos a nivel departamental sobre la participación social, según los parámetros y las reglamentaciones indicados en la conceptualización de la convocatoria, para entrever una percepción sobre la gestión de iniciativas culturales en el país. De manera complementaria, con perspectiva analítica y recursos estadísticos descriptivos, se incorporan al planteamiento de los resultados de la convocatoria del Programa Nacional de Concertación Cultural del Ministerio de Cultura 2015. El ejercicio relaciona, por departamento, la cantidad de propuestas presentadas, aprobadas y rechazadas; además, reconoce las relaciones según la participación social en el aprovechamiento de herramientas pensadas desde las políticas culturales nacionales.

Con la necesidad de suscribir veracidad y precisión en la exploración de las hipótesis de estudio, el método estadístico empleado es un modelo econométrico de mínimos cuadrados ordinarios (MCO), aplicado en un muestreo de corte transversal. Este se enmarca de forma empírica y exploratoria y está fundamentado en variables construidas a partir del marco teórico expuesto. Como resultado, se mide la prevalencia en la exposición y el entendimiento de una decisión tomada desde los hacedores de política pública, bajo la orientación de recursos estatales para la inversión cultural a nivel departamental en el territorio nacional durante 2015. De forma complementaria, en las conclusiones se relacionan los resultados obtenidos del modelo junto al muestreo de los resultados de la convocatoria como premisa sobre la participación social desde estímulos concursables.



Gráfica 1. Diagrama de Pareto sobre la participación social.

Fuente: elaboración propia.



Gráfica 2. Diagrama de barras sobre la participación social.

Fuente: elaboración propia.

Emplear un análisis de corte transversal fundamenta el ejercicio en cuanto a la indagación de posibles tendencias en el comportamiento de la distribución

presupuestal diseñada por el Departamento Nacional de Planeación (DNP, 2007). Con el objetivo de constatar los lineamientos y posteriores asignaciones sobre los montos al factor cultural desde la inversión pública como estímulo social, resulta un fenómeno económicamente poco explicado desde series temporales debido al tema de estudio que implica inconsistencias metodológicas en los registros y datos compilados.

Como ejercicio analógico al desenvolvimiento y la priorización de políticas, la participación en inversión cultural será el pretexto indicado que soporte el potencial y la finalidad social que posee este factor para la justificación de la distribución presupuestal. Por ello, se analizan los recursos de inversión cultural en cada departamento junto a otras variables que ayudan a comprender este proceder a través de la caracterización teórica.

Indirectamente, el método suscrito al documento está relacionado con la metodología inductiva. Su forma la adquiere desde el uso de recursos matemáticos, en este caso estadísticos, para fortalecer el planteamiento teórico abordado sin pretender llegar a una conclusión general, única y determinante que limite la aparición de nuevos aportes que enriquezcan el análisis. Para el estudio se utilizan variables capaces de explicar qué motiva a los hacedores de política pública a realizar diseños presupuestales de inversiones en cultura, y particularizar sus decisiones en posibles acciones y efectos adyacentes a los ordenamientos realizados.

La hipótesis de investigación se soporta en el informe *World Report Investing in Cultural Diversity and Intercultural Dialogue* de la UNESCO (2009), donde denota la indiscutible presencia del factor educativo hacia la sociedad como elemento transformador de capital humano, explicado en términos del desarrollo económico. En la sección dedicada a la educación se admite que un enfoque “de talla única” para la enseñanza no satisface las necesidades de los alumnos, incluso puede generar enormes brechas entre lo que aprenden y la vida que llevan (UNESCO, 2009, pp. 97-114). En este mismo apartado se constata que la función de la educación en los parámetros sociales no consiste solo en impartir conocimientos, sino que también requiere transmitir valores basados en factores sociales y culturales.

Desde la orientación teórica de la UNESCO, enfocada a la educación como herramienta promotora de capital humano, el modelo econométrico se nutre de elementos estadísticos tomados de la página web del Ministerio de Educación (2016) de Colombia, entidad que abandera los procesos educativos a nivel nacional, de la Asociación Nacional de Industrias (ANDI), de la Vicepresidencia de Desarrollo Económico y Competitividad, del Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE) y del Presupuesto de Inversión 2015 del DNP. Estas fuentes proporcionaron los datos para precisar posibles comportamientos en las decisiones de inversión cultural a nivel nacional, distribuidas por departamento, lo que permite la construcción de variables explicativas introducidas en la regresión econométrica.

Las variables propuestas para el modelo econométrico fueron: el PIB por habitante para cada departamento, la tasa de cobertura de educación superior departamental, la participación al PIB nacional de cada región y una variable *dummy* que explica si dentro del modelo hay o no presencia de instituciones artísticas de formación superior a nivel departamental.² En conjunto, estas variables adecuan una explicación, según la línea argumentativa que describe el planteamiento del problema investigativo a través del marco teórico, acorde al análisis del comportamiento presentado por la participación en inversión cultural como política social desde el sector público nacional.

A grandes rasgos, la selección de las variables gira en torno a dos premisas fundamentales: 1) la incidencia educativa frente al estímulo de inversión pública en términos culturales, y 2) la posible cercanía entre la asignación de recursos públicos según el aporte departamental al PIB nacional. Al considerar el modelo econométrico en conjunto con las premisas investigativas que comprenden la formulación del problema, las variables incorporadas son percibidas matemáticamente de la siguiente manera: una vez estimado el modelo, y al identificar los

² Para modelar la variable *dummy* (*Uni.Artística*) se tomó cada departamento del territorio nacional indagando si existían o no programas de formación artística de nivel superior. La variable se realizó con la finalidad de explorar la hipótesis según la tendencia de inversión pública ante los procesos de formación artística, y con ella la programación de espectáculos públicos.

estimadores, se prosigue a la interpretación de significancia para los resultados obtenidos. Se espera que la significancia global del modelo tenga un comportamiento adecuado a pesar de estimar temas socioculturales vislumbrados en variables económicas de inversión estatal. Aun así, el problema estudiado no deja de ser una manera holística de análisis económico con características fiscalistas.

Interpretación de resultados

Al cotejar los resultados obtenidos del diseño metodológico y del soporte estadístico empleado –ambos elementos significativos según la orientación de recursos de inversión cultural diseñados por el DNP, y analógicamente contemplados como política social– se identifica una notoria caracterización hacia la participación del PIB departamental en el PIB nacional, casi simulando el comportamiento de tasa de retorno de esta inversión.

El otro estimador significativo pertenece a los procesos de educación superior que comprenden una formación artística dentro de los departamentos, el cual refleja una continuidad apalancada por procesos de formación académica universitaria, que da un rol particular a la educación como factor significador sociocultural, estimulada desde la participación en inversión cultural y pensada por el sector público.

En los resultados del análisis econométrico también es necesario hacer hincapié en los estimadores de menor significancia estadística: la cobertura educativa universitaria a nivel departamental y el PIB por habitante. Los estimadores que reflejan menor explicación a los lineamientos de selección, como la participación de la inversión cultural nacional, sectorizan el rubro donde existen procesos de academización artística, lo cual resta importancia en las áreas que poseen cobertura académica en otras disciplinas. Bajo un comportamiento de producción agrícola, como lo señalan las ventajas comparativas colombianas, la participación del gasto cultural será menor sin importar el PIB por habitante que posea el departamento (ver tabla).

Tabla. Resultado de regresión con correcciones

Dependent variable: Participación_gasto_cult				
Method: Least squares				
Sample: 1 33				
Included observations: 33				
White heteroskedasticity-consistent standard errors & covariance				
Variable	Coefficient	Std. Error	t-Statistic	Prob.
C	0.086537	0.058297	1.484416	0.1489
PIB_per cápita	-3.08E-09	3.11E-09	-0.989828	0.3307
U_artes	-0.161403	0.066676	-2.420716	0.0222
Edu_u	0.003334	0.002857	1.167104	0.2530
Participación_PIB_total	0.041245	0.017426	2.366895	0.0251
R-squared	0.650440	Mean dependent var	0.151969	
Adjusted R-squared	0.600503	S.D. dependent var	0.264102	
S.E. of regression	0.166928	Akaike info criterion	-0.603787	
Sum squared resid	0.780215	Schwarz criterion	-0.377043	
Log likelihood	14.96248	Hannan-Quinn criter.	-0.527494	
F-statistic	13.02519	Durbin-Watson stat	2.126273	
Prob (F-statistic)	0.000004			

Fuente: elaboración propia.

La participación social como acontecimiento señalizador de procesos socio-culturales (descrito en el análisis desde la convocatoria realizada por el Ministerio de Cultura, Programa Nacional de Concertación Cultural 2015, cuyas propuestas fueron presentadas departamentalmente un año antes a su realización) permitió contrastar que la participación de inversión en términos culturales tiene un carácter dinámico en cuanto al ejercicio colectivo. En las iniciativas sociales la orientación de los recursos públicos logra ser perfilada según el ordenamiento y la coherencia de las propuestas planteadas desde la comunidad, al punto de generar rupturas con la tendencia centralista administrativa.

Las falencias en las instituciones gubernamentales, a pesar del compromiso, la dedicación y el esfuerzo que realizan, demuestran gran agilidad en vanagloriar

procesos sociales aislados; es por eso que el estudio utiliza la planeación de inversión cultural como elemento significativo para el desarrollo social. En respuesta de los objetivos específicos propuestos, la asociación entre la educación y el estímulo cultural diseñado como participación de inversión desde el sector público demuestran una dinámica positiva siempre y cuando los departamentos suplan procesos educativos a nivel superior en actividades artísticas. El comportamiento del segundo eje exploratorio en la investigación, referente al PIB y la participación en inversión cultural, evidencia una conducta casi independiente, lo que sectoriza aún las preferencias productivas e industriales en el territorio nacional.

En cuanto al diseño metodológico de las políticas culturales con enfoque transversal, se identifica un interés por parte de los hacedores de política en el apalancamiento conjunto de diferentes sectores generadores de mejoramiento y desarrollo social. Sobresale el perfil que orienta los planteamientos y finalidades discursivas en el diseño de políticas culturales en Colombia, además, si “se entiende el conjunto de procesos de cambio que originan mejoras en la sociedad, las políticas de desarrollo son la creación y aplicación de medidas que permitan pasar de una situación actual a otra mejor en el futuro” (UNESCO, 2012, p. 3).

Conclusiones

Este ejercicio brinda una reflexión sobre la incidencia y la precisión con la que se orientan criterios para asignar recursos que, si bien no tienen como única función o finalidad centrarse en los problemas particulares de las comunidades, promueven mejores condiciones para los habitantes en el territorio colombiano, puntualmente, aquellos orientados a la promoción cultural. De los objetivos principales planteados para el segundo centenario de Colombia por el DPN, surge la idea de promover una economía que garantice mayor nivel de bienestar, comprometiendo las directrices de presupuestos públicos a entablar acuerdos en código de desarrollo económico.

Es cierto que las políticas culturales han adquirido representaciones relativamente recientes en el panorama de las políticas públicas, por lo que su campo de acción se encuentra en modificaciones constantes. El rol aún se halla en construcción, incluso ante el auge de las industrias creativas que direccionan el surgimiento, el fortalecimiento y la consolidación de sectores altamente productivos en la cadena de valor social y económico, tanto nacional como internacionalmente, lo que enmarca a los sectores donde la profesionalización y especialización de actividades garantiza la confiabilidad en el ejercicio productivo y en la estructura de las industrias creativas locales.

En la acción de las políticas y sus orientaciones de cobertura, no solo procuran estimular las expresiones artísticas *per se*, también involucran temas relacionados con la formación académica, el patrimonio y su defensa, la inclusión mediante el fortalecimiento de valores ciudadanos, la equidad y el reconocimiento de la diversidad, como lo explica Bertha Quintero en el *Compendio de Políticas Culturales* (Ministerio de Cultura, 2010, p. 23).

El programa de inversión del DPN no destaca su operación institucional como política cultural, aunque no está exento del compromiso que adquiere al plantear estímulos que afectan el desarrollo económico y social de la nación. A gran escala, la cohesión social como rol de la cultura juega un papel crucial y que, por desgracia, no es medible sino hasta después de sus efectos –índices de criminalidad, deserción escolar, violencia intrafamiliar, reclusión de menores en bandas criminales, etcétera–, lo que obligaría a los hacedores de política a no tomar a la ligera estas iniciativas que, al ser mal planeadas, solo generarán efectos aislados.

La oportunidad de potencializar la formación de capital humano debería ocupar un lugar fundamental en la agenda del Estado dado el interés social, sin olvidar que el centralismo administrativo y político es una limitante, pues en un país tradicionalmente agrícola como Colombia se atañen a sus periferias roles heredados que condicionan las capacidades en las comunidades.

La amalgama que cohesionan los lazos intangibles de la sociedad productiva está indiscutiblemente comprendida en factores culturales. Al nutrir el planteamiento a la luz de nuevos paradigmas según los esquemas modernos del desarrollo económico

y la teoría en gestión cultural, las medidas percibidas al emplear incentivos desde la planeación estatal que jalonan la cohesión social comprometen las decisiones tomadas en los diseños políticos con exploraciones diferentes, en maneras novedosas e ingeniosas, para la mejoría del capital social.

El ejercicio expuesto en el presente documento presenta un acercamiento analógico sin la premura especulativa sobre la viabilidad o coherencia de las políticas implementadas, por lo que se toma como referencia la inversión en términos culturales desde la planeación pública y, por ende, los resultados exponen características que pueden influir en el diseño presupuestal.

La señalización académica, la oferta de programas de educación superior, la presencia de instituciones universitarias, los museos, centros culturales, teatros independientes, editoriales, academias particulares, emisoras comunitarias, salones de exposición, entre tantas otras dinámicas, influyen en la gestación de colectividades sociales que fortalecen los cimientos del desarrollo económico nacional. En cierta medida, la inversión pública y el interés estatal aún relegan –quizá por ser un elemento poco estudiado en procesos económicos– el valor cultural social, pero progresivamente continuará atrayendo la atención por el posicionamiento dinámico en la economía de los territorios y la representatividad comunitaria, donde la vitalidad de los procesos se suscribe junto al empalme de iniciativas formativas en gestión cultural que vinculen la participación social.

Referencias

- Banco Interamericano del Desarrollo (BID). (2006). *Raúl Prebisch: El poder, los principios y la ética para el desarrollo. Ensayos en homenaje a David Pollock por la celebración de los 100 años de nacimiento de Raúl Prebisch*. Argentina: BID/INTAL.
- Departamento Nacional de Planeación (DNP). (2007). *Visión Colombia II Centenario*. Bogotá, Colombia.
- Frey, B. (2000). *Art and Economics*. Heidelberg: Springer-Verlag.

- García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En E. Aguilar Criado (ed.), *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (pp. 16-33). España: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Meier, G. M. (2002). Introducción: Ideas para el desarrollo. En G. Meier y J. Stiglitz (eds.), *Fronteras de la economía del desarrollo* (p. XIII). Colombia: Alfaomega Grupo Editor.
- Ministerio de Cultura. (2010). *Compendio de Políticas Culturales*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Ministerio de Cultura. (2013). *Diagnóstico cultural de Colombia. Hacia la construcción del Índice de Desarrollo Cultural*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Ministerio de Cultura. (2014a). *Política de concertación*. Bogotá, Colombia: Mincultura.
- Ministerio de Cultura. (2014b). *Política de concertación (segunda parte)*. Bogotá, Colombia: Mincultura.
- Ministerio de Educación. (2016). *Estadísticas*. Sistema Nacional de Información de la Educación Superior (SNIES). <http://www.mineduacion.gov.co/sistemasdeinformacion/1735/w3-article-212400.html>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (2009). *World Report Investing in Cultural Diversity and Intercultural Dialogue*. Francia: United Nations Educational, Cultural and Scientific Organization.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (2012). *Cultura y Desarrollo 7*. La Habana: UNESCO.
- Piedras, E. (2004). *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México*. México: CONACULTA.
- Ricardo, D. (1959). *Principios de Economía Política y Tributación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Smith, A. (1994). *Investigación sobre la naturaleza y causa de la riqueza de las naciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Throsby, D. (2001). *Economics and culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Towse, R. (1997). *Cultural Economics: The Arts, The Heritage and The Media Industries*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing.
- Towse, R. (2003). *A Handbook of Cultural Economics*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing.

CAPÍTULO 6

PREJUICIO Y DISCRIMINACIÓN AL REGGAETÓN

Marco Antonio Chávez Aguayo

Introducción

El objetivo de este capítulo es analizar los prejuicios que se presentan hacia el reggaetón en ciertos ámbitos académicos y artísticos en México, sobre todo relacionados con la Gestión Cultural, funcionarios de las políticas culturales, así como en medios internacionales de habla hispana a partir de teoría psicológica sobre prejuicio y discriminación.

Este capítulo es parte de un proyecto de investigación mayor en curso titulado “La significación y el uso social del reggaetón. Más allá de fronteras políticas y científicas”, que se desarrolla en el Sistema de Universidad Virtual de la Universidad de Guadalajara, México, el cual tiene como objetivo principal indagar en la significación social y el uso social del reggaetón a partir de estudios de percepción y de actitud, así como el análisis discursivo y metalingüístico de canciones, considerando su ámbito de desarrollo “glocal” y la influencia de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) en su producción y consumo, mediante una aproximación transdisciplinaria. El protocolo de este proyecto de investigación mayor se ha presentado

en diferentes foros académicos internacionales en donde ha recibido comentarios y retroalimentación¹ que han permitido dar mayor claridad y expresar de forma más clara los argumentos de este capítulo, como se presenta en esta última versión texto, y se encuentra publicado en Chávez Aguayo (2020).

Otras investigaciones derivadas de este proyecto de investigación mayor, a modo de investigaciones *spin-off*, han sido expuestas igualmente en diversos congresos en diferentes países.² Algunas se encuentran publicadas en Chávez Aguayo y Jiménez Muñoz (2020a y 2020b) y otras están en proceso de publicación.

Versiones preliminares del presente capítulo en particular han sido también expuestas en varios espacios científicos (como se explicará más adelante) que han servido para revisarlo a partir de las retroalimentaciones recibidas por otros colegas en dichos espacios. Este capítulo es el resultado de dichas revisiones.

La presente es una investigación de diseño cualitativo basada en la información obtenida a partir de observaciones, entrevistas e interacciones a artistas (generalmente músicos) y profesionales de la Gestión Cultural en México (funcionarios públicos, docentes e investigadores), así como a la revisión de documentos tales como textos periodísticos y páginas de internet. Del mismo modo, se analizaron los contenidos lingüísticos de varias canciones de reggaetón recopiladas en una lista de reproducción de la plataforma Spotify (Doctor Reggaeton,

¹ El 4º Coloquio de Investigación en Gestión Cultural, organizado por el Sistema de Universidad Virtual (UDGVirtual) de la Universidad de Guadalajara y la Red Universitaria de Gestión Cultural México (RUGCMX); el 4º Encuentro Nacional de Gestión Cultural, organizado por la Universidad Benito Juárez de Oaxaca; el Seminario del Instituto de Gestión del Conocimiento y el Aprendizaje en Ambientes Virtuales del Sistema de Universidad Virtual (UDGVirtual) de la Universidad de Guadalajara; la 11ª Multi-Conferencia Internacional sobre Complejidad, Informática y Cibernética, organizada por la International Institute of Informatics and Systemics en Miami, Florida, Estados Unidos, y el I Congreso Internacional Online de Estudios sobre Culturas, organizado por el Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura (CLAEC) en Foz do Iguaçu, Paraná, Brasil.

² El Congreso Digital de la Red Europea de Gestión y Políticas Culturales (ENCATC, por sus siglas en inglés) en Praga, República Checa; el 11º Congreso Internacional de Investigación en Políticas Culturales (ICCP, por sus siglas en inglés) en Kioto, Japón; la 11ª Multi-Conferencia Internacional sobre Complejidad, Informática y Cibernética (IMCIC, por sus siglas en inglés) en Miami, Florida, Estados Unidos de América; el Seminario del colectivo latinoamericano de directores de orquesta Directores Unidos, con sede en Monterrey, Nuevo León, México; el 6º Encuentro Virtual Memorias Saberes e Identidades de la Cátedra Libre de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Universidad Nacional de la Plata, Argentina, y el Seminario Socializando Ciencia del Programa de Posgrado en Memoria Social y Bienes Culturales de la Universidad La Salle (UniLaSalle) en Canoas, Rio Grande del Sur, Brasil.

2021), que es la base de datos del proyecto de investigación mayor. También se analizaron otras canciones pertinentes para esta investigación desde la misma plataforma y en YouTube. La recogida de datos mediante observaciones y entrevistas se llevó a cabo de 2017 a 2020 en el marco de los distintos espacios académicos donde se presentaron estas investigaciones, así como en contextos informales con artistas, profesionales de la Gestión Cultural y funcionarios de las políticas culturales. Se preserva el anonimato de estas fuentes. Las revisiones documentales y de canciones también proceden de los mismos años. El análisis del sustrato poético de las canciones (su letra) se llevó a cabo a partir del método que Beuchot (1999) denomina “heurística de la hermenéutica”, que consiste en el análisis de textos (orales, visuales y escritos) a partir de su contenido semántico, tomando en cuenta su contexto.

La presente es también una investigación transdisciplinaria, puesto que involucra teoría y métodos de la Psicología, la Gestión Cultural,³ la Música y la Musicología.

Prejuicio, disonancia cognoscitiva y discriminación

Desde la Psicología, Allport (1979, párr. 1), en su trabajo clásico sobre el prejuicio, lo definió como una actitud o sentimiento hostil aprendido hacia una persona solo por pertenecer a un grupo al cual el individuo ha asignado cualidades objetables. Un prejuicio es también un juicio de valor negativo que se le hace a un fenómeno, una persona o una colectividad antes de experimentarlo directamente o conocer sus características reales.

³ Se analizan las políticas culturales relacionadas con el reggaetón de acuerdo con su metodología específica de análisis, como acciones públicas que gestionan la cultura como bien común. Las Políticas Culturales constituyen un apartado del campo epistemológico transdisciplinario de la Gestión Cultural. Esto está reconocido y se evidencia, por ejemplo, en los programas educativos del Sistema de Universidad Virtual de la Universidad de Guadalajara, México, tales como la Licenciatura en Gestión Cultural y la Maestría y Doctorado en Gestión de la Cultura, los cuales contienen sendas Líneas de Generación y Aplicación del Conocimiento (LGAC) relacionadas con las Políticas Culturales, en las cuales se inscribe este autor.

Esta actitud hostil, según Allport (1979, párr. 1), no es solo un juicio apresurado hecho con antelación a la confrontación de la realidad, sino que es un juicio resistente a los hechos que ignora la verdad y la honestidad. Más relevante aún: el prejuicio le da al individuo un falso sentido de identidad y autoestima; es decir, una persona puede discriminar a otra para hacerse sentir más poderoso y elevar su propia autovaloración.

El prejuicio hacia un fenómeno puede generar, de igual modo, un sentido de superioridad cognitivo o moral, aunque también una falsa sensación de superioridad artística. Una expresión prejudiciada del arte puede generar en el sujeto un sentimiento de superioridad que pone en distintos niveles de valor una manifestación artística frente a otra. Por ejemplo, puede considerarse al reggaetón, desde una postura de prejuicio, como una expresión musical de menor valor frente a otras manifestaciones consideradas “más cultas”, como la música clásica, la ópera o la música tradicional (también llamada folclórica) por percibirse estas últimas como portadoras de un arte más sublime, complejo o moralmente más aceptable.

El sujeto prejuicioso, es decir, quien ostenta cogniciones y juicios que no corresponden al fenómeno o la persona objeto del prejuicio, sino a creencias previas al conocimiento preciso, evita el acercamiento y la experimentación real y directa que le provean de nueva información que contradiga sus creencias prejudiciadas con tal de evadir lo que se conoce como disonancia cognoscitiva. Festinger (1993) define la disonancia cognoscitiva como “la existencia de relaciones entre cogniciones que no concuerdan” (p. 202). Con cogniciones se refiere a “cualquier conocimiento, opinión o creencia sobre el medio, sobre uno mismo o sobre la conducta de uno” (p. 202).

Al enfrentarse a una disonancia cognoscitiva, el individuo procura una actividad dirigida a reducirla, de la misma manera que el hambre nos lleva a una serie de actos que se orientan hacia quitar el hambre (Festinger, 1993, p. 202). La existencia de la disonancia, siendo una situación psicológicamente incómoda, hace que la persona trate de reducirla para lograr la consonancia. Y, además de intentar reducirla, la persona evita activamente las situaciones e informaciones que podrían probablemente aumentarla.

Se ha comprobado a menudo, y a veces se ha señalado, que el individuo procura lograr la consistencia dentro de sí mismo. Sus opiniones y actitudes, por ejemplo, suelen existir en grupos que son interiormente consistentes. [...] Lo que es una verdad innegable es que las opiniones y las actitudes de la persona son consonantes [o “consistentes”, como aclarará más adelante] las unas con las otras. Estudio tras estudio nos confirma la realidad de una consistencia o conexión entre las actitudes políticas, sociales y otras muchas de una persona. Hay el mismo modo de consistencia entre lo que una persona sabe o cree y lo que hace (Festinger, 1993, p. 201).

Allport (1979) distinguió, además, cinco grados de acción negativa del prejuicio y propuso una escala que va de la respuesta menos energética a la más energética:

- 1) Antilocución. Hablar del contenido prejuicioso con quienes se tiene afinidad.
- 2) Evitación. El portador del prejuicio no inflige daño directo a lo perjudicado, sino que solo toma la iniciativa de sacarle la vuelta.
- 3) Discriminación. Se hacen distinciones perjudiciales hacia lo perjudicado, excluyéndolos y segregándolos.
- 4) Ataque físico. Bajo una emoción aumentada, el prejuicio puede conducir a actos de violencia o semi-violencia.
- 5) Exterminio. Linchamientos, masacres y pogromos [traducción propia] (párr. 3).

En el nivel 5, el más alto de la escala de Allport (1979, párr. 3), la discriminación puede alcanzar niveles de violencia extrema e incluso el asesinato. Por ejemplo, el femicidio es la consecuencia última de la violencia de género (Lagarde, 2006, p. 217), que prejuzga a la mujer y la considera inferior al hombre. De un modo similar, el racismo se sustenta en un prejuicio que valora a una persona o grupo como inferior a otra en razón de su tono de piel, raza o cultura. Quienes son capaces de prejuzgar a dichos niveles en estos ejemplos prefieren exterminar a quien o quienes son objeto de su prejuicio que experimentar directamente la realidad y actualizarse con nueva información con la cual se corra el riesgo de

contradecir su creencia y generarle una disonancia cognoscitiva. En estos ejemplos se puede ver lo importante que puede llegar a ser para ciertas personas aferrarse a sus creencias en lugar de intentar cambiarlas.

El prejuicio es la principal motivación de la discriminación. Rodríguez Zepeda (2005, p. 28) define la discriminación como una conducta, culturalmente fundada y sistemática y socialmente extendida, de desprecio contra una persona o grupo de personas sobre la base de un prejuicio negativo o un estigma relacionado con una desventaja innecesaria y que tiene por efecto (intencional o no) dañar sus derechos y libertades fundamentales.

De aquí la importancia y relevancia de la identificación y el estudio de los prejuicios en cualquier ámbito social y científico para luchar contra ellos y erradicarlos con el objetivo de eliminar la discriminación.

El reggaetón

El reggaetón o reguetón es un género y una tradición musical que apenas tiene unas décadas de existencia y se encuentra en pleno desarrollo. Se fue conformando a partir del último decenio del siglo XX y se ha ido consolidando durante las primeras décadas del XXI.

Según Moore (2010, p. 138), el reggaetón es el resultado del movimiento de influencias culturales a lo largo y alrededor del Caribe. Su origen puede trazarse en las interacciones entre el Caribe y la América Central, específicamente por los inmigrantes jamaíquinos en Panamá, quienes llegaron a este país como trabajadores del proyecto de construcción del Canal de Panamá a principios del siglo XX, llevando su música y su cultura consigo. El reggaetón puede ser visto como una fusión del *dancehall* en español y el *hiphop* en español (de influencia puertorriqueña) con un patrón rítmico específico (ver figura 1), casi idéntico al ritmo de la habanera (Moore, 2010, pp. 139-140), el cual también está presente en tradiciones musicales del Caribe como el *zouk* y otras que tienen su origen en África, como el *kizomba* de Angola, entre varias más.

Base rítmica del Reggaetón o *Dembow*

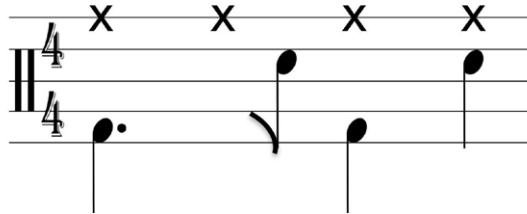


Figura 1. Patrón rítmico base del reggaetón o *dembow*.
Fuente: elaboración propia.

Igualmente, puede sentirse en el reggaetón la influencia rítmica del *soca*, sobre todo del *bashment soca* y el *raga soca*. Para Manuel, Bilby y Largey (2006) el *dembow* jamaicano (que es actualmente sinónimo del reggaetón, ver figura 1) suena a un *soca* más lento y se acerca al *dancehall* al ser sus letras más cantadas que rapeadas (pp. 112-113).

El género, como una entidad comercial distinta emergió muy recientemente a principio de la década de 1990. Está fundamentalmente criollizada con raíces en la música *dancehall* de Jamaica y el Caribe Británico y lazos rítmicos con el *soca* de Trinidad y Tobago y la *champeta* colombiana. El reggaetón incorpora una diversidad de elementos de la música negra estadounidense, así como influencias de géneros folclóricos del Caribe hispanohablante [traducción propia] (Moore, 2010, p. 138).

El baile del reggaetón se conoce como “perreo” (Moore, 2010, p. 139). Este es un baile multidimensional que se lleva a cabo principalmente mediante un movimiento agitado de la cadera, hacia adelante y hacia atrás, al ritmo del *dembow* (ver figura 1) en un eje paralelo al suelo, en contraste con otros ritmos latinos, como la salsa, la cumbia, el danzón o el tango, cuyo baile se basa en el movimiento de pies y la sucesión de pasos. El perreo es de nueva cuenta una influencia de los bailes

caribeños, que a su vez se derivan de danzas del este de África. “Coreografía de este tipo tiene su historia en el Caribe Británico entre los entusiastas del *dance-hall*, que se remonta a la década de 1980, pero representaba algo nuevo e incluso controversial en las discotecas latinas de la década de 1990” [traducción propia] (Moore, 2010, p. 139).

Según una entrevista con la profesora Amanda Cumberbatch de la Universidad de las Indias Occidentales, campus Cave Hill, Barbados (comunicación personal, 28 de marzo de 2021), quien ha sido jueza de certámenes de *calypso* en Barbados, en Jamaica y Trinidad y Tobago se baila el *soca* y el *calypso* con el mismo movimiento de caderas, pero con el nombre de *wining up* (que en el inglés criollo local significa agitar, menear o mover en espiral). En Barbados, el mismo baile recibe el nombre local de *wukking up*, que proviene de *working up* y en inglés significa también agitar o subir la emoción. En ese contexto, un buen desempeño en el baile del *wukking up* se le califica como *doing the dog* del inglés “hacer el perro”, con lo que se evidencia su conexión con el perreo, que también significa literalmente moverse “al estilo de un perro” (Moore, 2010, p. 139). En el ámbito estadounidense se adoptó el mismo baile para el *hiphop* y el *trap* con el nombre de *twerking*, que podría entenderse como “batir o retorcer”.

La evolución del discurso del reggaetón: del machismo al feminismo y la interculturalidad

Según Moore (2010) la abierta sexualidad de sus movimientos y de algunas de las letras de sus canciones se convirtió en el foco de considerable crítica en la prensa (p. 139). En sus inicios, al igual que los géneros caribeños como el *ragga soca* o el *bashment soca* –como en *Spring Garden On Fire* de Ras Iley (2014), estrenada en 1986, y *Leggo I Hand* de The Mighty Grynner (2008), estrenada en 1989 –, además de la característica base rítmica en común, la orquestación del reggaetón era muy simple y se centraba primordialmente en una percusión que marcaba el ritmo del *dembow*. Sus letras eran de un contenido sexual a veces muy explícito, con comentarios machistas que llegaban a cosificar a la mujer.

Ejemplo de lo anterior son las canciones del panameño Edgardo A. Franco, conocido como El General por vestir uniformes militares en el escenario, hacia la década de los noventa (Moore, 2010, p. 138).

El General:

Tú eres mi mamita, rica y apretadita [...]

Haces ejercicio, estás apretadita

No como las otras que pierden su figura

Comen y comen, parecen una bola [...]

Si tú la ves, amigo, no te puedes contener (El General y Anayka, 2018)

Sin embargo, el reggaetón no es el único género en el cual puede encontrarse este tipo de letras altamente sexualizadas y misóginas. También se pueden escuchar ejemplos de otros géneros, como el *soca* (Marzville, 2017), el *pop* (David Guetta, Nicki Minaj, Bebe Rexha y Afrojack, 2015), *hiphop* (Robin Thicke y Pharrell, 2013) y, entre otros, el *rock* en español:

Ingrata

No te olvides que si quiero

Pues si puedo hacerte daño

Solo falta que yo quiera lastimarte y humillarte [...]

Por eso ahora tendré que obsequiarte

Un par de balazos

Pa' que te duela

Y aunque estoy triste por ya no tenerte

Voy a estar contigo en tu funeral (Café Tacuba, 2014)

A partir del primer decenio del siglo XXI, pero sobre todo durante su segunda década, aumentó la intervención de mujeres cantantes de reggaetón, como Ivy Queen, Greeicy Rendón, Shakira, Karol G, Natti Natasha, Becky G, entre muchas otras, quienes empezaron a contestar la misoginia usual de las letras del reggaetón y a variar su contenido hacia un contenido más feminista. Esto dio como resultado un cambio en el discurso del reggaetón, analizado en Chávez Aguayo y Jiménez

Muñoz (2020a, pp. 27-28, 33-35; 2020b, pp. 198-199), no solo por parte de las mujeres, sino también de hombres como J Balvin, Ricky Martin, Bad Bunny y Residente, entre varios más.

Además, ciertos movimientos sociales movilizados a través de las TIC y las redes sociales Twitter, Facebook e Instagram, como el movimiento *#MeToo* (del inglés “yo también”), en el cual las mujeres que han sido objeto de acoso y violación acusaban directamente a sus perpetradores y recibían el apoyo de sus congéneres. Estas mujeres, durante mucho tiempo, no habían podido hablar de los abusos sufridos por la actitud prevalente del machismo de ignorarlas y desacreditarlas. Pero ahora, recibían apoyo y comprensión de otras mujeres y mayor visibilidad mediática. Esto destapó el problema del machismo en los círculos artísticos, donde las conductas de acoso y violación contra la mujer han estado muy arraigadas y normalizadas.

A partir de movimientos como este, los principales cantantes de reggaetón se han ido autocensurando para no seguir propagando dichas actitudes dentro del género musical. Incluso, las canciones que aún guardan un alto contenido sexual, reniegan de las posturas de acoso hacia la mujer.

Residente:

Como inodoro público, un perreo asqueroso,
bien bellacoso, pero sin acoso (Residente y Bad Bunny, 2019).

Algunas mujeres expresan su sexualidad ahora más libremente, sin que esta esté supeditada a la iniciativa o el control del hombre.

Anitta:

Le pedí que me ayude con una misión,
Que me llene entera de satisfacción.
A mí me gusta cuando baja *downtown*.
Le pido que se quede ahí envenecio'
Me dice *baby*, suena interesao'

Si quieres ven y quédate otro *round* (Anitta y J Balvin, 2017).

Otras mujeres, sin recurrir a un lenguaje sexual, expresan sus límites y sus condiciones desde una postura más empoderada:

Natti Natasha:

Quieres mi amor y me dices que eres sincero
Me pides por favor, me prometes el mundo entero
Sé cuál es mi valor y no quiero a un bandolero
Tengo un corazón y merezco el amor de un hombre real (Pitbull, Daddy Yankee y Natti Natasha, 2019).

También hay ejemplos de canciones que cuestionan los roles de género tradicionales:

Kany García:

Vamo' a jugar a cambiarlos los bandos
yo voy a tu extremo y tú acá [...]
Y quiero que tus pies se pongan mis zapatos [...]
Aquí nadie tiene la batuta [...]

Residente:

A mí me gusta que no haya un líder en la ganga
Si tú te lo pones yo también me pongo el tanga (Kany García y Residente, 2018).

Según Omar Rincón, profesor de la Universidad de Los Andes, Colombia, (referido por Sandoval Vera, 2019, párr. 35) en el género del reggaetón no solo deben analizarse las letras por separado, sino toda su performatividad, ya que el cuerpo femenino es objeto de deseo precisamente por su independencia, porque en las canciones las mujeres son dueñas de su sexualidad y de su placer.

En cuanto a la apropiación de las mujeres de este género que solía ser dominado por hombres, [Omar] Rincón afirma que es justamente desde el centro

mismo del machismo que las mujeres pueden luchar contra él. El empoderamiento, sin embargo, no se da solo con el hecho de que haya mujeres cantándolo, sino que tiene que ver también con la manera como el reggaetón, su baile y todo el performance alrededor de él giren en torno al cuerpo femenino empoderado. El hombre pasa a ser un simple espectador del cuerpo femenino en el despliegue de su sexualidad (Sandoval Vera, 2019, párr. 36).

En la actualidad, las letras del reggaetón no solo se centran en la fiesta y las relaciones románticas, sino también refieren a asuntos del orgullo latinoamericano o “latino”, conciencia social y otras preocupaciones sociales (Moore, 2010, p. 138). Se pueden encontrar, hoy en día, distintas temáticas en el reggaetón, que van desde la divulgación de la Teoría Social (Residente, Dillon Francis e Ile, 2018), como explica la *Agencia EFE* (2018); a la divulgación de la Historia (Mind Sylenth, Mila J-Lo y Playground Fire, 2018) y la Física (Javi Moreno y Javier Santaolalla, 2020) con un tono de humor; mensajes solidarios con otras mujeres, también llamada “sororidad” (Sailorfag, 2018); canciones para dar visibilidad al movimiento trans (Los Teke Teke, 2017); reggaetón cristiano (Indiomar, Almighty, Funky y Alex Zurdo, 2020), y reggaetón para niños (Tainy y J Balvin, 2020). Incluso, canciones para propagar los consejos de la Organización Mundial de la Salud (OMS) sobre las medidas de prevención para evitar la propagación de la enfermedad por coronavirus (Covid-19) ante la pandemia global de 2020 y 2021, apelando a la solidaridad (Ariel de Cuba, 2020).

El paso del tiempo ha ido atrayendo a otros cantantes de Latinoamérica y el Caribe hacia el reggaetón, así como a músicos estadounidenses y de los cinco continentes, que han ido añadiendo y fusionando este género con otras tradiciones musicales (Chávez Aguayo y Jiménez Muñoz, 2020a, p. 34). Se ha vuelto una tendencia mezclar en las canciones el ritmo del *dembow* con otros ritmos latinos, caribeños, europeos y asiáticos (Moore, 2010, p. 144-145), aumentando así la complejidad rítmica, melódica y estética del reggaetón hacia el inicio de la tercera década del siglo XXI.

El prejuicio hacia el reggaetón

Mi disonancia cognoscitiva

Comencé a interesarme en el estudio del reggaetón como músico e investigador a partir de sufrir mi propia disonancia cognoscitiva. Previamente, había aprendido a considerarlo como una manifestación artística de baja calidad, contenido exclusivamente sexual y un vehículo de propaganda machista y misógina.

Sin embargo, en 2017, me topé con un par de canciones que me parecieron rítmicamente muy agradables e interesantes. Me llevé una sorpresa cuando me di cuenta de que esas eran canciones de reggaetón y que esos ejemplos contradecían la cognición que tenía sobre el género. Entonces, me decidí a actualizar la información que tenía sobre el reggaetón mediante una investigación académica que me permitiera conocer tal cual la realidad del fenómeno, eliminando cualquier cognición que no proviniera de la experimentación directa y estuviera, por tanto, basada en el prejuicio. Así nació la idea de la presente investigación y de la investigación mayor de la cual forma parte.

Durante varias semanas, que después se convirtieron en meses, me puse a escuchar distintas canciones de reggaetón, poniendo atención tanto a sus cualidades musicales, como al contenido de sus letras. Comencé a indagar también en sus antecedentes y sus influencias y, al final, pude reconocer en el desarrollo del reggaetón una historia muy similar al del desarrollo de otras tradiciones musicales recientes y antiguas. El *jazz*, el *rock* y el *hiphop*, por ejemplo, que están muy validados y legitimados actualmente, pasaron también por un periodo de rechazo en los círculos artísticos más puristas. Se les tachaba del mismo modo de manifestaciones de menor valor o de “bajo arte”, asociadas a vicios y sexo, hasta que con el tiempo se fueron aceptando, consolidando y afianzando.

Lo mismo ha ocurrido con otras tradiciones musicales que anteriormente han sido consideradas reprochables y vulgares y que ahora han sido declaradas por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

(UNESCO, por sus siglas en inglés) como Patrimonio Intangible de la Humanidad, como el tango, el flamenco y el mismo *reggae* (UNESCO, 2009; 2010 y 2018).

Las innovaciones artísticas siempre han enfrentado al principio una resistencia por parte de los sectores más conservadores. Un ejemplo en la historia de la ópera son las obras de Wolfgang Amadeus Mozart, quien, componiendo óperas en alemán como *Die Entführung aus dem Serail* (El Rapto en el Seraillo) o *Die Zauberflöte* (La Flauta Mágica), cuestionaba los estándares de la época que exigían el uso del italiano como el idioma aceptable para la ópera. Otro ejemplo del mismo compositor está en su obra *Le Nozze di Figaro* (Las Bodas de Fígaro), que en su época no fue bien recibida pero que con el tiempo se ha convertido en una de las óperas más importantes, representadas y referentes de la Historia.

Existen muchos otros ejemplos similares en la Historia del Arte, pero no es el objetivo de este capítulo hacer una enumeración de ellos, sino solo referirlos.

El prejuicio en la academia

Así pues, elaboré el protocolo descrito en la Introducción para poder investigar el reggaetón desde una perspectiva transdisciplinaria y fui presentando mis avances en los distintos foros académicos antes mencionados. De tal forma que, cuando hablaba de reggaetón en círculos científicos, empecé a notar en mis colegas de la Gestión Cultural (docentes, investigadores y estudiantes), en funcionarios públicos de las Políticas Culturales y en varios artistas una actitud hostil hacia él, que podía ir desde la evitación, rechazando hablar del tema, hasta una reacción más agresiva, describiéndolo de forma peyorativa o atacándolo, como lo describen los niveles 2 a 4 de la escala de Allport (1979, párr. 3): evitación, discriminación y ataque físico.

Dado que este continuo de reacciones llamaban mi atención, seguía indagando en dichas personas cuál era el fundamento de su actitud hostil y, para comprobar si se trataba de actitudes prejuiciadas o informadas, les preguntaba si podían darme algunos ejemplos de canciones o al menos de fragmentos musicales o versos que fundamentaran su percepción de un bajo arte, música monótona, letras sin contenido, temas exclusivamente vulgares y misóginos.

Lo habitual fue encontrarme con que no podían darme un ejemplo concreto, ni siquiera un verso, sino solo vaguedades como “es una canción que habla de puro sexo, pero no me acuerdo de cómo se llama, lo que dice ni cómo va”. Tampoco podían darme el nombre de algún cantante de reggaetón ni mencionarme en dónde escucharon la supuesta canción misógina o de “bajo arte”, aunque hubiera sido de forma no intencionada, como en la calle, el transporte público, una fiesta, un bar o una discoteca.

Un colega investigador mencionó como ejemplo el título *Felices los 4* del colombiano Maluma (2017). Sin embargo, al preguntarle por el contenido de la canción, la descripción que dio (aunque vaga) correspondía a la canción *Cuatro babys* del mismo Maluma y otros coautores (Maluma, Trap Capos, Noriel, Bryant Myers y Juhn, 2016). Esta canción despertó mucha controversia y fue informada una iniciativa de recolección de firmas para retirar el videoclip (*El País*, 2016). Sin embargo, si bien es verdad que esta canción tiene un contenido sexual muy explícito y su letra puede ser considerada denigrante para la mujer, su música no corresponde a un reggaetón sino a un *trap*, un género distinto proveniente del contexto estadounidense e influenciado también por el *hiphop*.

Maluma:

Estoy enamorado de cuatro *babys*
Siempre me dan lo que quiero
Chingan cuando yo les digo
Ninguna me pone pero [...]

Noriel:

La primera se desespera
Se encojona si se lo hecho afuera
La segunda tiene la funda
Y me paga pa' que se lo hunda
La tercera me quita el estrés

Polvos corridos, siempre echamos tres (Maluma, Trap Capos, Noriel, Bryant Myers y Juhn, 2016).

Cuando a este colega le confronté que el ejemplo que me había dado correspondía a un *trap* y no a un reggaetón, me contestó que esto no lo hacía variar su percepción hacia el reggaetón.

En el contexto de otra reunión académica, un funcionario público de las Políticas Culturales de ámbito estatal en México, que también se ha desempeñado como músico, al mencionarle el reggaetón, afirmó que este “no es arte ni por asomo, su calidad musical y artística es nula y sus postulados son demasiado machistas”. Casualmente, en donde tuvo lugar esta conversación había una pantalla de televisión donde estaba sintonizado un canal que transmitía videoclips musicales entre los cuales se incluía reggaetón. De modo que le ofrecí prestar atención a los videoclips de las canciones de reggaetón que se transmitían para cotejar con ellos su percepción hacia el género, pero se resistió a mirar el televisor y decidió mantenerse en su postura de evitación y rechazo, los niveles 2 y 3 de la escala de Allport (1979, párr. 3).

Esto me llamó mucho la atención porque como funcionario público, más allá de sus gustos personales, tendría que manejarse con mayor objetividad hacia las distintas manifestaciones artísticas, ya que su calidad de servidor público que toma decisiones al respecto de las políticas culturales y el fomento y financiación del arte debería exigirle imparcialidad y objetividad.

En otra ocasión, después de presentar el protocolo de mi investigación en un congreso, durante la ronda de discusión, un estudiante me preguntó si consideraba el reggaetón como arte. Al responderle que sí, contó a la audiencia que en su carrera profesional siempre había luchado en contra de aquellos que separaban las “bellas artes” de otro tipo de manifestaciones artísticas, como la música tradicional o también llamada música folclórica, que era lo que dicha persona estudiaba y ejecutaba y lo que sus profesores consideraban como un arte menor. Luchaba porque la gente de su alrededor, sobre todo sus maestros, dejaran de considerar sus expresiones artísticas como un arte secundario y les reconocieran su verdadero valor. Sin embargo, al final de su intervención, concluyó de todas formas que para él el reggaetón no podía ser considerado arte de ningún modo.

Este estudiante, que explicó su lucha personal por reivindicar sus expresiones artísticas durante su carrera, terminó incorporando la actitud de sus maestros, discriminando con ello las manifestaciones distintas o ajenas, como el caso del reggaetón.

Posteriormente, en un evento académico distinto, antes de iniciar mi presentación, pregunté a la audiencia cuál era su postura frente al reggaetón y anoté las siguientes respuestas, que abarcaban los niveles 2 a 4 de la escala de Allport (1979, párr. 3): evitación, discriminación y ataque.

- “Tiene poca creatividad”
- “Las ideas que expresa son mínimas”
- “El sexo está presente en todas las letras. No hay temática”
- “Cosifica a la mujer”
- “No quiero saber nada del reggaetón”
- “Borro las canciones de mi mente en cuanto las oigo”

Luego, hice una segunda ronda preguntando en qué situación fueron conscientes de haber escuchado reggaetón por última vez y si recordaban algún verso, melodía, título o detalle sobre alguna canción que sustentara su postura previamente referida. Del mismo modo que en las otras ocasiones, ninguno de los asistentes pudo dar detalles concretos de alguna canción, solo ofrecieron vaguedades.

Únicamente, una de las personas presentes identificó una canción que describió así: “algo de la playa, pero con un enfoque sexualizado. Dice ‘vamos a tener relaciones sexuales’. Bob Marley... Manía por el sexo. No recuerdo qué dice... sí es romántico, pero ‘te llevo hacia el sexo’”. Luego cantó una tonada de la canción y pude identificarla como *Calma* de Pedro Capó y Farruko (2018), que en ese momento se podía escuchar frecuentemente en la radio.

No obstante, su percepción de la letra estaba distorsionada para encajar con su precognición, según la cual todas las letras del reggaetón son altamente sexuales, y así mantener reducida su disonancia cognoscitiva, sin confrontar su prejuicio. Pero, en realidad, lo que refirió no aparece así en la letra real:

Cuatro abrazos y un café
Apenas me desperté
Y al mirarte recordé
Que ya todo lo encontré [...]
Vamos pa' la playa, pa' curarte el alma
Cierra la pantalla, abre la Medalla [cerveza puertorriqueña]
Todo el mar Caribe, viendo tu cintura
Tú le coqueteas, tú eres busca bullas y me gusta (Pedro Capó y Farruko,
2018).

Después de terminar la segunda ronda con esa única referencia a una canción concreta, pregunté a la audiencia, si no podían recordar una canción de reggaetón que hubieran escuchado con letras poco creativas o misóginas, ¿cómo habían construido su percepción actual hacia él? Esto detonó una acalorada discusión. Algunos reaccionaron con enojo y agresividad al ser cuestionados, mientras que otros pudieron reconocer su prejuicio. Al final, una profesora concluyó: “Bueno, tengo un prejuicio, ¿y qué?”

De nuevo, resulta importante que un profesional de la Educación, sobre todo si se dedica a la Gestión Cultural, sea consciente de que mantiene posturas prejuiciadas hacia ciertas manifestaciones artísticas, lo cual es éticamente cuestionable y doblemente peligroso si, al estar en una posición de autoridad frente al estudiante, perpetua no solo los prejuicios en sí, sino el proceso que le lleva a generarlos y sus consecuencias, como la discriminación y la violencia. Como el estudiante del ejemplo anterior, que, habiéndose quejado de la discriminación sufrida por parte de sus maestros a sus manifestaciones artísticas, al final replicó la actitud de sus profesores y perpetuó la discriminación hacia otras manifestaciones distintas a la suyas.

Pude evidenciar también el prejuicio, la discriminación y la violencia verbal en el ámbito artístico también en la calle. Concretamente, en un grafiti promocional de una fiesta de *rock* (ver figura 2) a espaldas del Museo de las Artes (MUSA) de la Universidad de Guadalajara, también conocido como Paraninfo, en 2018.



Figura 2. Graffiti promocional de La Fiesta de la Ballena detrás del Museo de las Artes (MUSA) de la Universidad de Guadalajara, en Guadalajara, Jalisco, México, que reza “El rock ha muerto, gracias a tu asqueroso reguetón”.

Fuente: Archivo personal de Marco Antonio Chávez Aguayo.

Resulta interesante, en este caso, que la violencia verbal (nivel 4 en la escala de Allport, 1979, párr. 3) provenga de artistas del *rock*, un género que hasta hace muy poco era señalado con prejuicios similares a los que ahora enfrenta el reggaetón, como un bajo arte, y que incluso tiene en su repertorio canciones en las que se propone un femicidio, como *La ingrata* de Café Tacuba (2014), estrenada en 1997.

Prejuicio y bulos en los medios

Similarmente a los prejuicios señalados en la academia a partir de falsas generalizaciones, se encontró que muchos de estos prejuicios también se han venido replicando en distintos medios internacionales, incluyendo diferentes periódicos digitales, a lo largo de varios años. Un ejemplo de esto es la siguiente noticia publicada por el medio mexicano *Zócalo* el 4 de diciembre de 2012. He aquí la nota completa:

Bamako, Malí.- El reggaeton [*sic*] ha sido generalmente criticado por su baja calidad musical, lo cual ha llevado a que muchas personas piensen que los

amantes de ese género son mucho más básicos y hasta banales en términos generales. Un estudio llevado a cabo por la Universidad de Bamako, parece dar la razón a esas afirmaciones. [...]

Según el estudio realizado por la Unidad de Psicología de la Universidad Bamako [sic], las personas que gustan del reggaeton [sic], son en promedio 20% menos inteligentes que los amantes de géneros más respetados, como la música clásica o el rock.

Para el estudio fueron entrevistadas 5 mil personas, a las cuales se le [sic] hicieron pruebas para conocer su coeficiente intelectual, así como una ronda de preguntas para conocer sus gustos musicales, esto seguido de una entrevista social.

Los amantes del rock y de la música clásica demostraron ser mucho más receptivos con su ambiente, igualmente parecieron mostrar una capacidad de crítica bastante superior a los reggaetoneros, quienes son mucho más simples, al menos en el papel.

El estudio no es concluyente, ya que se deben tener en cuenta muchos más factores (realidad económica y cultural, etc.) (Zócalo, 2012).

La nota calificaba negativamente el reggaetón por su “baja calidad” y a quienes lo escuchan como “más básicos y hasta banales” y “20% menos inteligentes” que quienes escuchan otros géneros musicales. Basaba sus dichos en una investigación realizada en Malí, al occidente de África, pero no ofrecía ningún dato o referencia que pudiera identificar este estudio, los autores del mismo o la publicación de sus resultados.

En el mismo año 2012, el medio español *Nou Diari* (2012) comentaría el supuesto estudio de la universidad de Malí que, según apuntaba, fue muy difundido en los medios y las redes sociales. Esto es lo que la nota analizaba sobre esta supuesta investigación maliense:

A pesar de que medios de reconocido prestigio como *La Mañana de Neuquén* o *RCN Radio de Puerto Rico* se hayan hecho eco de la noticia, hay un aspecto

de ella que nos huele a chamusquina, concretamente aquel en el que se afirma que el estudio sobre el reggaetón ha sido publicado por la Universidad de Bamako, en Malí.

Teniendo en cuenta que Malí es un país sahariano de pobreza galopante, que en este momento el integrismo islámico ha tomado el poder y que el país vive una guerra civil entre el ejército y las milicias talibanes tuaregs, hemos llegado a la conclusión de que el informe es poco fiable (*Nou Diari*, 2012, párr. 3 y 4)

Aun así, dos años después, el diario español *El Periódico* (Nadeu, 2014) replicaría el supuesto estudio de Malí. Especificando la misma metodología que *Zócalo* (2012):

Un estudio de psicología de la Universidad Bamako [sic] (Malí) asegura que las personas que escuchan reggaeton son, en promedio, un 20% menos inteligente que aquellas a las que les gusta escuchar a Beethoven o a Freddie Mercury. En la investigación, que se hizo a partir de entrevistas a 5.000 sujetos, se midió el coeficiente intelectual con preguntas sobre sus gustos musicales y una entrevista social (Nadeu, 2014, párr. 1).

Para corroborar lo publicado en estas noticias, empecé una búsqueda en internet del mencionado estudio de la Universidad de Bamako, Malí.

Lo primero que encontré o, mejor dicho, que no encontré, fue precisamente dicha universidad. Según Lam (2011, párr. 3), la Universidad de Bamako dejó de existir como tal, con esa denominación, en 2011, cuando la Asamblea Nacional de Malí decidió dividirla en 4 universidades distintas:

- Universidad de Letras y Ciencias Humanas (<http://www.ulshb.edu.ml/>)
- Universidad de Ciencias, Técnicas y Tecnologías (<http://www.usttb.edu.ml/>)
- Universidad de Ciencias Sociales y de Gestión (<http://ussgb.ml/>)
- Universidad de Ciencias Jurídicas y Políticas (<http://usjpb.edu.ml/site/>)

En ninguna de estas universidades malienses pude encontrar una investigación sobre reggaetón. Intenté contactar con cada una de ellas, escribiéndoles al correo

electrónico institucional informado en sus páginas de internet y les consulté acerca del mencionado estudio. No obstante, no obtuve respuesta en ningún caso.

Tampoco en un archivo de internet donde está almacenada la página web de la desaparecida Universidad de Bamako hay información sobre una investigación de este tipo (Université de Bamako, 2008). Obtuve el mismo resultado buscando también una investigación sobre reggaetón en la Universidad Montplaisir Túnez en Bamako (<http://www.umt.ens.tn/bamako/>), que es una institución privada de Malí.

Finalmente, realicé una búsqueda en el portal especializado Google Académico (<https://scholar.google.com/>) con las palabras clave “Bamako” y “*reggaeton*” (sin tilde por estar en inglés) y solo encontré un trabajo académico que citaba la misma supuesta investigación que *Zócalo* (2012), *Nou Diari* (2012) y *El Periódico* (Nadeu, 2014), pero con una liga defectuosa que no llevaba al estudio referido (Salinas Aguirre, 2019).

Otro ejemplo que encontré fue del diario español *ABC* (2014), que publicó esta noticia: “Ya es un hecho: tu capacidad intelectual puede determinar qué tipo de música escuchas. Al menos, así lo afirma el desarrollador de *software* Virgil Griffith, quien –mediante un estudio– ha establecido que aquellos que escuchan a grupos como U2 o Led Zeppelin son más listos que los que pasan el rato disfrutando de Beyoncé o géneros como el ‘reggaetón’ [*sic*]” (ABC.ES, 2014, párr. 2).

Según dicho diario, Griffith extrajo los resultados de las pruebas de acceso a la universidad de su muestra en los Estados Unidos y los relacionó con los gustos musicales personales de cada individuo a partir de lo que refirieron en sus perfiles de Facebook. De este modo, “estableció” que las personas con mejores notas escuchaban a Beethoven, mientras quienes son fans del *pop*, el reggaetón y el *jazz*, o bien de Beyoncé, Lil Wayne o Jay Z, tienen las peores notas (ABC.ES, 2014, párr. 5).

Para corroborar el contenido de la nota, busqué el citado trabajo de Griffith, dado que la publicación de *ABC* (2014) no incluía ninguna referencia al respecto.

Esta vez pude encontrar la página de internet personal de Virgil Griffith (<http://virgil.gr>), en la cual se identifica como un ex *hacker* y ex científico del Instituto de Tecnología de California o CalTech, donde obtuvo su doctorado en computación y sistemas neurales. El medio estadounidense *New York Times* le había

dedicado un artículo analizando sus aportaciones a la Wikipedia por su creación WikiScanner (Heffernan, 2008). Griffith menciona dentro de su web un trabajo elaborado en 2009 titulado “Música que te hace tonto” (Griffith, 2020). En una sección de su web, consultada en 2020 y que lamentablemente ya no está disponible, explicaba con más detalle la metodología de este ejercicio de correlaciones que realizó. En esa sección, ahora desaparecida, el autor se excusaba de esta forma: “Sí, estoy de acuerdo que la correlación y la causación no son lo mismo. Los resultados son una hilaridad encarnada, independientemente de la causalidad. Pueden dejar de enviarme correos electrónicos con esta aclaración” [traducción propia] (Griffith, 2020).

En 2015, el medio ecuatoriano *El Telégrafo* (Bustamante, 2015) hizo eco tanto del estudio de Griffith, referido en *ABC* (2014), como de la supuesta investigación de la Universidad de Bamako, referida por *Zócalo* (2012), *Nou Diari* (2012) y *El Periódico* (Nadeu, 2014), pero ahora colocando la publicación de esta investigación en 2014.

Un estudio de Psicología de la Universidad de Bamako (Malí), publicado en 2014 [*sic*], midió la influencia de la música en la inteligencia de los oyentes. La publicación –que circulaba en internet solo a través de los medios, pues la universidad no tiene página web– aseguraba que las personas que tenían por hábito escuchar el género reguetón eran menos inteligentes que quienes se exponían a otro tipo de música. Hasta se incluía una cifra: según el centro académico, los fanáticos de la música de Daddy Yankee o Don Omar tienen 20% menos inteligencia con relación a las personas que no disfrutaban de esas canciones. [...] En pocas palabras, los “reguetoneros” son simples, mientras que los roqueros son “complejos” [...].

En octubre de 2014, el desarrollador de *software* estadounidense Virgil Griffith extrajo (no se sabe si con consentimiento) las pruebas de acceso de cientos de jóvenes a las universidades en Estados Unidos y las comparó con sus gustos musicales –que obtuvo a través de Facebook–: los que tenían las notas más altas gustaban de la música clásica. En la siguiente escala se situaban los que gustaban del rock clásico, hasta llegar al último escalafón, ocupado por

jóvenes cuyos gustos apuntaban más hacia el reguetón o el rap. La publicación no tendría validez porque no hubo un método científico en la medición, empezando por el hecho de que los datos que uno coloca en Facebook no necesariamente son reales. Sin embargo, la publicación, titulada *Music that makes you dumb* (Música que te hace tonto), fue replicada en medios tan influyentes como *ABC* de España o *El Universal* de México: la información se viralizó. Le habían dado credibilidad (Bustamante, 2015, párr. 1 y 3).

Como comentaba esta publicación, la correlación de Griffith no tiene una solidez científica, puesto que se basa en las declaraciones de cada individuo en sus perfiles de Facebook y no en el consumo real de los usuarios, además de ser cuestionable éticamente por no tenerse certeza de si los resultados de las pruebas de selección universitaria fueron obtenidos de forma autorizada. Aun así, la noticia fue replicada por varios medios.

En 2017, el diario español *El País* (González Betancort, 2017) presentó un video con extractos de canciones de reggaetón con contenido misógino, citando un estudio de la Universidad de Helsinki, Finlandia, en el cual se aseguraba que “los jóvenes son especialmente vulnerables a las consecuencias negativas que acarrea la exposición al lenguaje sexual y vejatorio” (González Betancort, 2017, párr. 5). “Las secuelas en las mujeres de este tipo de líricas denigrantes incluyen la falta de autoestima, abuso de sustancias y alcohol, depresión y trastornos alimentarios. En hombres, fomenta la agresividad sexual y la visión del sexo opuesto como un objeto, según los expertos de Helsinki” (González Betancort, 2017, párr. 6).

El hipervínculo que aparece en esta nota, cuando se refería al estudio finlandés, lleva al portal de noticias de la American Association for the Advancement of Science (AAAS) (*Eurekalert*, 2015). En dicho hipervínculo, el portal reportaba una investigación de la Universidad de Helsinki en la cual se investigaron los mecanismos moleculares subyacentes a la interpretación musical a través del estudio de los efectos de dicha interpretación en la expresión genética de los perfiles de los músicos profesionales de dos agrupaciones en un concierto de dos horas: la Tapiola Sinfonietta (una orquesta profesional) y la Sibelius Academy (una universidad de música). La investigación concluyó que la interpretación musical incrementa la

actividad de genes involucrados en la neurotransmisión dopaminérgica, funciones motoras, aprendizaje y memoria (*EurekaAlert*, 2015, párr. 1).

Esta nota no ofrecía una liga para recuperar la investigación que reportaba, pero está disponible en Kanduri, Kuusi, Ahvenianen, Philips, Lähdesmäki y Järvelä (2015). Sin embargo, este estudio no trata sobre reggaetón ni lo menciona, sino que investigó la interpretación de música clásica y ópera. Concretamente, los instrumentistas que participaron en el estudio interpretaron obras de Igor Stravinsky, Joseph Haydn, Luigi Cherubini, Johann Christian Bach (hijo de Johann Sebastian) y Wolfgang Amadeus Mozart. La investigación reportó efectos positivos derivados de dicha interpretación (Kanduri *et al.*, 2015, pp. 2-5), no los efectos negativos de la escucha del reggaetón, ni las consecuencias negativas que acarrea la exposición al lenguaje sexual y vejatorio en los jóvenes o las secuelas dañinas en hombres y mujeres que esto acarrea, como afirmó *El País* (González Betancort, 2017, párr. 5-6).

El País mencionó igualmente que dichas supuestas consecuencias negativas derivadas del reggaetón, del lenguaje sexual y vejatorio y las líricas denigrantes las respaldaba también un estudio de la Universidad de Ramat Gan, Israel, sobre “música problemática”, que analizó géneros como el *rock*, *heavy metal*, *hiphop* y *rap* (González Betancort, 2017, párr. 6). Lo que concluyó el estudio israelí, a través de revisión de literatura, fue que el *rock* alternativo, pesado, metal, *punk*, *hiphop* y la música electrónica, *house*, *trance* y *techno* tienen una consecuencia negativa en sus escuchas y estaban asociados con el abuso de sustancias y alcohol, oposición a la autoridad, rebeldía, rasgos antisociales e impulsivos, conducta violenta y delincuencia. Mientras que, como efectos positivos, señaló la regulación de sentimientos negativos, la construcción de identidad personal, social y cultural y su importancia en la educación de los escuchas (Lozon y Bensimon, 2014). Sin embargo, esta investigación tampoco hizo referencia o mención al reggaetón.

En 2018, el medio español *La Sexta* (Raya, 2018) publicó una nota basada en “un reciente estudio de la Universidad de Helsinki, Finlandia”, como reportaba *El País* (González Betancort, 2017). No obstante, en esta ocasión, el referido estudio no provenía de investigadores del Departamento de Genética Médica

de dicha universidad, la Sibelius Academy o la Universidad de Aalto (también en Finlandia), como la investigación de Kanduri *et al.* (2015), sino de “un grupo de estudiantes de postdoctorado del Cognitive Brain Research Unit (CBRU)” que afirmaba que el reggaetón “no estimula nuestra capacidad cognitiva ni nuestra inteligencia” (Raya, 2018, párr. 4). La nota concluyó mencionando otras supuestas consecuencias de la escucha de este género:

Fue en 2013 cuando un grupo de científicos de la Universidad de Miami determinó que [el reggaetón] dañaba el hipotálamo y disminuía la capacidad cerebral y la memoria a corto plazo. Y un último dato. También hay otorrinolaringólogos, como la chilena Catalina Matalón, que están trabajando en demostrar el impacto negativo del reggaetón en nuestro oído debido a su estructura sonora y sus frecuencias (Raya, 2018).

La nota de *La Sexta* (Raya, 2018) no ofrecía ninguna referencia para consultar las investigaciones que mencionaba de las universidades de Helsinki y Miami. Solo contenía una liga a la página principal de la Cognitive Brain Research Unit (CBRU) de la universidad finlandesa. Cuando mencionaba el trabajo de la otorrinolaringóloga chilena Catalina Matalón, aparecía un hipervínculo que dirigía a la página principal de la sección de Tecnología de *La Sexta*, pero no a las declaraciones de la doctora.

Sin embargo, buscando esa referencia en internet, encontré una breve nota periodística del medio chileno *Cooperativa* (2010) en la que aparecen las citadas declaraciones de esta médica especialista en oído, nariz y garganta: “La otorrinolaringóloga Catalina Matalón explicó el riesgo que implica para la audición escuchar reggaetón y *hiphop*, además de advertir sobre un aumento en los problemas auditivos en los jóvenes como consecuencia del uso de nuevas tecnologías. Esta es una de las melodías que puede mermar su capacidad auditiva” (*Cooperativa*, 2010).

El mismo medio sacó otra nota un año después ampliando la información anterior. Según afirmaba, no solo le preocupan las altas frecuencias a la médica chilena, sino la estructura musical de las canciones:

Pero no solo el volumen en que se escucha la música es determinante a la hora de mermar la capacidad auditiva, ya que la estructura sonora de las canciones también juega un rol fundamental.

Es así que la especialista de la Clínica AvanSalud [Catalina Matalón] aseguró que “el reggaetón y el hiphop son las melodías más dañinas para el oído por su composición de frecuencias” (*Cooperativa*, 2011, párr. 4-5).

No obstante, el medio no explicaba cómo la estructura sonora del reggaetón perjudica de forma especial al oído, dado que solo se aludía a sus frecuencias, aunque no se explicaba a qué se refería con ello la doctora.

Un año después que la nota de *La Sexta* (Raya, 2018), la revista *La Joven Cuba* (Díaz, 2019) retomó el trabajo de Griffith, mencionado anteriormente por *ABC* (2014) y *El Telégrafo* (Bustamante, 2015), pero localizaba a este en la Universidad de Bamako y no en CalTech:

Un polémico estudio del desarrollador de *software* Virgil Griffith de la universidad de Bamako asegura que los universitarios con mejores notas escuchaban música clásica y clásicos del *jazz* [...]. Este informe está basado en un riguroso estudio que fue publicado por Digital Inspiration y está fundamentado en las calificaciones de los exámenes SAT de diversas universidades norteamericanas (Díaz, 2019, párr. 7).

La publicación que refirió sobre el estudio de Griffith mencionado en Digital Inspiration es la de Agarwal (2014). La nota de *La Joven Cuba* (Díaz, 2019) prosiguió relacionando el reggaetón con un número de problemas psicológicos y físicos, de forma similar a *El País* (González Betancort, 2017) y *La Sexta* (Raya, 2018) y sustentaba estos dichos en una supuesta investigación de la Universidad de Miami, Florida, Estados Unidos, sin ofrecer datos de ella.

El reggaetón se asocia con trastornos alimenticios, problemas de autoestima, depresión y consumo de sustancias nocivas para la salud, sobre todo en adolescentes. Pero, más allá de esos efectos sobre el comportamiento, a finales

del año pasado un estudio demostró una fuerte correlación entre escuchar reggaetón y el deterioro progresivo de ciertas conexiones neuronales, sobre todo a nivel del lóbulo prefrontal, área del cerebro encargada del razonamiento y la inhibición de conductas de impulsividad, similar a los daños causados por el consumo de alcohol (Díaz, 2019, párr. 9).

Sin citar a la otorrinolaringóloga chilena Matalón, referida en *Cooperativa* (2010 y 2011) y *La Sexta* (Raya, 2018), *La Joven Cuba* (Díaz, 2019, párr. 10 y 12) hacía eco de sus afirmaciones acerca de los daños auditivos que supuestamente conlleva la escucha del reggaetón, por su composición de frecuencias. Del mismo modo, mencionaba el trabajo de una profesora panameña radicada en Madrid, España, Laura Dudley, en el cual sometieron a varios individuos al reggaetón y encontraron que “este tipo de música daña el hipotálamo, disminuye la capacidad cerebral, así como la memoria a corto plazo y, en consecuencia, el aprendizaje cuesta más” y añade que “en países donde el reggaetón es el género más escuchado se ha relacionado este fenómeno con el embarazo precoz en las niñas adolescentes” (Díaz, 2019, párr. 11). A pesar de sus afirmaciones, la nota de *La Joven Cuba* (Díaz, 2019) no ofrecía referencia alguna para consultar ninguno de los estudios que refiere. Tampoco pude encontrar en internet el supuesto estudio de la profesora panameña Laura Dudley.

Más tarde, el medio *Fórmula Informativa* (2020) reprodujo afirmaciones similares a *El País* (González Betancort, 2017) y *La Sexta* (Raya, 2018), a partir del antes mencionado estudio de la Universidad de Helsinki, respecto al supuesto deterioro cognitivo que genera el reggaetón, esta vez equiparándolo con el daño neuronal que produce el consumo de alcohol.

Un estilo musical como el reggaeton [sic] puede llegar a producir daños cerebrales, según un estudio de la Universidad de Helsinki. [...]

Según este estudio, este estilo de música no nos hace pensar demasiado. Son letras fáciles y pegadizas y un mismo ritmo continuo. Esto hace que nuestro cerebro no trabaje suficiente y no se esfuerce en recordar o en retener el tema

musical. Entonces, el reggaetón puede causar un trastorno cognitivo prematuro por no utilizar nuestra mente todo o [sic] que deberíamos.

No significa que “el reggaetón mate neuronas”, no llega a esos extremos, pero no las estimula para que permanezcan en todas sus facultades. El deterioro de ciertas conexiones neuronales, por una exposición de forma continuada, podría equipararse al daño producido por el consumo de alcohol (*Fórmula Informativa*, 2020, párr. 1-3).

Esta sucesión de bulos que adjudican al reggaetón distintos males, psicológicos, físicos y sociales, sin ofrecer fundamento o referencias que puedan identificar los supuestos estudios científicos que aparentemente los respaldan, en realidad solo tienen como objetivo denostarlo y calumniarlo y no el de informar sobre una realidad. Constituyen un tipo de violencia verbal que se corresponde con el nivel 4 de la escala de prejuicio de Allport (1979, párr. 3): el ataque (actos de violencia). A pesar de su falsedad y su falta de evidencias, dichos bulos han sido replicados a lo largo de varios años por estos distintos medios periodísticos internacionales sin que ninguno de ellos los haya cuestionado ni contrastado, como dictan las reglas básicas del Periodismo. Lo anterior pone en cuestionamiento los estándares éticos con los cuales dichos medios informativos elaboran sus notas, las publican y, en general, ejercen su labor periodística, sin un interés en la realidad, sino en presentar los fenómenos de forma distorsionada al modo en el que encajen con sus prejuicios.

Prejuicio en las políticas culturales

Así como ciertos medios internacionales han hecho eco de bulos que achacan al reggaetón distintos males y perjuicios, también han informado acerca de iniciativas que tienen como objetivo incidir en las políticas culturales para prohibir el reggaetón como manifestación artística. Este tipo de eventos lesionan los derechos culturales a la diversidad, a la libre expresión y producción artística y a participar

de la vida cultural. Un ejemplo de ello es el medio mexicano *Noticieros Televisa* (2019), que informó que diputados del Congreso del Estado de Sinaloa, México, por el partido Movimiento de Regeneración Nacional (Morena), propusieron una iniciativa de ley para prohibir el reggaetón con base en algunas de las afirmaciones recogidas por los medios citados anteriormente:

Diputados de Movimiento Regeneración Nacional (Morena) en Sinaloa propusieron prohibir el reguetón y los narcocorridos en las escuelas.

Dichos ritmos musicales promueven los bailes y cantos “decadentes” y hacen apología del delito, argumentaron los diputados locales Pedro Alonso Villegas Lobo y Apolinar García Carrera, quienes promueven la prohibición de estos ritmos musicales (*Noticieros Televisa*, 2019, párr. 1-2).

Esta nota periodística presentaba como fundamento de los diputados estatales la “fuente académica” proveniente de un supuesto estudio de la Universidad de Helsinki, referido por *La Sexta* (Raya, 2018) y *Fórmula Informativa* (2020), pero atribuyéndole otras conclusiones, puesto que “relaciona el reguetón con comportamientos de agresividad sexual, problemas alimentarios, falta de autoestima, consumo de sustancias y depresión en los jóvenes” (*Noticieros Televisa*, 2019, párr. 6). Así continuaba:

“El estudio demuestra que los adolescentes y los jóvenes son el grupo social más vulnerable, ya que en esta época es frecuente dejarse llevar por los estímulos externos repetitivos, mientras que se desautoriza a las figuras de poder, como los padres y los profesores”, apuntaron los legisladores.

Las letras del reguetón pueden “confeccionar mujeres con baja autoestima, trastornos de alimentación, depresión o problemas con el abuso de sustancias”, mientras que los hombres “aprenden a ver a sus compañeras como meros objetos sexuales, provocando comportamientos agresivos dentro del plano sexual”, aseguraron.

Los legisladores morenistas explicaron que esto no significa que todos los jóvenes que escuchan reguetón desarrollarán este tipo de personalidad, “pero sí afirma la relación entre la identidad y el carácter personal con el tipo de música que se escucha” (*Noticieros Televisa*, 2019, párr. 7-9).

Dos meses antes, *Noticieros Televisa* había informado también de una iniciativa similar, pero en el Congreso del Estado de Tabasco, México, cuando una diputada por el mismo partido de Morena presentó el 7 de febrero de 2019 una iniciativa de ley para prohibir el reggaetón en los festivales escolares para resguardar la “identidad cultural” de los escolares porque provoca “incitación sexual” a través de sus letras y bailes (Mandujano, 2019, párr. 1 y 2). “La legisladora señaló en la Tribuna del Congreso de Tabasco que ‘no todas las músicas son aceptables’ y como ejemplo señaló al reguetón, el cual ‘se ha posicionado en el gusto de niños y adultos, pero es un género que trae un sin fin de críticas e inconformidades’” (Mandujano, 2019, párr. 5).

La nota basaba las afirmaciones de la diputada en las declaraciones de una psicóloga, sin identificarla:

A finales de 2017, una psicóloga infantil explicó que el reguetón angustia a los niños y provoca un “impacto negativo en su desarrollo cognitivo”, sobre todo canciones “hipersexualizadas” para las que no están preparados para discernir.

Cuando menores de 12 años escuchan música hipersexualizada, “se vulnera su capacidad de desarrollo porque no comprenden el significado de las letras y las imágenes complejas, agresivas o sexuales”, indicó la especialista (Mandujano, 2019, párr. 9-10).

En estos ejemplos se muestra el peligro que puede haber en que un funcionario público que decide sobre políticas culturales se deje llevar por sus prejuicios y por una actitud que no se basa en la objetividad sino en preconcepciones sin verificación. Además, pueden verse las consecuencias de que los medios periodísticos propaguen noticias falsas o bulos que, sumadas a la falta de rigor de los diputados

y funcionarios de las políticas culturales, pueden llegar a convertirse en leyes y políticas públicas.

Estas son actitudes que se colocan en el grado 4 de la escala de Allport (1979, párr. 3), el ataque (actos de violencia), que sigue a la discriminación (nivel 3) y que pretende llegar hasta la prohibición y el exterminio, que es el último nivel, el 5, de la escala del prejuicio, además de ser conductas inconstitucionales por tener el propósito de lesionar derechos culturales consagrados.

Discusión

Las afirmaciones sobre el reggaetón que se han encontrado en la academia, los medios y las políticas culturales, que lo describen como un género intrínsecamente negativo, nocivo, reprochable e incluso físicamente dañino, se presentan de forma ligera y sin fundamentos objetivos. En los medios periodísticos, se citan constantemente supuestas investigaciones científicas que no se referencian, ni tampoco han sido encontradas en el internet, en una época en la cual las comunicaciones digitales harían imposible que investigaciones hechas tan famosas en las noticias simplemente se desvanezcan en la red de redes. Resulta interesante que unos estudios tan citados por varios medios internacionales de habla hispana sean imposibles de encontrar en páginas de internet especializadas en ciencia, como Google Académico, revistas o libros científicos, o en las instituciones que supuestamente las generaron y, a pesar de esto, se les siga propagando en dichos medios. Por tanto, se trata de investigaciones ficticias sobre las cuales se basa el supuesto periodismo que dichos medios internacionales ejercen.

De hecho, es curioso que sean países no hispanohablantes, alejados de la tradición iberoamericana y que en ningún caso se distinguen por su producción ni por el consumo de reggaetón, como Finlandia y Malí, a quienes se les achaque un especial y particular interés en investigarlo, que no se ha tenido en universidades iberoamericanas, como es el caso del presente capítulo que forma parte de una investigación mayor que se desarrolla en la Universidad de Guadalajara, México.

Aun así, se llega a afirmaciones que van desde la poca inteligencia de sus fans, el desarrollo de conductas antisociales, hasta el daño auditivo y cerebral que el consumo de reggaetón genera supuestamente. Con todo esto, el crédito que se les da a estas notas periodísticas infundadas por parte de ciertos funcionarios públicos corre el peligro de convertirse en políticas culturales que lo prohíban, como las que se han expuesto, pretendiendo su censura o exterminio a partir de la discriminación hacia este género. Se abarcan así los tres últimos peldaños de la escala del prejuicio de Allport (1979, párr. 3): discriminación, ataque (violencia) y exterminio.

Dos de los argumentos que se presentan sobre la nocividad del reggaetón son su ritmo repetitivo y sus letras sin profundidad poética. Por un lado, su música y su poesía no es muy diferente de otros géneros contemporáneos como los referidos *hiphop*, *rock*, *pop* y *trap*. De hecho, la afinidad a estos otros géneros es algo que le permite fusionarse con ellos en las canciones actuales. Por otro lado, su patrón rítmico es muy similar a otras tradiciones musicales latinoamericanas, caribeñas y africanas (*bashment soca*, *raga soca*, *dancehall*, *zouk*, *kizomba*, *champeta*, *habanera*, etcétera), como se ha referido antes, las cuales han estado presentes durante décadas, desde tiempo antes que la popularización del reggaetón, sin que se les haya achacado una nocividad particular hacia sus audiencias o comunidades, como la que ahora se le adjudica al reggaetón.

Adicionalmente, como si el reggaetón fuera el único género musical con un patrón rítmico repetitivo (característica que también comparte con la salsa, cumbia, vallenato, bachata, *rock*, *pop*, *rap* y *trap*, entre varios más), es interesante cómo a otros ejemplos en la música con fragmentos también repetitivos no se les haya achacado una malignidad física, auditiva, cerebral o social, si no es por haber padecido en algún momento de su historia prejuicios similares a los que ahora el reggaetón es objeto.

Un ejemplo de patrones repetitivos en la historia son las letanías en la música sacra. Otro ejemplo es un recurso muy utilizado en la música clásica y en la ópera llamado *ostinato* (del italiano “obstinado”), que consiste en la reiteración continua de una misma nota o de una secuencia de notas que se repiten en cada

compás, el cual, no ha reportado haber provocado daño cerebral o auditivo alguno en los escuchas ni en los intérpretes a lo largo de los siglos en los cuales se ha implementado. Exponentes de este estilo de composición incluyen nombres de la talla de Wolfgang Amadeus Mozart, Giovanni Paisiello y Gioachino Rossini, entre muchos otros.

En cuanto a decibelios, ni la música electrónica, el metal o las óperas de Richard Wagner o Richard Strauss, caracterizadas por un gran volumen de decibelios y con una gran participación instrumental, no han reportado tampoco ser nocivos para el oído o el cerebro a lo largo de la Historia. Del mismo modo, no se han escuchado argumentos ni estudios en contra de óperas como la minimalista *Einstein On The Beach* de Philip Glass, quien, en vez de ser censurado por los intensos fragmentos repetitivos de dicha obra, que precisamente se caracteriza por un particular *ostinato* omnipresente y una letra sin sentido (donde radica su minimalismo), fue contratado por Hollywood para componer la música de películas como *El Show de Truman* o *Las Horas*, que consagraron su fama.

Por otro lado, ningún género musical o corriente artística puede considerarse libre de tener algún ejemplo que promueva antivalores. En ocasiones, estos antivalores no se han cuestionado y se siguen perpetuando en la interpretación de obras particulares que intrínsecamente contienen mensajes dañinos y peligrosos tanto para el individuo como para la sociedad. En la música mexicana ranchera, el corrido de dominio público de autor desconocido *La Martina* es un ejemplo que trata del femicidio de una mujer menor de edad por parte de su pareja masculina de edad mayor por considerarla infiel y de su propiedad. Por otra parte, *La Ingrata* es un ejemplo del *rock* de la agrupación mexicana Café Tacuba (2014), estrenada en 1997, que también refiere al feminicidio y al femicidio de una forma normalizada. Durante décadas, estos dos títulos se han repetido e interpretado sin que este hecho implique la censura o la prohibición de las canciones rancheras o de *rock* ni de sus intérpretes.

En el mundo de la ópera también existen, incluso entre los títulos más famosos y representados de la Historia, innumerables ejemplos de mensajes machistas, de abuso y violencia normalizada hacia la mujer, la mayoría de las veces

presentadas de forma romantizada, sin que por ello se hayan intentado prohibir estos títulos ni, en general, la ópera como producto musico-dramático que abarca distintos periodos artísticos y varios siglos.

Un ejemplo es la ópera póstuma del compositor del realismo italiano o *verismo* Giacomo Puccini, *Turandot* (estrenada en 1926 con libreto de Giuseppe Adami y Renato Simoni), en la cual se romantiza el acoso del príncipe Caláf, quien insiste sin cesar en que la princesa china Turandot “será suya” porque él así lo desea. Tal como lo expresa en su famosísima aria *Nessun dorma* (“Nadie duerma”), que ha sido interpretada en numerosas ocasiones por los más grandes tenores de la Historia y siempre es aplaudida vigorosamente.

Cada vez que la princesa Turandot le dice a Caláf que no, él lo percibe como un aliciente para intentar otra vez su acoso hasta obtenerla. A pesar de que ella es clara desde su primera aparición, en el aria *In questa reggia* (“En este palacio”), en que no desea ser poseída por ningún hombre. Sin embargo, por esta afirmación y por su conducta es calificada constantemente en la ópera como una mujer “fría como el hielo”. En dicha aria, ella describe el asesinato de su abuela Lo-u-Ling de manos de un rey invasor.

Sin embargo, al final de la obra, Turandot es besada a la fuerza por Caláf, después de haberse resistido durante toda la ópera. Con este beso, Turandot cae (de forma inverosímil) rendida ante Caláf, transformada y presa de su amor. De este modo, la ópera romantiza el acoso machista y se refuerza la idea de que la resistencia de una mujer en realidad es un mensaje para que el hombre siga insistiendo en acosarla hasta lograr cumplir con su deseo y así “derretir su frialdad”. Aunque esto implique el uso de la fuerza por parte del hombre.

Dada esta temática, no existe ninguna iniciativa para erradicar esta ópera del repertorio ni censurar el aria *Nessun dorma*, a Giacomo Puccini o al género operístico, que tiene varios ejemplos similares: como *Tosca* y *Madama Butterfly*, del mismo autor, *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni, *La Gioconda* de Amilcare Ponchielli y *Carmen* del francés Georges Bizet, entre otros títulos más.

Resulta relevante cómo se ha achacado al reggaetón un gran espectro de consecuencias negativas que se le asumen sin más, sin ninguna prueba, sin respaldo,

fundamento científico o referencia y aun así se siguen replicando. Estas afirmaciones no son conclusiones científicas ni objetivas, sino acomodaciones de la supuesta realidad a las precogniciones que se tienen hacia el género con tal de mantenerse alejado de su experiencia real y evitar la disonancia cognoscitiva. En otras palabras, no se adapta la percepción del reggaetón para acomodarla a su realidad actual, sino que se prefiere mantener argumentaciones alejadas de las características reales del fenómeno, pero que sean congruentes al prejuicio que se quiere preservar y transmitir.

Esta actitud es congruente con la forma en la cual funciona la escala de prejuicio de Allport (1979, párr. 3), que señala el incremento de las actitudes hostiles que se generan con el prejuicio y que llegan a la discriminación, como la define Rodríguez Zepeda (2005, p. 28), e incluso a la violencia, en el caso expuesto: simbólica y política, y al intento de exterminio, con su inmanente lesión de derechos culturales.

La superioridad intelectual y artística que algunos gestores culturales, funcionarios de las políticas culturales, políticos y medios periodísticos internacionales de habla hispana ostentan al denostar el reggaetón como un género dañino e intrínsecamente negativo no se basa en un conocimiento objetivo, sino en precogniciones resistentes a la disonancia cognoscitiva, de acuerdo con lo que afirma Allport (1979, párr. 1). Esta misma superioridad artística generada a partir de la actitud hostil y prejuiciosa hacia el reggaetón es explicada por Torres y Claudifonos (2018) como “purismo musical o racismo auditivo”.

Conclusiones

El reggaetón es un género musical que ha surgido en la época actual a partir de diversas influencias latinoamericanas, caribeñas y africanas, que se distingue por el uso de un determinado patrón rítmico, conocido como *dembow*. También, es un género que ha surgido en la era de las TIC, lo cual condiciona tanto su producción como su consumo. Una de sus características es fusionarse con otros ritmos

o géneros musicales, así como por alcanzar una gran popularidad no solo en Iberoamérica sino en los cinco continentes, con exponentes actuales en cada uno de ellos. Otros géneros contemporáneos, como el *pop*, *hiphop* y *trap*, han influenciado también su estética visual, poética y musical.

Un género musical y un patrón rítmico determinado no son en sí mismos malignos ni benignos. Son simplemente maneras distintas de expresar la música, con sus mismas cualidades de melodía, armonía, ritmo y color. Las afirmaciones negativas vertidas sin fundamentos ni objetividad sobre el reggaetón, las numerosas consecuencias dañinas que se le achacan infundadamente, psicológicas, físicas y sociales, y las actitudes hostiles de evitación, discriminación y violencia hacia él, analizadas en el presente estudio, muestran la manera cuestionable que tienen ciertos gestores culturales, funcionarios de las políticas culturales, políticos y medios periodísticos de basar sus posturas en precogniciones y percepciones prejuiciadas que no verifican mediante la experimentación, con tal de evitarse cualquier disonancia cognoscitiva o cuestionamiento a sus creencias y así poder aferrarse a ellas y defenderlas.

Un gestor cultural, sobre todo si se dedica a la docencia y la investigación, debería tener maneras más científicas y objetivas de basar sus opiniones y conclusiones y en ningún caso tendría que discriminar una expresión artística, aunque no corresponda con sus intereses o gustos personales. Lo mismo aplica a los funcionarios públicos y los políticos que toman decisiones al respecto de la promoción, apoyo y financiamiento del arte, o su prohibición, de quienes se esperaría una actuación justa e imparcial basada en la objetividad y la ausencia de prejuicios. Igualmente, los medios periodísticos internacionales deberían publicar información verificada y contrastada con la realidad y otras fuentes y no a partir de las precogniciones del reportero o el editor, repitiendo ciegamente lo referido por otros medios deshonestos para ahorrarse trabajo y acoplar su supuesta información a sus creencias personales y posturas prejuiciadas.

La identificación y denuncia de prejuicios y discriminación en los ámbitos artístico, académico, político y periodístico de esta investigación tienen el propósito de evitar cualquier actitud sesgada y prejuiciada en ellos, evitar la violencia que

generan, promover el cuestionamiento, la contrastación y la verificación, así como impedir la lesión de los derechos culturales de la ciudadanía.

Referencias

- ABC.ES. (24 de octubre de 2014). Demostrado: los fans del “reggaetón” tienen un cociente intelectual más bajo que el resto. *ABC*. <https://www.abc.es/cultura/musica/20141024/abci-reggaeton-inteligencia-baja-201410241124.html>
- Agarwal, Amit. (24 de febrero de 2014). Your Taste in Music Can Reveal How Smart (or Dumb) You Are. *Digital Inspiration*. <https://www.labnol.org/internet/music-taste-linked-to-intelligence/7489/>
- Agencia EFE. (13 de abril de 2018). Residente rompe estereotipos de género en su nuevo single “Sexo”. *Agencia EFE*. <https://www.efe.com/efe/usa/gente/residente-rompe-estereotipos-de-genero-en-su-nuevo-single-sexo/50000102-3583369>
- Allport, Gordon W. (1979). *The Nature of Prejudice*. Reading, MA: Addison-Wesley. http://althaschool.org/_cache/files/7/1/71f96bdb-d4c3-4514-bae2-9bf809ba9edc/97F-5FE75CF9A120E7DC108EB1B0FF5EC.holocaust-the-nature-of-prejudice.doc
- Anitta y J Balvin [Anitta]. (20 de noviembre de 2017). *Anitta & J Balvin - Downtown [Official Music Video]* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=wIS6Ix-7mAow>
- Ariel de Cuba. (13 de marzo de 2020). *Quédate en casa - Ariel de Cuba (Video Oficial) Quédate en casa* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/TExp8vNB4k>
- Beuchot, Mauricio. (1999). *Heurística y hermenéutica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bustamante, Carlos. (27 de septiembre de 2015). Escuchar reggaeton no te hace tonto. *El Telégrafo*. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/musica-e-intelecto-una-relacion-aun-indescifrable>
- Café Tacuba [Warner Music México]. (18 de febrero de 2014). *Café Tacuba - La Ingrata (Video Oficial)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kIr8hsVTCzg>

- Chávez Aguayo, Marco Antonio y Jiménez Muñoz, Angélica. (2020a). La interculturalidad y el cambio de discurso en el reggaetón. En Margarete Panerai Araújo y Tamára Cecilia Karawejezyk Telles (eds.), *Memória, Cultura e Indústrias Criativas* (pp. 26-36). Brasil: Editora Unilasalle. <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/books/issue/download/317/29>
- Chávez Aguayo, Marco Antonio y Jiménez Muñoz, Angélica. (2020b). The discourse change of reggaeton: From machismo to interculturalism. *11th International Multi-Conference on Complexity, Informatics and Cybernetics*, 2, 195-200.
- Chávez Aguayo, Marco Antonio. (2020). The social use and significance of reggaeton: Beyond political and scientific borders. *11th International Multi-Conference on Complexity, Informatics and Cybernetics*, 2, 134-139.
- Cooperativa. (23 de junio de 2010). El reggaetón y el hip hop son las melodías más dañinas para el oído, sentenció especialista. *Cooperativa*. <https://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/musica/shows-en-chile/el-reggaeton-y-el-hip-hop-son-las-melodias-mas-daninas-para-el-oido/2010-06-23/170028.html>
- Cooperativa. (29 de septiembre de 2011). El reggaetón y el hip hop son las melodías más dañinas para el oído, sentenció especialista. *Cooperativa*. <https://www.cooperativa.cl/noticias/sociedad/salud/el-reggaeton-y-el-hip-hop-son-las-melodias-mas-daninas-para-el-oido/2011-09-29/125822.html>
- David Guetta, Nicki Minaj, Bebe Rexha y Afrojack [David Guetta]. (19 de mayo de 2015). *David Guetta - Hey Mama (Official Video) ft Nicki Minaj, Bebe Rexha & Afrojack* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=uO59tfQ2TbA>
- Díaz, Ariel. (19 de febrero de 2019). Reggaetón y retraso mental. *La Joven Cuba*. <https://jovencuba.com/reggaeton-retraso-mental/?amp>
- Doctor Reggaeton. (2021). Lo que escuchan los dioses [Lista de reproducción]. Spotify. <https://open.spotify.com/playlist/2aCARzIXhmXudXWEbCUzxM>
- El General y Anayka [Un Tiempo Para Recordar HD]. (2 de diciembre de 2018). *Rica y apretadita* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4MFz6UnnRmI>
- El País*. (7 de diciembre de 2016). Piden retirar un videoclip de Maluma por promover la violencia machista. *El País*. https://elpais.com/elpais/2016/12/06/estilo/1481021099_383345.html

- Eurekalert*. (27 de marzo de 2015). Playing music by professional musicians activates genes for learning and memory. *Eurekalert*. https://www.eurekalert.org/pub_releases/2015-03/uoh-pmb032715.php
- Festinger, Leon. (1993). La teoría de la disonancia cognoscitiva. *Psicothema*, 5(1), pp. 201-206. <http://www.psicothema.com/psicothema.asp?id=873>
- Fórmula Informativa*. (9 de octubre de 2020). Escuchar reggaetón puede causar daño cerebral y acelerar el deterioro cognitivo. *Fórmula Informativa*. <https://formulainformativa.com/escuchar-reggaeton-puede-causar-dano-cerebral-y-acelerar-el-deterioro-cognitivo/>
- González Betancort, Alicia. (22 de julio de 2017). Este vídeo le quitará las ganas de bailar reggaetón. *El País*. https://elpais.com/elpais/2017/07/13/buenavida/1499956436_822080.html
- Griffith, Virgil. (2020). *Music that makes you dumb*. Virgil Griffith. <http://musicthatmakesyoudumb.virgil.gr/> Recuperado el 20 de enero de 2020.
- Griffith, Virgil. (2021). *Data science*. VIRGIL.GRiffith. <http://virgil.gr/page/2016/10/4/data-science>
- Heffernan, Virginia. (2008). Internet Man of Mystery. *The New York Times Magazine*. <https://www.nytimes.com/2008/11/23/magazine/23wwln-medium-t.html>
- Indiomar, Almighty, Funky y Alex Zurdo. (2 de abril de 2020). *Indiomar × Almighty × Funky × Alex Zurdo - Jesús "Remix" (Video Oficial)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=wjW9iaMSc3U>
- Javi Moreno y Javier Santaolalla [Date un Vlog]. (7 de agosto de 2020). *Perreo Cuántico (THE SUMMER REMIX) - Javi Moreno ft. Javier Santaolalla* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/zMc7Hu5GAe4>
- Kanduri, Chakravarthi; Kuusi, Tuire; Ahvenainen, Minna; Philips, Anju K.; Lähdesmäki, Harri y Järvelä, Irma. (2015). The effect of music performance on the transcriptome of professional musicians. *Scientific Reports*, 5. <https://doi.org/10.1038/srep09506>
- Kany García y Residente [Kany Garcia]. (12 de noviembre de 2018). *Kany García, Residente - Banana Papaya (Official Video)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cD7qgP8N97c>

- Lagarde, Marcela. (2006). Del femicidio al feminicidio. *Desde el Jardín de Freud. Revista de Psicoanálisis*, 6, pp. 216-225. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/8343>
- Lam, Allaye. (11 de diciembre 2011). Assemblée Nationale: Feu Vert Pour la modification du code du Travail et l' Eclament de l'Universite de Bamako. *Mailjet*. http://malijet.com/a_la_une_du_mali/36829-assemblee-nationale-feu-vert-pour-la-modification-du-code-du-t.html
- Los Teke Teke [Nerd Music]. (16 de enero de 2017). *Deja tu estrés* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8osUwHVPi1Q>
- Lozon, Jeffrey y Bensimon, Moshe. (2014). Music misuse: A review of the personal and collective roles of “problem music”. *Aggression and Violent Behavior*, 19(3), pp. 207-218. <https://doi.org/10.1016/j.avb.2014.04.003>
- Maluma, Trap Capos, Noriel, Bryant Myers y Juhn [Maluma]. (14 de octubre de 2016). *Maluma - Cuatro Babys (Official Video) ft. Trap Capos, Noriel, Bryant Myers, Juhn* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OXq-JP8w5H4>
- Maluma. (21 de abril de 2017). *Maluma - Felices los 4 (Official Video)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=t_jHrUE5IOk
- Mandujano Tovar, Rocío. (8 de febrero de 2019). Buscan prohibir reguetón en escuelas por incitar al sexo. *Noticieros Televisa*. <https://noticieros.televisa.com/historia/prohibir-regueton-incitacion-sexual-escuelas-tabasco/>
- Manuel, Peter; Bilby, Kenneth y Largey, Michael. (2006). *Caribbean currents*. Estados Unidos de América: Temple University Press.
- Marzville [JulianspromosTV | Soca Music]. (15 de mayo de 2017). *Marzville - Give It To Ya “2018 Soca” (Official Audio)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Oov_BTqbYrI
- Mind Sylenth, Mila J-Lo y PlayGround Fire [PlayGround]. (21 de junio de 2018). *Cleopatra - Bésame el Triángulito (Feat. Mind Sylenth y Mila J-LO)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jzYvhM8MRIA>
- Moore, Robin. (2010). *Music in the Hispanic Caribbean*. Texas: Oxford University Press.
- Nadeu, Ferrán. (9 de junio de 2014). Los amantes del reggaetón son un 20% menos inteligentes. *El Periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20140609/los-amantes-del-reggaeton-son-un-20-menos-inteligentes-3294579>

- Noticieros Televisa*. (22 de abril de 2019). Diputados de Morena proponen prohibir reguetón y narcocorridos en escuelas de Sinaloa. *Noticieros Televisa*. <https://noticieros.televisa.com/historia/diputados-morena-sinaloa-prohibir-regueton-narcocorridos/>
- Nou Diari*. (Diciembre de 2012). Un estudio sobre el reggaetón de la Universidad de Bamako no sería fiable. *Nou Diari*. <https://www.noudiari.es/2012/12/falsa-alarma-el-reggaeton-no-estaria-relacionado-con-la-idiocia/> Recuperado el 1 de mayo de 2021.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (2009). El tango. Patrimonio Cultural Inmaterial. <https://ich.unesco.org/es/RL/el-tango-00258>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (2010). El flamenco. Patrimonio Cultural Inmaterial. <https://ich.unesco.org/es/RL/el-flamenco-00363>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (2018). El *reggae* de Jamaica. Patrimonio Cultural Inmaterial. <https://ich.unesco.org/es/RL/el-reggae-de-jamaica-01398>
- Pedro Capó y Farruko [Pedro Capó]. (4 de octubre de 2018). *Pedro Capó, Farruko - Calma (Remix - Official Video)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=1_zgKRBrToY
- Pitbull, Daddy Yankee y Natti Natasha. (6 de mayo de 2019). *Pitbull × Daddy Yankee × Natti Natasha - No Lo Trates (Video Oficial)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=maShEST7IkI>
- Ras Iley [Edward Spencer]. (3 de septiembre de 2014). *Ras Iley - Spring Garden On Fire* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=EnnapSDFS2o>
- Raya, Carmen. (8 de febrero de 2018). El reguetón afecta a tus neuronas. *La Sexta*. https://www.lasexta.com/tecnologia-tecnologiaexplora/ciencia/divulgacion/regueton-afecta-tus-neuronas_201802065a7b860docf2195169bd407b.html
- Residente y Bad Bunny [Residente]. (25 de julio de 2019). *Residente & Bad Bunny - Bellacoso (Official Video) Bellacoso* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=46rJ4y2kdow>

- Residente, Dillon Francis e ILe [Residente]. (13 de abril de 2018). *Residente, Dillon Francis - Sexo (Official Video) ft. iLe* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=U-jqXKgk5b18>
- Robin Thicke y Pharrell [Robin Thicke]. (20 de marzo de 2013). *Robin Thicke - Blurred Lines ft. T.I., Pharrell (Official Music Video)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yyDUC1LUXSU>
- Rodríguez Zepeda, Jesús. (2005). Definición y concepto de la no discriminación. *El Cotidiano*, 21(134), pp. 23-29. <https://biblat.unam.mx/es/revista/el-cotidiano/articulo/definicion-y-concepto-de-la-no-discriminacion>
- Sailorlag [Sailorlag Music]. (9 de diciembre de 2018). *Sailorlag - Amiga Date Cuenta (Video Oficial)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gsS4yoL1FWg>
- Salinas Aguirre, Ixim Quitze. (2019). *Redefining Mainstream: effects of contemporaneous Reggaeton analysis* (tesis). Universidad Tecmilenio. <https://repositorio.tec.mx/handle/11285/636803>
- Sandoval Vera, Isabela. (20 de febrero de 2019). *¿Llegó la hora del reggaetón feminista? Pacifista*. <https://pacifista.tv/notas/mujeres-reggaeton-inclusion-o-reproduccion-machismo/>
- Tainy y J Balvin [J Balvin]. (15 de julio de 2020). *Tainy, J. Balvin - Agua (Music From "Sponge On The Run" Movie)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QLz9VaksClg>
- The Mighty Grynner [westindianfella]. (18 de octubre de 2008) *The Mighty Grynner - Leggo I Hand* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mlqkFwLCsek>
- Torres, Emilio y Claudifonos [Histeria]. (29 de mayo de 2018). *La histeria del reggaetón. Histeria de la Música*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zSAW-FFoLFVk>
- Université de Bamako. (2008). Université de Bamako [archivo]. http://archive.schools.cimpa.info/archivesecoles/20110324100549/default_001.html
- Zócalo. (4 de diciembre de 2012). Los reggaetoneros son menos inteligentes, según estudio. *Zócalo*. <https://www.zocalo.com.mx/los-reggaetoneros-son-menos-inteligentes-segun-estudio/>

CAPÍTULO 7

EL TRABAJO EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA DISCIPLINA DE LA GESTIÓN CULTURAL EN LOS COLOQUIOS DE INVESTIGACIÓN: AVANCES Y NUEVAS LÍNEAS. ANÁLISIS A PARTIR DE LA EXPERIENCIA DEL 4TO. COLOQUIO DE INVESTIGACIÓN EN GESTIÓN CULTURAL

Rosa María Alonzo González
Blanca Antonia Brambila Medrano
Érika Adriana Loyo Beristáin

Introducción

A través de las múltiples experiencias investigativas contenidas en este libro, se ha observado la cualidad camaleónica de la gestión cultural. Los proyectos y propuestas presentados integran una variedad de apuestas epistemológicas, además de estrategias y metodologías que abonan a la construcción de esta disciplina. Esto comprende desde la perspectiva sociocultural de la comunicación para analizar los procesos de gestión cultural en diferentes espacios y el uso de la interdisciplina para la recuperación del patrimonio y la sanación emocional comunitaria, así como las estrategias pedagógicas y lúdicas para implementar en museos, el uso del marco lógico para la gestión de productos culturales, la trascendencia del trabajo colaborativo entre la universidad, la sociedad y el Estado, además de las estrategias de educomunicación a través de las artes, oficios y conocimientos ancestrales. Cada capítulo es una apuesta por poner en común la visión multi, inter y transdisciplinaria de la gestión cultural.

El libro se presenta como un espacio a manera de ágora, donde se discute la construcción de la gestión cultural como disciplina, de la misma forma en la que

sucede en los encuentros y los coloquios de investigación. Este capítulo de cierre tiene como objetivo hacer una evaluación del 4to. Coloquio de Investigación en Gestión Cultural, realizada de manera interdisciplinaria por los profesionistas encargados de su diseño, elaboración y ejecución.

En esta valoración se sistematizaron las experiencias de los coloquios previos mediante entrevistas a personas clave pertenecientes a la Red Universitaria de Gestión Cultural en México (RUGCMX); posteriormente, esta información fue comparada con los resultados de las encuestas aplicadas a los asistentes del evento, en las que se recuperaron las percepciones generales y específicas del coloquio. Ambos insumos permitieron conformar una visión completa entre la intencionalidad de estos eventos y los resultados de su ejecución, con miras a ubicar temas estratégicos y nuevas líneas de trabajo que puedan ser aplicados en el futuro.

El 4to. Coloquio de Investigación en Gestión Cultural

El Sistema de Universidad Virtual (SUV) de la Universidad de Guadalajara (UDEG) fue sede del 4to. Coloquio de Investigación en Gestión Cultural, los días 27 y 28 de junio de 2019. Este evento se llevó a cabo bajo el tema de la multi, inter y transdisciplina de la gestión cultural; estuvo dirigido a repensar los trabajos desarrollados en favor del fortalecimiento de la gestión cultural y los avances impulsados desde la academia en materia de las políticas públicas, la gestión, la promoción y la realización de actividades culturales.

La RUGCMX, de la que el SUV forma parte, ha impulsado este tipo de encuentros bajo la forma de coloquios. En esta labor resultan relevantes los puestos que se han abocado a difundir el trabajo académico realizado en relación con la gestión cultural y a su posicionamiento como un tema fundamental por atender en las agendas públicas. En virtud de lo anterior, a cuatro años del primer coloquio, sistematizar las experiencias y los resultados de este tipo de eventos permite obtener una síntesis de las percepciones compartidas sobre el rumbo que deben tomar las siguientes ediciones.

Los encuentros académicos especializados propician diálogos múltiples, por lo que los coloquios –particularmente aquellos centrados en la investigación– permiten conocer intereses, tendencias, preocupaciones, áreas de oportunidad y hasta las genealogías académicas de un campo disciplinario (Mariscal, 2009). Por esto, el suv se planteó dentro de los propósitos de evaluación del 4to. Coloquio de Investigación en Gestión Cultural:

- 1) Revisar el cumplimiento de los objetivos en el tema de la gestión cultural, en relación con los objetivos establecidos en los coloquios previos.
- 2) Identificar temas estratégicos para la gestión cultural que permitieran dibujar las líneas temáticas para los futuros coloquios.
- 3) Ubicar las áreas de oportunidad para la organización y el desempeño operativo de los coloquios.

Esta tarea implicó examinar de manera reflexiva las miradas de quienes participaron, desde la académica, la investigación y el estudio del aún incipiente campo disciplinar de la gestión cultural. La evaluación también consideró los siguientes aspectos: el cumplimiento de los objetivos, los temas estratégicos para la gestión cultural, la organización y el desempeño operativo del evento, y las posibles líneas temáticas futuras.

Antecedentes

En México, como parte de la historia de las acciones de gestión cultural, se han realizado diversos encuentros para personas dedicadas a la animación, la promoción y la gestión cultural. Los motivos tras estos eventos han sido diversos, como la inducción, la capacitación, la actualización, la socialización de experiencias, la creación de redes de colaboración, la difusión de programas, los planes institucionales, entre otros (Martinell, 2004). Aunque se carece de informes sobre la evaluación del impacto, se conocen algunas descripciones y materiales de apoyo de

las reuniones de capacitación de los maestros de actividades artísticas y culturales (MAAC) de la década de los ochenta; estas, previas al Plan de Actividades de Apoyo a la Educación Primaria (PACAEP), convocaban a cientos de docentes del sistema educativo nacional.

Años más tarde se organizaron encuentros de carácter nacional e internacional (Cruz, 2019). En 1988 se realizó el Primer Encuentro Internacional de Promotores de Cultura Popular de América Latina y el Caribe, en Ciudad Victoria, Tamaulipas; en 1997 en la ciudad de Querétaro se desarrolló el Segundo Encuentro Internacional de Promotores de Cultura Popular de América Latina y el Caribe. Ese mismo año, la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES) y la UDEG convocaron a la XX Reunión de la Cultura y los Servicios; en 1998, en la Ciudad de México se llevó a cabo el Seminario sobre Gestión Cultural en México, organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y el Centro Nacional de las Artes del Conaculta; además, a partir de la creación del Sistema de Capacitación Cultural del Conaculta, en 2001 se comenzaron a realizar de manera periódica reuniones, encuentros, talleres y seminarios de promotores, gestores, funcionarios y académicos vinculados a las actividades culturales en el país (Mariscal, 2006).

Después de la implementación de los primeros diplomados en animación y gestión cultural en algunas universidades públicas y privadas, se iniciaron los procesos de creación de programas académicos en gestión cultural, lo que evidenció la necesidad de compartir el análisis del impacto de estas acciones (Martinell, 2001). Uno de los primeros encuentros con miras a comenzar a delinear el campo de la gestión cultural fue Reflexiones desde abajo/sobre la gestión cultural en México, evento realizado en 2010 por la Universidad del Claustro de Sor Juana, en coordinación con la Barra Nacional de Promotores Culturales 2D2 (Galindo, 2015), lo que puede considerarse como el inicio de la organización de reuniones encaminadas en la revisión académica de la evolución de la gestión cultural, como un campo profesional dentro de las universidades mexicanas.

En 2011, se realizó el Seminario de Investigación en Gestión Cultural: Reflexiones sobre la marcha, con el apoyo del programa de intercambio entre la

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la Universidad Veracruzana (Brambila, 2015), cuyo objetivo fue generar un estado de la cuestión de la gestión cultural en dos puntos de nuestro país: la Ciudad de México y Veracruz. Con esto se puso de manifiesto que, si bien junto con el trabajo empírico existían espacios formativos, la investigación sobre el tema apenas estaba comenzando. Fue hasta 2013 que el Seminario de Investigación en Gestión Cultural de la Universidad Veracruzana convocó al primer coloquio de investigación La Gestión Cultural en México: Reflexiones desde lo local, impulsado a su vez por la RUGCMX, con el propósito central de explorar distintas aristas de las experiencias de gestión cultural generadas a nivel micro (Universidad Veracruzana, 2013); puede considerarse que este es el primer espacio formal de investigación en gestión cultural.

En 2015 se realizó el 2do. Coloquio de Investigación la Gestión Cultural: Intersecciones entre Sociedad y Estado, organizado por la Universidad Veracruzana, el Instituto Veracruzano de la Cultura, la Universidad Pedagógica Veracruzana y la RUGCMX; este evento centró su objetivo y temas en revisar las aristas de las intersecciones contemporáneas entre la sociedad y el Estado, como:

- Las industrias culturales y creativas y sus relaciones con el Estado. Pros y contras de la autogestión. Visión del sector desde la economía naranja.
- Nuevos actores y funciones de la gestión cultural (voluntariado, colectivos, cooperativas, entre otros).
- El papel de la sociedad civil y sus maneras de abordar el sector cultural.
- Problemas de comunicación entre sectores, proyectos fallidos y huecos en la comprensión de los códigos entre los participantes.
- Disidencias y divergencias de visiones y políticas entre los sectores.
- Replanteamiento del papel de las instituciones estatales en este nuevo panorama.
- Modos de implementación y verificación de impacto social de programas y proyectos culturales y sus niveles de desarrollo, cohesión, entre otros.
- Generación e implementación de políticas públicas: sociales, de financiamiento, entre otras.

- Formación y profesionalización del sector en cultura. Aplicación de los conceptos básicos (promotor, gestor, empresa, entre otros).
- Investigación aplicada y metodologías de la gestión cultural a casos específicos (Universidad Veracruzana, 2015).

Dos años después, en la Ciudad de México se llevó a cabo el 3er. Coloquio de Investigación en Gestión Cultural Glocalidad Cultural: Promesas, desilusiones y realidades urbanas. Fue la primera ocasión en la que este evento convocado por la RUGCMX comenzó a ser itinerante. Esta edición de 2017 fue organizada por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), con los siguientes ejes temáticos:

- Gestión ciudadana-gestión institucional: colaboración y conflicto
- Planeación global y desarrollo local: la gestión cultural en juego
- Gestión cultural y derechos comunitarios
- Vinculación comunitaria: acciones desde la política pública
- Los espacios urbanos intervenidos desde la gestión cultural
- Derechos culturales y apropiación del espacio público
- Proyectos culturales ¿sustentabilidad hacia la autonomía?
- Agendas internacionales, discurso hegemónico y discurso alternativo (UACM, 2017)

Evaluación del 4to. Coloquio de Investigación en Gestión Cultural

Las conclusiones de la primera edición del Coloquio de Investigación en Gestión Cultural derivaron en el desarrollo de los subsecuentes eventos; sin embargo, esta actividad reflexiva de seguimiento de la construcción del campo disciplinar se vio mermada en los dos coloquios siguientes, que carecieron de conclusiones o reflexiones finales que pudieran dar cuenta del avance en la disciplina y sus

investigaciones. Para la cuarta edición, el evento permitió estrechar la relación y vinculación entre los gestores, los estudiantes y los académicos, y además contribuyó a mejorar la discusión sobre el tema.

Al cierre del cuarto coloquio se plantearon dos retos: 1) generar un foro de reflexión continuo sobre la investigación de la gestión cultural, en el que se promueva que los trabajos mejoren los marcos conceptuales; y 2) considerar la capacidad humana, organizativa y financiera para realizar estos foros y buscar que respondan hacia dónde se quiere encaminar la investigación en gestión cultural en México (Comité Organizador, 2019). A partir de estos retos se establecieron algunos de los temas a retomar en reuniones posteriores, enfocados a la gestión cultural, las bases teóricas para la gestión cultural, la formación de los gestores culturales, la profesionalización de las personas que realizan gestión cultural, y las políticas públicas y la gestión cultural México (Comité Organizador, 2019).

El 4to. Coloquio de Investigación en Gestión Cultural estuvo centrado en la multi, inter y transdisciplina en la gestión cultural, su objetivo fue generar un espacio para la reflexión, la discusión y la construcción colectiva sobre los abordajes y enfoques disciplinares en la investigación y la intervención en la gestión cultural. Se presentaron cuatro ejes temáticos: experiencias multi, inter y transdisciplinarias en proyectos de investigación en gestión cultural; enfoques disciplinares en la investigación en gestión cultural; reconfiguración de las identidades, espacios de confluencia y fronteras profesionales y disciplinares en el campo de la gestión cultural; y conceptos y métodos desde la gestión cultural (Alatorre, 2019).

Como medida para recuperar la reflexividad dispersa sobre la construcción de la disciplina de los dos eventos previos, para la cuarta edición se decidió realizar una evaluación que retomara lo trabajado en los coloquios pasados, con miras a la continuidad de los temas eje y las discusiones del campo de la gestión cultural. Para la evaluación se revisaron los trabajos elaborados durante y posteriores al evento, conforme a los siguientes aspectos:

- Cumplimiento de objetivos en relación con coloquios previos
- Temas estratégicos para la gestión cultural

- Líneas temáticas a atender en futuros coloquios
- Organización y desempeño operativo

Metodología

Los datos de la evaluación fueron obtenidos mediante la información proporcionada por los asistentes al 4to. Coloquio de Investigación en Gestión de la Cultura realizado en la sede del SUV. Para esto se consideraron dos segmentos: los participantes (aquellas personas inscritas que asistieron de forma presencial al coloquio en las instalaciones) y las personas clave (los asistentes al coloquio que pertenecen a la RUGCMX). La delimitación temporal del estudio se concretó principalmente en las acciones realizadas el 27 y 28 de junio, período en el que los asistentes estaban presentes de forma física en el evento; sin embargo, el levantamiento de información se extendió hasta el 31 de julio por medios digitales.

La evaluación se centró en sistematizar las experiencias y resultados en relación con coloquios previos y comparar con las percepciones surgidas en esta edición. Las categorías y variables consideradas para el diagnóstico fueron:

- 1) Visión de la gestión cultural
 - a) Antecedentes
 - Experiencias en coloquios previos
 - Objetivos propuestos y logrados
 - Temas abordados
 - b) Agendas sobre gestión cultural
 - Líneas temáticas
 - Retos futuros
- 2) Mecanismos de retroalimentación y mejora de las actividades
 - a) Organización
 - b) Tiempos y actividades

Para obtener la información se seleccionaron como instrumentos el cuestionario y la entrevista semidirigida. Para el primero se estructuraron preguntas cerradas y abiertas, que fueron aplicadas a los participantes y a las personas clave de manera electrónica, por medio de la herramienta de formularios de Google, que permitió acceder a las preguntas desde una liga directa proporcionada a través del correo electrónico. Con el uso de esta técnica de investigación, el estudio fue de tipo exploratorio y se dirigió a toda la población, de donde se obtuvo una muestra no estadística y aleatoria.

Se envió un total de 94 cuestionarios, de los cuales se recibieron 29 con respuestas completas. De estos, 44% de los participantes fueron mujeres y 55% hombres; la edad mínima registrada fue de 29 y la máxima de 64, con un promedio 45 años. El país de origen de la mayoría de los participantes fue México, se presentó solo una persona extranjera (de Quito, Ecuador); en cuanto a la ciudad de origen, la mayoría fue de Guadalajara (11) y el resto de trece diferentes localidades de México: Ciudad Obregón, León, Ciudad de México (2), Toluca, Chihuahua, Sahuayo, Oaxaca (3), Atlixco, Mérida, Aguascalientes, Villahermosa, Tlaxcala y Puebla. La mayoría de esta muestra cuenta con un posgrado (45% tiene doctorado y 48% maestría), y solo 7% cuenta con nivel de licenciatura. Cabe señalar que seis colaboradores mencionaron haber participado en coloquios previos y ocho indicaron pertenecer a la RUGCMX.

La entrevista semidirigida se aplicó de manera presencial a cinco personas clave, participantes que pertenecen a la RUGCMX. En la guía para realizar la entrevista se consideraron los siguientes aspectos: antecedentes, visión de la gestión cultural y eventos previos, objetivos propuestos y logrados, además de futuros retos y temas de la agenda sobre gestión de la cultura.

Resultados cuantitativos de la evaluación

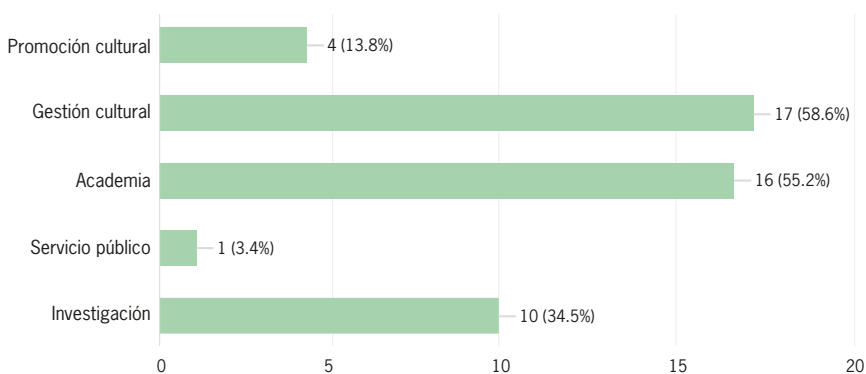
A continuación, se presentan los resultados cuantitativos obtenidos de las respuestas cerradas del cuestionario aplicado, los datos obtenidos fueron sistematizados

para responder a tres aspectos: los perfiles de asistencia, la percepción sobre la visión de la gestión cultural y la organización y operación de coloquios.

Perfiles de asistencia

En el perfil profesional de los asistentes al 4to. Coloquio de Investigación en Gestión de la Cultura se muestra una prevalencia de académicos dedicados a la docencia e investigación (49%) y en menor medida de profesionales de la gestión cultural (museógrafos, gestores, promotores y actores) (28%). También se encontró que algunos participantes del evento eran profesionales con interés en la gestión cultural, pero cuya profesión no tiene relación directa con ella; se registró el caso de un contador público, un médico en retiro, dos abogados, dos economistas sociales, un arquitecto y un profesional de la ciencia política.

De acuerdo con las actividades de las personas encuestadas en relación con la gestión cultural, 55% señaló dedicarse de manera profesional a la investigación, 48% a la docencia y 44% a la gestión cultural en sus múltiples manifestaciones, mientras que 20% son estudiantes de gestión cultural. En este sentido, las áreas preponderantes en las que los asistentes aplican o desarrollan actividades de gestión cultural se presentan en la gráfica 1.

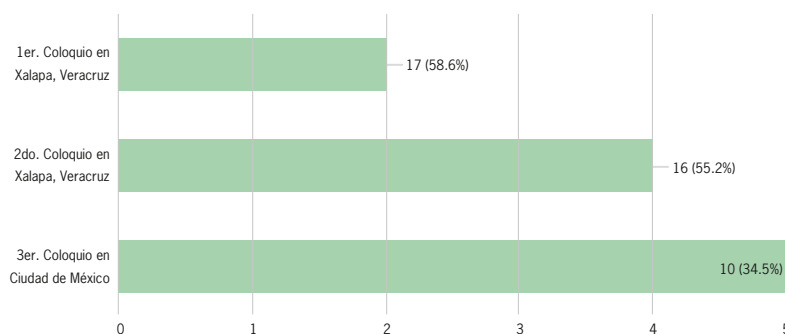


Gráfica 1. Áreas en las que aplican la gestión cultural.

Fuente: elaboración propia.

Percepción sobre la visión de la gestión cultural

Es importante considerar que de las personas que contestaron el cuestionario, 28% pertenece a la RUGCMX y únicamente 20% ha participado en los coloquios de investigación en gestión cultural; esta distribución se muestra en la gráfica 2. En este sentido, los resultados corresponden a los asistentes que están en contacto por primera vez con los coloquios o con la RUGCMX (59%).



Gráfica 2. Participación en coloquios previos.

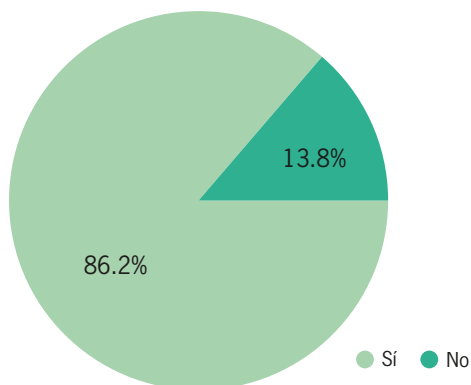
Fuente: elaboración propia.

Para quienes participaron en el 4to. Coloquio de Investigación en Gestión de la Cultura, los temas estratégicos de la gestión cultural en orden de importancia son:

- 1) Multidisciplinariedad, transdisciplinariedad e interdisciplinariedad
- 2) Políticas públicas
- 3) Pertinencia de la profesionalización de la gestión cultural
- 4) Definición disciplinar de la gestión cultural
- 5) Sociedad civil

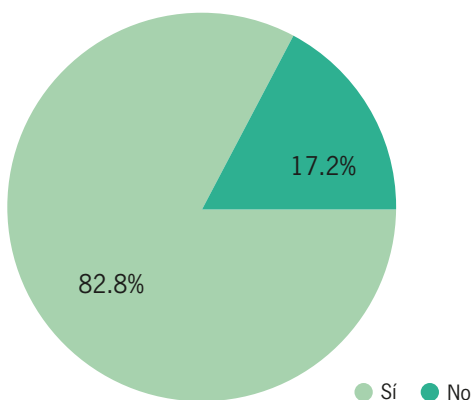
Asimismo, se observa una tendencia por tomar en cuenta temáticas relacionadas a la participación y la gestión, así como a la comunidad y al financiamiento. De

los participantes, 86% considera que existe un campo laboral para la inserción de las nuevas generaciones de egresados en gestión cultural (ver gráfica 3), y 82% afirma que la formación en gestión cultural dentro de las universidades es apropiada (ver gráfica 4).



Gráfica 3. Relación del campo laboral para la gestión cultural.

Fuente: elaboración propia.

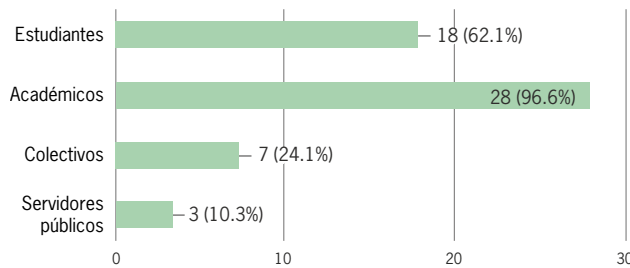


Gráfica 4. Relación de la formación universitaria para la gestión cultural.

Fuente: elaboración propia.

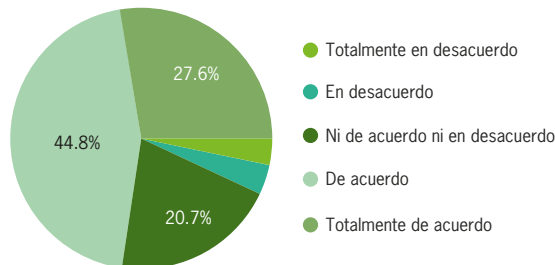
Organización y operación de coloquios

En cuanto a la organización de los coloquios, hay una tendencia a ver ciertos sectores menos representados, como el del servicio público y el de los colectivos, ya que cuando se solicitó conocer su percepción sobre quienes participan en el coloquio, 96% de los asistentes señaló que prioritariamente pertenecían a la academia (ver gráfica 5). Esta sensación puede deberse a que como panelistas y conferencistas se invitan a personas que forman parte del ámbito educativo, como a universidades y centros de investigación.



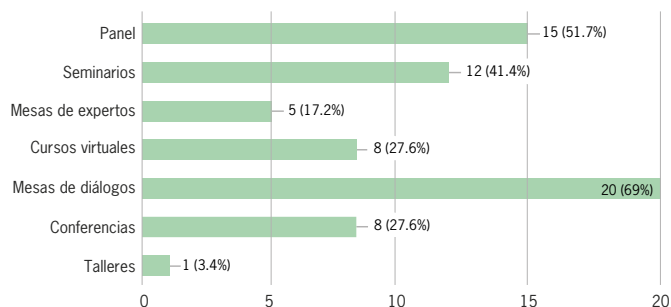
Gráfica 5. Percepción de los actores más representados en el coloquio.
Fuente: elaboración propia.

Respecto a los tiempos destinados para el desarrollo del coloquio, 72% de los asistentes tiene una percepción satisfactoria (ver gráfica 6), por lo que una dinámica de dos días con actividades por la mañana y tarde se mantiene como una estrategia adecuada para la realización del evento.



Gráfica 6. Satisfacción en los tiempos para el desarrollo del coloquio.
Fuente: elaboración propia.

Al consultar a los asistentes sobre las dinámicas dentro del coloquio, se encontró una preferencia por las mesas de diálogos, seguidas de los paneles y seminarios (ver gráfica 7); se privilegian las actividades que permiten la discusión en relación con las que solo son expositivas, como las mesas de expertos, cursos virtuales y conferencias.



Gráfica 7. Actividades preferidas para el coloquio.
Fuente: elaboración propia.

Resultados cualitativos de la evaluación

A continuación, se presentan los resultados cualitativos obtenidos de las respuestas abiertas del cuestionario de las entrevistas semidirigidas. Los datos fueron sistematizados para responder a tres aspectos: la RUGCMX, los coloquios y encuentros previos, y la gestión cultural y su evolución.

La Red Universitaria de Gestión Cultural en México

Uno de los propósitos de las entrevistas fue conocer la percepción y los retos que enfrenta la RUGCMX a partir de la visión de los académicos. De acuerdo con las opiniones externadas, una de las grandes bondades de la red es ser un espacio que va más allá de la reflexión, pues es vista y calificada como un espacio político y creativo importante, tanto para las universidades como para los académicos. Asimismo, los

participantes consideran que la red hace visible la voluntad política de las instituciones y de las universidades en torno al impulso de la gestión cultural como campo profesional y de acción.

La red ofrece la posibilidad de “sacar de la banalización” el concepto de la gestión cultural para ofrecerle un carácter profesional y de transformación, mientras que para los académicos que la conforman se ha convertido en un núcleo que permite que los esfuerzos sean constantes. La existencia de la red provoca contemplar nuevos retos, horizontes y paradigmas sobre los cuales se debe trabajar de manera organizada, pero sobre todo cohesionada. De esta forma y bajo el formato actual de existencia y operación de la red, las personas entrevistadas se sienten unidas y entusiasmadas.

Dentro de los retos que señalan los participantes se encuentra la imperante necesidad de realizar gestiones que vayan más allá de las voluntades políticas y que permitan hacer esfuerzos para perseguir y lograr recursos financieros que posibiliten la operatividad de la red. Sin embargo, ninguno de los entrevistados tiene claro un escenario o un modelo de financiamiento que pudieran proponer para estos efectos.

Coloquios y encuentros previos

Al considerar los tres encuentros previos (dos en Xalapa y uno en la Ciudad de México), los informantes expresan que los temas desarrollados en estos eventos fueron relevantes y pertinentes, y evidencian la evolución paulatina de la gestión cultural; es decir, han hecho visible la transformación y evolución histórica de la gestión cultural, mostrando junto con ello los enormes desafíos que la disciplina enfrenta. Aunado a esto, consideran que, a lo largo de los años la asistencia a estos encuentros ha mostrado la diversidad de públicos interesados en los diferentes campos de la gestión cultural, lo que demuestra cada vez más la participación del sector gubernamental de todos los niveles; sin embargo, coinciden en que uno de los retos es propiciar no solo su participación, sino también su involucramiento con los distintos actores de la gestión cultural.

Los informantes coinciden en señalar que los encuentros han permitido mostrar la pluralidad de lo que significa la gestión cultural en sus diferentes ámbitos de formación y campos de acción. De acuerdo con su visión, esto ha fortalecido la problematización de la gestión cultural desde el campo académico, así como el trabajo de las universidades en la mejora constante y acelerada de los contenidos académicos y profesionales de la gestión cultural. A partir de la sistematización de la información de las entrevistas, se hace evidente la necesidad de trabajar de manera exhaustiva el tejido fino de los datos para vincular los coloquios y los encuentros entre ellos, ya que esto permitirá una visión articulada y precisa de la evolución histórica de la gestión cultural.

La gestión cultural y su evolución

Los asistentes consultados mencionan que la gestión cultural ha entrado en una suerte de cambio generacional y que esto implica “nuevas formas” no solo de producir acciones y conocimiento, sino también de relacionarse y trabajar de forma horizontal con herramientas de acción e intervención novedosas. En este sentido, señalan que, en el momento actual de la gestión cultural, es necesario hacer una pausa y reflexionar profundamente para diseñar rutas que permitan incorporar a nuevas personas como gestoras en estas dinámicas de trabajo, ya que esto haría que los encuentros fueren capaces de potenciar una colaboración horizontal y transversal desde la producción y la generación del conocimiento y el aprendizaje entre profesores, académicos y estudiantes.

Finalmente, las aportaciones y sugerencias de los entrevistados apuntan a impulsar la posibilidad de que la gestión cultural se certifique y permita obtener conocimientos más calificados y amplios. De igual manera, manifiestan que sería importante explorar la viabilidad de que el campo de la gestión cultural se interrelacione o interactúe con otros campos del conocimiento con la finalidad de generar un trabajo colaborativo y multidisciplinario en el futuro.

Líneas estratégicas y temáticas para futuros coloquios

Las entrevistas arrojaron diversas ideas sobre las temáticas que se sugieren sean exploradas en los siguientes coloquios y encuentros, las cuales en su mayoría manejan retos y aspectos a considerar de manera amplia. Uno de los puntos es explorar en torno a las disciplinas que trabajan y se enlazan con los nuevos escenarios de acción e interés de la gestión cultural, que ya no solo están concentrados en los campos de las artes, sino que integran categorías como la ciudadanía, la gestión de comunidades, la democracia, los derechos humanos, el patrimonio, entre otras.

Otro de los asistentes señala que desde Oaxaca se habla del concepto de la “comunalidad” como un proceso de construcción de la gestión cultural desde, en y a partir de las propias comunidades, y que este no implica hacer proyectos de incidencia o transformación en el lugar, sino en lo común que une al gestor cultural con la comunidad en función de sus propias necesidades y carencias. Es decir, implica una actuación desde lo local centrada en problemáticas sociales específicas, situación que se podría ahondar en eventos posteriores.

Además, se propone desarrollar temas alrededor de los nuevos perfiles de los alumnos que se están formando, que están más implicados en las necesidades, problemas y acciones colectivas. Por esta situación, se sugiere explorar el diseño de encuentros o temáticas que hagan visible esta interacción, no solo desde el plano de la acción-intervención, sino también desde lo académico. Otra sugerencia es que las vertientes de investigación –desde cualquiera de los campos de acción de la gestión cultural– pueden tener más impacto, fuerza y socialización, por lo que en los siguientes encuentros se debe fortalecer el intercambio de los resultados y las evidencias de las investigaciones, así como de sus procesos de planteamiento y construcción, ya que estos permiten visibilizar los problemas a los que se enfrentan cotidianamente.

Se plantea generar un trabajo de toma de conciencia por parte de todos los miembros de la red respecto a asumir la importancia de su rol político en los procesos de formación, de toma de decisiones y de construcción de políticas públicas, desde lo local hasta lo nacional. De esta forma, uno de los temas de interés para los próximos encuentros o coloquios podría ser reflexionar en torno

al rol político que el gestor cultural ha adquirido desde la visión institucional, profesionalizante y transdisciplinar, ya que esto permitiría pensar en una diversidad de temas y dinámicas de trabajo.

Ante los nuevos escenarios y problemáticas del país, los participantes sugieren que haya más reflexiones sobre la relación de la gestión cultural con la cultura de paz, la seguridad y la desigualdad social, ya que esto posibilitará que la gestión cultural deje de verse aislada de la realidad política de México, para considerarse y analizarse como un campo transversal. Al respecto, es interesante señalar la expresión de un informante:

Hemos dejado de asumir como instituciones de educación superior el rol político que habíamos tenido y esto también sucede a finales de los ochenta, cuando las figuras políticas, el agente cultural político en las culturas locales y estatales, dejan de ser las universidades y pasan a los institutos de cultura.

Entonces, para mí el problema es que sigue habiendo montón de acción cultural en las universidades y lo que hay el día de hoy son políticas culturales tácitas que van muy de la mano de las instituciones de educación superior. El problema es que con eso nos dejan de reconocer como actores y políticos de los espacios culturales.

En ese sentido, hay una discrepancia importante, porque estamos formando con pensamiento crítico, pero no cuestionamos aquí adentro porque es un dislocamiento que no acabó de acomodarse posteriormente. En gran medida, las tres funciones sustantivas están dislocadas. Pero la gestión tendría oportunidad de pensarse en conjunto y no lo estamos haciendo porque también hay un asunto de los académicos y los de abajo (Informante 1).

A partir de los cuestionarios se recuperó la propuesta de líneas temáticas futuras para los siguientes coloquios. Las más señaladas fueron:

- Autogestión y financiamiento
- Evaluación, indicadores y procesos de las acciones culturales
- Vinculación comunitaria (colectivos y participación)
- Prospectivas de la disciplina de gestión cultural

- Investigación en gestión cultural, generación de epistemes de la gestión cultural
- Gestión cultural y diversidades
- Políticas culturales de base comunitaria
- Impacto de egresados en el sector público y privado
- Patrimonios y turismo
- Formación de perfiles
- Diálogos transversales con países fuera de Latinoamérica
- La gestión cultural desde el Estado
- Culturas emergentes, previsiones de cambios culturales
- Artistas y los grupos artísticos
- Gestión cultural y empleo
- Patrimonio cultural
- Cultura viva comunitaria
- Industrias culturales
- La profesionalización en artistas que no son gestores culturales

Conclusiones

La evaluación del 4to. Coloquio de Investigación en Gestión Cultural se generó con la intención de recuperar la reflexividad dispersa sobre la construcción de la disciplina de los coloquios previos con miras a la continuidad de los temas eje y las discusiones del campo de la gestión cultural mediante la propuesta de nuevas líneas y temáticas para ser contempladas en futuros eventos. Se considera que este objetivo se cumple, ya que derivado de esta surgieron dos insumos: un reporte técnico titulado Evaluación del 4to. Coloquio de Investigación en Gestión Cultural, que fue entregado de manera oficial por parte del SUV a la RUGCMX, y el presente capítulo, que reflexiona sobre lo obtenido en la evaluación con relación al resto del libro, que también trabaja la transdisciplinariedad de la gestión cultural.

Si bien la evaluación se centró en cuatro aspectos (el cumplimiento de objetivos en relación con coloquios previos, los temas estratégicos para la gestión cultural, las

líneas temáticas a atender en futuros coloquios y la organización y desempeño operativo), los resultados obtenidos fueron útiles para generar diversos resultados cualitativos y cuantitativos que promueven la reflexión sobre estos eventos y su continuidad.

Particularmente, de los resultados de las encuestas se observa que existe un área de oportunidad en la vinculación con el sector público, en vista de que es el actor menos representado en los coloquios y en las áreas de aplicación de la gestión cultural. Este actor tiene relación con el segundo tema prioritario para la gestión cultural (las políticas públicas), así como en diversas líneas temáticas propuestas.

Derivado de las entrevistas, se encontró que las universidades, como agentes culturales, pueden ser un tema a desarrollarse en próximos coloquios. A partir de la información de los eventos anteriores, se puede implementar una evaluación integral que comience a revisar el impacto que han tenido. La información que este capítulo proporciona puede contribuir a la mejora en el diseño de los siguientes encuentros, así como en la toma de decisiones para las redes de colaboración existentes.

Además, se considera que la interdisciplina en la construcción de proyectos e investigación en gestión cultural, como esta evaluación y los demás capítulos presentados en este libro, enriquecen el campo disciplinar de la gestión cultural, que de nacimiento se construye en un diálogo inter, multi y transdisciplinar.

Referencias

- Alatorre, K. (2019). UDGVirtual será sede del 4to. Coloquio de Investigación en Gestión Cultural. Noticias UDGVirtual. <https://www.udgvirtual.udg.mx/noticia/udgvirtual-sera-sede-del-4-coloquio-investigacion-gestion-cultural>
- Brambila, B. (2015). *Formación profesional de gestores culturales en México. El caso de tres programas universitarios*. Guadalajara, México: UDGVirtual.
- Comité Organizador 4to. Coloquio de Investigación en Gestión Cultural. (2019). Conclusiones. Guadalajara: 4to. Coloquio de Investigación en Gestión Cultural. <https://gestion-culturaluv.wordpress.com/conclusiones-2013/>

- Cruz, E. (2019). *Antología de la gestión cultural. Episodios de vida*. Monterrey, México: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Galindo, J. (2015). Prólogo. La gestión y la promoción cultural. Una agenda pendiente en la ingeniería social. En B. Brambila (ed.), *Formación profesional de gestores culturales en México. El caso de tres programas universitarios* (pp. 11-23). Guadalajara, México: UDGVirtual.
- Mariscal, J. (coord.). (2009). *Profesionalización de gestores culturales en Latinoamérica. Estado, universidades y asociaciones*. Guadalajara, México: UDGVirtual.
- Mariscal, J. (2006). Formación y capacitación de los gestores culturales. *Apertura*, (4), pp. 56-73. <http://www.udgvirtual.udg.mx/apertura/index.php/apertura4/article/view/70/79>
- Martinell, A. (2004). La formación en gestión cultural en Iberoamérica: reflexión y situación. *Iberformat*, pp. 73-91. <http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/1197.pdf>
- Martinell, A. (2001). La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro (recopilación de textos). Cátedra UNESCO de Políticas Culturales y Cooperación. https://oibc.oei.es/uploads/attachments/75/La_Gestion_Cultural_-_Singularidad_profesional_y_perspectivas_de_futuro.pdf
- Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM). (2017). 3er. Coloquio de Investigación en Gestión Cultural “Glocalidad Cultural: Promesas, Desilusiones y Realidades Urbanas”. UACM. <https://gestionculturaluv.files.wordpress.com/2017/03/convocatoria-3er-coloquio-de-gestion-cultural.pdf>
- Universidad Veracruzana. (2015). Convocatoria al 2do. Coloquio de Investigación “La Gestión de lo Cultural: Intersecciones entre Sociedad y Estado”. Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes, Universidad Veracruzana. <https://www.uv.mx/ceceda/convocatorias/convocatoria-al-2-coloquio-gestion-cultural/>
- Universidad Veracruzana. (2013). Coloquio de Investigación: La Gestión Cultural en México. Reflexiones desde lo local. Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes, Universidad Veracruzana. <https://www.uv.mx/ceceda/noticias/coloquio-de-gestion-cultural-en-mexico/>

SOBRE LOS AUTORES

Blanca Antonia Brambila Medrano

Licenciada en Letras Hispanoamericanas por la Universidad de Guadalajara y maestra en Promoción y Desarrollo Cultural por la Universidad Autónoma de Coahuila. Profesora titular adscrita al Instituto de Gestión del Conocimiento y del Aprendizaje en Ambientes Virtuales del Sistema de Universidad Virtual de la Universidad de Guadalajara. Correo electrónico: bbrambilam@academicos.udg.mx

Érika Adriana Loyo Beristáin

Doctora en Ciencias Sociales con especialidad en Conocimiento y Cultura, por la Universidad de Guadalajara, maestra en Ciencias Sociales con especialidad en Sociología Política, Movimientos Sociales e Investigación Cualitativa, y licenciada en Ciencias de la Comunicación, por la Universidad Autónoma de Guadalajara. Correo electrónico: erika.loyo@redudg.udg.mx

Jorge Esteban Amézquita Murillo

Economista y licenciado en Teatro. Se ha desempeñado como productor de artes escénicas, actor e investigador teatral en el Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura (CITEB). Ha desarrollado temporadas, giras, talleres y publicaciones junto al elenco de planta del Teatro Experimental de Cali (TEC). Como Coordinador de Proyectos Culturales en la Fundación Teatro Experimental de Cali Enrique Buenaventura ha orientado la aplicación económica a la proyección

artístico-cultural. Actualmente participa como gestor cultural y brinda acompañamiento en programas de vinculación institucional y procuración de fondos a instituciones de la sociedad civil en Sonora, México. Correo electrónico: esteban-nba22@gmail.com

Luis Daniel Sánchez Olmedo

Maestro en Arquitectura con Especialidad en Conservación del Patrimonio Edificado, Catedrático en el Instituto Digital del Estado de Puebla y ex docente en Escuela Taller para la Capacitación en Restauración de Puebla. Correo electrónico: arq.danielolmedo@outlook.com

Marco Antonio Chávez Aguayo

Doctor Internacional en Gestión de la Cultura y el Patrimonio por la Universidad de Barcelona, España. Profesor investigador titular de la Universidad de Guadalajara, México, en el Sistema de Universidad Virtual y profesor visitante de la Universidad de las Indias Occidentales, Barbados. Investigador nacional nivel I del Sistema Nacional de Investigadores, con enfoque transdisciplinario en Gestión Cultural, Psicología, Música y Derecho. Docente de la Licenciatura en Gestión Cultural y del Doctorado en Gestión de la Cultura. orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6761-4830>. Correo electrónico: marco.chavez@suv.udg.mx

María del Sol González García

Maestra en Gestión y Desarrollo Cultural por la Universidad de Guadalajara. Ha impartido clases, cursos y talleres de arte y diseño a nivel licenciatura en diversas universidades de manera presencial y virtual. Desde 2018 es la directora creativa de Matatena Lab, laboratorio cultural creativo que desarrolla proyectos museográficos, pedagógicos y lúdicos con enfoque en la investigación, en la experimentación y la creación de experiencias artísticas significativas y de calidad para y con la niñez en todas sus etapas. Correo electrónico: sol.gonzalez.garcia@gmail.com

Miguel Ángel Sánchez Espinosa

Arquitecto y Maestro en Arquitectura con Especialidad en Conservación del Patrimonio Edificado por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, con estancia de investigación de posgrado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid, España. Actualmente es académico de asignatura, a nivel licenciatura y posgrado, en la Universidad Iberoamericana Puebla y en la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla. Correo electrónico: miguel.sanchez.espinosa@iberopuebla.mx / miguelangel.sanchez02@upaep.mx

Rosa María Alonzo González

Licenciada en Comunicación Social, maestra en Ingeniería con Especialidad en Sistemas de Calidad y Productividad por el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM) y doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Colima. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (SNI), nivel candidata. Correo electrónico: rosamaria_alonzo@ucol.mx

Santiago Francisco Buitrón Chávez

Doctorando en Patrimonio en la Universidad de Jaén, España. Profesor en el Instituto Tecnológico Superior Universitario, Ecuador. Director de Creatividad, Memoria y Patrimonio en la Secretaría de Cultura de Quito. Coordinador Regional de la Red de Gestión Cultural Comunitaria Awasqa. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4672-9230>. Correo electrónico: ecuadorheritage@gmail.com

Sofía Isabel Villa Rzedowski

Teatrería y gestora cultural. Licenciada en Literatura Dramática y Teatro por la Universidad Nacional Autónoma de México y maestra en Gestión Cultural por la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Colabora con el Centro Cultural Futurama, el Centro Nacional de las Artes y la Secretaría de Pueblos y Barrios Originarios y Comunidades Indígenas Residentes (SEPI). Correo electrónico: sofia.villa.rze@gmail.com

*Investigaciones transdisciplinarias de
gestión cultural en Latinoamérica*
se terminó de editar en noviembre de 2021
en el Sistema de Universidad Virtual
Guadalajara, Jalisco, México

Esta edición consta de 1 ejemplar

Editado en la Unidad Editorial de la Coordinación de
Recursos Informativos de UDGVirtual: Alicia Zúñiga Llamas, edición;
Sergio Alberto Mendoza Hernández, María Fernanda Saldívar Prado,
Karen Sofía González Vizcarra, Leslie Angélica Garibay Raymundo,
corrección de estilo y cuidado editorial; Omar Alejandro Hernández Gallardo,
diagramación e infografía; Hilda Martínez Miranda, diseño de portada

La condición transdisciplinar de la gestión cultural es una herramienta útil y válida en el análisis de los problemas sociales de la actualidad. Reconocer y valorar el aporte de cada profesionalista en un proyecto de gestión cultural es parte fundamental de sus competencias. Es así como el contenido de este libro llevará al lector a recorrer experiencias que requieren de una visión multidisciplinaria para ser problematizadas y discutidas.

ISBN: 978-607-571-332-8



9 786075 713328

