

CIUDADES COHESIONADAS: CO-CREAR AGENDAS URBANAS INCLUYENTES

Propuestas críticas desde la comunidad



ediciones
del lirio

KARLA VALVERDE VIESCA
DIANEL PACHECO GORDILLO
COORDINADORAS

CIUDADES COHESIONADAS:

CO-CREAR AGENDAS
URBANAS INCLUYENTES

Propuestas críticas desde la comunidad

*Ciudades cohesionadas: co-crear agendas urbanas incluyentes.
Propuestas críticas desde la comunidad.*

Karla Valverde Viesca y Dianell Pacheco Gordillo (coordinadoras)

Primera edición, 27 de septiembre de 2022

DR © 2022 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,
C.P. 04510, Ciudad de México, México.

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales,
Circuito “Maestro Mario de la Cueva” s/n,
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,
C.P. 04510, Ciudad de México, México.

DR © Ediciones del Lirio, S.A. de C.V.
Azucenas 10, San Juan Xalpa,
Iztapalapa, C.P. 09850, Ciudad de México
www.edicionesdellirio.com.mx

Diseño editorial y forros: Patricia Reyes
Imagen de portada: ©Christina Horvath y Benjamin Van Praag, Paris
(2022)

ISBN UNAM: 978-607-30-6582-5
ISBN EDL: 978-607-8837-69-4

Investigación realizada gracias al Programa UNAM-PAPIIT CG300118
Vulnerabilidad socio-territorial y proceso metropolitano en la región Centro
de México y el Programa de Investigación e Innovación Horizon 2020 de la
Unión Europea, bajo el convenio No 734770 del Programa Marie
Skłodowska-Curie cuyo proyecto se intitula The Cohesive City: Addressing
stigmatisation in disadvantaged neighbourhoods (Co-Creation).

Esta investigación fue arbitrada a “doble ciego” por especialistas en la
materia, se privilegia con el aval de la Facultad de Ciencias Políticas y
Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio, sin la anuencia por escrito de los titulares de los derechos.

Impreso en México / *Printed in Mexico.*

CIUDADES COHESIONADAS:

CO-CREAR AGENDAS URBANAS INCLUYENTES

Propuestas críticas desde la comunidad

COORDINADORAS

Karla Valverde Viesca
Dianell Pacheco Gordillo



Cofinanciado por
la Unión Europea



GOBIERNO DE LA
CIUDAD DE MÉXICO

SECTEI

ÍNDICE

PRÓLOGO

Lucía Álvarez Enríquez

INTRODUCCIÓN: CO-CREANDO PROPUESTAS PARA UNA CIUDAD COHESIONADA

Karla Valverde Viesca y Dianell Pacheco Gordillo

SERIE FOTOGRÁFICA “LA LUCHA DE ORIENTE”

Victor Tonatiuh Martínez Moreno

CO-CREATION: A METHOD TO BUILD AGONISTIC PLACES AND INCLUSIVE CITIES

Christina Horvath y Juliet Carpenter

MÚSICA TRADICIONAL AFRICANA Y PRÁCTICAS CO-CREATIVAS CONTEMPORÁNEAS: DJEMBE Y COHESIÓN SOCIAL

José Luis Gázquez Iglesias

COLLECTIVE ACTION IS NOT AN OPTION

Jim Segers

CREACIÓN DE ESPACIOS PARA EL CON-VIVIR DE LAS CULTURAS

Gabriela Mondragón Cervantes

CAN PARTICIPATORY ARTS HELP DELIVER (MORE) SOCIALLY JUST CITIES?

Ségolène Pruvot

REFLEXIONES CRÍTICAS ACERCA DE LA CO-CREACIÓN COMO METODOLOGÍA PARA FOMENTAR LA COHESIÓN SOCIAL DESDE TRES EXPERIENCIAS DE INTERVENCIÓN SOCIOEDUCATIVA Y ARTÍSTICA*

María José Pantoja Peschard y Cecilia Peraza Sanginés

INVOLUCRAR EL CUERPO Y LOS AFECTOS DE LAS Y LOS SUJETOS, INVESTIGADORES Y ARTISTAS EN LA CO-CONSTRUCCIÓN DE UNA CIUDAD COHESIONADA

Adriana Alejandra Ávila Farfán, Ángela Margoth Bacca Mejía, Julie-Anne Boudreau y Laura Andrea Ferro Higuera

[EQUIPAMIENTOS CULTURALES Y FORMA URBANA. LOS DESAFÍOS URBANÍSTICOS PARA EL ACCESO A LA CULTURA EN LA CIUDAD DE MÉXICO](#)

Héctor Quiroz Rothe y Pamela Ileana Castro Suárez

[LA FAMA: DEL BARRIO PARA EL BARRIO](#)

María Vargas Hernández

[LISTA DE AUTORAS Y AUTORES](#)

PRÓLOGO

Lucía Álvarez Enríquez

Pensar en construir una ciudad cohesionada en estos tiempos abre sin duda una gran expectativa y resulta un horizonte prometedor, al mismo tiempo que un enorme desafío; mas aún en este convulso siglo XXI, donde las ciudades tienen en particular un fuerte protagonismo y una función estratégica en el desarrollo mundial, que en muchos sentidos va a contracorriente de la integración y cohesión sociales. Esto es así porque uno de los principales rasgos que define hoy a las ciudades y, primordialmente las grandes ciudades, es que éstas son el *locus* de la concentración de capital, de población y de la riqueza del mundo actual.

Según datos de la ONU, actualmente más del 60% de la población mundial vive en las urbes, y en ciertas regiones, como América Latina, esta proporción aumenta hasta el 80%. Las grandes ciudades son el asiento de numerosas poblaciones, culturas, recursos e intereses muy diversos, que en ocasiones confluyen y se articulan, pero que muchas veces también están confrontados; esto ha dado lugar a la proliferación de núcleos urbanos desiguales, polarizados y fragmentados, en los que se presentan los niveles más elevados de concentración de la renta y del poder, y se generan al mismo tiempo extensos ámbitos de pobreza, exclusión y segregación. En las grandes ciudades coexisten también los sectores de élite y los grupos más privilegiados con las poblaciones más desfavorecidas.

Las grandes ciudades de nuestro siglo son también los pilares de la economía neoliberal en clara expansión en el planeta. Son espacios regulados principalmente por las fuerzas del mercado y los intereses privados, que exacerban la lógica histórica de la ciudad capitalista, orientada a hacer competitivas a las ciudades a través de mercantilizar el espacio y los bienes urbanos, aumentar la productividad y la extracción de plusvalía, reducir la regulación estatal y empoderar en cambio a las fuerzas del mercado. Todo ello ha dado lugar a que las ciudades sean hoy más que nunca el escenario permanente de fuertes luchas y conflictos. Son, por excelencia, un ámbito de disputa entre los distintos actores y grupos que integran la población urbana, donde lo que está en juego es el propio

territorio y los recursos de la ciudad, el espacio público, el presupuesto, las fuentes de empleo, la calidad de vida, e incluso, lo que podríamos llamar *el proyecto de ciudad*.

Lo anterior conduce a identificar a la ciudad en una doble dimensión; por un lado, es sin duda el espacio de inversión, de generación de plusvalía y reproducción del capital, y por otro, es también el ámbito de oportunidades de trabajo, el sitio de asentamiento de grandes núcleos de población, el espacio natural de reconocimiento de identidades y de convivencia de culturas, donde se posibilita el intercambio de experiencias y el desarrollo de capacidades. Es el sitio donde emergen demandas y derechos que tienen en *el lugar* su principal foco de atención. Conjuntamente con los grandes inversionistas y los inmobiliarios, que reclaman siempre privilegios espaciales, financieros y económicos, están las mujeres, los desempleados, los jóvenes, los informales, los vecinos, los grupos étnicos, los desposeídos de cualquier índole, que generan muy diversas demandas desde sus propios ámbitos: territorial, laboral, cultural, estudiantil, etc. Todo esto, sin embargo, ocurre en un marco de acceso desigual y asimétrico a los bienes urbanos y por tanto en el seno siempre de fuertes tensiones y conflictos.

En este marco, las ciudades contemporáneas se pueden describir como enclaves duales, divididos y desintegrados, en donde se concentran y coexisten las poblaciones más privilegiadas y las más desfavorecidas; donde se condensa lo mejor y lo peor de la sociedad: sirven de conexión con las redes globales, pero generan internamente fuertes desconexiones con las actividades locales y los distintos sectores de la sociedad. Atraen a sectores de élite, profesionalizados y especializados, pero también a nutridos grupos de inmigrantes pobres; las grandes oleadas migratorias suceden en estos espacios porque ellos son el *locus* del desarrollo económico y concentran por ello un alto porcentaje de las oportunidades de trabajo en el mundo actual (Taylor, 2010).

En términos urbanísticos, los nuevos procesos económicos tienen igualmente importantes efectos. Los grandes inversionistas, y de manera particular el mercado inmobiliario, tienen un papel muy activo en la reorganización del territorio, transformándolo y adecuándolo de acuerdo con sus intereses, y dando lugar a una morfología urbana signada por nuevos fenómenos: la suburbanización, la policentralización, la segregación residencial aguda y una fragmentación cada vez más acentuada (Duhau,

2012). De aquí que ya no se trata únicamente de ciudades “duales” y polarizadas, donde coexisten los enclaves opulentos con las numerosas áreas de población marginal, sino de un nuevo escenario urbano altamente diferenciado y disperso, con una división del espacio muy compleja, en donde confluyen de manera irregular y desordenada los grupos de las clases altas-gerenciales, con sectores populares, clases medias bajas y altas, grupos de trabajadores, sectores marginales, la población *informal* y grupos sociales en ascenso. Es lo que actualmente se conoce como “ciudad insular” (Duhau y Giglia, 2008) o “ciudad archipiélago”, que constituye un vasto mosaico de espacios urbanos desiguales y multiformes en lo que refiere a modalidades de habitación, formas de poblamiento, prácticas sociales y acceso a los servicios.

A lo anterior, hay que añadir otra característica derivada de la extensión, la magnitud de población y la diversidad que se condensa en las grandes ciudades, y es la que convierte a éstas en *metrópolis* o *megaciudades*, donde se ven implicadas distintos planos, asentamientos y jurisdicciones. En primer lugar, algo que es muy frecuente por principio en las grandes ciudades, es el hecho de integrar en sus territorios a poblaciones o municipios pertenecientes a otras entidades político-administrativas o a otras ciudades aledañas; esto es lo que comunmente define de manera formal a las “áreas metropolitanas”: la aglomeración en su entorno de numerosos poblados que constituyen sus “periferias urbanas”.¹ Esto resulta relevante porque, por una parte, genera la convivencia de poblaciones con una adscripción política y territorial distinta y, por otra parte, hace coexistir a entidades político-administrativas diferenciadas, en un mismo territorio donde sus pobladores comparten numerosas prácticas sociales y económicas. En segundo término, la extensión y la diversidad social, política y administrativa implicada da lugar también a la coexistencia y/o imbricación de distintas formas de producción del espacio urbano, distintos tipos de asentamientos y distintos escenarios y modos de vida. En términos de Duhau y Giglia (2008) podríamos definir este fenómeno como la experiencia de vivir en un vasto escenario, “la gran ciudad” o la metrópoli, donde confluyen distintas *ciudades*, y, donde se experimentan numerosas prácticas y representaciones urbanas específicas.

La lógica que predomina en las grandes ciudades de nuestro tiempo es por naturaleza excluyente y generadora de fuertes desigualdades; se sustenta en una forma de reproducción predominantemente mercantilista y

privatizadora, cuyos motores son el productivismo y la competencia, a costa de la depredación de los recursos y del medio ambiente. Este modelo de ciudad opera en gran medida a partir de despojos (de territorios, de bienes y de recursos naturales) a pobladores y grupos sociales con larga tradición de asentamiento en el espacio urbano.

Como consecuencia de lo anterior, una de las tendencias más claras que se advierte hoy en las realidades urbanas es la creciente generación de *urbanizaciones sin ciudad*, es decir de asentamientos urbanos extensos, pero insulares, discontinuos, desconectados y disociados, donde la idea de *ciudad* se difumina cada vez más (Carrión, 2018).

Es importante hacer aquí esta diferencia porque muchas de las urbanizaciones que existen hoy en día en distintas latitudes están muy lejos de poder ser consideradas como *ciudades*, es decir, como núcleos poblacionales que generen los espacios, prácticas y condiciones que posibiliten la convivencia, la conexión e interrelación entre quienes las habitan. Desde tiempos antiguos, la ciudad ha sido el ámbito natural donde confluyen la *diversidad y heterogeneidad* social y cultural, y donde a pesar de proliferar intereses y necesidades muy distintos se abren también los espacios que dan lugar a condiciones propicias para la socialización, la convivencia y el intercambio. Más allá de constituir una mera aglomeración de individuos y actividades, *la ciudad* se caracteriza por ser el ámbito por excelencia donde puede tener lugar la construcción de *espacios comunes* y de una *vida en común*, donde pueden tener lugar una gran cantidad de prácticas (económicas, sociales y culturales) y la articulación de poblaciones con intereses muy diversos; de aquí que constituya el principal escenario de la vida social moderna.

En los intersticios de las fuertes polaridades de la ciudad moderna surgen iniciativas de la sociedad a través de las cuales se ponen en cuestión los efectos atomizadores de los procesos globales y neoliberales en diversos planos, buscando a contracorriente generar formas de pertenencia, nuevas identidades, ámbitos comunitarios, propuestas alternativas de desarrollo urbano y estrategias diversas de sobrevivencia. Todo ello impacta en la construcción de muy variadas formas de ciudadanía y de ámbitos de cohesión que promueven nuevas modalidades de apropiación de los bienes y espacios urbanos.

Es en este contexto que el *derecho a la ciudad* se ha convertido en un emblema que cobra fuerza y que ha sido enarbolado por diversos grupos

sociales en muy diversos sentidos.

En el marco de las nuevas realidades urbanas y de los retos que éstas presentan para quienes las habitan, este libro se ha planteado conjuntar reflexiones, discusiones y experiencias, donde los/as distintos/as autores/as muestran el despliegue de algunas prácticas comunitarias y las organizaciones y colectivos sociales que participan en ellas. En este caso se presentan distintos ejemplos de actores y grupos sociales urbanos que han dado lugar a procesos de diálogo y prácticas diversas que han contribuido a la articulación de sectores y actores sociales. Este tipo de reflexión y de experiencias constituyen los fundamentos de lo que hoy se denomina ciudades cohesionadas.

En su contenido, la obra presenta experiencias nacionales e internacionales sobre las distintas modalidades y posibilidades que la participación ciudadana está promoviendo, así como las diferentes metodologías que ello incluye; hay un énfasis en la metodología de Co-creación y los resultados obtenidos a través de su puesta en práctica.

Este Tomo se divide en dos partes, la primera dedicada a describir algunos ejemplos de la metodología de la co-creación o de participación comunitaria, y la segunda a abordar ejemplos de prácticas en lugares específicos y los propios relatos de los involucrados. Además, como parte importante de este Tomo se presenta la serie fotográfica de Tonatiuh Martínez quien desde su mirada artística ofrece una perspectiva sobre la comunidad de Iztapalapa, haciendo énfasis en la apertura de un proyecto generado para la participación y expresión de los/as artistas locales, en sus diversas expresiones: literatura, acústica, arte circense, escénico y plástico. El proyecto se titula: “Lucha libre de poesía”, conocido en la zona como la “Lucha”, y que se despliega en un escenario al aire libre y con micrófono abierto.

En este volumen se muestran también ejemplos de experiencias de co-creación de espacios y relaciones que pese a las diferencias que prevalecen entre sus gestores, construyen formas alternativas de generar conocimiento; asimismo, se pone la mira en prácticas y modalidades de intervención comunitaria a través de las artes, al mismo tiempo que se hace énfasis en la importancia de las participaciones artísticas como vía para llevar justicia en las ciudades a los grupos más vulnerables. Encontramos igualmente casos que destacan el papel decisivo de la acción colectiva y la participación comunitaria como detonadores de un cambio social de alta envergadura en

los barrios populares; así como para diseñar y poner en práctica políticas públicas que propicien la autogestión social y contribuyan a garantizar los derechos de las poblaciones urbanas.

En otra perspectiva, el contenido de este volumen pone de relieve distintas formas de aproximación e intervención de la academia en este tipo de experiencias, y en la reflexión en torno a las mismas, a través, por ejemplo, de la investigación colaborativa en el espacio público urbano, o de la generación de espacios de intercambio y trabajo conjunto entre académicos/as y miembros de organizaciones sociales y/o comunitarias, que dan lugar a transformaciones importantes en ciertas colonias o barrios de la ciudad. En el mismo ámbito de la relación academia-actores sociales, se ofrecen algunos aportes significativos de los/as investigadores/as sobre ciertos componentes de la infraestructura urbana, como es el caso de los equipamientos, que posibilitan un acceso más viable a la comprensión del arte y la cultura de la vida en la ciudad.

Estos acercamientos a las experiencias urbanas barriales y comunitarias permiten también a algunos/as de los/as autores/as asumir una mirada crítica que pone en cuestión ciertas transformaciones que se generan en el seno de los barrios, al entrar en contradicción con las prácticas y tradiciones comunitarias más arraigadas. En este tenor, se hacen patentes igualmente algunos procesos de deterioro urbano que resultan de la intervención pública y de los procesos de transformación inducidos por las instituciones.

Lo anterior, remite de nueva cuenta a la idea de comunidad y de vida comunitaria, donde *la comunidad* no refiere únicamente a prácticas de tipo *cultural e histórico*, sino también a otro tipo de *prácticas sociales* o incluso de *carácter político* que se construyen *en común* desde dentro del espacio local y también en colaboración con actores externos (academia, artistas, instituciones, etc.). Entre otras, podemos destacar las formas de organización y gestión que generan las poblaciones locales, las relaciones de cooperación, las redes de solidaridad, las formas de relación y regulación de conflictos y los usos de bienes y equipamiento urbano. Estas son rutas posibles para generar caminos alternos y contrapesos sociales que contribuyan a contener la avalancha depredadora, mercantil y pulverizante de la ciudad neoliberal, y pongan por delante la defensa del interés público y de los bienes comunes, el fortalecimiento de las identidades y la defensa de un modelo de *ciudad* que se constituya, primordialmente, como un

ámbito de convivencia, de intercambio y de desarrollo para la pluralidad social que la habita.

REFERENCIAS

- Carrión, Fernando (2018) “Metrópolis y urbanización en el mundo actual”, Conferencia magistral en el *Tercer Seminario Internacional Repensar la Metrópoli III*, Universidad Autónoma Metropolitana, 22 de octubre de 2018.
- Cruz, María Soledad (2001) *Propiedad, poblamiento y periferia rural en la Zona Metropolitana de la Ciudad de México*, Ed. UAM-A/Red Nacional de Investigación Urbana, México.
- Duhau, Emilio y Giglia, Ángela (2008) *Las reglas del desorden. Habitar la metrópoli*, Ed. UAM-A/Siglo XXI, México.
- Taylor, Peter (2010) “La red de ciudades mundiales y el planeta de barrios pobres. Acceso y exclusión en la urbanización neoliberal”, en Alfie *et al.* (coords.) *Sistema mundial y nuevas geografías*, Ed. UAM/UNIA, México.

INTRODUCCIÓN: CO-CREANDO PROPUESTAS PARA UNA CIUDAD COHESIONADA

*Karla Valverde Viesca, [ORCID: 0000-0002-2238-723X](https://orcid.org/0000-0002-2238-723X)
Dianell Pacheco Gordillo, [ORCID: 0000-0002-0308-8058](https://orcid.org/0000-0002-0308-8058)*

El tema de la cohesión social, en los últimos años, ocupa de nuevo un lugar relevante en las agendas gubernamentales. Ello se debe, en parte, a la desilusión que arrastra la crisis que atraviesan las sociedades al menos en dos ámbitos: uno político y otro económico.

En relación con el primero, la apuesta por las formas de gobierno democráticas ha dejado varios saldos negativos. La falta de confianza en las instituciones y los escándalos políticos encabezan una crisis de la democracia representativa que para algunos anuncia el fin de una era (Castells, 2017; Levitsky y Ziblatt, 2018; Runciman, 2019). Sobre el ámbito económico, la idea de que una vez aprendidos los errores del neoliberalismo ello traería un rostro más humano para brindar equidad y desarrollo para la humanidad, condena hoy a más del 50% de la población mundial a vivir en situación de pobreza y a permanecer en sociedades “rotas” porque las brechas de desigualdad nos dividen no solo entre países, sino también como individuos (Milanovic y Lakner, 2013; Pinketty, 2019; Laboratorio Mundial de Desigualdad, 2021).

La extrema desigualdad se manifiesta no sólo en una inequitativa distribución del ingreso y de la riqueza (Esquivel, 2015) sino también en capacidades políticas desiguales y derechos sociales fragmentados en donde existe, cada vez más, un condicionamiento para tener acceso a la salud, al agua, a una alimentación sana y a la calidad ambiental en las ciudades y en el campo, por ejemplo. Hoy y aunque parece una contradicción, los ciudadanos contamos con más derechos políticos, económicos y sociales, pero poco podemos ejercerlos. Nuestras sociedades se integran por ciudadanos que no participan en las decisiones de gobierno y cuyas relaciones sociales cada vez se reducen más porque hemos perdido aquellas interacciones de comunidad que nos daban un sentido de pertenencia y de identidad.

Antes, nuestra vida tenía lugar en ámbitos locales delimitados que por mucho tiempo fueron los ayuntamientos, el municipio o las alcaldías. Es decir, figuras políticas y territoriales más cercanas a través de las cuales los integrantes de una comunidad podían encontrar eco a sus demandas y una solución a sus problemas sociales. Actualmente, las ciudades se definen como un espacio en donde se centraliza la actividad política, social, laboral y cultural. Ello junto con el modelo de representación democrática desdibuja al menos aspectos. Uno, aquellas relaciones cercanas para delegar las decisiones ciudadanas y concentrarlas en manos de quienes gobiernan y toman las decisiones. El segundo, la idea de que las personas en tanto ciudadanos somos agentes de cambio.

Para algunos autores (Borja y Castells, 2001) esta transición puede explicarse al identificar que lo local tiende a convertirse en un espacio estratégico para la toma de decisiones y para la gestión de lo global a través de tres dinámicas principales: 1. Producción y competencia económica; 2. Integración socio – cultural; 3. Representación y gestión política. En algunas regiones como la latinoamericana, golpeada por la historia de sus gobiernos, los procesos de transición a la democracia y la profundización de la desigualdad, la ciudadanía se ha replanteado su propio papel en la construcción y representación de intereses, objetivos y problemas a través de nuevos canales de participación que cuestionan el propio orden, la estructura y la dinámica social, haciendo eco de la naturaleza activa de la sociedad civil (Álvarez, 2019; Ziccardi, 2021; Valverde y Pacheco, 2021; y, Olvera, 2022).

De cara a una separación más profunda entre gobernados y gobernantes las nuevas formas de participación comunitaria son un llamado al ámbito local para devolverle el poder a la gente. Dentro de un contexto de explosión para nuevas acciones también se diversifican los mecanismos de participación. Tal y como lo refieren Ramírez Saiz (2000); Ziccardi (2010) y Subirats (2016) entre otros, cada vez es más común presenciar prácticas innovadoras de vinculación entre los ciudadanos y el gobierno durante los procesos de toma de decisiones. Hoy apreciamos que nos dirigimos hacia un cambio gradual de la democracia con tintes de un modelo participativo.

Ante las condiciones sociales que definen nuestras sociedades y con la inquietud de indagar sobre resistencias, iniciativas y propuestas colectivas que en las ciudades emergen para contrarrestar la marginación y la

estigmatización, la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales inició en el 2015 una colaboración con colegas de universidades europeas y latinoamericanas para proponer el proyecto *colectivo H2020 The Cohesive City: Addressing stigmatisation in disadvantaged neighbourhoods (Co-Creation)*. Este proyecto tiene como eje fundamental el estudio de las dinámicas sociopolíticas en barrios vulnerables dentro de las ciudades para identificar y construir un dialogo proactivo en la resolución de problemas. Se trata de promover propuestas creativas para que a través de las intervenciones participativas y culturales de todos los involucrados se aborden problemas comunes y puedan proponerse soluciones. Los tres objetivos generales del proyecto son:

1. Analizar la estigmatización territorial en barrios desfavorecidos a través del enfoque de la Co-creación para reunir a investigadores, artistas y diseñadores de políticas públicas.
2. Construir habilidades y capacidad de investigación en los miembros del equipo para producir conocimiento sobre el concepto de ciudades cohesionadas.
3. Desarrollar lineamientos que puedan aplicarse, con base en una metodología co-creativa, en diferentes ciudades para abordar el problema de la estigmatización territorial.

En 2016 el Proyecto fue aprobado por la Comisión Europea. La iniciativa convocó la experiencia complementaria de socios sobre la base del intercambio de conocimiento y el trabajo de investigación entre los miembros del equipo. A partir de enero de 2017 la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales es la sede del proyecto en la UNAM y en ese marco colabora con instituciones internacionales: la Universidad de Bath, en Reino Unido; la Organización No Gubernamental European Alternatives, en Francia; la Organización Civil City Mine(d), en Bélgica; Tesserae, en Alemania; y, la Universidad Católica Pontificia de Rio de Janeiro, en Brasil. La coordinación general del proyecto se encuentra en la Universidad de Oxford Brooks en el Reino Unido y ha tenido tres coordinadores: Juliet Carpenter, Sue Brownill y Reza Shirazi.

El proyecto de Investigación pudo emprenderse gracias al financiamiento del *Programa de Investigación e Innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea*, bajo el convenio No 734770 del Programa

Marie Skłodowska-Curie suscrito con la UNAM con el registro 47815-631-6-III-17. Asimismo, con el apoyo del Programa UNAM-PAPIIT CG300118 *Vulnerabilidad socio-territorial y proceso metropolitano en la región Centro de México*.

En términos académicos, el proyecto ha sido una oportunidad para incorporarnos como Institución de Educación Superior a una discusión multinacional y global que busca nuevos derroteros teóricos que impulsen la resolución de problemas reales que enfrentan las sociedades y sus ciudadanos. Centrar nuestra mirada hacia los microespacios para colaborar en la construcción de un nuevo concepto “ciudades cohesionadas” y contribuir a la disminución de las brechas de desigualdad que identifican a las sociedades actuales ha sido un motor y un aliento.

El texto que ustedes tienen en sus manos constituye un primer esfuerzo por reunir los debates y las reflexiones que en el marco del Proyecto H2020 se presentaron en el Seminario Internacional *Ciudades cohesionadas: Co-crear agendas urbanas incluyentes*. Este acto académico fue organizado por la UNAM en colaboración con la Secretaría de Educación, Ciencia, Tecnología e Innovación de la Ciudad de México del 2 al 5 de septiembre del 2019. En él se ofreció un panorama integral sobre el trabajo que se emprende en diversos ámbitos, para construir y restablecer redes de cooperación entre las distintas áreas de las ciudades y mediante diversas herramientas. Los resultados de esta jornada derivaron en dos libros colectivos.

El primero de ellos integra las contribuciones en este volumen y tiene como telón de fondo dos temáticas. La primera, se refiere a la incorporación del enfoque de Co-Creación como una herramienta metodológica que a través del arte impulsa el trabajo comunitario para identificar problemáticas y buscar soluciones comunes. La segunda, da cuenta del renovado impulso que viven las ciudades a través de las prácticas artísticas comunitarias, al menos en los últimos veinte años. Si bien no se trata de un fenómeno nuevo, los objetivos de estas prácticas en las comunidades si se han dinamizado hacia la recuperación de espacios públicos y la generación de lazos que buscan articular a los ciudadanos mediante la promoción del diálogo entre la sociedad civil y los tomadores de decisiones.

Con un Prólogo de Lucia Álvarez Enríquez, quien ha dedicado sus trabajos de investigación a la ciudad para ofrecer elementos que nos permitan comprender las formas de construirnos y deconstruirnos como

ciudadanos, la obra presenta diez contribuciones que versan sobre experiencias de participación ciudadana nacionales e internacionales que se apoyan en nuevas herramientas y metodologías. Hay un énfasis en la metodología de Co-creación, algunas prácticas de participación comunitaria y los propios relatos de los involucrados. Inicia una perspectiva sobre la comunidad de Iztapalapa a través de una serie fotográfica de Victor Tonatiuh Martínez Moreno. Posteriormente, Christina Horvath y Juliet Carpenter presentan algunas de las claves para entender la metodología y los talleres de Co-creación como intervenciones “agonistas”. Es decir, entre actores que en otras circunstancias parecerían adversarios.

La incorporación de las expresiones artísticas en la generación de vínculos sociales está a cargo de José Luis Gázquez Iglesias, quien presenta el caso de la música tradicional africana y de Ségolène Pruvot, quien reflexiona sobre la importancia del arte para promover justicia en las ciudades y en los grupos más vulnerables que en ella habitan. En relación con el cambio social en barrios desfavorecidos, Jim Segers nos comparte la experiencia de Bélgica y la organización City Mine(d).

Sobre el caso mexicano hay varios capítulos. Gabriela Mondragón Cervantes expone una forma para concebir el diseño de una política social para pueblos indígenas que tome en cuenta el interculturalismo. María José Pantoja Peschard y Cecilia Peraza Sanginés ofrecen una reflexión entre académicos y participantes de organizaciones, sobre cómo se establecen los vínculos artísticos para impulsar la transformación local en la Ciudad de México. En esa misma línea Adriana Alejandra Ávila Farfán, Ángela Margoth Bacca Mejía, Julie-Anne Boudreau y Laura Andrea Ferro Higuera disertan sobre la experiencia de Tryspaces y el lazo que se establece entre los investigadores, los lugares y las intervenciones. Héctor Quiroz Rothe y Pamela Castro Suárez exploran el tema de los equipamientos urbanos que pueden permitir el acceso a la cultura y las experiencias artísticas en la Ciudad de México. Cierra desde la experiencia comunitaria María Vargas, quien nos invita a cuestionar los vínculos artísticos y sociales.

No queremos concluir sin agradecer a todas las personas que indudablemente con sus experiencias compartidas hacen posible presentar este volumen: al escribir un capítulo; al integrarse en un equipo de trabajo; al incorporarse para recibir una beca como estudiantado; y, a quienes participaron en entrevistas. Especial mención merecen Fernando Castañeda Sabido, Angélica Cuéllar Vázquez y Carola García Calderón, quienes en su

momento y desde la dirección de la Facultad impulsaron el diseño del proyecto, su desarrollo y su consolidación. También, reconocemos el apoyo y la confianza que nos brindó Leonardo Lomeli Vanegas quien desde la Secretaría General de la UNAM promovió este propósito. Asimismo, agradecemos la colaboración y participación para el desarrollo del seminario internacional de Rosaura Ruíz Gutiérrez, titular de la Secretaría de Educación, Ciencia, Tecnología e Innovación de la Ciudad de México, así como de su equipo de trabajo coordinado por Ofelia Angulo Guerrero. Además, sin la invitación que nos extendió desde el Instituto de Geografía, Adrián Guillermo Aguilar Martínez, para colaborar en el proyecto PAPIIT-UNAM IG300118 *Vulnerabilidad Socio territorial y Proceso Metropolitano en la Región Centro de México* esta publicación no sería posible. A María Fernanda Nieves Acosta y a Tonanztin Sierra Ayala, nuestra gratitud por su colaboración en la revisión de los textos y la primera integración del documento.

Esperamos sembrar en nuestros lectores no sólo un interés en las propuestas, sino una disposición para participar y promover todo aquello que como ciudadanos nos es propio.

REFERENCIAS

- Alvarez Enríquez, Lucia (2019). *(Re) pensar la ciudadanía en el siglo XXI*, UNAM/ Juan Pablos Editores, México.
- Castells, M. (2017). *Ruptura. La crisis de la democracia liberal*. Alianza Editorial, España.
- Borja, J. y Castells, M. (2001). *Local y Global. La gestión de las ciudades en la era de la información*. Taurus, Madrid, 2001.
- Esquivel, Gerardo. (2015) *Desigualdad Extrema en México. Concentración del poder económico y político*. OXFAM, México.
- Laboratorio mundial de desigualdad. (2021). *Informe global de la desigualdad 2022*, Francia. Disponible en: <https://wir2022.wid.world/>
- Lakner, C & Milanovic, B. (2013) *Global Income Distribution: From the Fall of the Berlin Wall to the Great Recession*". Policy Research Working Paper; No. 6719. World Bank, Washington, DC. World Bank

- Levitsky, S y Daniel, Z. (2018) *Cómo mueren las democracias*, España.
- Olvera, Alberto J. (2022) “La sociedad civil en México. Una breve historia conceptual” en *Desacatos* 69, mayo-agosto, México, pp. 12-27.
- Piketty, Thomas.(2019) *Capital e Ideología*, Ediciones Deusto, España.
- Puerta Riera, María Isabel. (2016). Crisis de la democracia: Un recorrido por el debate en la teoría política contemporánea. *Espiral* (Guadalajara), 23(65), 09-43.
- Runciman, D. (2019) *Así termina la democracia*. Ediciones Paidós.
- Ramírez Saiz, J. (2000) “Instituido e Instituyente: Los Actores de la Innovación Política en México” en Ramírez Saiz, J. y Regalado, J. (eds) *Cambio Político y Participación Ciudadana en México*, México: Universidad de Guadalajara
- Subirats, J. (2016). “El papel de la ciudadanía en la coproducción de políticas urbanas. Entre la innovación social y la nueva institucionalidad”. En *Ciudadanía y nuevos actores en las grandes ciudades*, Lucia Álvarez (Coordinadora) UNAM/CEIICH/ UAM/Juan Pablos Editor, pp. 45-69.
- Valverde Viesca, Karla, y Dianell Pacheco Gordillo (2021). “Co-Creation, social capital and advocacy: The Neighbourhood and Community Improvement Programme, Mexico City”. En *Co-Creation in Theory and Practice: Exploring Creativity in the Global North and South*, Christina Horvath y Juliet Carpenter (Coordinadoras), Bristol: Bristol University Press-Policy Press, pp.121-132.
- Ziccardi, Alicia (2010). “Sobre la participación ciudadana en las políticas públicas del ámbito local” en *Participación ciudadana en las políticas públicas compilado por Manuel Canto Chac*, Siglo XXI editores, pp. 205-221.
- _____ (2019). “Las nuevas políticas urbanas y el derecho a la ciudad”. En *El derecho a la ciudad una evocación de las transformaciones urbanas en América latina*, Fernando Carrión y Manuel Dammert (Coordinadores) IFEA, CLACSO y FLACSO-Ecuador, pp. 61-94.

SERIE FOTOGRÁFICA “LA LUCHA DE ORIENTE”

Victor Tonatiuh Martínez Moreno

Trabajo fotográfico dedicado a mis compañerxs de lucha, en especial a Irene Flores por haber creado el proyecto de “La lucha” que nos ha conectado como comunidad artística con espíritu de barrio.

La vida en la ciudad es complicada. Los jóvenes que vivimos en la periferia nos enfrentamos a muchas adversidades en nuestro día a día, luchamos por sobrevivir y luchamos hasta para divertirnos. En mi andar por el Tianguis del Salado tuve la fortuna de conocer a Irene Flores, quien comenzó el proyecto llamado la “Lucha Libre de Poesía” para reivindicar la poesía en los espacios públicos ya que, en su perspectiva, tanto la poesía como las artes en general, cada día se hacen más exclusivas y excluyentes con la población que no pueden pagar y viajar hasta los museos o salas de arte de la ciudad. De igual manera, las oportunidades para los artistas y artesanos del barrio son escasas y es difícil que accedan a un trabajo estable o bien remunerado, luchan por trabajar en el transporte público y luchan por no ser perseguidos y extorsionados por la policía. Por esta razón decidí comenzar la “Lucha” en un espacio que es muy concurrido por los jóvenes que habitamos en la periferia de la capital, en las inmediaciones del Tianguis del Salado, a un costado de la Fábrica de Artes y Oficios de Oriente, junto a los famosos “Pulques de Don Celso”, el proyecto de la lucha ofreció un espacio a los artistas locales para que expresaran y compartieran su arte literario, circense, acústica, escénico, plástico, en un escenario al aire libre y con micrófono abierto.

El ser parte de este proyecto que inició en 2018 ha cambiado la manera en que veo y convivo con la ciudad, en que trabajamos y (casi) mes a mes nos expresamos, tomamos la calle y abrimos el escenario para todas las personas que quieran expresarse, pasen al micrófono abierto y pierdan el

miedo a no ser escuchados por su comunidad. La “Lucha” nos alentó a iniciar otro proyecto: “Encuentro de Cultura Cannabica Marihuana Oriente”, pues otra de nuestras inquietudes es el ser perseguidos por policías corruptos que se saltan protocolos, persiguen desmedidamente a las y los consumidores de cannabis, realizan supuestas revisiones de rutina, secuestros y extorsiones a los usuarios, con tal de que no sean procesados y llevados ante instancias judiciales. Por esta y muchas razones más comenzamos en coordinación con otros colectivos y personas de la comunidad los “Encuentros”, para conectar a la comunidad cannábica de la región oriente del Valle de México y realizar una manifestación pacífica, en la cual a través de la expresión artística se pueda difundir información acerca de reducción de daños y de los derechos de los usuarios de cannabis. Las fotos que se ponen a continuación son de estos dos proyectos:

1. Peñón, Monas y Arte
2. Color, textura y malabares
3. La Lucha urbana, jóvenes, graffiti y pulque
4. Niebla y humo, poetisa del barrio
5. Frontera Cannabis

PEÑÓN, MONAS Y ARTE



«La Lucha en el Oriente»

Serie

Fotografía digital / Doble Exposición

Técnica

Tonatiuh Martínez Moreno, 2020

Autor

ALF
TKD

CONECTANDO
COMUNIDADES

COLOR, TEXTURA Y MALABARES



«La Lucha en el Oriente»

Serie

Fotografía digital / Doble Exposición

Técnica

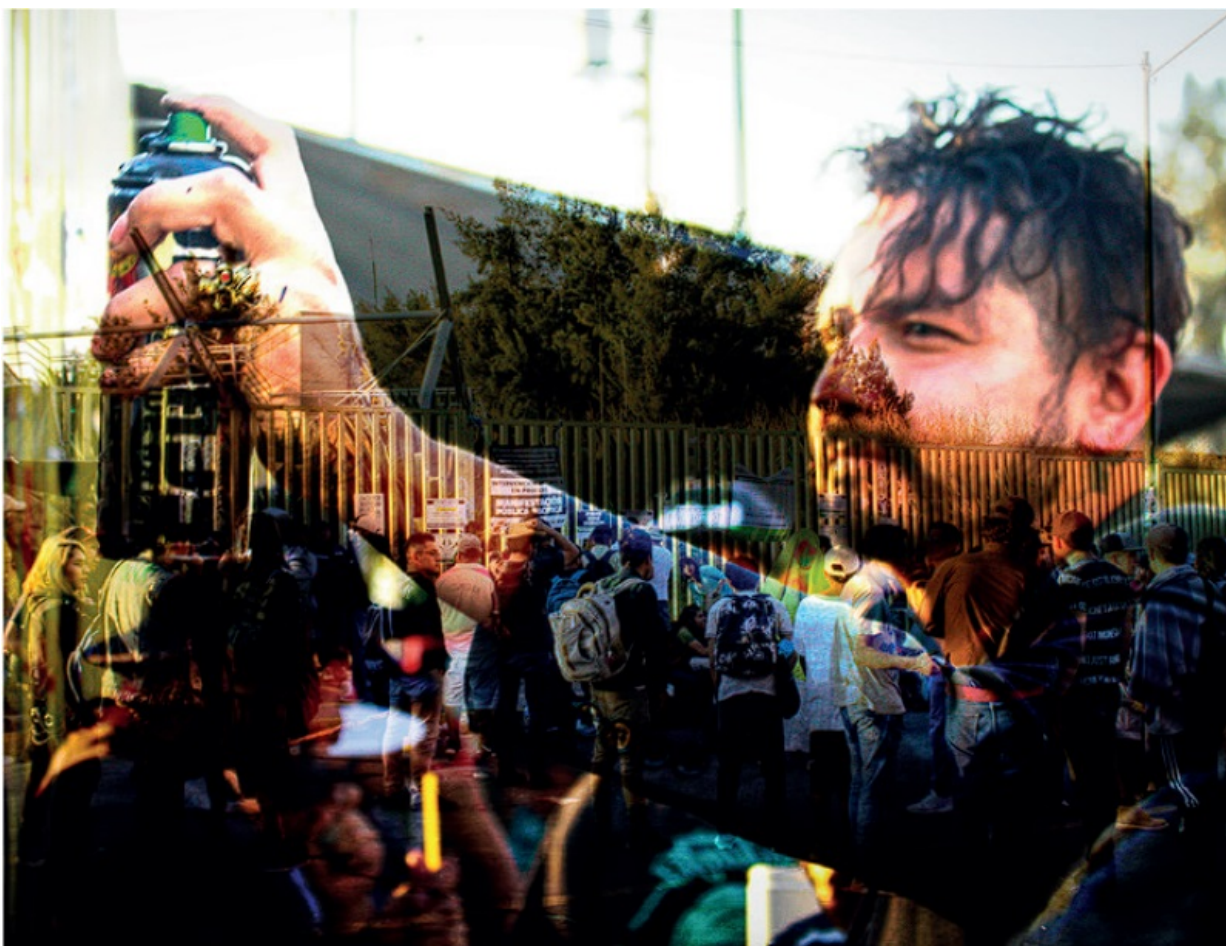
Tonatiuh Martínez Moreno, 2020

Autor

AHE
TKD

CONECTANDO
COMUNIDADES

LA LUCHA URBANA, JÓVENES, GRAFFITI Y PULQUE



«La Lucha en el Oriente»

Serie

Fotografía digital / Doble Exposición

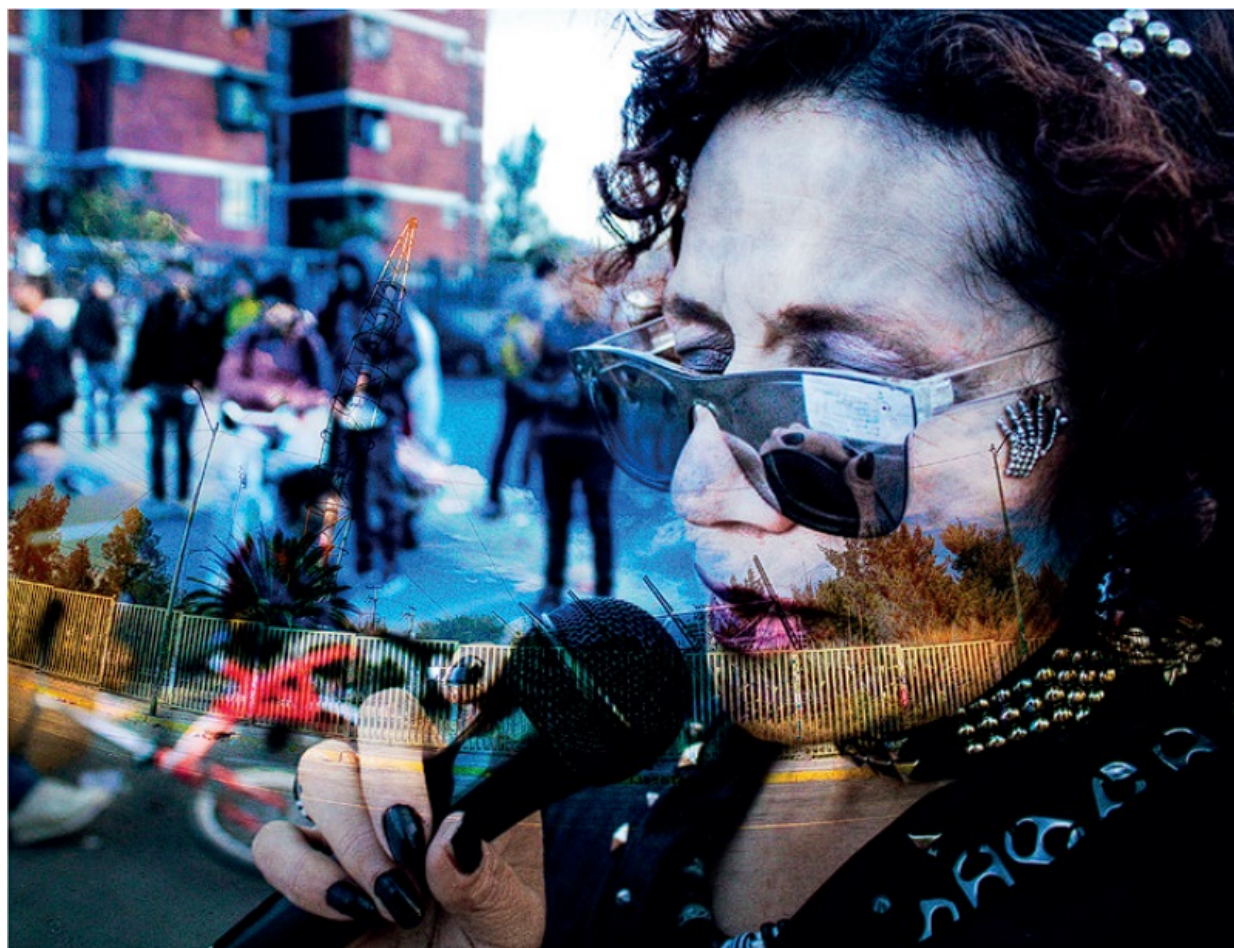
Técnica

Tonatiuh Martínez Moreno, 2020

Autor

ATF
TKD | **CONECTANDO**
COMUNIDADES

NIEBLA Y HUMO, POETISA DEL BARRIO



«La Lucha en el Oriente»

Serie

Fotografía digital / Doble Exposición

Técnica

Tonatiuh Martínez Moreno, 2020

Autor

**ATF
TKD** | **CONECTANDO
COMUNIDADES**

FRONTERA CANNABIS



«La Lucha en el Oriente»

Serie

Fotografía digital / Doble Exposición

Técnica

Tonatiuh Martínez Moreno, 2020

Autor

ATF
TKD

CONECTANDO
COMUNIDADES

CO-CREATION: A METHOD TO BUILD AGONISTIC PLACES AND INCLUSIVE CITIES

Christina Horvath, [ORCID: 0000-0002-6241-1820](https://orcid.org/0000-0002-6241-1820)

Juliet Carpenter, [ORCID: 0000-0002-5571-9819](https://orcid.org/0000-0002-5571-9819)

At a time when the expansion of the urban lifestyle has turned cities into commodities for those with money (Harvey, 2012, p.14) and new hierarchies founded on global mobility have sharpened urban divides between extraterritorial elites and localized groups (Bauman, 1998), the ideals of close-knit communities, belonging and citizenship are becoming ever harder to sustain. Despite the growing number of studies exploring urban disadvantage, territorial stigmatization and other neighborhood challenges, knowledge generation about processes of urban marginalization remains largely the remit of academic research, considered as the key source of understanding and insight. Yet it has been increasingly recognized that collaborative approaches to producing knowledge can lead to much greater societal awareness. According to Lupton and Dyson (2015, quoted in Campbell and Vanderhoven, 2016, p. 10): “knowledge of the social world must be deeper and stronger if it is co-produced with actors in that world; research is more likely to effect change if it is owned by people who have a capacity to effect change”. To respond to a growing need for collaboratively produced knowledge to inform urban policy and practice, this chapter proposes to explore the potential of ‘Co-Creation’, defined as a participative and creative arts-based approach to research involving non-academic collaborators from civil society who do not traditionally participate in knowledge practices (Banks et al, 2018; Santos, 2018). We argue that Co-Creation has the potential to support bottom-up, community-based initiatives to tackle issues of social justice at the neighborhood level while it can also enable institutions to explore alternative approaches through broader societal dialogue.

Recent years have seen a proliferation in the academic literature of ‘co’-terms such as ‘co-creation’ and ‘co-production’, with some debate over the actual meaning of these fuzzy concepts in different contexts (Voorberg et al, 2015). The knowledge generating process we refer to as ‘Co-Creation’

(spelt with capital letters to distinguish it from other meanings of ‘co-creation’) draws on many of the principles of ‘participatory action research’ as a well-established approach to social enquiry (Whyte, 1991; Reason, 1994; Greenwood and Levin, 1998), while it also reflects the core foundations of “co-operative inquiry” (Heron, 1996). These approaches emphasize the importance of research ‘with’, rather than ‘on’ or ‘for’ people, and have a long-established tradition in social science enquiry, blurring the boundaries between ‘researcher’ and ‘researched’ to break down hierarchical barriers in order to encourage mutual learning (Beebeejaun et al, 2014). Our approach to Co-Creation adopts these guiding principles, but takes them one step further, by advocating systematic collaboration between academic researchers and a range of non-academic partners on a more equal footing. These collaborators tend to belong to three groups in particular. Firstly, groups of local residents who have a stake in the research topic at hand; secondly, stakeholders who are invested in local structures to affect societal change; and thirdly, artists whose socially-engaged practices contribute to voicing diverse experiences and processes at the local level and to generating deeper understanding around spatial justice and social inclusion. The boundaries between these groups are fluid and partners in Co-Creation may sit within one or several groups simultaneously.

While this chapter has a theoretical focus on the specific concept of ‘Co-Creation’ which it seeks to redefine and explore, it draws on case studies that were piloted by an international project entitled ‘The Cohesive City: Addressing Stigmatisation in Disadvantaged Urban Neighborhoods’¹ (2017-2020). Funded by RISE Horizon 2020, the project explored the potential of Co-Creation to address territorial stigmatization (Wacquant, 2007) and promote socio-spatial justice (Soja, 2010) in six countries: Britain, France, Belgium, Germany, Brazil and Mexico. The chapter will refer to Co-Creation workshops held in Bath, Greater Paris, Rio de Janeiro and Mexico City as examples. The first section of the chapter will contrast the project’s definition of ‘Co-Creation’ with concurrent terms such as co-production and co-creation (lower-case spelling). The second section will discuss how ‘Co-Creation’ as an arts-based practice can address marginalization by ‘fostering agonistic public spaces’ (Mouffe, 2013, p. 17), developing civil imagination (Azoulay, 2012) and furthering positive collective identities in disadvantaged urban areas. The third section will lay the foundations of Co-Creation’s methodological framework based on a set of ten interconnected

principles. The final section will discuss some of the lessons learnt from the case studies about Co-Creation's impact, its potential and limitations to empower communities, with capacity to effectuate lasting change for more socially-just cities. The conclusion will suggest some directions for further research.

I. RE- DEFINING CO-CREATION

The traditional approach to knowledge generation sees academic research as the key source of understanding and insight to enhance societal awareness. But increasingly, it is being recognized that there are alternative approaches to knowledge generation that can produce increased societal benefits. These approaches involve collaboration between academic and non-academic partners, from both the public and private sectors, as well as civil society, to bring together different voices that feed into knowledge generation and understanding.

In recent years, various 'co'-terms have been proposed to designate such collaborative approaches to research, the most common of which are 'co-production' and 'co-creation'. The concept of 'co-production' originated in the work of Ostrom (1990) and has been further developed by Jasanoff (2004) among others, in the field of public management research. In this domain, 'co-production' typically refers to the involvement of the third sector and citizens or end-users in the provision of public services (Bovaird, 2007; Pestoff et al., 2012). More recently, co-production has also been associated with the reduction of state funding for services following public sector austerity cuts, where end-users step in to fill the gaps in provision left by public funding shortfalls (Fotaki, 2015). The term 'co-production' has also recently been adopted in the academic literature (e.g. Campbell and Vanderhoven, 2016), to describe the process through which academics generate knowledge in collaboration with stakeholders and other non-academic partners. It is in this context that the process is also labelled 'co-creation' (Leading Cities, 2015).

The term 'co-creation' gained traction in the 1990s, initially in the business world, in reference to the involvement of customers in the 'co-creation' of the products they would consume (Vargo and Lusch, 2004), with customers involved in the evolution of product development through an iterative process. However, in reality, in much of the literature the terms co-

creation and co-production are used interchangeably. In their systematic review of the two concepts, Voorberg et al (2015) explore the various conceptual alternatives of co-creation and co-production, and note that in contrast to co-production, co-creation is also related to concepts such as public participation, collaborative governance and community engagement (Voorberg et al, 2015: p.1335). It is this particular aspect of co-creation that the current chapter proposes to develop, to explore its potential to contribute to knowledge and understanding in the context of collaborative governance and community engagement, and to make our knowledge of the social world ‘deeper and stronger’ (Lupton and Dyson, 2015), ultimately, to feed in to making better places for the future.

Our approach to the concept builds on previous understandings but takes these further, by systematically engaging with three non-academic groups in particular. Firstly, local residents who have a stake in the research topic at hand; secondly, stakeholders who hold power in local decision-making structures to affect societal change; and thirdly, communities who engage in arts practice, and creative production to contribute to the understanding of diverse experiences and processes at the local level, to generate understanding around spatial justice and social inclusion. A key innovation of this approach to co-creation is the involvement of creative practice in the generation of knowledge. As suggested by Mouffe (2007, 2013) and Azoulay (2012), artistic interventions can be used “to challenge the post-political view that there is no alternative to the present order” (Mouffe, 2013, p. 8) and to “unearth and reflect critically upon the structures, hierarchies and relations of power that are the causes underpinning the flaws, social disparities and injustices existing in our societies” (Pantoja Peschard, 2021, p.42). We propose to embed creative practice in knowledge generation as a way to encourage expressive forms empowering citizens to have their voices heard, promote neighborhood identity and develop shared understandings. In this sense, our definition of Co-Creation refers to collective creative processes simultaneously resulting in the production of material outputs such as artwork or artefacts, as well as knowledge generated by multiple partners to feed into socially-just urban policies. According to our definition, Co-Creation is a knowledge practice that brings together different actors (researchers, residents, artists and stakeholders) to collaboratively produce artworks or artefacts (in their loosest definition) that are relevant to the local community, and that act as a

catalyst for reflection on understanding about cities and neighborhoods, to address challenges and build more socially-just places for the future.

As mentioned before, embedded arts practice is a cornerstone of Co-Creation. It helps to blur the boundaries between ‘researchers’ and the ‘researched’ and to mitigate hierarchies between participants who, through their collective efforts, become Co-Creators of both the created artefact and the emerging understanding of different perspectives on the neighborhood, the city and social justice. This practice is necessarily agonistic since it encourages democratic confrontation of viewpoints rather than consensus which, as Mouffe (2013, p. 7) argues, “together with aversion towards confrontations, leads to apathy and to a disaffection with political participation”. Thus, various actors can be involved in contributing to the generation of agonistic knowledge and understanding that have the potential for intellectual learning as well as the production of practical and policy-relevant insights with wider societal benefits. While collaboration between academic and non-academic partners is not necessarily new, Co-Creation brings them together on a more level plain, to break down hierarchies. As Campbell and Vanderhoven (2016, p.18) suggest, the aim is to “give voice within research to individuals and communities whose knowledge and experience has tended to be marginalized and disregarded, despite their pertinence and insight”. In the case of Co-Creation, arts practice is the process through which different voices can be heard on a more equal footing. Thus, through understanding differing viewpoints and “ways of knowing”, from both academic and non-academic perspectives, a shared agonistic understanding can be developed and translated into recommendations that lead to practical, and potentially transformative, change.

Here, however, we must acknowledge that while the process of Co-Creation is underpinned by notions of equality and inclusivity, there are deep-rooted power relations embedded within society which can hinder the collaboration of participants on an equal footing, and the translation of Co-Created knowledge into meaningful recommendations and actionable solutions. A key challenge for Co-Creation is therefore precisely to recognize those contextual and structural constraints of inequalities embedded in power hierarchies, and to work to minimize them. In some cases, the involvement of local policymakers in the Co-Creation process will be appropriate, while in other cases, it will be important to include

alternative urban stakeholders. As Campbell and Vanderhoven state (2016, p. 37) in relation to co-production, the process “isn’t free from hierarchies, tensions and disagreements, but there is an expectation that a capacity to manage complex negotiations will be necessary”. This involves building mutual trust between partners at an early stage, so that participants can express themselves freely and openly.

II. THE AGONISTIC USE OF CREATIVITY IN COCREATION

The previous section defined Co-Creation as a method that brings together different communities in a neighborhood (researchers, residents, artists and stakeholders) to use arts-based methods to generate creative outputs that are relevant to the local community, and that act as a catalyst for reflection on understandings about urban and neighborhood challenges, and address these to build more socially-just places for the future. This definition of Co-Creation sees arts practice as embedded in the process of knowledge production, whereby through collective efforts, both researchers and non-academic participants actively participate in generating both the creative outputs and a deeper understanding of a neighborhood challenge examined from different perspectives. This raises questions about power relations, hierarchies and ownership that are inherent to the Co-Creation process and that need to be acknowledged by all participants (Mitchell et al, 2017).

While some critics have cautioned against proclaiming the all-encompassing benefits of arts-based methods in bringing about ‘democratization’ and social change (Low et al, 2012), we suggest here that a critical engagement with such methods offers the potential to bring out dissenting voices in a collaborative creative context and to engage communities in “questioning unexamined beliefs [...], disarticulating the existing common sense and fostering a variety of agonistic public spaces” as advocated by Chantal Mouffe (2013, p. 95). Mouffe argues that socially engaged artistic and cultural practices in conflictual spaces can provide communities with opportunities for self-understanding and resistance to the dominant social imaginary. We therefore apprehend Co-Creation workshops as “agonistic” interventions since they encourage political adversaries to respect each other’s discordant viewpoints. Such workshops have the potential to open “cracks in the system” and “allow us, through imagination and the emotions they evoke, to participate in new experiences and to

establish forms of relationships that are different from the ones we are used to” (Mouffe, 2013, p.97). Through understanding differing viewpoints and “ways of knowing”, from both academic and non-academic perspectives using artistic practice, a shared, agonistic understanding can be developed and translated into actions that can lead to practical and potentially transformative change (Mitchell et al, 2017).

There is a growing body of literature on arts-based methods in research (Leavy, 2015). Blodgett et al (2013, p. 313) suggest that arts-based methods can be used not only by professional artists but also by “researchers and professionals to assist people in expressing feelings and thoughts that [...] are difficult to articulate in words”. Arts-based approaches are seen as being particularly powerful in enabling agency, and creating spaces for empowerment, engagement and ownership (Mitchell et al, 2017), “investigating topics associated with high levels of emotion” (Prendergast, 2009) and facilitating deep engagement over a short period of time while capturing voices which “have previously gone unheard” (Finlay et al, 2013, p.128). Involving artists in research projects can be beneficial because often their “approaches will be different from established norms, creating an unexpected experience for all collaborators” (Pahl et al, 2017, p.131) and furthermore, their “interventions can change the way people do things [...] and might create a new configuration of how space is used and appreciated by those who live there” (*Ibid*, p.132).

However, many arts-based projects only use art as a trigger to elicit emotions or responses. These differ from the Co-Creation approach presented here, as arts-based researchers remain purposely outside the creative process, in order to be able to understand participants’ views without adopting and reproducing them as their own (Bryant and Charmaz, 2007). Other approaches, however, ally arts-based and participatory research methods to use the productive tension during the collaborative process of knowledge production to help multiple and conflicting perspectives emerge. This is advocated by Gallagher (2008) who uses arts-methods to position the researchers as doers instead of observers and to build a shared place in which “polivocality” helps resist “closed interpretations” (p. 71). Similarly, in Co-Creation, we propose that all participants including researchers engage in the creative process as a way of collaboratively co-creating knowledge and deepening understanding from different perspectives. In addition, Co-Creation aims to harness artists’ capacity to challenge and dismantle

multiple stigmas attached to disadvantaged neighborhoods using “complicated gestures of rewriting, strategies of decontextualizing” (Rosello, 1998, p.18).

Yet incorporating artists and arts-based practice within the Co-Creation methodology has its own challenges. In recent years, projects associated with culture and the arts in cities have been linked with urban renewal leading to gentrification (Ley, 2003). Artists have been under scrutiny as early gentrifiers, which has led to challenges and tensions, with an artistic presence and socially-engaged collaborative practice being seen as potentially problematic in low-income neighborhoods (Pradel-Miquel, 2017). Others have highlighted the process of ‘artwashing’ (Pritchard, 2017) through which developers, often in consort with City Councils, align with artists, through for example appropriating decaying urban industrial architecture, commissioning public art, or under the auspices of artist-led community engagement (Sheldon, 2015). Critics argue that in reality, artist involvement serves to support the neo-liberal reshaping of the city through urban investment and redevelopment, processes which ultimately displace the very communities that they engage with (O’Sullivan 2014; also see Bain and Landau, 2019). Others such as McLean (2014) suggest that in certain circumstances, artists can engage collaboratively with communities in arts-led regeneration initiatives to make space for ‘radical social praxis’ (Kwon, 2004), addressing conflict and critiquing hegemonic politics, through which novel community engagement formations can take shape (McLean 2014, p. 2157).

Azoulay’s (2012) concept of ‘civil imagination’, is particularly useful to highlight the political potential of Co-Creation as a socially engaged practice promoting community well-being and democratic processes. ‘Civil imagination’ is defined “as the potential capacity to build relations of solidarity, partnership and sharing between people within marginalized communities, as well as between the latter and people living outside them” (Pantoja Peschard, 2021, p. 42). This also links to the idea of ‘artistic citizenship’, defined as “the commitment to engaging in collaborative art projects that stimulate positive interactions and exchanges among participants” (Elliot et al., 2016, p. 7 quoted in Pantoja Peschard 2021). As Pantoja Peschard (2021, p.50) stresses “there is no separation between the realms of politics, the aesthetics and [...] the realm of ethics insofar as this artistic practice is aimed at promoting social goods and communal

improvement, and it is open to everyone regardless of their technical skills or artistic experience”. Being critically mindful of the links between socially-engaged collaborative practice, artistic presence, political and urban change, and aware of potential tensions between artistic and academic ways of producing knowledge, we propose here a framework for Co-Creation projects that takes account of issues of power relations and hierarchies, to bring together different voices in the urban arena to expand the possibilities of knowing and communicating in marginalized urban neighborhoods.

III. CO-CREATION’S METHODOLOGICAL FRAMEWORK











Co-Creation as a neighborhood-level methodology has two core aspirations. On a concrete level, participants focus on providing creative solutions for a local challenge that is identified collaboratively. On a more abstract level, Co-Creation initiatives generate a series of opportunities for the participants to improve their understanding of the identified issues by gaining insight into each other’s viewpoints through informal conversations, formal debates, immediate observations and immersive artistic and social experiences facilitated by creative practices. As an example of these two dimensions, a Co-Creation workshop seeking to challenge the invisibility of the slavery legacy in the city of Bath, Britain, in September 2019 involved a group of local and international participants in creating a series of provocative posters which aimed to make slavery history visible in the public space. It culminated in a public performance which involved the creation in the city center of a large graffiti on canvas during the annual Jane Austin festival. In addition to these tangible outcomes which attracted residents’ and festival visitors’ attention to the whitewashed narratives showcased by the city, the group also elaborated a more complex understanding of the untold local history of slave ownership through urban walks in Bath and Bristol and discussions with key stakeholders including museum curators, tourist guides, local associations and artists.

Even though the diversity of contexts makes it challenging to propose a universally valid blueprint for Co-Creation workshops, the 4-year Co-Creation project we piloted in six countries simultaneously, enabled project participants to establish a set of ten principles and test them through collaboration between academics, artists and stakeholders (see Figure 1).

The first five principles outline the mindset inherent to the Co-Creation approach and undertake to balance power relations between participants. We will outline each of the principles briefly below.

The first principle, **“Equal”**, suggests that while participants’ differences are acknowledged, their contributions are considered of equal importance. This means on the one hand that Co-Creation must strive to create a safe environment and, as recommended by Campbell and Vanderhoven (2016, p.18) “give voice within research to individuals and communities whose knowledge and experience has tended to be marginalized and disregarded, despite their pertinence and insight”. On the other hand, members of heterogeneous groups involving researchers, artists, and non-academic stakeholders, bring different skills and experiences (academic, theoretical, local, embodied and technical) to knowledge production. Their differential access to project funding and community leadership and pre-existent hierarchies are likely to result in power imbalances which must be acknowledged and mitigated through various strategies such as, for example, ‘political listening’, proposed by Alexandra (2015), which highlights the presence of conflict and difference, and makes communicative interaction necessary.

Figure 1.
Co-Creation principles

MINDSET	 <p>1 EQUAL</p> <p>Co-Creation provides a safe environment for knowledge sharing, in which inequalities are recognized and mitigated against using strategies for power drawn up early on in the process.</p>	 <p>6 CREATIVE</p> <p>Co-Creation workshops use art/creativity to produce outcomes, both tangible such as works of art or creative products, and intangible, such as networks and shared understanding.</p>	METHODOLOGY
	 <p>2 RESPECTFUL</p> <p>All participants commit to respecting each other and the Co-Creation principles.</p>	 <p>7 ACTIVE</p> <p>All participants play active roles in preparing, running, documenting and analyzing the creative process.</p>	
	 <p>3 ETHICAL</p> <p>Participants' informed consent is requested, ethical issues are handled with care, and labor of non-academic participants is remunerated whenever possible.</p>	 <p>8 PLURIVOCAL</p> <p>All participants have a voice setting the goal(s) of Co-Creation workshops and designing the activities which encourage multiple, dissenting voices to emerge.</p>	
	 <p>4 SHARED</p> <p>The outcomes are the shared property of all participants and cannot be exploited without their previous consent.</p>	 <p>9 AWARE</p> <p>Co-Creation workshops are informed by local needs, contextual specificities and existing knowledge.</p>	
	 <p>5 TRUST-BASED</p> <p>Co-Creation aims to produce trust-based relationships. To facilitate this, immersive spatial practices and shared meals and social experiences are encouraged.</p>	 <p>10 EMBEDDED</p> <p>Key participants are embedded in the urban area where the Co-Creation is taking place or work in close collaborations with local stakeholders.</p>	

Source: authors, with illustrations by Manuela Conti.

The second principle, **“Respectful”**, recommends that all participants must commit to respecting each other and the Co-Creation principles. This

implies that initiators of Co-Creation workshops should involve their collaborators in the planning of the activities early on as a way to chart their needs, respect their vision, concepts and standards, and regulate in advance the ownership and exploitation of the resulting creative outcomes. As our case studies revealed, artists often feel vulnerable when collaborating with academics because of their often more precarious position and the pressures that academic agendas (e.g. set timeframes, rigid sets of deliverables expected by funding bodies) impose upon them. Similarly, local stakeholders' community-based, non-academic knowledges need to be acknowledged and integrated.

The third principle, **“Ethical”**, entails that participants' informed consent must be a condition for all Co-Creation projects. While universities' ethics committees provide general guidance about the appropriate procedures to follow, it is strongly recommended that participants evaluate together how the specific needs of the most vulnerable participants will be addressed and whose labor will be remunerated. In summer 2018, the pilot Co-Creation workshop in the Rio de Janeiro favela Santa Marta (as explained in Carpenter et al, 2021) opted for remunerating artists for their time and local residents for preparing and serving food in their own premises for the entire group. Other participants were offered creative learning opportunities instead of remuneration, within the principle of reciprocity in a participatory research context.

The fourth principle, **“Shared”**, addresses the issues of ownership and dissemination of collectively produced outcomes. While these should be considered as the shared property of all participants, their storage and exploitation after the lifecycle of the project might vary from one project to another and requires discussion and collective decision-making early on.

The fifth principle, **“Trust-based”**, deals with the conditions of creating an immersive environment in which participants feel safe enough to share deep experiences and insights and to develop a common understanding of territorial segregation and other neighborhood challenges. While building such a 'safe place' is often time-intensive, it can be facilitated by shared social experiences such as group walks, communally taken meals, and working together towards a collectively set goal. The Co-Creation workshop hosted by a resident group in the favela Santa Marta in summer 2018 can serve as an example to demonstrate how local activists and international academics were able to build relationships beyond language barriers within

five days by engaging in walking, eating, dancing, singing, photographing, mapping, playing football and witnessing tensions between residents and the police. The strong, immersive physical and embodied experiences complemented group discussions about urban marginality, racism and stigmatization and facilitated the collaborative creation of the tangible outputs: a map and a photographic exhibition (Carpenter et al, 2021).

The remaining five principles deal with practical issues which arise during Co-Creation workshops. The sixth principle, “**Creative**”, implies that in Co-Creation projects, arts practice is embedded in the process of knowledge production. The production of shared understandings and the creation of tangible artefacts are therefore not two isolated processes, but two strongly interconnected facets of the same process. While some critics have cautioned against proclaiming the all-encompassing benefits of arts-based methods in bringing about social change (Low et al, 2012), others emphasize the power of arts-based approaches to promote agency and create spaces for empowerment (Mitchell et al, 2017), investigating ‘topics associated with high levels of emotion’ (Prendergast, 2009) and creating ‘an unexpected experience for all collaborators’ (Pahl et al, 2017, p.131). In November-December 2018, a Co-Creation workshop was held, involving students from a Mexican secondary school in writing poetry about themselves and their marginalized neighborhood of Iztapalapa (Davies, J., et al, 2020). The emotionally charged workshop enabled participants to share experiences of sexual abuse and violence with the community of parents, teachers, neighbors and researchers through a public reading and by illustrating selected poems on a mural painted on the external wall of the school. Questionnaires administered before and after the experience documented the process and revealed the positive impact of the workshop on the students’ perception of themselves as agents of positive change in the neighborhood.

The seventh principle, “**Active**”, stresses the difference between Co-Creation and other arts-based projects in which researchers only use art to elicit emotions or responses but they remain purposely outside the creative process. The active engagement of all in the Co-Creative process is seen as a way of deepening their understanding of each other’s perspectives and providing an opportunity to learn from artists’ capacities to challenge and dismantle dominant narratives. This encourages residents of vulnerable neighborhoods to embrace aspirations, contributing to improve their lives

and well-being, and to achieve positive outcomes in terms of health, education, and employment to reposition themselves within society (Kearns, 2003).

Our eighth principle, **“Plurivocal”**, reflects Co-Creation’s leaning towards dissensus (Rancière, 2010; Mouffe, 2007) over consensus. As the agonistic approach outlined by Mouffe recommends (2007, p.84) “critical art is art that foments dissensus, that makes visible what the dominant consensus tends to obscure and obliterate. It is constituted by a manifold of artistic practices aiming at giving a voice to all those who are silenced within the framework of the existing hegemony”. To maximize Co-Creation’s ability to bring to the surface multiple subaltern voices, it is recommended that each workshop starts with a stakeholder consultation mapping out local needs and knowledges. To increase representativeness and legitimacy and bring together multiple voices beyond the “usual suspects”, this process needs to be rhizomatic rather than hierarchical. Existing networks, local “creatives”, well-established local stakeholders and users of the public space can constitute entry points. The process should not take it for granted that those who belong to the same neighborhood necessarily form a community and their voices coalesce into a consensus.

Strongly interlinked with the previous principle, the ninth principle, **“Aware”**, recommends that pre-existent and embodied local knowledges should not be ignored but identified (for example through stakeholder meetings, memory meals or other Co-Creative activities), pooled together and built upon. This process is facilitated by the tenth principle, **“Embedded”**, which recommends that at least some, if not all, participants should be embedded in the context where Co-Creation is taking place, thereby facilitating the understanding of specific local challenges. In an ideal configuration, Co-Creation can be initiated by a local artist who is familiar with the key neighborhood issues, the most relevant stakeholders and previous attempts undertaken to tackle similar challenges. This was the case for example with the Co-Creation of a graffiti-based favela tour in Tabajaras & Cabritos, led by local street artist and activist Leandro ‘Tick’ Rodrigues in summer 2019 (Rodrigues and Horvath, 2020). If neither the academic participants, nor the artists are embedded in the neighborhood where the Co-Creation project takes place, they should endeavor to work closely with local partners, involving them early on in the project design as well as in the planning of the knowledge production and creative activities.

While these principles are seen as essential to the Co-Creation approach, they need to be adapted to different contexts and there may be circumstances in which some of them have less prominence.

IV. LESSONS LEARNT FROM CO-CREATION

The project ‘The Cohesive City: Addressing Stigmatization in Disadvantaged Neighborhoods’ explored Co-Creation from the specific angle of neighborhood disadvantage. Between 2017 and 2020, activists, practitioners, artists and researchers from the disciplines of planning, political theory, philosophy and literature, among others, to name but a few, engaged in testing the proposed principles in different settings in the cities of Bath, Oxford, Brussels, Paris, Berlin, Rio de Janeiro and Mexico City. Many of these case studies, along with other examples, are explored in a collective volume arising from the project (Horvath and Carpenter, 2020). The objective of these case studies was to explore the benefits that residents gain from working with artists and researchers and, in certain cases, local decision-makers and to explore the extent to which collectively produced understandings have the potential to lead to social change. This final section will attempt to summarize the lessons learnt from the case studies in the three most salient areas: the power relations underlying knowledge production, the produced outcomes and impact and, finally, the tension between top-down and bottom-up approaches to Co-Creation.

KNOWLEDGE PRACTICE AND POWER RELATIONS

Undertaken in different contexts of urban inequality, our case studies have raised various expectations in relation to Co-Creation as a tool for community engagement, civil participation, knowledge production, political activism and advocacy. Most projects sought to spark dialogue between individuals, groups and institutions, build or engage communities and awaken civil imagination by proposing alternative understandings of neighborhood challenges to the dominant frames. The desire to promote agency, encourage collaboration between participants and activate positive change were at the heart of all case studies. Our re-conceptualization of Co-Creation was grounded in the hypothesis that, as opposed to co-production or traditional understandings of co-creation, Co-Creation as we defined it,

was only possible when three types of core actors (artists, researchers and local residents and stakeholders) were involved in the collaboration.

Evidence emerging from the case studies has confirmed the multiple advantages of involving these three types of actors in Co-Creation. Artists, who were familiar with playing roles of mediators and facilitators, tended to be able to break down inhibitions and incentivize participation through tactics of play and hands-on creativity. They were able to disrupt hierarchies and were well-placed to encourage more subtle, tangential and dialogic engagement with the issues at stake. This was clearly demonstrated through the Tabajaras case study (Rodrigues and Horvath, 2020) in which street art was used to re-orient community tourism, or the Iztapalapa workshop (Davies et al., 2020) which employed poetry written by teenagers to direct community attention to issues of violence and abuse. The case studies also highlighted the added value provided by involving academics who brought not only knowledge and research methods to Co-Creation projects but also material resources, funding, symbolic legitimation, broader networks and international dissemination. They also revealed the fluidity of boundaries between categories such as 'artist', 'researcher' and 'stakeholder'. For instance, in the Santa Marta case study (Carpenter et al, 2021), the leader of the activist group acted simultaneously as a resident, stakeholder, activist and community researcher while the initiator of the walking tour re-design in Tabajaras played the multiple roles of artist, activist and neighborhood resident all at once. While some of the greatest challenges facing Co-Creation as a knowledge practice were the handling of hierarchies, conflicting interests and power dynamics between the participants, actors cumulating multiple roles have proven to be key to facilitating the sharing and production of knowledge. They were able to mediate between different groups and build bridges between disciplines, viewpoints, practices, languages, and methods of knowledge production, allowing partners to communicate and develop relationships.

The case studies also shed some light on the process of knowledge production, showing that local communities, partly pre-established, partly created or reinforced by the projects, fed in their situated knowledge through artistic creation while they also contributed to knowledge dissemination. This was particularly clear in the poetry workshop in Iztapalapa where the volume they published and the public poetry reading they staged allowed young people to perform an alternative sense of place as a reaction to their

local stigmatized community spaces, in highly affective ways. Their Co-Creative project succeeded in reconfiguring voice and encouraging agency as poetry writing and subsequent performance enabled participants to tell their story and (re)create the narrative about their experiences of living in a marginalized neighborhood. Similarly, in the Santa Marta case study, a variety of multimedia methods (photography, photovoice, and mapping) enabled project participants to explore their mobility through the neighborhood and examine their situated and embodied knowledge through creative practices. Their stories were (re)told through a Co-Created exhibition involving photos and a mobility map. These examples illustrate how Co-Creative practice can generate affective imaginaries through creative processes, the outcomes of which can then be shared with others through embodied practice.

OUTCOMES AND IMPACT

The outcomes of our various Co-Creation initiatives took different forms, ranging from academic papers and presentations to embedded and embodied forms of knowledge, including artworks and artefacts (poetry, graffiti, mural, photographic exhibition, walking tour) and intangible forms of outcomes (inter-personal connections, new networks, the empowerment of participants). In most cases, the main impact involved the production of alternative representations of stigmatized neighborhoods which have contributed to increasing participants' awareness and agency. Whereas in most of our projects, impact was evidenced by qualitative approaches, the Iztapalapa case study used structured questionnaires to explore how a combination of qualitative and quantitative methods could measure impact resulting from Co-Creation. Although this attempt was successful in capturing and quantifying change in participants' behavior, it also revealed the difficulty in simultaneously evaluating the Co-Created poems, murals, photovoice exercises, and affective maps, the collaborative learning processes facilitated through their making and sharing, and the impact of Co-Creation on community wellbeing.

Moreover, it raised a series of questions about how and by whom creative outputs carrying different meanings for different actors and audiences, should be interpreted, in particular, how to take into account the emotions and subjective experiences intrinsically linked with the process of

knowledge production, and how to avoid the risk of instrumentalization implied by evaluations of the usefulness of Co-Creation and the related resources. These questions would warrant further detailed research, to explore the impacts of Co-Creative projects in more depth, and to examine self-reflexively the participants' own positionality as researchers, artists and participants, in relation to the significance of the evaluation of Co-Creation projects. Finally, while the four case studies mentioned above have been successful in creating new, alternative visions of neighborhoods, and have shared these insights with local and broader audiences, they did not, understandably, result in a substantial transformation of the actual living conditions in the communities. While the limited length of the projects can be identified as one of the causes, stakeholders' and institutions' resistance to change may be another key reason.

THE POLITICS OF CO-CREATION

The case studies have revealed that the involvement of power holders (such as the State or municipal authorities) as partners or initiators of Co-Creation remains a key challenge to be addressed. In the Brazilian case studies of Santa Marta and Tabajaras, representatives of political power such as the local UPP (Pacifying Police Units) and the municipality declined to take part in the Co-Creation projects. In parallel, policing practices observed on site revealed that collaboration with some of these actors might be particularly challenging as the power imbalances would be very difficult to mitigate. Another case study run in Greater Paris has shown that, although participants' voices can be brought to the fore to be heard in novel ways through Co-Creation, they are not necessarily listened to or acted upon by those in power (Pruvot, 2020). As a result, the artists and researchers involved run the risk of co-option and may be discredited in the process, perceived as agents of the State and betraying the trust of community partners.

This raises the question of whether Co-Creation necessarily needs to be a bottom-up process, and whether State-sponsored Co-Creation can ever lead to truly inclusive practices of knowledge production. When powerful State actors are implicated in the process, their hegemonic position in the power hierarchy is likely to dominate the overall relationship between actors. The resulting 'aestheticization of public policy' may omit the narratives that

those in authority chose to ignore. On the other hand, the process of collecting narratives through artistic expression may have a value in itself for those who tell their stories, even if those in power are not listening. This ‘civil imagination’, drawing on an exercise in ‘artistic citizenship’ (Elliot et al, 2016), makes visible the conditions of marginalization by engaging actors in collaborative art projects that support and enhance community well-being. This in itself has the potential to create new knowledge and understanding, both within communities and also beyond, which opens up possibilities to challenge traditional perspectives and narratives coming from those in dominant positions. Further research into the ‘politics of Co-Creation’ could explore Co-Creation’s potential to advance social justice both indirectly, by disrupting traditional thinking and hierarchies and decolonizing knowledge production, or directly, by mediating between communities and power holders, balancing interests, and advocating for alternative visions to be incorporated into future policies supported by the State.

V. CONCLUSIONS

Based on theoretical reflection supported by a series of case studies, this chapter discussed the potential of Co-Creation as an arts-based, creative knowledge practice and a strategy to promote change by encouraging new, collaborative thinking about neighborhood challenges. It highlighted some particularities of Co-Creation as a method such as time intensity, spontaneity and unpredictability. It revealed that Co-Creation produces its best results when relationships between the participants are horizontal rather than vertical and when enough time and resources are allocated for the processes without external pressures (for instance from the funders) to produce specific outcomes. Evidence from the case studies suggests, however, that Co-Creation is a particularly useful strategy in contexts in which formal kinds of political agency are weak or non-existent, for instance in situations of political re-organization, uncertainty, inequality and oppression, in which regenerating a civic capacity allows participants to act as agents involved in processes of change. This is the case for instance in cities with significant inequalities where the dynamics of change are strong and disruptive, and multiplicities of different actors are involved in these processes. Co-Creation in such situations and contexts can help groups of researchers, inhabitants, artists and other actors become consciously aware of their own individual

and collective agency and collectively produce forms of knowledge which recall past, present and future possibilities.

As insight derived from testing the Co-Creation principles suggests, to be successful, Co-Creation must focus on issues that people genuinely care about and set overarching common goals around which different actors can cluster. Differences and power imbalances between participants should be identified and addressed by establishing some ground rules to create safe spaces and by devising strategies (such as a process in which different skills are acknowledged and valued). Co-Creation should concentrate on broad and diverse changes that need to take place. These may need to happen involving many places, spaces and people, including the participants themselves. To open up new possibilities in terms of what can be imagined and what can be made, Co-Creation must encourage cooperative processes in which people with common interests can work together non-hierarchically towards the change they want to bring about, using their diverse skills and experiences and playing leading roles in imagining, designing and building their futures. Nurturing exchanges at a smaller scale can help to develop trust-based relationships and to address hierarchical assumptions. Small-scale Co-Creation initiatives can broaden to engage with larger communities, for example by working with young people and involving their families or by creating opportunities that bring people together such as through exhibitions, collective paintings or poetry readings, shared meals or festive gatherings. The use of creative approaches and arts methods can facilitate work across disciplines and power structures, confront ideas on new grounds, expressing ideas and listening to each other differently, disrupting habitual dynamics of power, expression and criticism. To avoid colonizing knowledges already in place, Co-Creation needs to rely on strategies like ‘political listening’ (Alexandra, 2015) to identify these knowledges and use post-qualitative inquiry and decolonial theory to increase focus on flows of affects and emotions. The initiators of Co-Creation projects must be prepared to cede control over some aspects of the project to other participants who should be able to contribute as little or as much as they wish at a pace that lets them move flexibly from simple ways of contributing to more lengthy, complex and sophisticated ways. They should be involved in ‘telling the story’, by sharing insights, creating solutions to issues, identifying opportunities and making changes to available infrastructure. Co-Creation processes should end with an assessment of whether and how goals have been achieved, and

what has been learned. Comparative approaches may be helpful to identify common problems and seek solutions on a wider scale.

While many useful insights were garnered from the case studies, overall the Co-Creation project also unearthed a series of further questions in relation to the process, that would warrant in-depth exploration in the future. For example, how can the impact of Co-Creation best be evidenced? How can the process handle hierarchies and conflicting interests that may exist within the communities, and between them and the external partners? For instance, should policy-makers or other power holders be admitted to participate in Co-Creation or would this make the creation of a safe space for other participants too challenging? Can State-initiated, top-down attempts at Co-Creation be trusted to come without a hidden agenda? Who is the most credible initiator of Co-Creation, researchers or artists seeking to reach into communities, or communities reaching out to them? Can Co-Creation be practiced in large groups or at a wider community level rather than in the intimacy of a small group framework? Can it be carried out over a short timeframe or does it require a lengthy phase of relation-building? And finally, how can multiple, agonistic narratives emerging from Co-Creation workshops be captured and rendered without reducing their dissensus? With further in-depth case studies of Co-Creative practices in the future, these important questions can be addressed, contributing to our understanding of the process and its contribution to more socially just cities and neighborhoods.

REFERENCES

- Alexandra, D. (2015). Are we listening yet? Participatory knowledge production through media practice: Encounters of political listening. in A. Gubrium, K. Harper and M. Otañez (eds) *Participatory Visual and Digital Research in Action*, Walnut Creek: Left Coast Press. 41–55.
- Azoulay, A. (2012). *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*. Translated by Louise Bethlehem. London and New York: Verso.
- Bain, A.L. and Landau, F., (2019). Artists, temporality, and the governance of collaborative place-making. *Urban Affairs Review*. 55(2). 405-427.

- Banks, S., Hart, A., Pahl, E. and Ward, P. (eds) (2018) *Co-producing Research: A Community Development Approach*. Bristol: Policy Press.
- Bauman, Z. (1998). *Globalization, The Human Consequences*. Cambridge: Polity Press.
- Beebeejaun, Y., Durose, C., Rees, J., Richardson, J. and Richardson, L. (2014). “‘Beyond text’”: exploring ethos and method in co-producing research with communities,’ *Community Development Journal*. 49(1): 37–53.
- Blodgett, A.T., Coholic, D.A., Schinke, R.J., McGannon, K.R., Peltier, D. and Pheasant, C. (2013). *Moving beyond words: exploring the use of arts-based method in Aboriginal community sport research*. *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health*. 5(3): 212-313.
- Bovaird, T (2007). Beyond Engagement and Participation: User and Community Co-production of Public Services, *Public Administration Review*. (67). 5: 846–860.
- Bryant, A. and Charmaz, K. (2007). *The SAGE Handbook of Grounded Theory*. London: SAGE.
- Campbell, H. and Vanderhoven, D. (2016). *Knowledge That Matters: Realising the Potential of Co-Production*. Manchester: N8 Research Partnership.
- Carpenter, J., Horvath, C. and Spencer, B. (2021). Co-Creation as an agonistic practice in the favela of Santa Marta. *Urban Studies*, Vol. 58(9) 1906–1923.
- Davies, J., Osorio Saez, E., Sandoval- Hernández, A. and Horvath, C. (2020). Capturing the impact of Co- Creation: poetry and street art in Iztapalapa In: Horvath, C. and Carpenter, J. (eds.) *Co-Creation in Theory and Practice. Exploring Creativity in the Global North and South*. Bristol: Policy Press, 271-290.
- Elliot, D.J., Silverman, M. and Bowman, W.D. (2016). Artistic citizenship: introduction, aims and overview. in D.J. Elliot, M. Silverman and W.D. Bowman (eds) *Artistic Citizenship: Artistry, Social Responsibility and Ethical Practice*, New York: Oxford University Press. 3– 21.
- Finlay, I ; Sheridan, M. ; Coburn, A. & Soltyssek, R. (2013). Rapid response research: using creative arts methods to research the lives

of disengaged young people, *Research in Post-Compulsory Education*, 18, 127-142.

- Fotaki, M. (2015). Co-production under the Financial Crisis and Austerity: A means of democratizing Public Services or a race to the bottom?. *Journal of Management Inquiry*. 24(4): 433–8.
- Gallagher, K. (ed) (2008). *The Methodological Dilemma: Creative, Critical and Collaborative Approaches to Qualitative Research*. London: Routledge.
- Greenwood, D. and Levin, M. (1998). *Introduction to Action Research: Social Research for Social Change*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Harvey, D. (2012). *Rebel Cities*, London: Verso.
- Heron, J. (1996). *Co-operative Inquiry: Research into the Human Condition*. London: Sage.
- Horvath, C. and Carpenter, J. (ed.) (2021). *Co-Creation in Theory and Practice. Exploring Creativity in the Global North and South*. Bristol: Policy Press.
- Jasanoff, S. (ed) (2004). *States of Knowledge: The Co-Production of Science and Social Order*, London: Routledge.
- Kearns, A. (2003) Social capital, regeneration and urban policy. In: Imrie, R. and Raco, M. (eds.) *Urban Renaissance? New Labour, Community and Urban Policy*. Policy Press, pp. 36-60.
- Kwon, M.W. (2004). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. Boston: MIT Press
- Leading Cities (2015). Co-creation connectivity: addressing the citizen engagement challenge. Available from <https://oldleadingcities.org/portfolio/co-creation-connectivity-addressing-the-citizen-engagement-challenge/> [accessed 28 May 2022].
- Leavy, P. (2015). *Method Meets Art: Arts-based Research Practice*. New York: Guilford Press.
- Ley, D. (2003). Artists, aestheticization and the field of gentrification. *Urban Studies*. 40(12). 2527–2544.
- Low, B., Brushwood Rose, C., Salvio, P. and Palacios, L. (2012). (Re)framing the scholarship on participatory video production and distribution: From celebration to critical engagement. in E-J.

- Milne, C. Mitchell and N. de Lange (eds) *Handbook of Participatory Video*. London: AltaMira Press. 49-64.
- Lupton, R. and Dyson, A. (2015). [slides for an informal research programme presentation]. 23 September 2015.
- McLean, H.E., (2014). Cracks in the creative city: The contradictions of community arts practice. *International Journal of Urban and Regional Research*. 38(6). 2156- 2173. Accessed 28 May 2022].
- Mitchell, C., de Lange, N. and Moletsane, R. (2017). *Participatory Visual Methodologies: Social Change, Community and Policy*. London: Sage.
- Mouffe. C. (2007). *Artistic Activism and Agonistic Spaces*. *Art and Research*. 1(2), <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>, Accessed 13/07/2020
- Mouffe, C. (2013). *Agonistics. Thinking the World Politically*. London: Verso.
- Ostrom, E. (1990). *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*. Cambridge University Press.
- O'Sullivan F. (2014). The Pernicious Realities of 'Artwashing', CityLab.com. <https://www.citylab.com/equity/2014/06/the-pernicious-realities-of-artwashing/373289/>, Accessed 08/07/2020
- Pahl, K., Escott, H., Graham, H., Marwood, K., Pool, S. and Ravetz, A. (2017). What is the role of the artists in interdisciplinary collaborative projects with universities and communities in K. Facer and K. Pahl (eds) *Valuing Interdisciplinary Collaborative Research*. Bristol: Policy Press.
- Pantoja Peschard, M. J. (2021). Fostering artistic citizenship: how Co-Creation can awaken civil imagination in: Horvath, C. and Carpenter, J. (eds.) *Co-Creation in Theory and Practice. Exploring Creativity in the Global North and South*. Bristol: Policy Press. 41-54.
- Pestoff V, Brandsen T and Verschuere B. (2012). *New Public Governance. the Third Sector. and Co-Production*, London: Routledge
- Pradel-Miquel M (2017). Kiezkulturnets vs Kreativquartier: social innovation and economic development in two neighbourhoods of

- Berlin. *City, Culture and Society*. (8). 13-19.
- Prendergast, M. (2009). Introduction' In M. Prendergast, C.D. Leggo and P. Sameshima (eds) *Poetic Inquiry: Vibrant Voices in the Social Sciences*. Rotterdam: Sense Publishers.
- Pritchard, S. (2017). Artwashing and Gentrification. <https://bellacaledonia.org.uk/2018/04/27/artwashing-and-gentrification/> Accessed 08/07/2020
- Pruvot, S. (2020). A top- down experiment in Co- Creation in Greater Paris In: Horvath, C. and Carpenter, J. (eds.) *Co-Creation in Theory and Practice. Exploring Creativity in the Global North and South*. Bristol: Policy Press, 137-153.
- Rancière, J. (2010) *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, translated by S. Corcoran, London and New York.
- Reason, P. (ed) (1994). *Participation in Human Inquiry*. London: Sage.
- Rodrigues, L. and Horvath, C. (2020). Artist- researcher collaborations in Co-Creation: redesigning favela tourism around graffiti In: Horvath, C. and Carpenter, J. (eds.) *Co-Creation in Theory and Practice. Exploring Creativity in the Global North and South*. Bristol: Policy Press, 253-269.
- Rosello, M. (1998). *Declining the Stereotype: Ethnicity and Representation in French Cultures*. University Press of New England.
- Santos, B. de Sousa. (2018). *The End of the Cognitive Empire. The Coming of Age of Epistemologies of the South*. Durham and London: Duke University Press.
- Sheldon, M. (2015). Urban Art and Uneven Development: the Geography of “Artwashing” in Miami and Philadelphia. Open Access Theses. 582. https://scholarlyrepository.miami.edu/oa_theses/582, Accessed 08/07/2020.
- Soja, E.W. (2010). *Seeking Spatial Justice*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Vargo, S.L. and Lusch, R.F. (2004). Evolving to a New Dominant Logic for Marketing. *Journal of Marketing*. 68(1): 1–17.
- Voorberg, W.H., Bekkers, V.J.J.M. and Tummers, L. (2015). A systematic review of co-creation and co-production: Embarking on

the social innovation journey. *Public Management Review*. 17(9):
1333–57

Wacquant, L. (2007). *Territorial stigmatisation in the age of advanced
marginality*. *Thesis Eleven*, vol. 91, November, 66-77.

Whyte, W. (ed) (1991). *Participatory Action Research*. London: Sage.

MÚSICA TRADICIONAL AFRICANA Y PRÁCTICAS CO-CREATIVAS CONTEMPORÁNEAS: DJEMBE Y COHESIÓN SOCIAL

José Luis Gázquez Iglesias, [ORCID: 0000-0002-0801-8876](https://orcid.org/0000-0002-0801-8876)

El objetivo de esta contribución es poner de manifiesto el potencial de integración presente en las artes y culturas tradicionales africanas y su difusión al público occidental mediante prácticas co-creativas contemporáneas y otras instancias de intervención social. A pesar de la gran diversidad cultural existente en las sociedades africanas históricas y contemporáneas, es posible esgrimir la idea de la existencia de una unidad dentro de la diversidad. Esta unidad se plasma en el principio de la realización personal a través de la comunidad de manera contraria a las culturas occidentales donde la idea de la realización individual prima sobre los intereses comunitarios, especialmente en contextos urbanos altamente fragmentados. Como ejemplos de este tipo de ideologías y prácticas culturales precoloniales pero prevalentes en los contextos sociales africanos modernos, en este capítulo se ofrece una descripción del *Ubuntu* en Sudáfrica, la *teranga* y el *khidma* en Senegal y la *bisoité* de la República Democrática del Congo.

En segundo lugar, el capítulo analiza una de las formas más plausibles y a la vez intangibles en que se han institucionalizado dichas filosofías, la música tradicional, en su relación con los procesos sociales. En África, la participación social en la producción musical y la omnipresencia de la música en la gran mayoría de los ritos y celebraciones, otorgan gran importancia a esta práctica cultural.

Finalmente, como ejemplo particular de un estilo musical que se basa en estos principios filosóficos y morales, se analiza la potencialidad de los ritmos presentes en la música tradicional mandinga. A partir de los años 1990, la cultura del djembe se comienza a introducir al público occidental gracias a la labor de grandes maestros percusionistas africanos encargados de preservar y divulgar la enseñanza de la tradición musical más allá de las fronteras africanas. Desde entonces, los instrumentos tradicionales africanos han sido integrados a una serie de ámbitos de la intervención social como

talleres de diversidad en el ámbito laboral o con fines terapéuticos para auxiliar afecciones físicas o psicológicas. Debido a la naturaleza de los conceptos comunitarios movilizados en este tipo de talleres, el argumento central de esta contribución es que la enseñanza de los ritmos y música tradicional africana, también puede servir de base para la sensibilización y concientización de la opinión pública internacional occidental resaltando la importancia de su recuperación y difusión en el contexto actual de individualización exacerbada que preconiza el modelo de la globalización neoliberal y el consiguiente abandono de ideologías solidarias que buscan el bien colectivo. De manera más concreta, el aprendizaje y experiencias colectivas que emanan de la celebración de dichos talleres y de la inmersión del sujeto occidental en el universo cultural de las artes y prácticas culturales de África, pueden servir de base no únicamente para el desarrollo de una investigación académica más sensible a especificidades y paralelismos culturales sino que también pueden coadyuvar a la formación profesional de los actores y personal implicados en instituciones de cooperación internacional al desarrollo o de proyectos de intervención social en contextos urbanos problemáticos ayudando a adoptar visiones y perspectivas más empáticas, altruistas y menos hegemónicas, menos eurocéntricas, del desarrollo.

I. FILOSOFÍAS AFRICANAS Y LA REHABILITACIÓN DE LA IMPORTANCIA DE LA REALIZACIÓN INDIVIDUAL MEDIANTE LA COLECTIVIDAD: UBUNTU, BISOITÉ, TERANGA, KHIDMA

El objetivo de este apartado es proporcionar al lector una selección de filosofías originarias de diversas regiones del continente africano. Lo que interesa subrayar es la prevalencia de nociones de realización individual a través de la colectividad y más precisamente mediante la dimensión comunitaria.

En primer lugar es preciso destacar la relevancia histórica del concepto zulu *Ubuntu*. Literalmente significa “visión unificadora” o “cosmovisión” y está consagrado en la máxima “*umuntu ngumuntu ngabantu*”¹. A pesar de que existe un número considerable de definiciones, todas insisten en la imposibilidad de la realización de la persona fuera de la esfera colectiva. A través de Ubuntu se fomentan sentimientos como la empatía, el respeto, la

solidaridad, la comunalidad, la interdependencia, la humanidad, compasión etc. (Takyi-Amaoko, E.J. & Assié-Lumumba, 2018, p. 9).

No obstante, a pesar de enfatizar los valores colectivos, Ubuntu no niega de modo alguno la individualidad de la persona, pero, a diferencia de la noción de individuo prevalente en occidente fruto del desarrollo histórico del sistema capitalista, no autoriza la hegemonía de este sobre la comunidad (Venter, 2004 in Takyi-Amaoko, E.J. & Assié-Lumumba, N.T, 2018).

Por otra parte, debe recordarse que Ubuntu es la manifestación local y regional de una cosmovisión compartida por muchas otras sociedades africanas: “Different African languages use different expressions for this philosophy, but they encompass its various features” (Venter 2004 in Takyi-Amaoko, E.J. & Assié-Lumumba, N.T 2018, p. 10).

En su manifestación contemporánea, la ideología de Ubuntu fue utilizada en Sudáfrica como una “actitud colectiva sobre el perdón y la reconciliación” de acuerdo a Desmond Tutu, obispo sudafricano y activista durante los años 1980 contra el régimen racista del apartheid. Por lo tanto, mientras que Ubuntu hace énfasis en prácticas universales presentes en otras culturas, debe considerarse en el contexto de las realidades históricas de las culturas bantú de África oriental.

Sin embargo, debido a lo anterior, es importante notar que la implementación empírica de Ubuntu en las sociedades africanas postcoloniales se enfrenta a contextos de fragmentación e individualización política y social producto de la integración de estas en la economía capitalista (en su fase imperialista) primero a través de la economía de trata esclavista y posteriormente debido a la conquista militar y colonización de las potencias europeas del último cuarto del siglo XIX. Cabe señalar a este respecto que la extrema pobreza y desigualdad que aqueja a numerosas sociedades africanas viviendo en estados postcoloniales fue inducida por la estructura e instituciones políticas heredadas del proceso de colonización. De hecho, la Conferencia de Berlín auspiciada por Otto von Bismarck entre 1884 y 1885 y donde las potencias europeas de la época –Francia, Gran Bretaña, Bélgica –se dividieron la mayor parte de los territorios del continente sin ningún tipo de representación de las sociedades africanas colonizadas. Dado el carácter postcolonial/neocolonial de las instituciones políticas de los estados-nación africanos, la implementación de políticas basadas en Ubuntu continúa siendo problemática. En este sentido, “Ubuntu es una noción crítica que cuestiona los sistemas africanos de gobernanza y

sus políticas” (Lumumba-Kasongo, 2018, p. 43) como constructos artificiales que impiden el desarrollo de las fuerzas sociales basadas en la colectividad.

Por otra parte, haciendo énfasis en la diversidad de los contextos culturales del continente africano y por ende en la diversidad de filosofías o cosmovisiones es posible identificar y comparar conceptos e ideologías similares a Ubuntu. Este es el caso para dos ejemplos de ideologías africanas que se han mantenido desde la época precolonial hasta la actualidad y que, al igual que Ubuntu insisten en la dimensión comunitaria de la persona como punto de partida de su acción social. Se trata de la *terànga*, el *khidma*, y la *bisoité*.

Es importante remarcar que a pesar de que los estados-nación africanos producto del proceso de colonización europeo representaron cambios políticos (adopción de las formas institucionales europeas, es decir, el estado-nación definido por un territorio, una población y un gobierno) y económicos (integración en la economía de mercado capitalista) sin precedentes en el continente africano, una gran parte de las relaciones socio-económicas en los estados modernos se realizan en ámbitos denominados como el sector informal de la economía o el ámbito de la tradición. La *terànga*, traducida indistintamente como hospitalidad o solidaridad, es una de ellas.

Como señala Riley, “muchos senegaleses ven la teranga como el símbolo troncal de la cultura nacional e identidad colectiva. Tal economía mantiene redes de solidaridad que son moldeadas por procesos de intercambio generalizado de regalos o de hospitalidad que conectan al individuo con la comunidad” (Riley, 2019, p. 113).

Otro concepto similar que conviene introducir es la *bisoité* acuñado por el filósofo zaireano Tshiamalenga Ntumba. De acuerdo a investigaciones centradas en su pensamiento,

“[T]he philosophy in essence is an attempt to return to the wider ontological significance of the Ego or the subject in the light of the ‘other-ness’. Thus the Lingala word ‘biso’ which in its ordinary usage means ‘us’ or ‘we’ has been converted into a substantive to convey the meaning of ‘usness’ or even ‘we-ness’. The ontological meaning of the word, Ntumba contends, precludes the Western conception of person

which accords primacy to the ‘me’ at the expense of the ‘us’ (Nyasani, 1989).

Para Tshiamalenga la estructura ontológica del lingala es la que permite esta primacía del “nosotros” lo que a su vez habilita la construcción de lo que llama Nyasani “lenguaje de involucramiento comunal que no puede ser reducido a un tipo particular de expresión de las lenguas africanas sino a la expresión de mutuo interés e implicación en el destino de los otros”(Nyasani,1989). De hecho, resulta altamente significativo que en las lenguas latinas existan sustantivos para designar la otredad/ la alteridad en la identidad, pero no existan sustantivos para designar lo común en ella (la “nosotredad”). Como se mencionó con anterioridad, el culto a los ancestros es una de las prácticas más generalizadas en las sociedades africanas (pre-coloniales y postcoloniales). Es importante insistir que la centralidad de esta práctica no se reduce a la reproducción sistemática de ritos y rituales sino que es mediante estos ritos y rituales que las personas individuales africanas (y desde esta perspectiva todas las personas) se localizan y se sitúan en la sociedad y en la historia.

La pregunta que se plantean tanto Tshiamalenga como sus analistas es ¿por qué el principio de sociabilidad del ser humano –sostenido incluso por Aristóteles, uno de los clásicos de la filosofía occidental –se encuentra más presente en las sociedades africanas? La respuesta parece estar dada en la propia historia de la humanidad en el continente africano, marcada desde la aparición de los primeros hombres hasta nuestros días por ambientes naturales y contextos humanos hostiles (Nyasani, 1989).

Al igual que en el caso de Ubuntu o el código de la terànga, las desviaciones de la práctica teórica están presentes en la implementación rutinaria de la bisoïté. Sin embargo, en contraste con contextos altamente individualizados característicos de las sociedades occidentales contemporáneas, donde el individuo se desprende del orden moral instituido por el orden moral, en las sociedades históricas africanas este tipo de sociabilidad ha triunfado en mantener cohesionadas a muchas generaciones de africanos.

En una ruta teórica similar, es posible identificar la dimensión comunitaria en el principio del khidma del muridismo senegalés. La cofradía islámica de la *Muridiyya*, fue fundada en el reino pre-colonial

wolof de Bawol (actual estado-nación de Senegal) durante la última década del siglo XIX por el santo sufí Cheikh Amadou Bamba. Uno de los pilares de esta sociedad religiosa que se construye de manera paralela al estado postcolonial senegalés es el culto al trabajo y en específico el trabajo como reconocimiento y agradecimiento al guía espiritual, el califa general, descendiente de Amadou Bamba en la tierra. Es importante destacar que el khidma reviste una importante dimensión colectiva ya que se realiza a nombre de una autoridad religiosa pero en beneficio de toda la comunidad de creyentes (Babou, 2007, p. 90).

La Muridiyya puede considerarse, dentro de este tipo de filosofías y prácticas como un ejemplo de los más institucionalizados. Los miembros de la cofradía son al mismo tiempo miembros de la nación, ciudadanos senegaleses modernos en el sentido liberal del término. En un contexto marcado por el declive continuo de las instituciones estatales, el muridismo se ha tornado en un importante medio de reconstrucción social a partir de ideas comunitarias y prácticas redistributivas basadas en el principio del khidma.

Por último es necesario recordar que este tipo de filosofías no son exclusivas de las sociedades y culturas africanas pre-coloniales. Existen numerosos paralelismos con cosmogonías y filosofías pre-hispánicas en América Latina. En la cultura zapoteca, por citar tan solo un ejemplo, existen nociones similares al khidma musulmán evocado anteriormente. El *tequio*, trabajo comunitario para la celebración de la fiesta tradicional de la Guelaguetza, se efectúa bajo estos parámetros entre la comunidad zapoteca. Estos principios incluso han sido implementados a nivel de política pública mediante programas como *Cultura de Paz y Cohesión social para el bienestar*. Se trata de un programa de capacitación que busca formar agentes creativos y artistas en la cultura de la paz (Santaella, 2020).

II. MÚSICA Y SOCIEDAD TRADICIONAL AFRICANA

Es necesario resaltar la importancia que reviste el tiempo no solo en las cosmogonías africanas sino en la vida diaria de sus manifestaciones culturales tanto rurales como urbanas. De la mano con lo anterior es la una de las manifestaciones culturales más perceptibles pero menos tangibles que existen: la música. La música históricamente ha ocupado un lugar central en

el proceso constitutivo de las sociedades africanas. Como demuestra John Miller Chernoff, esta importancia no se reduce a su valor estético sino que este último cumple importantes funciones de reproducción y participación social, cultural e histórica de las sociedades africanas (1979).

En este sentido, cabe destacar el papel del griot en el proceso de transmisión intergeneracional de la tradición oral en las formaciones histórico-políticas precoloniales de África occidental como el antiguo Imperio de Malí.² En estas sociedades, el griot cumplía una serie de funciones dentro de la sociedad como eran la conservación de la memoria histórica cantando las alabanzas genealógicas de familias reales tradicionales o la mediación de conflictos entre estas:

Antaño, los griots eran consejeros de reyes y poseían las Constituciones de los reinos solo por el trabajo de la memoria; cada familia real tenía su griot encargado de la conservación de la tradición; era entre los griots que los reyes escogían a los tutores de los jóvenes príncipes. En la sociedad africana bien jerarquizada anterior a la colonización, donde cada uno encontraba su lugar, el griot nos parece uno de los miembros más importantes de esta sociedad ya que era él, a falta de archivos, quien conservaba las costumbres, las tradiciones y los principios de gobierno de los reyes (Niane, 1960, p.5)

Por su parte, en la cultura *dagomba* (actual Ghana) como en muchas otras culturas de África, las personas a menudo centran su implicación en situaciones musicales alrededor de tradiciones como los “cantos de alabanza” o “percusiones de alabanza”(Chernoff, 1979, p. 68).

De manera más explícitamente ligada a la práctica musical, Ibrahim Abdulai, maestro percusionista, explica como cumple su rol social en este tipo de ocasiones: “Aquí en Dagbon nosotros los percusionistas conocemos la familia; conocemos los nombres de los padres y abuelos de las personas y nosotros llamamos sus nombres. Y todos los nombres que los percusionistas, todos tienen historias y son los percusionistas los que las saben”(-Chernoff, 1979, íbid.). De hecho, este es el motivo por el que un

patrón rítmico africano es más adecuadamente considerado como una frase en vez de una serie de notas (p.80).

Uno de los tópicos más recurrentes de las culturas africanas como de su estudio es el del dominio de la tradición. A pesar de estar enraizados en prácticas y dinámicas culturales más antiguas que se remontan a los orígenes de la especie humana y que de acuerdo a ciertos autores han permitido la persistencia de las sociedades africanas en el tiempo, los significados actuales de la tradición se construyeron durante el período de colonización europea (Sarr, 2016).

Tras los procesos de descolonización e independencia de las colonias británicas y francesas que iniciaron a mediados de la década de los años 1940 y que culminaron a finales de los años 1950, la modernización de los nuevos estados independientes supuso la adopción de sistemas políticos que buscaron la erradicación de la autoridad tradicional del escenario político. No obstante, tras casi seis décadas de construcción estatal la presencia del África tradicional sigue estando manifiesta de manera general en la esfera cultural y de manera particular en el ámbito de la música y el ritmo. Sin embargo, sería un error considerar los ámbitos políticos, económicos y sociales como espacios disociados de la expresión cultural, entendida esta como el ámbito exclusivo de las artes.

En África, el arte se encuentra por definición enraizado en prácticas sociales y culturales más amplias en comparación al terreno claramente delimitado en el que este sucede o suele suceder en las sociedades occidentales. En ellas, existe la tendencia de aislar el trabajo artístico de la situación social en la que fue producido para poder concentrarse en la cuestión estética principal (Chernoff, 1979, p. 31)

Hasta la fecha, la perspectiva que ofrecen los grandes maestros de la música tradicional africana no solo es importante ya que representa un eslabón en la cadena de transmisión de la tradición oral y con ello de la historia del continente sino que representan igualmente una visión moral basada en la posición que ocupan dentro de la sociedad. Esto se puede ver ejemplificado con lo que el maestro Abdoulaye Diakité llama *djembé bara* o la unidad del tambor. Para este virtuoso de la música tradicional malinké, la cultura del tambor crea una comunidad mediante su energía que conecta a las personas independientemente de sus diferencias. Es conveniente a este respecto enfatizar el culto a los ancestros y antepasados, así como el respeto

hacia las personas mayores en África ya que representan eslabones críticos del mantenimiento de la tradición oral y continuidad intergeneracional.

For Africans, ideas of community serve as the foundation for conceptions of the order of the world and for evaluations of the meaning of life...In broader terms, then, the destiny is inseparable from family, community, and history. In African religious belief, the departed continue to watch over the community, and the departed themselves are judged and their lives are expanded by those who remember them and continue to live in the world of meaning. A person truly dies when his influence on the living ends, when he is forgotten, and in this sense we can perhaps understand the gravity of the offense for a drummer to make a mistake when drumming the names of the chief's lineage. The ancestors are the guardians of morality because they represent the generational continuity of concern and respect (Chernoff, 1979, pp.164-165).

III. MÚSICA TRADICIONAL AFRICANA Y CO-CREACION

Si en las secciones precedentes se analizaron la importancia de la participación social en la construcción y reproducción de la comunidad en África, así como el lugar que ocupa el arte y el público en su producción, el interés en esta sección es analizar la historia de una expresión estética particular, la música tradicional africana, fuera del continente africano así como las posibilidades terapéuticas que tanto esta práctica como la filosofía africana en la que se sustenta ofrecen al público de las sociedades modernas occidentalizadas en contextos de anomia, exclusión o marginación social. El interés particular radica en proporcionar opciones de vinculación con metodologías de intervención social contemporáneas como la Co-Creación.

Se analiza por una parte la influencia del arte tradicional africano en el público occidental y la figura clave de algunos músicos pioneros en la difusión de la cultura musical africana. Por otra, se analizan las prácticas interculturales y co-creativas a las que ha dado origen en el contextos extra-africanos (Asia, Europa, América, Oceanía) más allá de las representaciones musicales (conciertos). Por último, se cuestiona la posibilidad de implementar talleres de percusión con un enfoque integral

apegado a las creencias y tradiciones africanas (mandinga) en diversos ámbitos de la intervención social y con ello responder a problemáticas sociales y contribuir al mismo tiempo a la difusión de los valores comunitarios propuestos por esta sociedad.

Lo que interesa resaltar es como a través de la práctica de la música tradicional africana –en especial los ritmos malinke tradicionales del antiguo Imperio Mandinga –en contextos occidentales de sociedades occidentales altamente individualizadas puede constituir un medio eficaz para restablecer vínculos comunitarios.

IV. EL ENSAMBLE DE MÚSICA TRADICIONAL MANDINGA DJEMBE-DUNUN: CARACTERÍSTICAS ESENCIALES

El tambor djembe es contemporáneo y asociado al imperio mandinga fundado por Soundjata Keïta en el siglo XIII. Contrariamente al balafón o a la kora, que acompañaban a las cortes reales, el djembe era un instrumento de corte popular, tocado por los griots y usado en múltiples ritos sociales (bautismos, matrimonios) o de iniciación (circuncisión). Originalmente era la casta de los herreros mandinga quienes fabricaban los djembes con troncos de árboles que ahuecaban y pulían para dar una forma de copa y pieles de cabra o gacela que se colocaban encima para posteriormente ser secadas y ajustadas (Price, 2013, pp. 228-229). Es un instrumento membranófono que se toca con la mano y posee tres tonalidades básicas (bajo, medio, agudo). El ensamble de percusión mandinga lo completan el trío de tambores *dunun*: *dununba* (grave), *sagban* (medio), *kekeni* (agudo).

V. MAMADY KEITA, FAMOUDON KONATÉ, SOUGALON COULIBALY: PRECURSORES DEL DJEMBÉ EN OCCIDENTE

Si actualmente el griot ha sido reducido para sacar provecho de su arte musical o incluso a trabajar con sus propias manos, no siempre fue así en el África antigua (Niane, 1960, p.5). Como el resto de prácticas culturales denominadas tradicionales, la música y sus creadores han sido parcialmente integrados a la economía global capitalista nutriendo gustos estéticos en occidente y fungiendo como canal transmisor de la historia oral de las civilizaciones y culturas de África occidental. Este es el camino que han

seguido y la función que han cumplido los ritmos mandinga tradicionales desde su centro y orígenes en el Imperio Mandinga desde el siglo XIII, hasta su presencia global a inicio del nuevo milenio.

No es posible concebir la expansión de la música tradicional malinke fuera de África sin referirse a las figuras de los guineanos Mamady Keïta y Famoudou Konaté y el maliense Soungalou Coulibaly. En el documental *Djembeföla* (Chevalier, 1991) se relata el regreso de Keïta a su aldea natal de Balandougou (cerca de la frontera con Mali) de la cual fue “extraído” por un buscador de talentos en los años 1960 para integrar el ballet nacional de Guinea en la capital Conakry bajo durante el régimen socialista de Ahmed Sékou Touré³. De hecho, uno de los pilares del régimen de Touré fue la elevación de la música tradicional mandinga al nivel de cultura nacional. La importancia política de las artes tradicionales era tal que los miembros del ballet vivían, entrenaban y ensayaban las coreografías en el palacio presidencial (Chevalier,1991).

Siguiendo el ejemplo de la política cultural de Touré en Guinea, otras naciones que recién habían accedido a la independencia como las repúblicas de Mali o Senegal, también crearon sus compañías de danza y música tradicional (Price, 2013). Al igual que el caso guineano, la constitución de estos ballets respondía a la doble necesidad de crear por una parte la identidad nacional representada por la nueva amalgama cultural que significaba la nación y su diversidad étnica, lingüística y religiosa y por otra exhibirla internacionalmente realizando giras en el continente africano y fuera de él.

Es importante señalar las representaciones de los ballets nacionales llevaron a sus artistas miembros a viajar por Europa, Asia y Norteamérica. Esto permitió que desde finales de la década de los años 1960, algunos de ellos comenzaran a establecerse en ciudades tanto de Estados Unidos como de Europa dado el carácter autoritario de los regímenes africanos postcoloniales y a los bajos salarios percibidos en estas compañías. Es posible por lo tanto situar la emergencia de una diáspora musical africana en Europa y EUA durante estas décadas

No obstante, serían las transformaciones políticas que se suscitaron en el continente africano desde mediados de la década de los años 1980 y que condujeron a un amplio movimiento de liberalización y democratización política de los regímenes postcoloniales africanos, junto con el progreso de

la interconectividad mundial y el abaratamiento de los costes de transporte lo que finalmente abriría la puerta a la difusión de las artes musicales tradicionales africanas fuera del continente. Este sería el caso del guineano Mamady Keïta, quien tras la muerte del presidente Sékou Touré y la apertura del régimen guineano, se instalaría Bruselas, Bélgica convirtiéndose en uno de los primeros maestros percusionistas africanos en enseñar a estudiantes europeos.

Keïta no fue el único de los grandes maestros de las artes musicales africanas en realizar una carrera musical en Europa y Norteamérica. Los ya mencionados Famoudou Konaté y Sougalou Coulibaly, Kissima Diabaté siguieron el mismo camino instalándose en ciudades europeas para difundir el legado musical de África occidental y de la tradición mandinga en particular. Debe resaltarse asimismo en el caso de Keïta, que la labor de difusión del djembe tradicional fuera de África no se limitó a su labor en Bélgica y en Europa.

Durante los últimas tres décadas Keïta ha formado y enseñado estudiantes no africanos en Norteamérica, Asia y América Latina mediante la fundación de una academia de artes mandinga compuesta por una amplia red de profesoras y profesores certificados que operan filiales de la TTMDA (Tam-Tam Mandingue Djembe Academy) en varias ciudades de países europeos como Bélgica, Alemania o Francia, cinco ciudades en EUA, Medio Oriente (Israel), Asia (Singapur, China, Japón), la India y América Latina (Monterrey, México).

Complementaria la labor de formación de estudiantes en Europa y otros continentes, como parte de la labor de divulgación y vulgarización de las artes musicales mandinga, Keïta ha desarrollado una pedagogía y un currículo adaptando su enseñanza y aprendizaje al público occidental.

Otra práctica cultural llevada a cabo por los maestros artistas africanos es la celebración de talleres intensivos en sus ciudades o localidades de origen en África. La celebración de estos talleres representan un marco único para vivir la cultura musical y mediante ella conocer a sus sociedades.

Es posible por lo tanto afirmar que desde la década de los años 1990, el aprendizaje de la percusión tradicional africana en occidente se ha desarrollado de manera constante y su práctica como se mencionó, ha trascendido el terreno exclusivamente musical para convertirse en una herramienta utilizada no solo como medio de difusión de los valores y

filosofías tradicionales africanas sino como un posible medio de rehabilitación del sentido comunitario entre poblaciones viviendo en contextos urbanos altamente individualizados y/o de exclusión y marginación social.

Es igualmente importante señalar que esta difusión a gran escala de las artes musicales de África occidental –particularmente el arte musical mandinga –tuvo como efecto una popularización de los instrumentos que componen sus ensambles, en particular el djembe así como su comercialización. El nicho de mercado que esto generó, provocó la emergencia, sobre todo en EUA, de una multiplicidad prácticas asociadas a las propiedades terapéuticas del tambor pero en gran medida determinadas por lógicas de mercado y de rentabilidad económica. Este es el caso del concepto del “círculo del tambor” (*drum circle*).

Por otra parte, es necesario señalar que el grado de popularidad que alcanzaron las artes musicales africanas durante esta década, junto con el mencionado efecto comercial que esto trajo consigo tuvo también como consecuencia la instalación de un debate alrededor de la validez de la mercantilización de los instrumentos y culturas tradicionales mediante conceptos como el drum circle por parte de negocios que no tomaban en cuenta su historia y bagaje cultural (Friedberg, 1996).

VI. DJEMBE Y CO-CREACION: POSIBILIDADES DEL ARTE AFRICANO EN LA INTERVENCIÓN SOCIAL

Por último, el presente capítulo aborda la posibilidad de implementar y/o evaluar talleres de arte tradicional africano –centrados en la música – como prácticas co-creativas destinadas a la recomposición del tejido social mediante el estímulo de la participación de sectores sociales marginados y/o estigmatizados. Ya que la Co-Creación como metodología de intervención social contempla la interacción entre una diversidad de actores (investigadores, trabajadores del sector civil, artistas y miembros de la sociedad local) para la creación conjunta de conocimiento desde una perspectiva incluyente y no estigmatizante, las actividades artísticas/culturales que se plantean en los talleres interculturales promueven la participación y la inclusión quedando descartada la discriminación.

En lo que respecta a la metodología, es necesario señalar que las posibles aplicaciones que pudiera tener la música tradicional africana (en especial la percusión) en el ámbito de la co-creación parte de las conclusiones teóricas basadas en investigaciones y programas aplicados en otros ámbitos de intervención social.

Para ello es necesario retomar el concepto del drum circle y evaluar las posibilidades de adaptarlo a la metodología y pedagogía de las artes musicales tradicionales africanas. La creación del concepto se le atribuye al percusionista Arthur Hull. El círculo de tambor se desarrolló durante la década de los años 1990 en EUA con el objetivo de impulsar programas sociales de participación comunitaria. Se trata de “un grupo de personas reunidas en la misma locación para tocar instrumentos de percusión de manera rítmicamente uniforme”. De acuerdo con Hull al participar en círculos de tambor, se atraviesan barreras raciales, culturales y de géneros hasta el centro de los que somos como seres humanos (Friedman, 2000). A pesar de que el concepto no proviene directamente de una tradición musical africana en particular, podría argumentarse que es una de las formas que ha adoptado la enseñanza de este tipo de artes en occidente. En una clase típica de percusión africana, el maestro se colocará delante de los alumnos quienes formarán un semicírculo o un círculo completo alrededor de él o ella. A partir de esta disposición se realizan la casi totalidad de las prácticas percusivas en occidente, limitándose la ejecución en escenario para las representaciones ante público.

Como se ha discutido en las páginas precedentes, la característica de base de la música africana (en especial la tradicional) es que esta cumple una importante función de integración social fomentando la comunicación y la participación de la comunidad. En este sentido, la adaptación del círculo del tambor a la filosofía y pedagogía del arte tradicional africano cumple el objetivo principal de construir una comunidad. Para ejemplificar lo anterior es posible referirse a un programa de capacitación en diversidad en el ámbito laboral en Sudáfrica. En dicho programa, un taller de percusión tradicional africana fue introducido como parte de la formación. De acuerdo con las conclusiones de dicho estudio basado en la teoría de la identidad social, la gran mayoría de los participantes (tanto los empleados como los formadores) apreciaron el efecto positivo del taller de percusión que antecedió a la formación en diversidad al permitir tanto una mejor

visibilidad y comprensión del contexto en que se producen los estereotipos culturales, así como una mejor actitud para cuestionarlos y superarlos.

Uno de los pilares sobre los que se construye la música tradicional africana a diferencia de la música occidental es la variación estilística dentro de una base poli rítmica regular de la primera con respecto a una métrica regular en la música occidental en la segunda. Mientras que en occidente la regularidad del ritmo marca el parámetro dentro del cual se desarrolla la expresión de una obra, en África es la variación rítmica la que determina el desenvolvimiento de la música. Esto implica una dimensión de ensamble en la expresión musical africana que implica un grado de cooperación entre los músicos sin el cual la tensión rítmica melódica no ocurre pero, más importante aún, implica una participación de la audiencia en el proceso de producción musical. En diversos proyectos sociales en los que se han introducido instrumentos de percusión como mecanismos terapéuticos para integrar a poblaciones vulnerables, como los adolescentes de familias fracturadas radicando en zonas de exclusión social, se han observado efectos positivos al permitir la canalización de impulsos negativos mediante el ritmo al mismo tiempo que se fomenta el espíritu de cooperación dentro del grupo. Es necesario recordar que este estilo musical se encuentra basado en un sistema cultural que concibe al ser humano no como un individuo autónomo sino como inmerso en una comunidad moral donde la correcta ejecución de conjunto depende de la intersección rítmica de sus partes. De esta manera la práctica co-creativa definida a través de estos parámetros puede convertirse en un medio para inculcar valores comunitarios que emanan no solo de las culturas pre-coloniales africanas sino del resto de las culturas mundiales, civilizaciones, cuyos territorios fueron conquistados por la ideología de la libertad individual y la empresa privada como piedras angulares del sistema capitalista.

Es interesante observar los paralelismos existentes entre las conclusiones obtenidas de la intervención musical en el taller de diversidad en Sudáfrica con los del taller de Co-Creation celebrado en la favela carioca de Santa Marta (Gázquez,2020). Al girar en torno a la necesidad de superar visiones estereotipadas de culturas o comunidades, ambos ponen de manifiesto como pueden representar espacios de discusión o de creación de conocimiento colectivo o la antesala necesaria para la apertura de nuevas perspectivas o actitudes para interactuar en contextos laborales de diversidad. Este último estudio demuestra que en contextos laborales de

diversidad cultural, los estereotipos asociados a la identidad colectiva de los grupos influyen en la manera en que los trabajadores interactúan entre sí. De esta manera se concluye que el taller de diversidad que fue precedido del taller de percusión proporcionó una oportunidad y una plataforma dónde los participantes pudieron discutir sus estereotipos como sus prejuicios al mismo tiempo que estos estereotipos y prejuicios eran cuestionados por los formadores y el resto de participantes (Govender, P. & Ruggunan, S, 2013, p. 164) .

El impacto positivo que tiene el uso terapéutico de la música y en particular de la percusión ha sido demostrado en una diversidad de intervenciones dirigidas a distintos grupos sociales que enfrentan situaciones de anomia y marginación urbana. Al consistir en prácticas culturales no verbales, se resalta la capacidad para comunicar más allá del lenguaje hablado por su capacidad para trascender divisiones de raza, género, edad, nacionalidad, cultura, etc. Como señala Friedman, “el tambor puede ser una metáfora para nuestras propias verdades inexpresables. Cuando invitamos al tambor a expresar estas palabras o sentimientos que están sin expresar dentro de nosotros, entonces se convierte en una herramienta para sanar” (2000, p. 51).

No obstante, no debe perderse de vista que lo que realmente proporciona el poder de sanación atribuido al tambor no es el instrumento en sí, sino los sentimientos e identidad de comunidad que produce cuando se ejecuta de acuerdo a las filosofías tradicionales africanas situadas en la larga duración histórica y que han proporcionado a las culturas que han habitado dicho espacio de los conceptos humanistas necesarios en medios hostiles donde la cooperación es esencial para la supervivencia.

En el caso de los vínculos posibles con la metodología de la Co-Creación, el introducir el arte musical africano –en este caso la música tradicional mandinga y los valores y funciones sociales colectivos asociados a sus ritmos y melodías –puede proporcionar las condiciones para el diálogo entre actores sociales buscando luchar contra los prejuicios y estereotipos que generan exclusión y marginación y con ello contribuir a generar cohesión social en espacios urbanos fragmentados.

Actualmente, los terrenos fértiles para la implementación de talleres de ritmos y filosofías tradicionales africanas en múltiples ámbitos de la intervención social van en aumento. Desde talleres diseñados con múltiples objetivos en el espacio corporativo capitalista (i.e. diversidad o motivación

en el ámbito laboral) pasando por intervenciones con veteranos de guerra, adolescentes en riesgo, adultos mayores, reclusos, pacientes con diversas afecciones como alzheimer, cáncer, autismo, epilepsia, drogadicción, depresión, ansiedad, etc., la música, artes y filosofías africanas ofrecen numerosas posibilidades para luchar contra los efectos negativos de la ideología individualista que ha estructurado a las sociedades occidentales desde hace al menos cinco siglos. Incluso alumnas certificadas por los grandes maestros percusionistas como Keïta, Konaté o Coulibaly, han jugado un papel fundamental en la democratización y apertura de la práctica artística tradicional africana. En este sentido, Lilian Friedberg y Monette Marino en EUA o Catherine Veilleux en Canadá no solo representan referentes femeninos occidentales contemporáneos en la práctica de un arte que históricamente había estado reservado a los hombres vinculados a las castas de los griots sino que han implementado una dimensión de género a la enseñanza de los ritmos tradicionales creando talleres y clases exclusivamente para mujeres.

VII. CONCLUSIÓN

En esta contribución se ha intentado poner de manifiesto la capacidad integradora de las de la filosofía y las artes tradicionales africanas. En un primer momento se contextualizaron una serie de conceptos filosóficos originarios de diversas regiones culturales del continente africano como el Ubuntu, la bisoïté, la terànga, el khidma para señalar el paralelismo existente en las cosmogonías africanas pre-coloniales y la importancia de la dimensión comunitaria.

En segundo lugar, el capítulo aborda la cuestión de la música tradicional africana y su relación con las filosofías previamente analizadas. La principal diferencia entre la estética occidental y la africana en lo que concierne a la expresión musical es que en la primera esta ocurre en aislamiento de las condiciones sociales que la producen mientras que en el caso de la segunda el contexto social es indisoluble de la producción artística. Esto a su vez fomenta la participación como un elemento fundamental entre la música occidental y la música africana: la cantidad de personas involucradas en la ejecución de la música.

Por último, el capítulo concluye analizando las posibilidades de integración, creación de comunidad o lucha contra los estereotipos o prejuicios culturales mediante la difusión de la música y valores tradicionales africanos en países y sociedades occidentales. El caso particular de la música tradicional mandinga así como la labor que han realizado sus precursores (sobre todo el guineano Mamady Keïta a través de su academia internacional del djembe) en occidente vía sus clases y talleres en ciudades y países de todos los continentes, ha permitido una globalización de ritmos y cultura tradicionales africanos sin precedentes. Esta diseminación de la cultura del tambor ha provocado a su vez que sus múltiples funciones comunitarias y de integración social, se encuentren al alcance del público occidental incluso siendo adoptada con objetivos de intervención social o clínica.

REFERENCIAS

- Babou, C.A. (2007). *Fighting the Greater Jihad. Amadu Bamba and the Founding of the Muridiyya of Senegal, 1853-1913*. Ohio: Ohio University Press.
- Price, T. (2013). “Rhythms of Culture: Djembe and African Memory in African –Ame- rican Cultural Traditions”. *Black Music Research Journal*. vol. 33. no. 2. Pp. 227-247.
- Chernoff J.M. (1979). *African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: University of Chicago Press.
- Friedberg L. (1996). “Running in Vicious Circles: Racism and the African Drum”, *Race Traitor*, No. 5.
- Friedman, L. (2000). *The Healing Power of the Drum*. New Hampshire: White Cliffs Media.
- Sarr, F. (2016). *Afrotopia*. Paris: Éditions Philippe Rey.
- Niane, D.T. (1960). *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris: Éditions Présence Africaine.
- Govender, P. and Ruggunan, S. (2013). “An Exploratory Study into African Drumming as an Intervention in Diversity Training”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 44. (1). Pp. 149-168.

- Mbembe, A. and Sarr, F. (2017). *Écrire l'Afrique-Monde*. Paris: Éditions Philippe Rey.
- Chevalier, L. (1991). *Djembeföla (The man who makes the djembe speak)*. Francia: Rhea Films/Arcanal.
- Nyasani PJ. "The Ontological Significance of "I" and "We" in African Philosophy." *I, We and Body*. 1989;3(3):13-26.
- Riley, E. "The Politics of *Terànga*: Gender, Hospitality and Power in Senegal". *Political and Legal Anthropology Review*. Vol. 42. (1). Pp. 110-124.
- Takyi-Amaoko, E.J. and Assié-Lumumba. (2018). *Re-Visioning Education in Africa. Ubuntu Inspired Education for Humanity*. Cham: Palgrave-Macmillan.
- Gázquez, J.L. (2020). "Global North-South Tensions in Co-Creation projects", en Horvath, C. and Carpenter. (Eds.). *Co-Creation in Theory and Practice. Exploring Creativity in the Global North and South*(pp. 55-70). Bristol: Policy Press.
- Santaella, P. (2020). "Cultura de paz y cohesión social para el bienestar", *Programa de capacitación para agentes creativos y de Paz*". Subdirección de Cultura Comunitaria. Tlalpan.
- Ki-Zerbo, J. (1997). *UNESCO General History of Africa. Vol. IV. Abridged Edition: Africa from the Twelfth to the Sixteenth Century*. California: University C.

COLLECTIVE ACTION IS NOT AN OPTION

Jim Segers

The following article is about social change in disadvantaged neighbourhoods. It grapples with ideas of collective action, community and radical change from the perspective of design practice City Mine(d). While collective action is seen as a prerequisite for bringing about social transformation, this article asks to what extent collective action can become regime confirming and convenient to the status quo, rather than challenge the power constellation that lies at the root of social, spatial and environmental injustice. The same can be argued for community, which can contribute to social cohesion, and for some groups even form a route towards emancipation, while at the same time its fragmenting character can also disperse and thus ease resistance to the dominant order. In an attempt to reclaim a form of political substance, the article identifies the need to step outside the hegemonic discourse and to identify an alternative narrative and imaginary. It proposes Complexity – the theory of complex systems – as a source of inspiration and possible lens for an alternative perspective on collective action in disadvantaged neighbourhoods.

The article consists of three parts with an introduction and conclusion. A first part traces some origins of design practice City Mine(d), so as to provide the needed background to two cases used as a reference in this article. Part two sets out the problem in three parts, namely the needs and threats of collective action; the implications of working in areas that have been under development for several decades; and the way in which the dominant ideological context numbs or hijacks radical aspirations. A third part describes in more detail the study of complex systems, and its implications -both in its meaning of ‘starting to get involved’ as well as in ‘consequenses’ – for urban planning and neighbourhood development. From this, some conclusions will be drawn that rather than theses to be defended are an invitation to reflection, critical thinking and sharing of opinion and thought.

I. INTRODUCTION

In the summer of 2019, City Mined was asked by Faculty of Political and Social Sciences of the National Autonomous University of Mexico (UNAM) to reflect upon what it does. At the time we were working on two distinct series of activities: in Brussels the importance of energy for local development had caught our attention; while in London the future of work, we thought, opened new perspectives for the neighbourhood. The Brussels programme was called La Pile (The Battery), the London one Elephant Path. Though very different in their subject-matter, the two start from a similar reading of the city, and are fuelled by similar principles. This allows us to derive some common findings which might go beyond the particular, and have meaning more generally.

Henceforth, I will start by describing the origins of La Pile and Elephant Path, before making some reflections on conundrums both were confronted with. This analysis leads to conclusions that oblige us to think deeper about the place these programmes can have in the development of neighbourhoods and cities. Some of these go beyond the unique experience City Mine(d) has, and has had over the past two decades, and might therefore serve as a source of reflection or inspiration for other initiatives that aspire to carve out a similar space for their work. More than an intellectual exercise, this article, therefore, aspires to be first and foremost an invitation. An invitation to those who recognise themselves in the analysis made here, to make themselves known, get in touch and contribute their experience to this emerging body of lived experience and shared ambition.

II. BACKGROUND

First: what happened previously. Before Elephant Path in London and La Pile in Brussels, City Mine(d) already had a lengthy track record of initiatives. City Mine(d) had crystallised in the late 1990s in Brussels around issues of social justice, spatial justice and environmental concerns. At the time, Brussels was characterised by an economic, political and institutional deadlock caused by a weak state, a fragmented civil society and a speculative real estate sector (Moyersoer, 2005). Moyersoer: “A coalition between real-estate entrepreneurs and parts of the Brussels political establishment promoted large-scale infrastructure projects in

Brussels and speculated on the land value of vast areas of the city centre with little concern for the demands of local citizens. The real estate projects and the speculative developments were so devastating in scale that it disrupted the social, cultural and architectural texture of the city.” Through a combination of direct actions and arts projects, City Mine(d) galvanised a group of concerned citizens, civil society actors and researchers.

One of the topics dealt with was the installation of the European Institutions in Brussels’ Leopold, Jourdan and Stevin neighbourhoods. The mismatch could not possibly be larger between local residents occupying houses that had been in the family for generations, and the supra-national state apparatus claiming a space to touch the ground. Residents were angered by incidents like finding their bathroom windows closed by a brick wall because its view on the construction site was a potential security hazard. Developers on the other hand were too caught up in their strategic game of building a parliament that-dare-not-speak-its-name, with all the stakeholder engagement that required as well as increasing security demands. (For details on this read “Community organisation in the European Quarter in Brussels” Geens, 2014).

To break the stalemate, a group that would later become the nucleus of City Mine(d) decided to organise a series of initiatives that would put the issue on the public agenda, bring disparate grievances under one umbrella, and create a channel and place for debate where different sides of the argument could meet and deliberate. As a headquarter, a circus tent was raised on a derelict piece of land at the heart of the developing institutions. The campaign, called Sens Unique, made its way up through the different scales of politics, until the European Commissioner responsible for the EU infrastructure, Erkki Liikanen, accepted the invitation to step into the ring. His presence obviously shifted the position of other stakeholders, and paved the way for a consultation body in which local residents were guaranteed a place and voice.

This unique way of breaking a local status quo through positive actions became the hallmark of City Mine(d) early on. It gained recognition from local authorities, researchers, but also activist groups. In 2001, during the EU’s Laeken Summit City Mine(d) contributed actively to the occupation of the Leopold Station, right in front of the building designed-to-be-the-European-Parliament. It offered a headquarters to the post-Seattle post-

Genua very vocal anti-globalist resistance, yet managed to turn the destructive energy into creative outbursts like street parades, performances and debates, which managed to link global discontent to local issues.

From an architectural point of view, the work was referred to as a spatial practice. In their seminal work *Spatial Agency*, Awan, Schneider and Till (2011) refer to City Mine(d)'s work as "highlighting problems in spatial structures" as well as "highly politicised and intended to influence policy". Interestingly, at the time of publishing the book, City Mine(d) was struggling with the significance of its work in public space. The lemma City Mine(d) in the book (p. 121) reflects this unease. It speaks of "temporary interventions to re-appropriate public space," yet it also explains *Micronomics*: "an action-research on the role of small-scale economies in resisting capitalist forces, and questioning markers such as growth and productivity to measure the success of economies." The foundations of *Micronomics* were a publication City Mine(d) had issued called "Generalised Empowerment (City Mine(d), 2006)," which was informed by a series of workshops done in parallel in Brussels, London and Barcelona (where City Mine(d) had permanent offices at the time). *Generalised Empowerment* was very much inspired by the fact that public space (its traditional site of action and for which it had been invited to work in cities from Belfast to Istanbul and from Rotterdam to Milan), was increasingly being taken over by state-sponsored city-marketing driven festivals. Frustrated by the fact that its language had been adopted, while its more critical content was ignored, City Mine(d) aspired to raise its head in structural debates, like the urban economy.

Micronomics was not City Mine(d)'s first foray in local and territorial development. Researchers like Frank Moulaert and Erik Swyngedouw very early on saw in its approach a way to address uneven development. It was Moulaert (2010) who coined the concept of "bottom-linked social innovation", describing initiatives that are not directly taken by those immediately concerned with specific social needs. "Bottom-linked" addresses the issue that although you are not poor yourself, your initiatives can still address poverty. Further still, in some cases such intermediate organisations are needed, because those concerned lack the social capital to table their needs in the right fora. This put to bed a long critique of City Mine(d) not being a grassroots organisation and accusations of being "astroturf" (the fake grass carpets that are used to green concrete space and

which obviously have no roots either). A critique that did not keep the European Commission from publishing *Micronomics* as a good practice: “At a time when economic fundamentals have been shaken drastically worldwide, *Micronomics* was able to bring out not just optimism in the face of difficulties, but also true alternatives combining entrepreneurship, social responsibility and sustainable development. (European Union, 2012).

Fast forward to 2019, and in the wake of *Micronomics*, City Mine(d) combines local development with issues of social and ecological transition. Yet, to tell its story, City Mine(d) borrowed vocabulary from technology and business management. From Vermaak (2012) it adopted the concept of Tough Issues. Lack of green and public space, loss of affordable housing, gender imbalance, decolonisation, urban transport and mobility are instances of ‘tough issues’ because they are complex in their subject matter (multi-factor), in order to be addressed they need the collaboration of many stakeholders (multi-actor) and they touch upon different levels of policy- and decision-making (multi-scalar). (For more details see Segers, 2021). From Suchman, *et al.* (2002), the concept of Prototyping was adopted. In technology a prototype is “an exploratory technology designed to effect alignment between the multiple interests and working practices of technology research and development, and sites of technology-in-use.” More recently, the term Boundary Object (Star 1989) from Ecology and Sociology is being used to describe the same qualities. Particularly Wenger’s (1998) description of boundary objects as “entities that can link communities together as they allow different groups to collaborate on a common task” describes very well what City Mine(d)’s work aims at.

III. ISSUE

Both Elephant Path and La Pile adhere to the concepts mentioned in the previous paragraph. That is, both address tough issues –in the case of Elephant Path the barriers to work in London’s Somers Town area; for La Pile the role of citizens in the rapidly transforming energy sector focussing on Brussels’ Midi neighbourhood. Both areas are not coincidentally among the more disadvantaged in their respective countries. And both put forward ideas of boundary objects. Elephant Path explores ways of organising a “micro-jobs cooperative” in a way that workers remain the full owners and beneficiaries of their work, without frogmarching them down the path of

entrepreneurship and start-ups. La Pile works towards becoming one of Brussels' first "integrated energy communities", which implies that local residents can produce and share production of electricity locally, but also keep financial and other benefits (governments subsidies, sale of surplus electricity and so on) local. (For more on La Pile see Segers 2019b). Despite their differences, Elephant Path and La Pile have several things in common. Though there are more, I would like to highlight 3 common features here, as each problematises the work from a different perspective.

1]

Elephant Path and La Pile are both clarion calls. They are calls for action, rather than blueprints waiting to be executed. This ties in very much with its notion of boundary object, in the sense that both programmes put forward ideas that require buy-in from many different agencies (public authorities, private individuals and institutions and so on). Each of these agencies in turn shapes the final outcome of the programme.

This will link to point 2 below, but also to a problematic nature of collective action. Beyond the issues already highlighted by Olson (1965), there are more recent political or ideological concerns with collective action. Olson argued that individuals in large groups attempting collective actions will always have incentives to "free ride" on the efforts of others. A solution would be to limit the benefits to active participants, but in the case of local development that seems quite impossible. Still, from speaking to people on the ground City Mine(d) has learned that incentives are often too small and the neighbourhood too large to act in the common interest.

Yet, there is also an ideological footnote to make to initiating collective action. To what extent is collective action a vehicle for radical change, and at what point does it become a mere means of dealing with the failures of the market mechanism. I will develop this point further in point 3, but largely it comes down to collective action being harnessed for state-led, and in some cases even private development. It will remain impossible to understand to what extent state and market actors have actually adopted the logic of co-creation from a moral perspective –as in John Dewey's famous quote "All those who are affected by social institutions must have a share in producing them and managing them" – or rather from an

opportunistic efficiency point of view – taking their cue from Prahalad and Ramaswamy (2004) “companies can no longer act autonomously, designing products, developing production processes, crafting marketing messages, and controlling sales channels with little or no interference from consumers”, basically arguing that companies better start co-creating with their customers, or they will end up losing money. But maybe accepting the notion of collective action as a subject of debate is already coopting a narrative and thus a mode of thinking that separates citizens in good - those active in the community - and bad - those who retreat behind their own front door. Maybe a different narrative, or a different imaginary altogether is what is needed.

2]

Both Elephant Path and La Pile are developing in disadvantaged neighbourhoods. Linked to point 1, Rendon (2011) remarks “area-based approaches in low-income neighbourhoods are increasingly trying to activate residents that have been overlooked and even displaced. However, in some cases the previous urban renewal policies and interventions have resulted in residents’ lack of trust and disengagement.” This is a point made to City Mine(d) by local residents on their doorstep in both neighbourhoods in London and Brussels: many have seen different regeneration schemes come and go, none of whom managed to make a significant dent in deprivation statistics. From her study of regeneration programmes in Rotterdam’s Tarwewijk, Rendon concludes that “result has been a neighbourhood that is far from being integrated and perhaps even burdened with a negative reputation due to the public attention on its problems. Within the implemented strategies there are usually associated practices, which are related with harassment, eviction of certain groups and constant patrol, followed by encroachment of the media and finally drop in real estate values. Public programmes and local plans advocating neighbourhood restructuring through residents’ engagement have run side by side with authoritarian strategies of neighbourhood restructuring, both supported and led by the state and the real estate sector.” Unfortunately, this analysis goes for many disadvantaged areas throughout Europe, and explains why many of its longer term residents have grown increasingly cynical about public ambitions to improve the quality of life.

3]

A third characteristic that both programmes share with all types of initiatives aiming at social and political change, is that they do happen in a specific context. In *The 18th Brumaire of Louis Bonaparte*, Karl Marx (1852) famously puts it as “Men (“Die Menschen” in German) make their own history, but they do not make it just as they please; they do not make it under circumstances chosen by themselves.” The vast majority of today’s actions and practices that propose social change and ecological transition are situated within the context of modes of thinking that have become so dominant that they can confidently be called hegemonic. This is expressed both in the options they see, words they use and results they obtain.

Those modes of thinking have an economic flank – that considers the free market as the best way to allocate resources in society which includes making state responsibilities and social practices tradable goods–; a political flank – that aims at shrinking the state and contract out the services it normally provides or make them subject to internal competition–; and all this shored up by an ideological flank – claiming that economic, political, and social relations are best organised through formally free choices of formally free and rational actors who seek to advance their own material or ideal interest (Jessop, 2002). Together they combine into the edifice often referred to as neoliberalism. Its acceptance and even enthusiastic adoption by almost all governing agencies, from supranational bodies like the IMF, Worldbank, WTO and EU to most nation-states, the regional and even metropolitan and local level, has turned neoliberalism into an all-pervading ideology and makes it very difficult to think, let alone act, outside this framework.

It is therefore, understandable that social actors start to adopt this framework. Jessop points out that within the neoliberal frame of mind, “community” (or rather several self-organising communities) is promoted to deal with the failures of the market mechanism. Those failures are for instance inequality, environmental degradation, poverty and so on. Gough (2002) goes further to say that “communities” (which he calls “socialisations” to refer to all non-market cooperations between social actors) have internalised neoliberal social relations and often deepen social divisions. He explains: “Racial” differences are the obvious example, but

differences of gender have also been crucial: in the west end of Newcastle upon Tyne, the efforts of women to organise against joy-riding and to use area regeneration money have been actively, sometimes violently, opposed by men. There have certainly been community initiatives of the poor that have challenged power, but the initiatives sponsored by the state and capital have largely been able to head off such radical dynamics, individualism and sectionalism that weaken radical community action.” An individualism captured magnificently by then UK Prime Minister, standard-bearer and angel annunciator of neoliberalism Margaret Thatcher, when she said “there is no such thing as society, there are individual men and women.”

In the same spirit of elimination, Margaret Thatcher is also known for having campaigned under the slogan “there is no alternative (to the free market model)”, thereby not only firmly establishing the neoliberal modes of thinking, but also heralding a post-political era. Post-politics, according to Erik Swyngedouw, is characterised by the conversion of politics into “technological forms of management or organisation, a process which leads to the effective silencing of genuinely political questions” (Oosterlynck, Swyngedouw 2010). Politics is reduced to institutionalised social management, whereby all problems are dealt with through administrative-organisational-technical means; questioning things as such disappears. These post-political dynamics add to the inescapability of neoliberalism, in the sense that the arena of public government becomes excluded and off limits as the place to propose radical political alternatives.

Reflexions like these on the neoliberal context pose some startling questions for initiatives like Elephant Path, and even La Pile. At what point do the initiatives become the mere shoring up of a political ideology that could well be at the root of the grievances it wants to address? And what role does bringing people together and forming a local community play in this? To what extent is it still possible to be radical?

To further their cause within the context described above, initiatives to promote social change, to include marginalized groups and even to ponder a radical alternative, have to use the language of the powers they speak to. They start to talk the talk but pretty soon also walk the walk. Cognitive linguist George Lakoff (2014) wrote profusely about framing, about the way language carries and invokes ideas. “Framing is about getting language that fits your worldview.” As a cognitive scientist, he claims that there is a crucial logic to the way the brain works with respect to public discourse,

from which he derives a number of points: “ The conservative turn in America has come from the constant use of conservative language in public discourse. So much so that progressives have often adopted conservative language, thus helping the conservative cause.” and “Because of the effect of language and imagery on the brain, the constant use of one ideology’s language over the other’s has an enormous effect on our politics.” As mentioned in point one, in this case also a different narrative and imaginary impose themselves as first steps in a different direction.

IV. COMPLEXITY

If you look at a school of sardines, they give you the impression that they are executing a well-prepared plan. When threatened or migrating South, they form huge almost perfectly round balls that can measure up to 20 meters in diameter and can last up to 20 minutes. Tens of thousands of fish swim in unison because it makes them look bigger than the shark that wants to have them for lunch, to improve their hydrodynamics –in other words consume less energy going forward–, and increases the likelihood of meeting a mate. What is more striking still, is that there is no larger plan, or a central command controlling shape and direction of the ball. It just emerges from the actions of each individual sardine. The balls take shape because each individual fish adapts its behavior to its nearest neighbor. The formation has no leader, making it a self organising system.

There are other systems in nature that display similar properties. The most famous one probably is the army ant (after it starred as one of National Geographic’s Most Deadly in the eponymous wildlife documentary series). The army ant lives in the Brazilian Rain Forest in colonies of about half a million entities. Experiments have shown that if you isolate 200 of them, and put them on a table, they will purposelessly walk around in circles until they die. However, as a colony of 500,000, they are lethal to anything they find on their territory, and that includes snakes and scorpions. And again, their marauding is not orchestrated by any central intelligence. The ants self-organise. Their deadly force emerges from that fact that each one does his tiny bit.

The field of research that studies these phenomena is called complexity, and refers to them as complex systems. We are confronted with

them more than we think, or even would like to. At the very large scale the weather system is one of those complex systems consisting of many small and interacting elements that all contribute to rain or shine; the internet is a global complex system of interconnected networks of 100 million servers hosting roughly 1,5 billion websites. Again, without a grand scheme or coordination behind it. But also, on the very small scale our lives are affected by complex systems. Human biology has some striking examples. The nervous system consists of the interplay of many cells called neurons, or “nerve cells”, which like the earlier mentioned sardines or army ant perform their tasks unconcerned by the bigger picture, yet from their workings emerges consciousness and sentiments. Another example propelled in the global consciousness by the planet-paralyzing pandemic that at the time of writing still rages, is the human immune system. This system inside the human body keeps it from getting sick and consists of trillions of cells without any leader or central control. Like little soldiers these cells move around in the body trying to find germs, bacteria, fungi, and viruses and defeat them collectively. Interestingly, measures of dealing with the pandemic (from lockdowns to tier systems and quarantines) as well as strategies towards finding the much-anticipated vaccine rely heavily on complexity theory. Other examples of complex systems are markets with buyers and sellers, an economy as a whole, the political behavior of societies, the list seems endless.

Two main characteristics stand out when it comes to complex systems, and which will be of interest to us later. One is “self-organisation”, they can perform rather sophisticated tasks without central control or leader. The other is “emergence”. Emergence has colloquially been described as “the sum is more than its parts” but is probably best understood by the example of the physical phenomenon of wetness: the individual H₂O molecule does not have wetness as a characteristic, many H₂O molecules do. Or more succinctly even, at what point does a collection of grains of sand become a pile? According to Mitchell (2009), this logic flies in the face of science as we have known it since Descartes. Reductionism, as the way Descartes practiced science, built upon the belief that a whole can be understood completely if you understand its parts. This no longer holds in Complexity, which could be seen as a terrifically liberating finding.

In his introduction to Complexity, Holland (2014) draws a distinction between on the one hand Complex Physical Systems (CPS), which consist

of different fixed elements whose behavior can be fairly accurately described and predicted in mathematics through partial differential equations; and on the other hand Complex Adaptive Systems, in which agents learn or adapt in response to interaction with other agents, which makes their behavior entirely unpredictable. Not incidentally, the distinction is mirrored in its application in mathematics and computer science on the one hand, and social sciences on the other. This can lead to interesting and most revealing disagreements. Take for instance the debate held on the BBC Radio 4 show "In Our Time". In its programme on Complexity of 19 December 2013, Professor Eve Mitleton-Kelly: Director of the Complexity Research Group at the London School of Economics and a Social scientist, is asked to explain the difference between complex and complicated. Complicated systems can be designed, predicted and controlled, she says. Take for instance the jet engine, it has many parts, it all looks very intricate, but it is not complex. Complex is the opposite of these things, take human societies as an example. Complex systems can create a new structure, a new way of working from the way the agents of the system interact with each other. Professor Jeff Johnson, Professor of Complexity Science and Design at the Open University and a mathematician, disagrees with her notion that complex systems cannot be designed. He claims that in some instances they can and quotes the example of a city, which according to him can be designed. In making that claim, he probably highlights a more interesting divide between engineers who think societies can be designed, organized and planned, and on the other hand social scientist who seek to incorporate human agency in a model. This, however, does not reduce the standing and the promise complexity holds. When asked by President Clinton to reflect upon the next millennium from a science perspective, Stephen Hawking in 1998 said "the most important developments for the next millennium will be in complexity."

Because of its novel way of thinking, and because of its notions of self-organisation and emergence, complexity might hold some seeds for a new perspective on the way cities and neighbourhoods develop, and the way we would like them to develop. In his 2008 book "New York for Sale" Hunter College Urban Planning and Policy Professor Tom Angotti writes: "in order to achieve neighborhood change new flexible and adaptive models of action must be developed recognising the roles played by conflict, contradiction and complexity in the planning process. Neighborhood-based

planning — decision making, implementation and management — cannot be fixed, rational or linear. Preconceived plans will not be successful. The point of departure should be political strategies since ‘community planning is rarely politically neutral at the local level and often addresses city-wide, regional and global political issues.’”

For these various reasons, complexity has attracted City Mine(d)’s attention when looking for inspiration for a different narrative and a new imaginary. There could be something profoundly liberating in the recognition that there is rather limited control over the development of neighbourhoods. The character and development of neighbourhoods might be more an emergent characteristic of the behavior of different agents, in this case local residents, rather than the result of the insights of a master planner. The insight that all residents are interacting, and adapting elements should limit the ambitions of those who want to design its future, plot its development path or plan its use of space. It might also curb the ambitions of government agencies that still think that neighbourhoods can be engineered and controlled through strategies like gentrification (Uitermark., Duyvendak., Kleinhans, 2007).

About our conundrum on collective action, it might make the discussion obsolete altogether. When we look at the residents as equally valuable agents, collective action is not an option. Collective action is a statement of fact. It could be argued that it is a fallacy to believe that we can opt out of the systems that shape our daily lives. Rather, our daily lives shape those systems. To stop living is the only form of retreat from the public activities that are indispensable to meeting our basic needs. There is no central command or control happening in public life. It is the accumulation of a plethora of activities which together make up what we refer to as public life. So those who initiate action, those who further it, but equally those who ignore it, and those who oppose it, are part of the collective action and the complex system from which emerges the neighbourhood as we know it.

This does not mean that all forms of actions are irrelevant. On the contrary, it allows us to focus our energy on activities that really matter. To empower the right agents, and thus to redistribute power. Approached from another perspective, it looks at the agency each agent has, and how it can be harnessed. The repercussions this has on the goals that can be attained as a society are more than liberating, they are sea changing.

When it comes to the challenges disadvantages neighbourhoods are faced with, it is often heard that a collective effort is needed, we all need to put the hand on the plough. This not only presupposes an attainable goal all need to work towards, but also that those who do not engage are in a way morally inferior to those who do. That acting is good, passively observing is only contributing to the downfall of humanity. With the perspective of complex systems, however, the action of each individual can be seen as a contribution to the development of the neighbourhood.

This does not mean, however, that a more sustainable, socially just of culturally more inclusive neighbourhood can no longer be aspired to. Holland (2014) in his book on complexity teaches us that complex systems often exhibit recurring patterns. He compares it to a game of chess, in which different moves can make up a pattern. An experienced player can use these patterns to steer a game to a win. But other complex systems like the weather or our brains equally display certain patterns. It is by comparing different complex systems that lessons can be learned in terms of steering a complex system towards a more beneficial outcome. Again, not through leadership, a boss, or central command, but rather through a collective intelligence and a path that emerges from the actions of the different agents. The development can be steered in a more desirable direction, but as is the case already, this will only actually happen when the different actor involved individually move in that direction. This also assumes a level playing field, which is obviously not the case. Different agent have more or less access to resources, and therefore their actions weigh more heavily on the development of the area. These resources can be power, financial means, knowledge or network. Which brings us back to the same practices and the same activities of empowering and emancipating disenfranchised local residents, be it this time with another narrative, and with another imaginary.

V. CONCLUSION

This article used the experience of City Mine(d) in disadvantaged neighbourhoods in Brussels and London to highlight issues related to taking collective action. The article does not argue against collective action, on the contrary, it very much endorses the conclusions from the work of among others Elinor Ostrom (1990) who highlighted the need for collective action

particularly when commons like natural resources are at play. Also, the title does not want to suggest that collective action should be excluded as a possibility. Rather the contrary, it considers it self-evident that it is not a subject of debate, but a matter of fact.

Yet, the article wishes to highlight the difficulty of radical political action in the hegemonic neoliberal context. It identifies two instances in which 'fair is foul and foul is fair'. One is collective action which can aspire radical change but might end up to shore up the status quo; another is the notion of community, which can be a form of organising, empowering and emancipating of a disenfranchised group, yet can also become a way to fragment struggles with gender, race, age, class or even the place where you live as the dividing features, thereby keeping radical activities within the boundary of what remains invulnerable.

The dominant character of the neoliberal project makes it difficult to imagine, discuss, let alone execute political alternatives. For that reason, it is proposed here to look into the emerging science of complex systems, to explore a new vocabulary, new modes of organising, and new ways of learning. All input is much appreciated.

REFERENCES

- Angotti, T. (2008) *New York for Sale: Community Planning Confronts Global Real Estate*. London and Cambridge: The MIT Press.
- Awan N., Schneider T. & Till, J. (2011). *Spatial Agency, Other Ways of Doing Architecture*. London and New York: Routledge.
- City Mine(d), (2006). "Generalised Empowerment". Brussels: City Mine(d).
- European Union, (2012). "*The Citizen's Effect*" European Union. Luxemburg.
- Geens, H. (2014). *Community organisation in the European Quarter in Brussels, Bral*. Brussels.
- Gough, J. (2002). *Neoliberalism and Socialisation in the Contemporary City: Opposites, Complements and Instabilities*, in *Antipode*, Volume 34 (3) (pp405-426)

- Holland, J (2014). *Complexity, a very short introduction*, UK: Oxford University Press
- Jessop, B. (2002). Liberalism, Neoliberalism, and Urban Governance: A State–Theoretical. *Perspective in Antipode*, Volume 34 (3) (pp 452-472)
- Lakoff, G. (2014). *Don't Think of an Elephant*, Chelsea Green Publishing. Vermont.
- Marx, K (1852). *Der achtzehnte Brumaire des Louis Napoleon*. Progress Publishers. Moscow. 1937
- Mitchell, M. (2009) *Complexity, a guided tour*. UK: Oxford University Press
- Moulaert, F. (2010). Social innovation and community development. Concepts, theories and challenges', in F. Moulaert, F. Martinelli, E. Swyngedouw and S. Gonzalez (eds.) *Can The Role of Research 61 Neighbourhoods Save the City? Community development and social innovation* (pp. 4-16). London: Routledge.
- Moyersoen J (2005). *Self-determined urban interventions as tools for social innovation. The case of City Mine(d) in Brussels in Moulaert, M. Social Innovation, Governance and Community Building*. Brussels: European Commission DG Research. (pp294-308)
- Olson, M. (1965). *The Logic of Collective Action: Public Goods and the Theory of Groups*. EE.UU: Harvard University Press
- Oosterlynck,S. Swyngedouw E. (2010). Noise reduction: the postpolitical quandary of night flights at Brussels airport, *Environment and Planning A 2010*, volume 42, (pp 1577 1594)
- Ostrom, E (1990). *Governing the Commons*. Cambridge University Press
- Prahalad, C.K. and Ramaswamy, V. (2004). "Co-creating unique value with customers", *Strategy and Leadership*, Vol. 32 No. 3, pp. 4-9
- Rendon, G. (2011). "Politics, Practices and Constraints of Socio-spatial Restructuring through Citizens' Active Engagement" in Qu, L., and Hasselaar E. (2011) *Making Room for People*. Techne Press. Delft (pp 27 – 63)

- Segers, J. (2021). “Co-Creation and social transformation: a tough issue for research” in Carpenter, J. and Horvath, C. (2021), *Co-Creation in Theory and Practice*. Bristol: Policy Press. (pp 189-205)
- Segers, J. (2019b). *Tactics for Tough Issues in Multitudes* 77. Paris (pp94-100)
- Star, S (1989). “Institutional Ecology, ‘Translations’ and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley’s Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39”. *Social Studies of Science*. 19 (3): (pp 387–420)
- Suchmann, L., Trigg, R., and Blomberg, J. (2002). ‘Working artefacts: ethnomethods of the prototype’. *British Journal of Sociology*, Jun;53(2): 163-79.
- Uitermark, Justus., Jan Willem Duyvendak, & Reinout Kleinhans. (2007). Gentrification as a Governmental Strategy: Social Control and Social Cohesion in Hoogvliet, Rotterdam. *Environment and Planning A* 39(1) (pp125–141)
- Vermaak, H. (2012). Facilitating Local Ownership Through Paradoxical Interventions. *The Journal of Applied Behavioral Science*. 48(1): 225-247
- Wenger, E. (1998). *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press

CREACIÓN DE ESPACIOS PARA EL CON-VIVIR DE LAS CULTURAS

Gabriela Mondragón Cervantes, [ORCID: 0000-0002-2503-4384](https://orcid.org/0000-0002-2503-4384)

La política social para pueblos indígenas en nuestro país durante el S. XX pasó de buscar la “mexicanización del indio” con el fin de integrarlos a la unidad nacional, posteriormente se respetó únicamente aquellos rasgos culturales que pudiesen generar ganancias. Si bien en la década de los setenta surge la propuesta del indigenismo participativo (Bartolomé, 2017; Meentzen, 2007) que buscó dar una mayor voz a los pueblos originarios, esto se vio interrumpido con la llegada del neoliberalismo que colocó la condición cultural y territorial como la causante de la pobreza de los pueblos indígenas, a partir de este momento se ha caracterizado por ser asistencialista la política social para pueblos indígenas.

La política social se entiende como el conjunto de principios y acciones más o menos coherentes gestionadas por el Estado, que determinan la distribución y el control social del bienestar de la población. De igual forma a partir de ella se busca situar a los ciudadanos en el centro de las políticas públicas. (Ortiz, 2007; Serrano, 2005)

El presente trabajo tiene como objetivo exponer una forma diferente de concebir el diseño de una política social para pueblos indígenas en donde se busque garantizar los derechos sociales de los individuos sin que su identificación con otra cultura diferente a la dominante sea un impedimento para el goce completo de ellos y prevalezca la autogestión de las personas. De igual forma, se debe tener en cuenta el interculturalismo y su fin último que es lograr el diálogo desde la equidad entre las distintas culturas.

En un principio se recuperan las concepciones de la pobreza de organismos internacionales y cuál es la forma de accionar del Estado para posteriormente centrarnos en el desarrollo de las políticas para pueblos indígenas en nuestro país desde 1940 y hasta el sexenio de Enrique Peña Nieto. Finalmente, se reflexiona en torno a la importancia de la política social en el desenvolvimiento de las políticas públicas para pueblos indígenas.

I. POBREZA ¿CÓMO SE DEFINE Y CÚAL ES LA FORMA DE ACCIONAR DEL ESTADO?

Para poder entender el objetivo de la política de desarrollo social y cómo se implementa, primero se debe esclarecer qué es la pobreza, cuáles son sus dimensiones y cómo se mide.

Desde finales de los años noventa se comenzó a vislumbrar que la pobreza no únicamente podía ser concebida como la falta de acceso a bienes de mercado a partir de la renta, sino que también se deben tener en cuenta los derechos sociales incumplidos y al mismo tiempo la falta de capacidades. La pobreza es entonces, una serie de pérdida de oportunidades que traen como consecuencia la exclusión social de las personas al encontrarse en desventaja para lograr un desarrollo pleno. (Nussbaum, 2010; Sen, 1999)

Más tarde, pasó de ser concebida como la falta de ingresos económicos a la privación de derechos sociales.

La Organización de las Naciones Unidas (ONU) la define como “ la condición caracterizada por una privación severa de necesidades humanas básicas, incluyendo alimentos, agua potable, instalaciones sanitarias, salud, vivienda, educación e información” (Spicker, 2009, p. 294). La definición que da la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE) se basa en el ingreso de pobreza extrema (1.25 USD o menos al día) al igual de factores socioeconómicos que deben estar garantizados para que una persona no esté bajo la condición de pobreza.(Brian, 2015). Estos son:

1. Económica, entendida como la capacidad de obtener un ingreso, consumir y garantizar el acceso a tierra, animales, créditos y empleos.
2. Bienestar humano: tener acceso a la salud, educación, nutrición, agua potable y vivienda.
3. Política: Ejercer sus derechos humanos, tener influencia en las políticas públicas, libertades políticas haciendo énfasis en la protección contra posibles violencias o injusticias por parte del Estado.
4. Socio cultural: la capacidad dentro de su comunidad y reflejar sus identidades con dignidad. En este rubro se debe tener en consideración que de acuerdo con la OCDE la cultura, la ocupación o la ubicación

geográfica pueden llegar a conducir a la exclusión social y económica de las personas.

5. Capacidades protectoras: Se refiere a la capacidad de los individuos de soportar los choques económicos, la enfermedad, la delincuencia, la guerra y la indigencia.

La Comisión Económica para América Latina y el Caribe¹ (CEPAL) cuyo fin es contribuir al desarrollo económico de la región, así como dar seguimiento y evaluación de las políticas públicas, además de dar información especializada y asesoramiento fundamentalmente. Al igual que los organismos anteriormente mencionados, esta comisión a partir del 2000 comienza a concebir la pobreza como “resultado de un proceso social y económico (con componentes culturales y políticos) en el cual las personas y hogares se encuentran privados de activos y oportunidades esenciales por diferentes causas y procesos, tanto de carácter individual como colectivo, lo que otorga un carácter multidimensional”(CEPAL y UNIFEM, 2004, p. 12).

A partir de las concepciones de pobreza de los organismos internacionales a los que nuestro país se encuentra adscrito, en el 2004 se promulga la Ley General de Desarrollo Social (LGDS) a partir de la cual se marcaron las pautas para la definición, medición y evaluación de la pobreza, con el fin de garantizar los derechos sociales incluidos en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (CPEUM).

Los Derechos Sociales establecidos en el Art. 36 de la LGDS que el Consejo Nacional para la evaluación de la Política de Desarrollo Social (Coneval) considera para la medición multidimensional de la pobreza son: 1) Ingreso corriente per cápita, 2) rezago educativo 3) acceso a servicios de salud, 4) acceso a la seguridad social, 5) calidad y espacios de la vivienda, 6) acceso a los servicios básicos de la vivienda, 7) acceso a la alimentación nutritiva y de calidad, 8) grado de cohesión social y grado de accesibilidad a carretera pavimentada.

Es así como desde la LGDS se establece que para la medición de la pobreza en México deben considerarse los derechos sociales y el bienestar económico. Al estar incluidos en el marco jurídico nacional se adjudica al Estado la obligación de generar los mecanismos que permitan el pleno acceso ellos. A partir de lo anterior Coneval define la pobreza cómo:

“Una persona se encuentra en situación de pobreza multidimensional cuando no se tiene garantizado el ejercicio de al menos uno de sus derechos para el desarrollo social, y sus ingresos son insuficientes para satisfacer sus necesidades básicas”(CONEVAL, 2018, p. 33)

Por ende la pobreza se encuentra asociada a condiciones de vida que vulneran la dignidad de las personas, resultado de la acumulación de derechos incumplidos que privan de bienes necesarios para un desarrollo integral del ser humano (Mancini, 2018) por ello la relevancia de la construcción de políticas públicas en materia de desarrollo social por parte del Estado para garantizar las condiciones en la que las personas puedan ejercer sus derechos socioeconómicos.

La forma a partir de la cual el Estado garantiza el mejoramiento de las condiciones de la vida de su población, poniendo énfasis en los derechos sociales con el fin de reducción de la pobreza y desigualdad es la Política de Desarrollo Social. De igual forma funge como promotor y coordinador en conjunto con los actores de la esfera pública y privada, ya que el Desarrollo de acuerdo con Zuluaga (1999) se entiende como un proceso de transformación socioeconómica con la participación de la población, para poder tener un mejoramiento de las condiciones de vida y dignificación de las personas y al mismo tiempo una mejor distribución de las riquezas. Por ende, la Política de Desarrollo Social busca garantizar el mejoramiento de la calidad de vida de su población y lo realiza a partir de las políticas sociales.

A continuación, se realizará un breve recorrido a la evolución de las políticas de los pueblos indígenas en nuestro país para posteriormente resaltar la importancia de la política social para garantizar el goce pleno de los derechos sociales de los pueblos indígenas.

II. EVOLUCIÓN DE LAS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA PUEBLOS INDÍGENAS

Una política pública puede ser definida como el conjunto de acciones estructuradas por parte del gobierno para dar respuesta a las problemáticas públicas de su población, resultado de la participación en conjunto de la ciudadanía, grupos y autoridades (Arellano y Blanco, 2013). Por su parte

las políticas públicas para pueblos indígenas se definen como políticas gubernamentales que tienen como objetivo mejorar las condiciones de vida de los indígenas. (Stavenhagen et al., 1988)

A partir de esta definición, resulta claro que el foco de atención de estas es la mitigación de la pobreza y la disminución de la brecha de desigualdad resultado de siglos de segregación y discriminación. La primera vez que se implementó una política para indígenas en el siglo XX fue bajo el gobierno de Lázaro Cárdenas con la creación del Departamento de Asuntos Indígenas (DAI) con la característica de lograr “la mexicanización del indio” ya que a partir del fin de la Revolución Mexicana se buscó la unidad de la nación, por ende, el indigenismo buscó a partir de la reducción de la pobreza y la educación de los indios su integración a una nación homogénea con el español como idioma oficial. De las frases más sobresalientes de aquella política fueron: “civilizar es uniformar” y “si un pueblo no habla nuestra lengua no es de nosotros” (Bartolomé, 2017, p. 48)

En 1948 se crea el Instituto Nacional Indigenista (INI) que fue remplazado en el 2003 por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), los 50 años que estuvo en funcionamiento el INI no solo fungió como la institución estatal de implementar las políticas indigenistas, sino que al mismo tiempo se desarrolló como un instituto para la investigación, con un consejo consultivo asesor y representaciones a nivel estatal. (Meentzen, 2007)

En las décadas de los cincuentas y sesentas surge el indigenismo de integración, el cual a partir de una educación bilingüe y el respeto a algunos aspectos culturales que concordasen con las normas estatales, un ejemplo de esto son las artesanías. Sin embargo, su fin último seguía siendo la mexicanización pero bajo el nombre de aculturación, (Aguirre, 1957) la cual planteaba un cambio cultural dirigido para lograr el desarrollo de la población indígena, con el objetivo del mestizaje como el único camino para lograr la conformación nacional, dentro de esta concepción pasó de ser un problema de casta a uno de clase.

En los años setenta surge una corriente antropológica crítica que cuestionaba la visión del indigenismo y la integración que marcó las políticas públicas previas. Su propuesta fue el “indigenismo de participación” fue la primera vez que se planteó la posibilidad de

proporcionarles voz y voto respecto a las acciones ejercidas sobre ellos. En 1975 se llevó a cabo el Primer Congreso de Pueblos Indígenas, organizado por el INI cuya consecuencia fue la creación del Consejo Nacional de Pueblos Indios, que dio acceso a los indígenas al aparato indigenista, así como el establecimiento de la educación bilingüe como norma. (Bartolomé, 2017)

Esto se vio interrumpido en parte por las crisis de la década de los ochenta y con las reformas de aquella época caracterizada por ser asistencialista, resultado del entendimiento de la naturaleza de la pobreza por falta de ingreso económico y cultural. Pero con la entrada en vigor del Convenio 169² de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) en nuestro país, en 1992 se modifica el Artículo 4 de la CPEUM al reconocer al país como una nación multicultural.

Sin duda el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en 1994 representó un parteaguas en distintos sentidos, por un lado, colocaron en el debate público las exigencias y derechos incumplidos a los pueblos indígenas, muchos de los cuales se establecieron en el Convenio 169. De igual manera, se presentaron algunas iniciativas ante el Congreso en favor de los derechos de las culturas indígenas y a pesar de no llegar a ningún consenso marcaron la pauta para lo que pasó posteriormente con la llegada de Vicente Fox al gobierno.

Durante la campaña presidencial de Fox se comprometió a resolver las exigencias del EZLN si llegaba a ganar, resultado de ello en 2001 se promulgaron reformas en los Art. 1, 2, 3, 4, 18 y 115 a partir de las cuales se reconocen los derechos de los pueblos indígenas y su derecho a la autodeterminación. Durante este mismo gobierno en 2003, se promulga la Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos indígenas. Además se crea conjuntamente la CDI de la cual se excluyeron a los antropólogos y académicos para enfocarse en convertir la política pública para pueblos indígenas bajo la lógica neoliberal y asistencialista.

Durante la administración de Felipe Calderón, las inconsistencias dentro del CDI no sólo fueron de materia de planeación, sino que también en transparencia y desvío de fondos. La política para pueblos indígenas se acotó a la problemática de las comunidades a una situación de pobreza y marginación, por lo que se implementaron programas paternalistas y asistenciales que no resolvieron los problemas de fondo de la pobreza en

que viven. De igual forma se dejó a un lado el reconocimiento de la colectividad y autonomía que están dados en la Constitución y los pueblos reclaman. (Banda, 2010)

Finalmente, con Peña Nieto (2012-2018) se criticó el enfoque asistencialista pero no se logró romper con este. Si bien la búsqueda de la integración de los pueblos indígenas en la lógica del mercado ya no es sinónimo de la extinción de su cultura, una de las críticas a este gobierno fue tratarlos todavía como actores pasivos.

Los tres primeros gobiernos mexicanos del siglo XXI en materia de políticas para pueblos indígenas, sobre todo para solventar los problemas de sus derechos sociales

debe de ayudar a los miembros interesados a eliminar las diferencias socioeconómicas que puedan existir entre los miembros indígenas y los miembros de la comunidad nacional, haciendo énfasis en siempre mantener la compatibilidad con sus aspiraciones y formas de vida. (Ruiz et al., 2003)

incumplidos, se han caracterizado por enfocarse en atender las consecuencias producto de las desigualdades históricas de nuestros pueblos indígenas.

III. LA IMPORTANCIA DE LA POLÍTICA SOCIAL EN EL DESENVOLVIMIENTO DE LAS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA LOS PUEBLOS INDÍGENAS

Antes del S. XXI las políticas sociales fueron “reducidas a poco más que la idea del establecimiento de redes de asistencia social en tiempos de crisis económica” (Ortiz, 2007, p. 7) ya a inicios del presente siglo, surge el consenso de ver a las políticas sociales como parte de las funciones esenciales del Estado y deben de ir más allá de las redes de asistencia para tratar de cubrir las fallas del mercado, puesto que si se implementan políticas sociales correctamente diseñadas pueden llegar a promover empleo y desarrollo.

Serrano (2005) nos marca que las políticas sociales tienen distintos niveles de acción, principalmente son tres: las políticas sectoriales, las

políticas de desarrollo social y los programas de asistencia social. Las primeras tienen la característica de absorber gran parte del presupuesto ya que se encuentra asociada con la provisión de servicios básicos y son sensibles a ser politizados.

En segundo lugar, los programas de desarrollo social van dirigidos a tratar de responder a problemas y grupos específicos, es decir a población en situación de vulnerabilidad en materia socioeconómica, socio territorial, de género, étnicas entre otras. Su principal objetivo es el desarrollo de las personas, familias y comunidades, por ello el foco de atención se encuentra centrado normalmente en las capacidades, la creación de trabajo colectivas y las relaciones directas con la comunidad en conjunto con las Organizaciones no gubernamentales y los gobiernos estatales y municipales. Finalmente, la asistencia social definida como “protección directa mediante transferencias de ingresos o recursos materiales” (Serrano, 2005, p. 3).

A partir de la identificación de estas dos últimas formas de políticas sociales se cuestiona cual es la mejor para reducir la pobreza en los pueblos indígenas, las transferencias directas normalmente son vistas como la forma de proporcionar recursos para que la población inmediatamente pueda ingresar en la lógica del mercado, pero ¿qué sucede con su capacidad de generar autogestión y poder salir paulatinamente de la pobreza sin llegar a generar dependencia al ingreso por parte del gobierno?

Ospina y Palacios (2011) revisan el antes y después de una intervención social, en especial el impacto en los hábitos de las personas que son intervenidas. En este sentido, nos dan dos categorías para describir los hábitos adquiridos ante la intervención estatal, estas son Dependencia y Autogestión. La primera se refiere a la situación generada por los programas de asistencia social y asistencialismo los cuales crean una dinámica en la vida cotidiana. En el presente trabajo se sostiene que la transferencia directa si bien son un apoyo a la población en situación vulnerable, no garantizan su autonomía a largo plazo, además de ser expuestos a redes clientelares y a las voluntades políticas.

Con lo anterior no se quiere decir que los gobiernos no deberían de invertir en programas sociales, claro que deben de hacerlo con el fin de reducir las grandes brechas de desigualdad existente en nuestro país, específicamente entre la población indígena y la no indígena. Pero la transferencia monetaria o de especie no es la única respuesta posible.

En este sentido retomando la clasificación de Ospina y Palacios (2011) se busca proponer una mayor implementación de programas que generen autogestión. Es decir, aquellos programas sociales que generen un impacto positivo sobre los beneficiarios al proporcionarles autonomía y estabilidad económica que les permita vivir con independencia de la intervención estatal al generar en algún punto sus propios medios de subsistencia.

Dentro de las propuestas para el accionar de los gobiernos en materia de planeación de acciones culturales en el presente trabajo se retomarán tres: libertad cultural, multiculturalismo e interculturalismo, los tres cobran importancia a finales del siglo XX y principios del siglo XXI a partir de los movimientos de diversas minorías étnicas.

Por otra parte, la libertad cultural para la planeación de programas sociales para pueblos indígenas sostiene que toda persona tiene el derecho de decidir la forma en que quiere vivir (poniendo énfasis en el aspecto cultural-étnico) sin llegar algún tipo de discriminación o se le impida el desarrollo pleno de sus derechos sociales.

Este enfoque nace de una nueva visión de cultura a finales de los noventa y principios del año 2000 resultado del levantamiento de diversas minorías étnicas. El cambio consiste en el reconocimiento de la cultura como aquel agente capaz de “conectar las necesidades de desarrollo, sensible y respetuosa con múltiples identidades culturales [...] y de la toma de en consideración de la cultura como eje inevitable del propio desarrollo” (Martinell, 2010)

Por ello en un primer momento se debe de dar el reconocimiento por parte de los gobiernos de la conformación multicultural y pluricultural de su población dando cabida a las identidades culturales que han sido excluidas y reprimidas históricamente. El siguiente paso es la implementación de políticas públicas que reflejen el respeto a las diferencias inherentes, pero al mismo tiempo se busque disminuir los desequilibrios en lo económico, político y social al generar condiciones para que las personas adquieran las capacidades necesarias para seguir ejerciendo plenamente sus derechos tanto individuales como colectivos. Es decir, se debe concebir una nueva forma de igualdad al poner énfasis en aquellas necesidades particulares que han sido postergadas por políticas indigenistas anteriores.

De igual forma al buscar la inclusión socioeconómica de los grupos minoritarios, se debe hacer a partir de políticas que promuevan el

crecimiento evitando que estas se conviertan en un motivo de tensión entre los distintos grupos. Otro punto por considerar es la llamada distribución geográfica de los servicios sociales, dando énfasis a la educación y a la salud. Para lograr un crecimiento a partir de la igualdad se deben tener presentes aquellas situaciones que generan desigualdad, es decir la educación, salud, trabajo, derecho de tierras y participación políticas. Estos derechos deben de ser garantizados por el Estado.

En el PNUD (2004) bajo el cuestionamiento del tipo de políticas públicas se deben de implementar para la población indígena son las acciones afirmativas, a partir de las cuales se busca la asignación de puestos de trabajos, contratos públicos, prestamos, admisión a la educación superior o bien curules dentro de las cámaras de representantes por el hecho de formar parte de un grupo en situación vulnerable. En conjunto con estas se deben de aplicar políticas multiculturales, ambas han sido aplicadas en nuestro país sin obtener los resultados esperados.

Desde la perspectiva latinoamericana surge la propuesta de la interculturalidad como crítica al multiculturalismo. El multiculturalismo es una propuesta que surge a partir de las preocupaciones de los Estado-nación ante el impacto de la globalización aunado a los diversos movimientos de reivindicación de las minorías étnicas.

Kymlicka (1996) plantea un enfoque a partir del cual se pueda conseguir la justicia social entre las distintas culturas, y al mismo tiempo una compatibilidad de los derechos individuales con los derechos colectivos. En este sentido el multiculturalismo se caracteriza por buscar ofrecer un trato diferenciado a las minorías y al mismo tiempo procurar las mismas oportunidades con el fin de conseguir la equidad y justicia social entre las distintas culturas, de igual forma, la posibilidad de las personas de pertenecer a una cultura distinta a la dominante.

A partir de los derechos diferenciados que propone el multiculturalismo surgen las acciones afirmativas, las cuales se caracterizan como anteriormente se menciona, a favorecer la integración de personas o grupos discriminados en condiciones de igualdad a la sociedad, esto se logra a partir de un trato desigual con el fin de tratar de disminuir las desigualdades acumuladas o compensar las consecuencias de la discriminación por motivos étnicos, religiosos o de género. (Rodríguez, 2013)

En la búsqueda del resarcimiento radica su temporalidad, ya que se espera que en algún momento aquellas diferencias sean eliminadas, esta es la segunda crítica a éstas y la tercera radica en el hecho de buscar corregir las consecuencias de la desigualdad entre las culturas bajo el supuesto de que la injusticia cultural es un hecho aislado cuando en realidad la parte económica y social se ven intrínsecamente relacionadas con la injusticia cultural. De igual forma con el trato diferenciado se deja de lado la oportunidad del intercambio y aprendizaje entre las distintas culturas que habitan dentro del mismo territorio corriendo el riesgo de generar tensiones y el fortalecimiento de prejuicios y por ende discriminación.

En este sentido se retoma la interculturalidad como una alternativa al multiculturalismo, sus principios son el respeto, la convivencia y el aprendizaje mutuo entre las culturas, su principal aspiración es lograr una relación equitativa de dialogo mutuo y aprendizaje. Su forma de accionar es a partir de políticas interculturales.

Rodríguez (2013) señala que estas han sido implementadas en mayor medida en el campo de la educación, sin embargo, nos llama a pensar que estas deberían ser implementadas en diversos aspectos de la acción pública bajo el planteamiento que el problema de injusticia cultural se ve relacionado con la injusticia social y económica.

En este sentido, no sólo deben ser diseñadas únicamente para las minorías culturales, porque para que exista discriminados debe de haber discriminantes es por ello, que se requiere de una educación intercultural en donde se incluya a miembros de la cultura dominante, no con el objetivo de homogeneizar sino para inculcar en el individuo los elementos necesarios para una convivencia dentro de un respeto recíproco.

Otra de las propuestas del interculturalismo es el diseño de políticas públicas verticales es decir de abajo hacia arriba, en este sentido, se deben de implementar políticas participativas que deriven en el fortalecimiento de la sociedad civil y el diálogo entre las diferentes culturas. Porque no se pueden diseñar políticas sin ser consultadas las verdaderas necesidades, deseos o sentires, pero sobre todo porque “no se pueden hacer políticas para la otredad sin preguntarle al otro”(Rodríguez, 2013, p. 120)

En este sentido las políticas interculturales tienen como fin el reconocimiento de la diferencia de forma permanente, por ello en un principio se propone la creación de políticas públicas enfocadas a eliminar

la inequidad entre las culturas la cual en gran medida tiene como consecuencia la pobreza, para posteriormente crear espacios en donde se salvaguarden la diversidad cultural y se evite la discriminación y opresión al momento de la convivencia entre las distintas culturas.

A lo largo del presente apartado se recalca la importancia de la política social para garantizar los derechos sociales de las minorías, en el caso de la presente investigación las minorías étnicas, y con ello procurar la reducción de la pobreza y en el mejor de los casos que la población ya no regrese a la condición de pobreza a pesar de eventos externos o internos tales como crisis económicas, desastres naturales entre otras.

Por ello, se propone a los gobiernos con minorías culturales privilegiar aquellos programas sociales para pueblos indígenas que generen un impacto positivo al contribuir a una actitud autogestora ante la intervención estatal, al enfocarse en la creación de capacidades y garantizar que a ninguna persona sus derechos sociales se vean afectados por identificarse a una cultura diferente a la dominante. De igual forma, retomando la interculturalidad se deberán generar espacios donde las diversas culturas puedan convivir y aprender una de otra porque este convivir es en donde puede llegar a existir el encuentro entre ellas y llegar a un consenso en donde todos se vean beneficiados.

IV. CONCLUSIONES

La pobreza multidimensional definida como la carencia de al menos de uno de derechos sociales y falta de un ingreso económico con el cual una persona pueda llegar a satisfacer sus necesidades básicas llama a pensar cuáles han sido las acciones de los Estados-nación para atenderla, esto ha sido a partir de la Política de Desarrollo social la cual es la encargada de garantizar el mejoramiento de la calidad de vida de su población a partir de las políticas sociales.

Por su parte las políticas sociales al ser un conjunto de principios o acciones más o menos coherentes gestionadas por el Estado a partir de las cuales se determina la distribución y el control social de la población, radica la importancia de reflexionar las formas en que se han diseñado para la población indígena en situación de pobreza.

En este sentido se retoma la propuesta de Ospina y Palacios (2011) de buscar implementar políticas sociales que promuevan la actitud autogestora de las personas ante la intervención estatal a partir de la creación de capacidades y con ello buscar disminuir la brecha de desigualdad, pero al mismo tiempo sus derechos sociales no se vean afectados por pertenecer a alguna minoría cultural. Y al mismo tiempo los hacedores de programas sociales para pueblos indígenas deberán tener en cuenta el interculturalismo como una propuesta que busca el diálogo desde la equidad entre las diversas culturas, con el fin de aprender y convivir unos con los otros.

REFERENCIAS

- Aguirre, G. (1957). *El proceso de Aculturación*. México: UNAM (ed).
- Arellano, D., & Blanco, F. (2013). *Políticas Públicas y Democracia*. Instituto Federal Electoral.
- Banda, O. (2010). *Pueblos indígenas y legislación: balance de la LX Legislatura (2006-2009)*. www.juridicas.unam.mx
<http://biblio.juridicas.unam.mx>
- Bartolomé, M. (2017). Del colonialismo al indigenismo y al Estado pluricultural en México. *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas*. (69). 33–64.
- Brian, K. (2015). *De la ayuda al desarrollo, El combate internacional de la pobreza*. OCDE. <http://dx.doi.org/10.1787/9789264226197-es>
- CEPAL, & UNIFEM. (2004). Entender la pobreza desde la perspectiva de género. *Mujer y desarrollo*, 52, 1–70.
- CONEVAL. (2018). *Metodología para la medición multidimensional de la pobreza en México (3º)*.
<https://www.coneval.org.mx/InformesPublicaciones/InformesPublicaciones/Documents/Metodologia-medicion-multidimensional-3er-edicion.pdf>
- Kymlicka, W. (1996). *Ciudadanía Multicultural*. Paidós.
- Mancini, F. (2018). La pobreza y el enfoque de derechos: algunas reflexiones. En *Pobreza y Derechos Sociales en México* (p. 735). CONEVAL / UNAM.

- Martinell, A. (2010). Aportaciones de la cultura al desarrollo y a la lucha contra la pobreza. En *Cultura y Desarrollo. Un compromiso para la libertad y el bienestar* (pp. 1–23): Siglo XXI.
- Meentzen, A. (2007). *Políticas Públicas para los pueblos indígenas en América Latina. Los casos de México, Guatemala, Ecuador, Perú y Bolivia*. Konrad Adenauer Stiftung.
- Nussbaum, M. C. (2010). *Crear capacidades. Una propuesta para el desarrollo*: Paidós.
- Ortiz, I. (2007). *POLÍTICA SOCIAL*.
https://esa.un.org/techcoop/documents/socialpolicy_spanish.pdf
- Ospina Jaramillo, J. J., & Palacios Escobar, C. (2011). *Superando el asistencialismo la economía social como horizonte de política social en Colombia*.
<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/1408#.XheON7im3As.mendeley>
- PNUD. (2004). La libertad cultural en el mundo diverso de hoy. En *Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo* (Número 14). <http://hdr.undp.org>
- Rodríguez, E. C. (2013). Justicia cultural y políticas públicas: De las acciones afirmativas a las políticas interculturales (una propuesta normativa para el caso de los grupos étnicos). *Vniversitas*, 127, 91–125. <https://doi.org/10.1144/Javeriana.VJ127.jcpp>
- Ruiz, X. G., Tomasini, M. A., & Sosa Suárez, M. (2003). *Convenio 169 de la OIT sobre Pueblos indígenas y Tribales em Países Independientes*. <http://www.cdi.gob.mx>
- Sen, A. (1999). *Desarrollo y Libertad*. Planeta.
https://www.future.edu/wp-content/uploads/2018/06/2011-12-07-amartya_sen_cap_la_angecia_delas_muheresyel_cambio_social.pdf
- Serrano, C. (2005). *Claves de la política social para la pobreza*.
https://www.academia.edu/8744376/CLAVES_DE_LA_POLITICA_SOCIAL_PARA_LA_POBREZA?auto=download
- Spicker, P. (2009). Definición de pobreza: doce grupos de significados. *Pobreza : un glo-sario internacional*, 291–306.
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/clacso/crop/glosario/06spicker.pdf>

Stavenhagen, R., De, C., Carrasco, T., Müller, L. D., Ibarra, M.,
Junqueiro, C., Nahmad, S., Padilla, L. A., Paiva, E., Rodríguez,
N. J., & Varese, Y. S. (1988). *DERECHO INDÍGENA Y
DERECHOS HUMANOS EN AMÉRICA LATINA*.

Zuluaga Monsalve, A. M. (1999). ¿Desarrollo Social? *Anfora*. 7(14).
89–91. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>

CAN PARTICIPATORY ARTS HELP DELIVER (MORE) SOCIALLY JUST CITIES?

Ségolène Pruvot, [ORCID: 0000-0003-3473-5251](https://orcid.org/0000-0003-3473-5251)

*“C’est nous le Grand Paris,
C’est nous le Grand Paris,
La banlieue influence Paname,
Paname influence le monde,
Le 93 influence Paname, Paname
influence le monde,
Le Maghreb influence Paname,
Paname influence le monde,
Oui l’Afrique influence Paname,
Paname influence le monde
(...)
Song, C’est Nous le Grand Paris,
Médine and al. (2017)*

*“We are Greater Paris,
We are Greater Paris,
The suburb influences Paname*,
Paname influences the world,
The 93 influences Paname, Paname
influences the world,
The Maghreb influences Paname,
Paname influences the world,
Yes Africa influences Paname,
Paname influences the world
Medine and al.
* Paname is a word for Paris*

Figure 1.

Screen Shot from the music video for *C’est nous le Grand Paris* (‘We are Greater Paris’) (2017)

Source: <https://www.youtube.com/watch?v=6sfVkJZYIyik>



“We are Greater Paris” sing the young rappers from the suburbs of the French capital (Médine, 2017). From the most recognised artists on the contemporary visual arts scene, such as Thomas Hirschhorn, to the

most popular musicians, such as Medine, artists have found multiple ways to claim their belonging to the city and their role in its making.

This article brings into urban planning literature a new insight on the potential social impact of the arts, anchored in art theory, to understand if and how ‘participatory arts can help deliver (more) socially just cities’. It asks whether co-created - here understood as participatory (Bishop, 2012) - art projects bring in (more) social justice in the city and if yes, how. The results presented in this article focus on the role of artists and arts projects.

The analysis is based on three in-depth case studies of participatory theatre projects located Saint-Denis (France), one of the archetypical “banlieues” of Paris, marked by a great social mix, poverty and squalid housing, stigma, but also a high pressure on land in some areas due to its proximity to Paris and the new development plans in the Greater Paris Metropolis. In Saint-Denis, the local authority (Plaine Commune) implements a specific Creative City strategy called ‘Territory of Culture and Creation’, partly targeted at bringing in more social justice.

The research hypothesis is that artists may play an active role in building an alternative vision of the city and that one needs to follow closely the creative process of participatory art projects to understand how these visions are activated (Sharp et al, 2005). The article investigates how the ‘specific power of the arts’ is at play in the city. Based on recent art theory, ‘the specific power of the arts’ is understood as defined by Rancière (2009) and Bishop (2012), which highlight that art has the potential of opening new political spaces through the creation of ‘plurivocality’ and dissent, rather than through the creation of consensus. According to this definition, art is political by essence, however, some art forms have more potential than other to raise critical awareness and by that act on what Rancière calls ‘*the distribution of the sensible*’ (Rancière, 2009). The article looks at whether participatory arts, by collaboratively engaging residents and stakeholders, activate a specific process leading to (more) social justice (Sen, 2009; Fainstein, 2010). The article demonstrates that the specific input of art has been largely disregarded in urban planning literature in discussions on creativity in the city, on the basis that it does not have direct economic impact or easily quantifiable social impact. Analyzing art projects in detail reveals many ways in which artists mobilize creativity to change the city and provides new roads to understand the social impact of the arts in the city. It

privileges a comprehensive understanding of the urban, best expressed in the formulation by Noizet of “making of the city”, i.e. the “process by which the interaction between urban society and city, in its material reality, spaces and territories, produces a specific ‘urban reality’ in perpetual transformation” (Noizet, 2013, p.389).

I. THE ROLE OF ARTS IN THE CITY: AN UNDERSTANDING CURRENTLY CAUGHT IN THE CREATIVE CITY DEBATE

In the fields of urban planning and urban development, the role of art in the city is usually discussed within the framework of the Creative City debate. The two most influential advocates of Creative City concepts are Charles Landry (2000) and Richard Florida (2002). In the *Creative City: A Toolkit for Urban Innovators* (2000), Landry addresses a call to institutions and urban makers to be creative in their ways of thinking the city, of conceiving and implementing policies. He focuses on “organisational structures” and on “creative thinking” and pays attention to governance and decision making in cities. Richard Florida in the *Rise of the Creative Class* (2002) says that creativity is at the core of the new economy. His most famous hypothesis is that in order to boost the economy, cities must attract the ‘Creative Class’. The residential localisation choice of the Creative Class is identified as the main factor for economic growth in cities: it is where ‘creatives’ are, that the economy grows. These visions are anchored in a neo-liberal understanding of city development, for which the ultimate goal is economic growth and good positioning within the context of global international competition. Artists’ role is only considered within this framework and no attention is paid to the specificities of their creative input in the city.

Creative City concepts have raised legitimate and vehement attacks by academics on account of the vagueness of their definitions (Peck, 2005; Evans, 2009; Markusen, 2006; Krätke, 2010; Nathan, 2015) and for the adverse impacts the policies implemented in the name of the Creative City have produced (Leslie & Catungal, 2012; Pratt & Hutton, 2013; Vicari-Haddock, 2013; Ratiu, 2013; Marti Costa & Pradel i Miquel, 2011; McLean, 2014; Parker, 2008; McRobbie, 2011; Gerhard et al., 2017). One of the main reasons for continuing to engage critically with the concept of Creative City is its continuing attraction for policy makers. Borén and Young (2013)

suggest that “the ongoing focus of academic work on ‘creative cities’ reflects the increasing centrality of notions of creativity in urban policy around the world” (2013, p.1799). To understand impact of and influence local authorities’ policies in the domains of arts and culture, the Creative City vocabulary, references and languages needs to be appropriated and reinvested. In the last decade, many authors have suggested new avenues for research on the Creative City (Borén & Young, 2013; Jakob, 2011; Pratt, 2011; Kirchberg, V. & Kagan, S., 2013; Ratiu, 2013). They propose to develop a more nuanced and complex understanding of the ways creativity is used in cities. These researchers have called upon the creation of new ‘more-than-capitalist’ Creative City models, paying attention to the social dimensions of urban development. This research places itself within the frame defined by the fore-mentioned authors.

II. ART AND SOCIAL JUSTICE IN THE CITY ARE NOT CORRELATED

Fainstein (2010) and Sen (2009) provide theoretical tools to understand what a socially just city may be. The phrasing of ‘just city’ is largely associated with the work of Susan Fainstein (2010), who reinterprets the main theories of Justice developed in philosophy and social sciences, notably those of John Rawls (1971), Martha Nussbaum (1999), Iris Marion Young (1990) and Nancy Fraser (2005). Based on these examples, Fainstein attempts to define a concept of justice that is practical and could inform policy making. She highlights three principles that would make a just city: Equity: Redistributive policies, which aim at making the worst off become better off; Democracy: Focusing on the process by which decisions are made and the role of deliberative process and political interaction; Diversity: referring to the recognition and acceptance of difference. A just city is one in which those three dimensions would be taken into account. Sen in *The Idea of Justice* (2009) “invites us to engage in a public reasoning in pursuit of justice” (Brown, 2010, p.309). Instead of turning our eyes to the Theories of Justice, which focus on defining what the ideal frame for creating justice is, Sen proposes to look at the real world. He insists that one should focus on understanding how policies can make the world (more) just. Such policies will be based on a rationale that is likely to be contested. Making a more just world entails making politically grounded decisions. There should be a

debate followed by a societal decision on what are considered the most unjust conditions and what are the ways to address them. From Sen's Idea of Justice, one can take that one action in itself is unlikely to create justice, but it may be able to enforce more justice, to create less injustice and encourage more just situations.

How does art interact with social justice? Art is often called for by political decision makers as a tool for social inclusion. However, art is not by definition a provider of social inclusion, social cohesion or social justice. Art works can actually be exclusionary, rather than providing inclusion. Sharp et al. (2005) propose an analysis of how public art production and reception interplays with the issues of social inclusion and justice. In their work, they look at specific examples of public art, i.e. art placed in the public space, and look at the effects they may have. They demonstrate, building on the definition that N. Fraser proposes of cultural justice, that art can contribute to subjecting "to patterns of interpretation and communication that are associated with another culture and/or hostile to one's own" (Fraser, 1995, p.71, quoted in Sharp and al., 2005, p.1006). What would be art that is inclusive, that works in the direction of (more) social justice look like? Drawing from N. Fraser's definition of cultural injustice Sharp et al. propose that an inclusive city, in terms of public art, would be one "giving expression to the multiple and shifting identities of different groups, as indicative of presence rather than absence, and of avoiding the cultural domination of particular elites or interest" (2005, p.1006).

III. BRINGING IN CONCEPTUAL TOOLS AND KNOWLEDGE FROM ART THEORY TO REFRAME THE DEBATE

So far, the input of socially engaged art has played a remarkably small role in the Creative City debate. It was left out during the initial formulation of the Creative City discourse, and only developed as a follow up to the relative failure (at least in sustaining access to governmental funding) of the Community Art movement in the UK (Landry, 1985; Bianchini, 1993; Matarasso, 1997; Bishop, 2012). The most recent and comprehensive attempts at understanding the role of artists in the city (Murzyn-Kupisz et al., 2017) have struggled to integrate reflections on socially engaged arts.

One of the main innovations of the research presented here is to bring additional tools from art theory (Rancière, 2009) to understand the role of art in the city. By focussing on the specificity of arts, Rancière's theory reveals what one can and cannot expect from arts. The impact of an artwork cannot be anticipated in advance, he argues. The meaning of the artwork will be defined by its spectator. Rancière defines a new conception of aesthetics. The specificity of art, aesthetics, is that it proposes a new "distribution of the sensible". What artists do is to propose a reorganisation of the set of meanings and signs that are accepted and understood within society. This is a proposal that only achieves its meaning at the moment of reception, that is independently from the intention of the artist. Thus, Rancière shows that any expectation for arts to provide a given and quantifiable impact is deluded. The aesthetics rely on the disconnection between the intention of the artist and the artwork's reception by the spectator. What an artwork can bring is in fact intangible and not easily measurable: it is a new 'distribution of the sensible'.

Claire Bishop's analysis (2012) suggests a more pragmatic way of looking at socially engaged artworks, specifically at participatory arts. In her analysis, participatory arts are characterised by the fact that "the work of art is reconceived as an ongoing or long-term project with an unclear beginning and end; while the audience, previously conceived as a 'viewer' or 'beholder', is now repositioned as a co-producer or participant". (Bishop, 2012, p.2). Bishop highlights that the ideals behind the practice of participatory arts are likely to multiply the likelihood that the 'political' potential of art is activated, not by creating 'coherence' – revealed to be a 'mirage' (Kwon, 2002), but by creating the possibilities of dissensus. Today, participatory arts invest more on process than on pre-defined outcomes. That process values two of the concepts particularly dear to Rancière, i.e. 'plurivocality' and 'dissensus'. This corresponds to what Kwon (2002) calls upon, as the new form of public art, i.e. "collective artistic praxis [as] a projective enterprise [...] performing its own coming together and coming apart as a necessarily incomplete modeling or working- out of a collective social process" (Kwon, 2002, p.154).

Taking stock of this artistic theory input, one way of bridging the 'knowledge gap' on the input of arts and creativity in cities, is to analyse the processes and outcomes of participatory art works. This mirrors analysis provided in the work of Sharp et al. (2005), which suggests one to look

beyond the role and intentions of the individual artist, and instead to focus on the creative process involved in the making of the artwork, and of its reception.

IV. THREE CASE STUDIES OF PARTICIPATIVE THEATRE ART PROJECTS IN SAINT-DENIS, FRANCE

This section introduces the three case-studies on which the analysis is built. The analysis was realized in the course of a doctoral research, using a mix of research methods, including semi-directed interviews with artists and actors and observation. The case studies are all participatory theatre projects based in Saint-Denis, France. The three theatre projects had very different characteristics: ‘The Football Pitch’ was commissioned by the local authority, with the specific goal of influencing urban planning process, Montjoie! Saint-Denis! was totally independent from municipal policies and run with little human and physical resources, the ‘Ephemeral Troup’ is an artistic and social project held in an established and publicly financed theatre. All have different operational modes, conceptions of participation and of the role of arts, which gives good grounds to draw conclusions over their common characteristics: the fact that they were participatory and had social goals. The short presentation of each project, provided below, gives the reader the key elements used in further analysis.

Figure 2.
Workshop Number 58, Making T-shirts



Atelier #58 - Barca Saint-Denis - Mai 2018

Source: GONGLE <https://gongle.fr/>

‘The Football Pitch, the Player and the Consultant’ is an urban planning consultation participatory art project, commissioned by the local authority, with a duration of two years, co-managed by a theatre collective (Gongle) and an innovative urban planning consultancy (Cuesta). ‘The Football Pitch’ aimed to make stakeholders’ voices heard in a different way, using the resources of sports and theatre. The artistic process was designed to inform and influence the development of a large urban planning project, that was to reshape an entire neighbourhood. The whole project was conceived as a choreography, a theatre play, and a “social and theatrical experiment”, in the words of the artistic team. The artistic team proposed to use ‘games’, “to grasp and invent possibilities” for the neighbourhood. Games and commentary were “supports for a collective writing that [...] would describe the neighbourhood, the people who live in it, their daily activities”. The project mixed several techniques, originating from theatre and sports, as well as workshops which presented a large range of activities to the participants (such as for instance: making t-shirts, designing postcards, creating audio-postcards of the neighbourhood). One key element of the process was collective writing of team songs by participants. Teams were composed of various stakeholders of the neighbourhood (residents, developers, public authority, employees of

companies located in the area). The public highlight of the project was a theatricalised football tournament, which took place in June 2018.

Montjoie! Saint-Denis! is an in situ theatre project by theatre troupe Hoc Momento, initially supported by an independent art institution setting up a co-managed artistic space on a brownfield. The project is a participative theatre production, which engages with the social dimension of the place it inhabits. It mixes different groups: amateurs from the local population, students, researchers, and invited artists. The audience itself plays an active role in the play. The play itself is conceived as a way of inhabiting and narrating the city, “The neighbourhood of Montjoie becomes the protagonist of the theatre play [...]. It is a new life that takes the city” (Hoc Momento, 2018, p.9). The play – written for this specific site - mixes history and contemporary references. It tells the story of the cancellation of the Olympic Games by the head of the Olympic Committee Organisation. One of the main characters, called Denis Fertangué, has a name very similar to that of Tony Estanguet, the President of the organisation committee for the 2024 Olympic Games. The name is also a reference to Saint-Denis, the patron of the city. During construction work on the Olympic sites, the workers accidentally wake up the old Kings and Queens of France who naturally ask who the monarch is. Denis is the new self-proclaimed King. After his encounter with the Kings and Queens of France, however, he has a moment of doubt and decides, in the middle of a press conference, to cancel the Olympic Games. Instead of the Olympic Games Denis proposes a huge collective dinner, a buffet and a collective deliberation on what to do with the money. At first this is supported by the cheers of the crowd and the situation is quickly inverted. However, Denis refuses to make decisions in the name of the people and insists on them deciding collaboratively after a debate. He is soon disowned by the crowd, which cannot decide on what to do and is not interested in debating further. Without realising it, Denis becomes what will be the main piece of the buffet. He is sacrificed. At the play’s close, he picks up his head and walks off, such as Saint-Denis did according to the myth.

Figure 3.

‘Montjoie! Saint-Denis!’ Children give a hand to Denis.



Source: HOC MOMENTO <http://www.hocmomento.com/accueil>

The Ephemeral Troup is a participatory theatre project working with young people from the area, partly from disadvantaged backgrounds, and led by a state financed theatre, the Théâtre Gérard Philippe (TGP), one of the key cultural infrastructure of the city. ‘The Ephemeral Troup’ was a one-year long project, set up by the Director of the theatre. 25 young people, recruited on the basis of their motivations rather than on their theatre skills, were directed by the professional team of the theatre for the creation of a production which was presented in June, on the main stage. The group was composed of a mix of local residents and young people from the area between the ages of 11 and 25-years old. The show was included in the theatre’s regular programme. It was simultaneously a professional creation and an educational programme for amateurs. It was one of many activities that have attempted to create long-lasting bonds between the theatre and the territory, to make the theatre a welcoming place for the residents.

Figure 4.
Ephemeral Troup, Mai 2019. Photo



Source: Théâtre Gérard Philippe <https://tgp.theatregerardphilipe.com/>

For each case study, the research asked: Did the artists have an alternative vision of the creative city? How have these visions been implemented? Has the making of the artwork been participatory and what form did the participation take? How may the artwork be read by the audience? Is the artwork univocal or pluri-vocal?

Table 1 below sums up the characteristics of the three case studies.

Table 1.
The three case Studies characteristics

	Artists involvement	Relationship with Institutions	Type of participation	Social aims

	Artists involvement	Relationship with Institutions	Type of participation	Social aims
'The Football Pitch' by Cuesta and Gogle	Artists leading the project	Commissioned by the local authority	Participation open to all to the teams and audience, sports/theatre competition (ab. 100 players)	Yes – involvement of new public sought for
'Monjoie! Saint-Denis!' by Hoc Momento	Project conceptualised and implemented by artists in residence in a 'third space' type of artistic space	Independent, minimal support from research institutions (neighbourhood house)	Volunteer actors, free shows, form of theatre that involves different relationship to the public (20 actors)	Not specifically
'Ephemeral Troup' by Theatre Gérard Philippe	Main curator of theatre conceptualised the project and leads it. Also pedagogical coordinator of the theatre	Theatre funded by the state and the city. Project financed by private foundation	Non professional youngsters – mostly from the area – participate to the creation of a professional show (25 actors)	Yes – idea is to bring young people from the area to mix up with others and get acquainted with theatre

Source: Author

The case study results are presented below in the three sections: 1. Alternative visions of the creative city by artists, 2. Implementation of the discourses and 3. Role of participatory art forms in terms of multiplication of the 'political' potential of artworks.

ARTISTS HAVE DEVELOPED ALTERNATIVE VISIONS OF HOW CREATIVITY IS TO BE MOBILISED IN THE CITY

The artists from the three theatre projects have expressed their visions of the role of creativity in the city in different ways. None of the artists had actually appropriated the term Creative City, but they had developed visions of what their type of creativity might bring to the city. A common point is

that creativity is not conceived by artists as a tool to reach out social goals but as a specific medium to unsettle existing hierarchies and the organisation of the social fabric. In fact, artists see themselves as agent in the “making of the city” in a sociological and comprehensive approach to the city.

The artist collective involved in ‘The Football Pitch’ is working on the intersections between the world of arts and of urban planning. It aims at influencing actual urban development. The collective “mobilises arts as a way of intervening on space and society” (Cuesta, website) and of making people express their relation to their environment. The two main people involved in the artistic team of ‘The Football Pitch’, share sustained artistic interest in using arts to create social and political change and set their actions specifically in the city. The theatre director does not use the term Creative City to speak about her work, and she does not position herself in relation to the main neoliberal view of the Creative City. Nevertheless, her work has the objective of acting upon the social dimension of ‘the making of the city’, on the way people interact with each other and with their environment. She perceives games “as a tool for understanding our relationships with others and with the world around us”. She started working on the way people perceive “the transformation of their environment at the architectural, social, political and cultural level” at the same time that she became invested in the domain of sport. These themes, as well as an interest in “popular neighbourhoods” constitute a major part of her work. In this project, the theatre director saw herself as a ‘mediator’ between the different stakeholders. Cuesta, the other cultural operator involved in coordinating the project, is one of the few actors which is positioning itself as mediator and co-producer of projects, somewhere between artists and local authorities. This cultural cooperative uses the terminology of co-production of the urban space, of the making of the collective and of the urban space. Without explicitly referring to the Creative City, Cuesta has worked to position itself at the centre of an interplay between the world of arts and of urban planning. It also claims to have developed methodological tools to intervene with artistic processes in the making of the city. Their practice is similar to the examples studied by Arab and al. (2016) in *Experimenting Artistic Action in Urban Planning*, and those analysed by Borén and al. (2017) in that it directly interacts with urban planners.

Hoc Momento ('Montjoie! Saint-Denis!') expresses an aesthetic vision of the relationship between their work and the city. It is an aesthetic interest that drives them to create in abandoned places. When asked how she conceives the way her artworks change the city, the artist responds that it is first and foremost an aesthetic project: the city, through the play, for the duration of the play, is seen differently by those who act and attend the performance. Hoc Momento proposes new narratives of a place (constructed in the relationship with the history of the place) and a new way of experiencing space. In its scenography Hoc Momento is interested in the audience's movement, in the way the bodies inhabit a place, as if the body movements and the cultural and poetic occupation of the space were leaving an imprint on the territory. More concretely, the play's text explicitly deals with the urban transformation the area is experiencing and its political and societal impact. The question of who the Olympic Games benefit, and the staged cancellation of the Games, is central to the play. The way Hoc Momento wants to change the city is more symbolic than pragmatic. For this collective, the shape of the city changes according to the way it is symbolically inhabited, in what remains from the way it has once been explored or been used as a stage. Their work is in line with that of the Situationist International, who experimented with linking up disconnected neighbourhoods of a city by speaking to each through walkie talkies. For a brief moment, for the people who were actually talking, the shape of the city was changed and re-appropriated; the two neighbourhoods actually became close to one another (McDonough and al., 2004, p.272). This kind of approach is quite far from the realities of urban planning. It is worth noting, in fact, that for the Situationist International, these actions were a way of opposing brutalist architecture and planning. Hoc Momento action does not have a long-term impact on the actual physical shape of a space, beyond a specific duration, however the artists believe that – in some ways – their action has had an impact on the making of the city, on the "perpetual transformation" of the "specific 'urban reality'" (Noizet, 2013).

The Director of the Ephemeral Troup works on signs and symbolic gestures. It is by putting the youth of the city on stage, where the cultural power emanates from, by empowering the youth of the city to become active players in the making of the artwork, that the theatre links with its territory. The Director was perhaps the person interviewed who had the most 'classic' understanding of the relationship between arts and the territory. By 'classic',

is meant that his understanding of the role of arts institutions is grounded in the history of cultural decentralisation in France: placing theatres in deprived areas and opening up to local residents is a way to give equal access to all to arts. The theatre plays its role if it manages to bring the local population in to use the space. Nevertheless, the artistic proposal of 'The Ephemeral Troup' is not classic in that it goes far beyond the usual educational offering of theatres. 'The Ephemeral Troup' is thought of as a collective-creative process of the production of a high-quality artwork. In this vision, creativity is used in the city to destabilise conventional roles and representations. While he defends a fairly classic conception of the role of arts in the city, this project does go a step further. The impact of being part of a mixed group was the main positive short term impact mentioned by the participants interviewed. One participant highlighted how important it was for her to be working with people who came from outside the '93', outside of Saint-Denis (meaning Paris and the other parts of Greater Paris). 'The Ephemeral Troup' puts the population of the city on stage, which in turn attracts a very large and content audience to a quite contemporary and complicated play. This is hugely significant given how unusual it is in France to see ethnic diversity on stage in the main theatres. The composition of 'The Ephemeral Troup' does stand out. Here we are presented with the symbolic power of the young people of contemporary France, in all their ethnic diversity.

These case studies confirm that artists carry alternative visions of how their art and artistic processes contribute to the various dimensions of social justice in the city. These visions are complex, and vary from one project to another. Each project involves its own engagement with the actual urban transformation of the city, but there is no dominant narrative as to 'how' this should look, or what form it should take.

THE THREE PARTICIPATIVE ARTISTIC PROCESSES ADDRESS ALL DIMENSIONS OF THE JUST CITY

Beyond intentions, looking at the results of the implementation and outcomes of artistic processes with regards to the three dimensions of the 'just city' as defined by Susan Fainstein (2010) informs on their actual social impact. How has creativity been used during the work-processes deployed in the case-studies? This section analyses how the three art projects addressed the dimensions of the just city as defined by Fainstein i.e. equality, democracy and diversity, in this order. The analysis on the three dimensions

of the just city within the artworks is presented, in terms of intentions, process and outcomes.

Equality: The dimension of 'equality' has been worked on via these projects and some observed outcomes confirm that the art projects succeeded in bringing more equality to the city. 'Equality' was conceived by the artists as the equal right to have access to artistic activities ('The Ephemeral Troup', 'Monjoie! Saint-Denis!') and as the equal right to participate within the creation process 'on equal footing'¹ with the artists ('Montjoie ! Saint-Denis!') or with other stakeholders ('The Football Pitch'). The outcomes of the three projects confirm that some progress was achieved in terms of equality. In the case of 'The Football Pitch', the interviews demonstrate that participants felt hierarchies were challenged, at least in the short term. In the case of 'Montjoie! Saint-Denis!' and 'the Ephemeral Troup', free access to art spaces was provided for all or many of the audience. The author's observations, interviews and analysis of post-project questionnaires show that such projects brought a considerable number of people to attend the plays who had never been in a theatre before. These results must of course be seen in nuanced terms. The analysis does not provide information on the impact in the long run and not all dimensions of equality were addressed: the projects did very little to tackle the conditions of socio-economic inequalities (though the artists have provided actual support to individuals in difficult situations).

Democracy: All artworks did include actions related to the dimension of 'Democracy'. As part of the project of 'The Ephemeral Troup', the theatre director expresses the objective to "free" young people. This is related to the main ideological framework of French national cultural policy, that one of creating critically aware citizens, that are free to think and act by themselves. The director insists that he helps something emerge from the young people's acting. He says he gives them a leading role in the creation process, even though it is he who makes decisions regarding the scenography. The two other projects deal with the question of democracy and deliberation in the creative process more directly. In 'The Football Pitch', stimulating a deliberative process was part of the commission by the local authority: the artists had to involve participants to discuss the urban planning project. The theatre director highlighted that she believes the project has helped some people and groups form political awareness as part of this project, and that

groups were established which would continue to be in discussion with the local authority on the urban planning project. This result can be presented as one that increases democratic participation. In ‘Montjoie! Saint-Denis!’, the experience of deliberation was part of the creative process; ideas about the form of the show were discussed, commented-on and validated in a group. The question of politics and deliberation also appears in the script. The play depicts a failed process of deliberation, culminating in the beheading of the main character. This raises awareness of the way in which democracy can function – in a purely metaphorical sense.

Diversity: For the dimension of ‘Diversity’, the results show that all three projects have had an impact in terms of diversity in the city. The three projects directly look for the involvement of diverse groups of people. However, the conceptions of what is ‘diverse’ differ from one project to another. When working to attract a diversity of people, ‘Montjoie! Saint-Denis!’ and ‘The Ephemeral Troup’ concentrated explicitly on whether people had access to artistic activities prior to the project and on the geographical origins of the participants (i.e. whether they live or not in Saint-Denis or in the neighbourhood). In both cases, the focus on the place of residence of the participants was used as a proxy to achieve social mix in terms of socio-economic and ethnic backgrounds. Those coming from the area were more likely to be of diverse ethnic origins and more likely to be of less privileged socio-economic backgrounds. In all three projects, the participants from non-white ethnic backgrounds were those recruited locally. In the case of ‘The Football Pitch’, the participants themselves, the artistic team and the local authority have all highlighted that diversity of the group was achieved, both in terms of intergenerational diversity and in terms of ethnic background. In the case of ‘The Ephemeral Troup’, a similar diversity of the group of young people has been verified. The most interesting result, however, was in the diversity of the audience to the play, and in the symbolic occupation of the main stage of the theatre by groups who are largely under-represented in the theatre world². Bringing the whole diversity of an area on stage is a powerful action that aims to challenge cultural injustice, as defined by Nancy Fraser (2005).

Limits to the implementation of alternative visions were however observed (Pruvot, 2020). Power relations between stakeholders have worked to influence, limit and determine the outcome of the art projects and the impact of alternative visions of the Creative City in Saint-Denis more than

initially expected. This result applies specifically to ‘The Football Pitch’, the project which is the most integrated within the official strategy of Plaine Commune. The artists highlighted the limits of ‘The Football Pitch’ when it came to the disconnection with the actual urban planning study. This situation was also identified and deplored by the local authority employees of Plaine Commune. In the case of ‘The Football Pitch’, the proposals from the participants should have fed directly into the urban planning study which is generally realised by urbanists and architects as part of the pre-design phase in a development. However, because the first call for tender failed to identify any artistic project, the urban planning study was actually finished before the artistic project unfolded. These results are in line with the finding of Arab et al. (2016), which show that artistic experimentation in the field of urban planning have, as a whole, extremely limited outcomes on the actual urban planning policies and urban projects.

INVOLVING PARTICIPANTS ACTIVELY INCREASES THE POLITICAL POTENTIAL OF ART PROJECTS IN THE CITY

The three case-studies have involved residents and city users in their work, mostly as actors (‘Montjoie! Saint-Denis!’ and ‘The Ephemeral Troup’) and as actor-players (‘The Football Pitch’). They also involved people through research workshops (‘Montjoie! Saint-Denis!’, ‘The Football Pitch’, ‘The Ephemeral Troup’) and sessions for building scenography (‘Montjoie! Saint-Denis!’). The participatory form multiplies the impact of a play, in that it increases outreach to families, friends, and extended social networks of the participants. However, in the case studies, there was a low number of participants with a weak socio-economic background (‘Montjoie! Saint-Denis!’, ‘The Ephemeral

On official websites, one can find a description of a project similar to that of ‘The Ephemeral Troup’, with the title ‘When Diversity comes up to the stage’, published on 12 March 2018, on the website of the Ministry of Culture, <https://www.culture.gouv.fr/Actualites/Theatres-nation-aux-quand-la-diversite-entre-en-scene>, [Accessed: 2 January 2020].

Troup’) or, on the contrary, of representatives from the most powerful stakeholders, like the developpers (‘The Football Pitch’). Although in many

ways the three theatre projects managed to engage ‘unusual suspects’, the number of people from those groups was always limited. Involving non-professionals and engaging with existing social structures to get in touch with residents is extremely time consuming, as is the process of dealing with young people facing socio-economic difficulties. Artistic and cultural projects cannot be expected to have quantitative significance in the way that they impact on the city. The input of participatory art is more immaterial. Jacques Rancière (2009) tells its ability “to weave together a new sensory fabric” (2009, p.56) is what makes art socially and politically relevant. Rancière proposes that arts create “a multiplicity of folds and gaps in the fabric of common experience that change the cartography of the perceptible, the thinkable and the feasible”. In all three case studies I have observed characteristics of art projects highlighted by Rancière (2009) and Bishop (2012), i.e. the creation of a multiplicity of meanings, including some that are not core to the mainstream political debates, and to some extent, the creation of dissent, rather than the creation of consensus. Nicolas Bourriaud claims that “relational arts produce new forms of relations between people” (2001, p.15). In the case studies, hierarchical positions and usual ‘roles’ of diverse groups are challenged. According to the playwright in the case of ‘Montjoie! Saint-Denis!’ local residents, young people from the neighbourhood, became ‘experts’ in the show. With ‘The Football Pitch’, changing body attitudes and the use of sports commentary induced changes in the way people listened to each other and related to one other. For Claire Bishop (2012), the practice of building collaboratively is a way of opposing capitalism and oppression. The potential for emancipation at the individual level was clear in the case of ‘The Ephemeral Troup’, with young people being accompanied and encouraged to find their own forms of expression.

Table 2 summarises how the different ‘potentialities’ opened-up by artworks have been realised in the three case studies. The completion of this table is based on the author’s analysis and interpretation of the artworks. summarises how the different ‘potentialities’ opened-up by artworks have been realised in the three case studies. The completion of this table is based on the author’s analysis and interpretation of the artworks.

Table 2.

The case study analysis, under the criteria of the specificity of arts as defined

	Pluri-vocality	Dissent // unusual discourse or idea	Multiple Interpretations // receptions by the audience
The Football Pitch	Yes, through the songs and several other means. A large variety of ideas and opinion on the urban form were collected	Dissent between the groups with regard to urban planning	No specific message was passed on. The object of the project was to make people exchange views.
Montjoie! SaintDenis!	n/a	Attack on the Olympic Games / Staged cancellation of the Olympic Games	No clear message from the plot of the play
The Ephemeral Troup	No univocal message	The imagery and plot devices; confronting stigma around same-sex relationships	Complex play. Interpretation left to interpretation of the audience

Source: Elaborated by the author based on Rancière (2009) and Bishop (2012).

These three participatory art projects have revealed new options, ideas, potentialities, and ways of considering given situations. The questions posed by ‘Montjoie! Saint-Denis’ for example: ‘What will really happen with the Olympic Games?’ ‘And what would happen if they were cancelled?’, are completely outside of the sphere of public debate in France. Returning, then, to the core question ‘Can participative arts help deliver a (more) socially just city?’, this study found out that the three theatre projects did bring changes to a small number of individuals and did propose new ‘symbolic’ openings in the existing social fabric. Bringing in art theory reveals that the tools so far used to assess the role of arts in the city have been broadly mismatched with the type of input one can realistically expect from the arts, which tends to happen at the margins, and in the symbolic realm.

V. CONCLUSION

The research presented here started from a disturbing observation based on urban planning literature on creativity: although it is clear that the debate on creativity should have something to do with artists it seemed that their role was badly represented and analysed in reflections on the Creative City,

which remains mostly within the frames defined by Landry (creativity as innovation in policy making) and Florida (urban economy and growth). The new roads for research point to a re-framing of the reflection of the Creative City. Why would the word creativity be left to neoliberals and capitalists? This question hangs in the background of work by Pratt, (2011), Jakob (2011), Borén and Young (2013), Mc Robbie (2016), Mould (2018), Cossu and d'Ovidio (2017), Beaumont and Yildiz (2017). These researchers have proposed that alternative visions could exist that would not buy into this dominant discourse, but which would conceptualise the dimensions of justice, and social justice most of all, as an integral part of the Creative City. And so Pratt (2011), Borén and Young (2013), Mc Lean (2014) propose that looking at the details of what is happening on the ground, at how exactly the Creative City is conceived by politicians and artists, and at how they manage to turn their vision into reality, would be a good way to proceed. That is what this research has done. Despite the fact that theatre is usually left out of the type of projects that are identified as part of the urban planning regeneration efforts - such as public arts and community arts (Sharp et al., 2005; Evans, 2009) - art theory (Rancière, 2009; Bishop, 2012) provided the author with strong grounds to look at participatory art projects, many of which are in the domain of performance and theatre and to investigate the way artworks are produced and read, as Sharp et al. (2005), and McLean (2014) have proposed.

All three of the participatory theatre projects studied claimed to relate to the social fabric of the city. How did they turn their claims into practice? What in their practice allows them to say that they act as 'weaver' of social interactions (Rancière, 2009)? Close observation of the projects revealed that their participatory character made them able to achieve their goals with regards to build social interactions and to challenge hierarchies (at least temporarily). These art projects managed to involve, in different ways, people who do not usually engage with artistic projects, and to make them interact with other stakeholders. They succeeded in integrating these voices within the process of the production of the artwork. They directly tackled the three dimensions of a just city defined by Fainstein (2010), equality, democracy and diversity.

Artists invest, inhabit the city and try to change it, in their limited ways. They are providing little touches of experimentation, and working on

symbols and representations. As Jean-Marc Huitorel (2019) says “what art can give is not necessarily what is expected from it and what one thinks it can give”. Putting all the diversity of the youth of France on stage in a professional production, as ‘The Ephemeral Troup’ has done, or making urban planners “change the focus in the way they see the space” (Plaine Commune, 2019) may make the city change as much as a new bridge or a new building in the long term, if, as Hélène Noizet (2013) encourages us to do, one looks at all the influences and elements a city is made of and not only at its contemporary shape.

However, all three cases revealed obvious limits in the scale and the scope of their action in the city. For example, they achieved mid-way objectives in terms of changing urban planning processes (Pruvot, 2020). How far these projects have managed to change the city, beyond the people who came into direct contact with the artworks, remains uncertain. ‘Montjoie! Saint-Denis!’, for instance, conceives its action on the city to be one of ‘aestheticising’ the urban space differently, at a certain moment in time. How this might ‘remain’ in the city is impossible to quantify. Yet, as Ranc  re (2009) tells us, counting and quantifying the impact of arts is deluded.

How can one justify using funding to support art projects? This was the question posed by New Labour in the UK, which resulted in unconvincing quantifications of the social impact of the arts (Matarasso, 1997; Merli, 2002) and a turn towards looking at the impact on the economy (Landry, 2000; Florida, 2002). Bor  n and Young (2013) suggest that developing new ways of understanding the Creative City may help build better policies. The findings from this research do not provide easy tools or directions for policy makers, who have to justify the use of public money. Participative, socially-engaged artistic theatre projects are unlikely to bring immediate ameliorations to a large number of people, and are unlikely to have a significant impact on the improvement of the socio-economic conditions of residents. When were included in the planning process, results remained very limited with regards to the actual impact on the city’s physical shape. This article demonstrates that the specific input of art should not be disregarded on the basis that it does not have direct economic impact or easily quantifiable social impact. The frame for evaluating of the impact of immaterial actions in the city needs to be constructed further. Analysing art projects in detail reveals many ways in which artists mobilise creativity to

change the city. A new conception of a ‘just’ Creative City should aim at encapsulating precisely these kinds of contribution.

REFERENCES

- Beaumont, J. and Yildiz, Z. (2017). Entering a Knowledge Pearl in Times of Creative Cities Policy and Strategy. The Case of Groningen, Netherlands. In: Gerhard, U. et al. (eds.) *Inequalities in creative cities: issues, approaches, comparisons*. New York: Palgrave Macmillan. pp. 187-213.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso
- Bourriaud, Nicolas (2001). *Esthétique relationnelle*. Coll. « Document sur l’art». Dijon- Quetigny (France): Les presses du réel
- Borén T. and Young, C. (2013). Getting Creative with the ‘Creative City’? Towards New Perspectives on Creativity in Urban Policy. *International Journal of Urban and Regional Research*, 37(5): pp. 1799-1815.
- Brown, Chris (2010). On Amartya Sen and The idea of justice. *Ethics & international affairs*. 24 (3). pp. 309-318.
- Cossu, A. and D’Ovidio, M. (2017). Culture is reclaiming the creative city: The case of Macao in Milan, Italy: *City, Culture and Society*. (8). pp. 7-12
- Działek, J. and Murzyn-Kupisz, M. (eds.) (2017). *The Impact of Artists on Contemporary Urban Development in Europe*. Cham: Springer.
- Evans, G. (2009). Creative Cities, creative spaces and urban policy. *Urban Studies*. 46(5- 6): pp. 1003-40
- Fainstein, S. (2010). *The Just City*, Ithaca. New York: Cornell University Press.
- Florida, R. (2002a). *The rise of the creative class*. New York: Basic Books.
- Fraser, N. and Ferrarese, E. (2005). *Qu’est-ce que la justice sociale ? : reconnaissance et redistribution*. Paris: Ed. la Découverte.
- Gerhard, U. et al. (2017). *Inequalities in creative cities: issues, approaches, comparisons*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hoc, Memento. (2018). Residency Report, unpublished.

- Huitorel J.M. (2019). Ce que l'on demande à l'art/Ce que l'art peut donner, Rencontres Culture La Ville, Réussir la ville, un acte culturel ! 2019, 1er Octobre 2019 – Rencontres organisées par Plaine Commune, Speech recorded by author
- Jakob, D. (2011). Constructing the creative neighbourhood: hopes and limitations of creative city policies in Berlin.' *City, Culture and Society*. 1(4): pp. 193-8.
- Kirchberg, V. and Kagan, S. (2013). The role of artists in the emergence of creative sustainable cities: Theoretical clues and empirical illustrations. *Cities. Culture and Society*, 4(3): pp. 137-152.
- Krätke, S. (2010). Creative cities' and the rise of the dealer class: a critique of Richard Florida's approach to urban theory. *International Journal of Urban and Regional Research*. 34(4): pp. 835–53.
- Kwon, M. (2002). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. Cambridge: MIT Press.
- Landry, C. (2000, 2003, 2008) *The creative city: A toolkit for urban innovators*. London: Earthscan.
- Leslie, D. and Catungal, J.P. (2012). Social Justice and the Creative City: Class, Gender and Racial Inequalities. *Geography Compass*. 6(3): pp. 111-122.
- Markusen, A. (2006). Urban development and the politics of a creative class: Evidence from the study of artists. *Environment and Planning*. 38(10): pp. 1921-40.
- Martí-Costa, M. and Pradel Miquel, M. (2011). The knowledge city against urban creativity? Artists' workshops and urban regeneration in Barcelona. *European Urban and Regional Studies*, 19(01): pp. 92-108.
- Matarasso, F. (1997). *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*. Stroud, UK: Comedia.
- McDonough, Tom (ed) (2004). *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge: The MIT Press, October Books.
- McLean, H. (2014). Digging into the Creative City: A Feminist Critique. *Anti-pode*. 46(3): pp. 669-690.

- McRobbie, A. (2011). Rethinking creative economies as radical social enterprise. *Variant*. 41: pp. 32–33.
- Médine (2016) *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Médine (2017). C'est nous le Grand Paris, Proof (Din Records), Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=6sfVkJZYIyik>. [Accessed: 8 January 2020].
- Merli, P. (2002). Evaluating the social impact of participation in arts activities. *International Journal of Cultural Policy*, 8(1): pp. 107-118.
- Mould, O. (2018). *Against Creativity, Everything you have been told about creativity is wrong*. London: Verso.
- Murzyn-Kupisz, M. and Dzialek, J. (eds.) (2017). *The Impact of Artists on Contemporary Urban Development in Europe*. Cham: Springer.
- Nathan, M. (2015). After Florida: Towards an economics of diversity. *European Urban and Regional Studies*, 22(1): pp. 3–19.
- Noizet, H. (2013). Fabrique urbaine'. In: Lévy, J. and Lussault. M. (eds.) *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris: Belin, pp.389-391.
- Nussbaum, Martha C. (1999), *Sex and Social Justice*, Nueva York, Estados Unidos, Oxford University Press.
- Parker, B. (2008). Beyond the class act: Gender and race in the 'creative city' discourse. In: DeSena, J. (ed.) *Gender in an Urban World* (Research in Urban Sociology, Vol. 9). Bingley: Emerald Group Publishing Limited, pp. 201-232.
- Peck, J. (2005). Struggling with the creative class. *International Journal of Urban and Regional Research*. 29(4): pp. 740–70.
- Pratt, A.C. (2011). The cultural contradictions of the creative city. *City, Culture and Society*, 2(3): pp. 123-130.
- Pratt, A.C. Hutton. T.A. (2013). Reconceptualising the relationship between the creative economy and the city: Learning from the financial crisis. *Cities*, (33) (Special issue: Creative cities after the fall of finance): pp 86-95.
- Pruvot, S. (2021). A Top Down Experiment in Co-Creation in Greater Paris' In: Horvath, C. and Carpenter, J. (Ed.) *Co-Creation in*

Theory and Practice, Exploring Creativity in the Global North and South, Bristol: Policy Press

- Ranciere, J. (2009). *The emancipated spectator*. London: Verso.
- Ratiu, D. (2013). Creative Cities and/or sustainable cities: Discourses and practices. *City, Culture and Society*. (4): pp. 125-135.
- Rawls, John (1971). *A Theory of Justice*, Cambridge-Mass.: Harvard University Press.
- Sen, A. (2009). *The Idea of Justice*. Harvard University Press.
- Sharp, J., Pollock, V., and Paddison, R. (2005). Just Art for a Just City: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration. *Urban Studies*. 42(5-6): pp. 1001-1023
- Vicari-Haddock, S. (2013). Brand-building : La ville créative. Un regard critique sur les pratiques actuelles. In: Lefèvre, et al. (eds.) (2013) *De la ville à la métropole: les défis de la gouvernance*. Paris: L'Oeil d'Or, pp. 287 – 303.
- Young, I.M. (1990). *Justice and the politics of difference*. Princeton: Princeton University Press.
- Websites: Cuesta, <https://cuesta.fr>, [Accessed: 28 September 2019].
- GONGLE, <http://gongle.fr/le-groupe/> [Accessed: 22 September 2019].
- TUMBLR, Le terrain, le joueur et le consultant. <https://leterrain-lejoueur-leconsultant.tumblr.com> [Accessed: 7 January 2020]

REFLEXIONES CRÍTICAS ACERCA DE LA CO-CREACIÓN COMO METODOLOGÍA PARA FOMENTAR LA COHESIÓN SOCIAL DESDE TRES EXPERIENCIAS DE INTERVENCIÓN SOCIOEDUCATIVA Y ARTÍSTICA*

María José Pantoja Peschard, [ORCID: 0000-0002-4810-5333](https://orcid.org/0000-0002-4810-5333)

Cecilia Peraza Sanginés, [ORCID: 0000-0003-4675-357X](https://orcid.org/0000-0003-4675-357X)

En el marco del proyecto internacional H2020: *The Cohesive City: Addressing Stigmatisation in Disadvantaged Urban Neighbourhoods* (Co-creation), se llevó a cabo en la Ciudad de México en septiembre de 2019 el seminario titulado Ciudades cohesionadas: co-crear agendas urbanas incluyentes, para el cual se convocó, entre varias ponencias magistrales y sesiones de discusión, a una mesa de trabajo para compartir proyectos vinculados con procesos socioeducativos e intervenciones artísticas. El presente capítulo dialoga con tres de ellas, desde sus experiencias en el trabajo de campo.

El objetivo de esta contribución consiste en aportar elementos al debate acerca de la metodología de la co-creación en el contexto mexicano, para abonar a la discusión académica sobre los alcances y los límites de este tipo de procesos en la construcción de mecanismos efectivos para fomentar la cohesión social.

Este capítulo recupera algunos de los proyectos presentados y de las ideas debatidas en la mesa de trabajo, profundizando la reflexión a partir de tres entrevistas en profundidad de aproximadamente una hora y media vía telefónica, realizadas durante el mes de abril de 2020. Con dicha base, se ha estructurado la narrativa alrededor de algunas categorías de la co-creación, desde la experiencia de los agentes implicados. Agradecemos a Jócelyn Rubí Hernández Fernández el trabajo realizado con el Colectivo Aohtli para preparar la entrevista, así como a las otras tres personas que aceptaron nuestra invitación a profundizar en el debate: David Ornelas García y Ricardo Betancourt López en la investigación y elaboración de este trabajo. López de la Escuelita PRACTICA y a José Alberto Moreno Chávez ex-colaborador de Conecta Cultura S.C.

El Colectivo Aohtli (fundado en 2016) comparte una reflexión desde la perspectiva de jóvenes estudiantes de diversas licenciaturas y universidades que se han sumado a los esfuerzos de organizaciones vecinales para el rescate de una zona del Canal Nacional, ubicado en la CDMX. El proyecto co-creativo consistió en un conjunto de intervenciones socioeducativas y artísticas para la recuperación del territorio a partir del principio de la comunalidad, así como el cuidado del medioambiente.

Desde la memoria de la experiencia militante en la organización Despertando a México A.C., los jóvenes David Ornelas y Ricardo Betancourt reflexionan acerca de la Escuelita PRACTICA, a la luz de la metodología co-creativa. La Escuelita fue concebida a principios de este siglo como un proyecto pedagógico no escolarizado de jóvenes que confluyeron en el activismo y el análisis filosófico fundamentado en el materialismo dialéctico, para la formación del sujeto político y la circulación de contrainformación en el transporte público.

Finalmente, haciendo un ejercicio crítico de su participación en un proyecto de cooperación internacional desarrollado por Conecta Cultura S.C., José Alberto Moreno Chávez propone analizar su experiencia co-creativa desde el arte y la cultura para fortalecer los espacios y los derechos comunitarios en poblaciones originarias del norte de México, frente a megaproyectos de inversión extranjera.

Las entrevistas tuvieron un carácter semi-estructurado a partir de cinco cuestiones. La primera, indagó en el origen de los proyectos y en el motivo por el cual decidieron presentarlos en la mesa de trabajo convocada; la intención de esa pregunta era situar la reflexión alrededor de los diez principios de la metodología de la co-creación y, desde ese punto de partida, se cuestionaba el papel de los agentes externos a la comunidad en los procesos co-creativos.

Enseguida se elaboró una revisión crítica de las prácticas que han resultado más efectivas en la creación de comunidades más cohesionadas. Asimismo, se preguntaba si los proyectos han logrado mantenerse en el tiempo, para identificar los principales factores que lo permitieron; o bien, los obstáculos que lo impidieron. Una siguiente cuestión tenía relación con la opinión de las personas entrevistadas acerca de la posibilidad de contrarrestar la desigualdad social y hacer los espacios y barrios urbanos marginados más incluyentes mediante ciertas prácticas culturales-artísticas y educativas.

Finalmente, desde su experiencia en el campo, se escudriñaba cómo pueden unirse el arte, el activismo, las iniciativas locales y la academia, para generar vínculos y sinergias que permitan abordar las problemáticas de la exclusión y la vulnerabilidad desde la colectividad.

El análisis de las entrevistas se llevó a cabo con base en un ejercicio de categorización de contenidos que permitió estructurar este capítulo en tres grandes ejes. El primero se refiere al concepto de igualdad contenido en los principios de la co-creación, que consiste en la idea de mitigar –en lo posible– las relaciones de poder que se ponen en juego en este tipo de proyectos, en los que participan personas provenientes del mundo académico, autoridades locales, artistas y miembros de la comunidad, para promover relaciones de respeto y escucha. Para esta reflexión, se recupera el concepto de *imaginación civil* propuesto por Ariella Azoulay (2012), a manera de marco teórico de referencia, lo que nos permite considerar los proyectos co-creativos por sus efectos positivos en relación con la capacidad de imaginar otros horizontes de posibilidades, otros mundos, basados en relaciones no jerárquicas, de solidaridad y de responsabilidad con otras personas, bajo el supuesto que todas las voces participantes cuentan por igual.

El segundo eje coloca en el centro la reflexión acerca de los alcances y los límites de la intervención artística como un método efectivo para generar comunidades más cohesionadas. Finalmente, el tercer eje, se estructura alrededor del concepto de la re-partición de lo sensible de Jacques Rancière (2010), con el cual abordamos las experiencias co-creativas aquí presentadas a partir de su potencial para generar cambios en la estructura de lo sensible y lo posible mediante la creación de redes y la producción artística.

I. LA CO-CREACIÓN Y SUS DIEZ PRINCIPIOS

El término “co-creación” surgió inicialmente durante la década de los noventa en el ámbito de los negocios para referirse a la colaboración entre el cliente-consumidor y la empresa en el proceso que implica el desarrollo de un producto o servicio particular (Horvath y Carpenter, 2021, p.6). Se trataba de que, mediante la participación del cliente, el producto o servicio resultante se adecuara mejor a las necesidades y gustos del consumidor.

Este modo de comprender el término “co-creación” sigue siendo utilizado en los negocios, así como la práctica que supone la colaboración con clientes para hacer más eficiente un servicio o mejorar un producto y, con ello, obtener más ganancias.

Más recientemente, el término “co-creación” se ha trasladado a la esfera académica y, con frecuencia, se ha utilizado de manera intercambiable con el término “co-producción”, que se emplea para referirse al “giro participativo” que se ha dado en la investigación, sobre todo en Ciencias Sociales (Burger, 2015), y que consiste en la producción de conocimiento colectivo a partir de la colaboración con comunidades y otras personas participantes no-académicas (Banks et al, 2018; Kindon, Pain y Kesby, 2007).

En este trabajo, no obstante, nos referimos al término co-creación como una metodología colaborativa y de investigación muy específica. La co-creación busca contribuir a la creación de barrios y comunidades urbanas socialmente más justas e incluyentes mediante procesos colaborativos fundados en proyectos artísticos o creativos que involucran a personas dedicadas a la academia y la investigación, a otras que pertenecen a una comunidad o barrio, artistas que ya han trabajado o trabajan en esa misma comunidad, autoridades locales o con capacidad de legislar o incidir en políticas públicas y ONGs. Entendida de esta forma, la co-creación en efecto retoma fundamentos y estrategias de la metodología de investigación acción participativa (Kindon, Pain y Kesby, 2007) pues se propone mitigar las distinciones entre “investigador” y “sujeto investigado” con el fin de deconstruir los órdenes y relaciones jerárquicas y estimular, así, el aprendizaje colectivo y mutuo.

Lo que distingue a la co-creación, como aquí es utilizada, es que los proyectos colectivos artísticos y creativos que se realizan, no solamente deben ser planeados y elegidos por todas las personas participantes sino que, en la elaboración de los productos artístico-creativos tangibles (obras de arte –que pueden ser murales, un performance, una obra de teatro, videos, fotografías, dibujos, composiciones musicales o canciones, poemas, etc. – o bien artefactos) e intangibles (conocimientos colectivos, redes de apoyo y solidaridad) deben involucrarse activamente todos y cada uno de los participantes. Como explican Horvath y Carpenter (2021):

Nuestra comprensión de la Co-Creación [implica] que todos los participantes se involucran en una práctica creativa y artística de generación de conocimiento, incluyendo a los académicos investigadores y miembros no-académicos de la comunidad que, juntos, toman parte en esos métodos creativos. Al cuestionar las distinciones binarias rígidas tales como ‘investigadores’ e ‘investigados’, ‘académicos’ y ‘no-académicos’ o ‘artistas y no-artistas’, esta aproximación busca balancear las dinámicas de poder inherentes que están presentes en [todas] las relaciones sociales (Horvath y Carpenter, 2021, p.7) [*tra-ducción propia*].

La co-creación se fundamenta entonces en nociones de igualdad e inclusión que necesariamente se confrontan con las asimetrías de poder que existen en la sociedad en general y al interior de todo proyecto de investigación participativa y colectiva. Frente a las jerarquías, las relaciones de poder y la consecuente disputa de intereses, que de manera irremediable se harán presentes durante los procesos co-creativos, esta metodología propone una política que implica la escucha atenta, la comunicación respetuosa y la negociación cuidadosa para abordar las jerarquías, tensiones y desacuerdos que surgen en los procesos de co-creación.

Como abordaremos en este trabajo, una de las cuestiones más controversiales en torno a esta metodología es, precisamente, la pretensión de la mitigación de las relaciones asimétricas de poder. Los proyectos que revisaremos permiten discutir críticamente y desde la experiencia esta pretensión, así como reconocer las limitaciones y los alcances de la co-creación.

La co-creación establece diez principios que deben guiar todos los proyectos que adopten esta metodología. Los primeros cinco principios son lineamientos éticos que todas las personas participantes deberán adoptar, mientras que los segundos cinco principios refieren a lineamientos prácticos. Los principios, según los exponen Horvath y Carpenter (2021, p.9) son los siguientes:

- 1) Principio de la igualdad: la co-creación supone la construcción de un espacio seguro para el intercambio de conocimiento en el que las desigualdades y las relaciones jerárquicas son reconocidas desde el inicio y mitigadas.

2) Principio del respeto: en los proyectos co-creativos las personas participantes se respetan unas a las otras y respetan los principios de la co-creación.

3) Principio de la ética: los proyectos co-creativos deben apearse a códigos éticos de la investigación universitaria, y los problemas y desacuerdos deberán resolverse con apego a esos códigos de ética.

4) Principio de la propiedad compartida: todo producto y creación derivada de los procesos co-creativos es propiedad colectiva de todas las personas participantes y no podrá ser vendido ni explotado comercialmente ni utilizado sin el consentimiento de todas las personas involucradas.

5) Principio de la confianza: la co-creación se propone crear relaciones basadas en la confianza, para lo cual se procura que las personas participantes compartan tiempo y espacios de convivencia, como, por ejemplo, comer juntas.

6) Principio de incorporación: las personas participantes que se involucran en un proyecto co-creativo deben pertenecer a la comunidad o barrio donde sucede el proyecto o estar inmersas en esa comunidad.

7) Principio de la atención: las actividades y los talleres organizados a partir de los proyectos co-creativos deben estar anteceditos por una serie de consultas con las y los miembros de las comunidades para asegurar que las necesidades locales y las particularidades contextuales son consideradas.

8) Principio de plurivocalidad: todas las personas participantes tienen voz y voto en la determinación de los talleres y diseño de actividades que se realizarán como parte del proyecto co-creativo.

9) Principio de participación activa: todas las personas participantes involucradas en los talleres y actividades co-creativas desempeñan un papel activo en la preparación, desarrollo, documentación y análisis de los resultados del proyecto co-creativo.

10) Principio de creación: los talleres y actividades de la co-creación utilizan el arte y otros procesos creativos para producir resultados tangibles (como obras de arte u otros productos creativos) e intangibles (como las redes y los conocimientos compartidos).

En relación con los proyectos que en este capítulo se revisan, más que una suerte de revisión de cumplimiento de los diez principios, se ha optado por profundizar la discusión acerca de los elementos en los que las personas entrevistadas hicieron hincapié. Sin duda, las tres experiencias comparten

elementos que permiten reflexionar sobre la co-creación como metodología para fomentar la cohesión social, desde intervenciones socioeducativas y artísticas.

II. LA “IMAGINACIÓN CIVIL” Y EL PRINCIPIO DE LA IGUALDAD EN EXPERIENCIAS COCREATIVAS

Durante los trabajos realizados en la mesa de discusión acerca de las intervenciones co-creativas socioeducativas y artísticas, se puso de manifiesto que una de las cuestiones más controversiales en torno a esta metodología es la pretensión de la mitigación de las relaciones asimétricas de poder, de acuerdo con el primer principio co-creativo de igualdad. A partir del examen crítico de las experiencias aquí presentadas, cuestionaremos esta pretensión, lo que nos permitirá ubicar las fortalezas y debilidades de la metodología de la co-creación.

Para este fin, consideramos pertinente recuperar, a manera de marco teórico de referencia, el concepto de “imaginación civil”, introducido por la teórica de la fotografía, Ariella Azoulay, porque creemos que puede ser extrapolado a otros ámbitos más allá de la fotografía y, en particular, a proyectos que involucran las artes comunitarias o socialmente comprometidas.

La “imaginación civil” como habilidad que nos conduce a establecer relaciones de solidaridad, responsabilidad y coexistencia con otras personas, implica que no existe una distinción clara entre los ámbitos de la política, la ética y las artes. Difuminar las líneas que les separan, es una de las ideas centrales que conducen los proyectos co-creativos.

Azoulay (2012) introduce el término “imaginación civil” para hablar de la capacidad que tenemos las personas de construir relaciones y vínculos de solidaridad y camaradería dentro de comunidades marginadas, así como entre estas personas y otras externas a la comunidad. Dichas relaciones sirven para reflexionar críticamente sobre las estructuras, jerarquías y relaciones de poder que sustentan las disparidades sociales y las injusticias que existen en nuestras sociedades.

La propuesta de la “imaginación civil” de Azoulay implica una habilidad necesaria para la comprensión de la fotografía en tanto que

práctica (y no en tanto que producto resultante de esa práctica) que involucra a las personas espectadoras, a la fotógrafa o fotógrafo y a las personas fotografiadas. En lo que sigue, explicaremos en qué consiste exactamente esta capacidad para después vincularla con la metodología y las prácticas de la co-creación.

En su libro *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography* (2012), Azoulay discute los aspectos políticos de la fotografía, siguiendo las reflexiones que ya había introducido en su obra previa, *The Civil Contract of Photography* (2008). Para la autora, la fotografía es el resultado de un evento: “el evento de la fotografía”. Este resulta necesariamente de una práctica colectiva en la medida en que, la persona que fotografía, hace ciertas elecciones que determinan el producto final. Al mismo tiempo, esa persona que fotografía, no puede tener control ni sobre los sujetos retratados ni sobre el significado que las y los espectadores pueden generar a partir de la fotografía.

El “evento de la fotografía” implica, por tanto, un encuentro entre personas que se mantiene abierto y nunca completamente determinado por una sola persona. Lo que esto significa, según Azoulay, es que se configura un espacio político, un lugar de relaciones entre las personas que se encuentran unas a otras. Como señala la autora: “la fotografía no es política en sí misma excepto en la medida en que las personas la hacen existir entre ellas mismas, en pluralidad, en público” (Azoulay, 2012, p.54).

Por otra parte, Azoulay considera que las líneas que dividen a las personas entre ciudadanas y no-ciudadanas, configuran una concepción equivocada de ciudadanía. No obstante, tales estructuras de exclusión pueden, según la autora, subvertirse y resistirse mediante la fotografía porque ésta es una práctica que constituye un espacio que opera sin que haya una autoridad única singular –como se señaló más arriba, es una práctica colectiva–, un espacio sin límites ni fronteras, sin dueños: un espacio público (Azoulay, 2012, p.243).

Es en este espacio de la fotografía como práctica que toda persona se convierte en ciudadana, y donde los espacios privados y públicos se vuelven uno, desmantelando de este modo, las distinciones entre ciudadanos y no-ciudadanos (Azoulay, 2012, p.244). Para Azoulay, todas las personas participantes del “evento de la fotografía” tienen que “verse a sí mismas como ciudadanas” y tienen la “habilidad de imaginarse un estado de cosas que difiere significativamente del estado actual de las cosas

(Azoulay, 2012, p.3). Esta habilidad es justamente lo que ella llama “imaginación civil”.

A partir de tal razonamiento es posible distinguir con mayor claridad el vínculo entre las tesis de Azoulay en torno a la práctica de la fotografía y los principios que guían la co-creación, puesto que esta última se fundamenta en la igualdad de las personas participantes, la pluralidad de puntos de vista y opiniones, y en relaciones de horizontalidad entre todos los que colaboran en los proyectos co-creativos.

Así como sucede mediante el “evento de la fotografía”, las relaciones jerárquicas se suspenden o, al menos, se mitigan en las prácticas co-creativas de tal manera que las personas participantes desempeñan un papel y tienen una voz que se escucha, considera y respeta al igual que las de todos los demás. En ese sentido, la co-creación, como práctica colaborativa creativa y artística, también constituye un espacio de relaciones que son políticas, en el sentido que estos proyectos son plurivocales y se basan en los principios de respeto e igualdad de todas las personas participantes.

Algo similar al ejercicio de la “imaginación civil” ocurre en los proyectos co-creativos en tanto que las personas participantes son alentadas a verse a sí mismas y a las demás como pares colaboradoras en el proyecto. Las personas participantes en las prácticas co-creativas también son capaces de imaginarse un estado de cosas en las que sus propias voces, acciones y contribuciones individuales, son tan importantes como las de las otras personas que participan.

Al imaginar y configurar las posibilidades de un espacio de relaciones donde no existe una única figura que lidera, un espacio de relaciones no-jerárquicas, las personas participantes en los proyectos co-creativos también contribuyen a hacer visibles y a pensar críticamente sobre las relaciones de poder y las estructuras que sostienen las desigualdades sociales y las exclusiones presentes en sus comunidades.

III. EL PRINCIPIO DE LA IGUALDAD EN LAS EXPERIENCIAS DE INTERVENCIÓN SOCIOEDUCATIVA Y ARTÍSTICA

En este apartado se hace una breve síntesis del origen de los proyectos presentados en la mesa de trabajo del Seminario, con el fin de contextualizar las reflexiones de las personas entrevistadas en torno a los

alcances y los límites del principio de la igualdad en la metodología co-creativa.

El proyecto de rescate de Canal Nacional presentado por el Colectivo Aohtli surge de una iniciativa vecinal para la limpieza de las zonas aledañas de lo que, en su momento, era ya un barranco de basura. El gobierno de la Ciudad de México, hasta ese momento Distrito Federal, realizó una inversión en la zona durante el período en que Alejandro Encinas lo encabezó (2005-2006), y la Fundación López de la Rosa (constituida legalmente desde 2013, pero en activo desde 2003) tomó la iniciativa. Más adelante, jóvenes estudiantes de diferentes universidades, se sumaron a los trabajos de limpieza y de recuperación del territorio a partir del “principio de la comunalidad”, así como al cuidado del medioambiente, para constituirse en Colectivo, posteriormente.

La persona entrevistada se refirió al principio de la igualdad mencionando que no cree que las personas seamos iguales, pero que sí podemos reconocernos en los trabajos y en la posibilidad de accionar por propósitos comunes, a partir de habilidades distintas. En todo caso, identifica la clave para la generación de relaciones con mayor igualdad en el reconocimiento frente a la imposición: “no se trata de vencer la desigualdad como dominio [pintando todas las casas de los mismos colores, por ejemplo]” (Hernández, J.R., 2020).

En el proceso, el Colectivo ha aprendido que la igualdad no se construye con un dato socioeconómico relativo al ingreso familiar; “la vulnerabilidad social se expresa en el día a día frente a una alacena llena; [en el marco del confinamiento por COVID19, se refiere a] quién puede quedarse en casa y quién tiene que salir a buscarse la vida” (Hernández, J.R., 2020). Quienes habitan el Canal y pueden quedarse allí, en todo caso, se están planteando el principio de la igualdad con el resto de seres del entorno: con las aves migratorias, con las ranas y las distintas formas de la naturaleza. “No estamos en igualdad de condición, pero sí podemos expresar por igual [lo que nos produce la recuperación del Canal, por ejemplo]” (Hernández, J.R., 2020).

En esta intervención, se identifica como principal limitante “escuchar al conjunto”; la comunidad se constituye a partir de varias organizaciones, relaciones familiares, egos. Por eso se refieren al principio de la comunalidad como otra forma de entenderse desde el trabajo colectivo

(*tequio*), la fiesta y sus maneras de vincular a las personas. En su experiencia, las dificultades más fuertes se enfrentan “cuando se imponen los egos y se deja de trabajar [...] eso ha llegado a perjudicar tramos del Canal que no se cuidan y eso afecta la intervención en su conjunto” (Hernández, J.R., 2020). Se confrontan visiones comunitarias frente a proyectos privatizadores. El reto ha consistido en reconocer el espacio, las necesidades de la comunidad y el manejo técnico del agua y la biodiversidad. Para atenderlo, se ha contado con asesoría externa.

En suma, ha resultado importante para la comunidad ir integrando esos distintos elementos para modificar las formas organizativas y hacerlas más imaginativas; por ejemplo, a partir de la participación de las personas jóvenes universitarias, que han aportado trabajo en redes sociales, con fotografía y video, para contribuir a la visibilización del trabajo.

El proyecto de la Escuelita PRACTICA, presentado por la organización Despertando a México A.C., surgió por iniciativa de Guillermo Soto Castelán y su hijo Miguel Ángel, en el contexto de la rebelión de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO) y la represión del gobierno Estatal y Federal (2006), como un proyecto pedagógico no escolarizado para jóvenes que confluieron en el activismo social, buscando generar una red de apoyo que permitiera transformar a la comunidad a partir de la comunicación, la filosofía, el conocimiento y la búsqueda de mejores condiciones de vida para las personas.

Los jóvenes que compartieron su experiencia en el marco del Seminario, se habían integrado a la organización después de conocer la revista *El Salto*, que se repartía en el transporte público – con el referente de la revista *Machetearte* y el *Corre la voz*, que había abierto camino en la intervención en el metro como forma de protesta –. El proyecto les resultó atractivo y el ambiente agradable, no solamente por la discusión política, sino porque había una necesidad de pertenencia frente a la sensación de marginalidad. En este caso, la investigación y difusión de temas políticos articulados con el arte, representaba una posibilidad de intervención y, a la vez, una fuente de ingresos, a través de la creación y distribución de la revista y documentales contrainformativos, así como de *performances* en el transporte; se convertía en un medio articulador mediante el cual podían expresar sus ideas y dialogar con las personas en el espacio público.

En relación con el principio de la igualdad, refieren que la Escuelita asumía un principio básico del materialismo dialéctico conforme el cual

todas las personas somos individuo-colectivo. En ese sentido, el proyecto generaba un espacio en el que se podían comprender emociones y sentimientos a partir de vivencias compartidas, así como identificar las desigualdades. “Aunque no tenía un enfoque barrial, logró reclutar alrededor de cien personas habitantes de la Ciudad de México que lograban una dinámica de discusión bastante horizontal donde todas las personas tenían voz y voto” (Ornelas, D. y Betancourt, R. 2020).

Sobre el rol de los agentes externos, Guillermo Soto podría verse en cierta medida como el académico que interpeló a un grupo de jóvenes, como estudioso del materialismo dialéctico, pero él se había desmarcado de las estructuras académicas. Se dedicó durante varios años al diseño de una serie de esquemas y cuadros conceptuales donde sintetizó aproximadamente diez libros de diversos autores de la escuela marxista rusa que sirvieron como el programa de trabajo del núcleo pedagógico de la Escuelita PRACTICA. La idea fundamental de Soto era que este núcleo sirviese para la formación de cuadros políticos, en el marco de la filosofía del materialismo dialéctico que, en palabras de los entrevistados:

se trató de una intervención educativa muy concreta que para muchos de nosotros implicaba el primer acercamiento a un proyecto pedagógico real, con sentido y no impuesto. A mí nunca me interesó especialmente la escuela. A partir de la secundaria y del bachillerato sentí un desinterés total, conocí el proyecto y por fin encontré un sentido de búsqueda de conocimiento. Y esa experiencia fue compartida por muchas y muchos, que no se sentían cohesionados alrededor de la estructura escolar, ni familiar, ni barrial (Ornelas,D. y Betancourt, R. 2020).

El proyecto de cooperación internacional desarrollado por Conecta Cultura S.C. en el año 2015 “El arte para construir derechos comunitarios”, buscaba fortalecer los espacios y los derechos comunitarios en poblaciones originarias del norte de México, frente a megaproyectos de inversión extranjera; en este caso, específicamente, se trataba de un proyecto de “Responsabilidad Social” de una empresa canadiense en la zona El Encino-Topolobampo. Se decidieron a compartir la experiencia en el marco del Seminario en la búsqueda de conexión con otras organizaciones e instituciones.

El proyecto surgió por iniciativa de la empresa que pretendía construir un tramo de gaseoducto en el norte de México y, para ello, debía someterse a una ley sobre tierras y permisos, que dicta la necesidad de construir un consenso cultural con las autoridades locales antes de realizar una inversión. Conecta Cultura tomó el reto, deslindándose de cualquier tipo de tarea vinculada con la propaganda a favor o en contra del megaproyecto.

El objetivo de la intervención, en este caso, era sensibilizar a la comunidad Rarámuri acerca de sus derechos, específicamente, de consulta. En el proceso de intervención, se identificaron problemáticas muy profundas que obligaron a las personas involucradas a reformular los objetivos, en congruencia con las condiciones y necesidades de la comunidad.

En ese marco, el principio de la igualdad se cuestiona en el sentido de que solemos referirnos a ese concepto desde nuestra propia cosmovisión; desde nuestras circunstancias. En el caso de las personas responsables de la intervención, la igualdad significaba –quizás– que todas las personas de la comunidad lograsen acceder a la Universidad, por ejemplo, en el ideal de obtener un posgrado. En esa lógica, la idea era promover los estudios de educación media superior entre jóvenes de la comunidad para procurar llevarles a estudiar alguna ingeniería. Pero se encontraron con jóvenes indígenas que no tenían ningún interés por la ingeniería como promesa; en cambio, lo que querían los chicos era ser *gatilleros* o sicarios –en una zona fuertemente afectada por el crimen organizado y el narcotráfico–; mientras que las chicas, de acuerdo con la persona entrevistada, “ni siquiera se planteaban como posibilidad tener una trayectoria educativa propia, dado que han asumido como verdad, la idea de que ellas son inferiores a los hombres. Plantear la cuestión de la igualdad en dicho contexto era muy difícil pues se tenían cosmovisiones contrastantes” (Moreno, J. A., 2020).

El proyecto de promover los derechos de consulta en esa comunidad, se planteó como una intervención artística a partir del ejercicio del bordado tradicional. Inicialmente, se pedía a las mujeres que bordaran su comunidad destacando aquello que más aprecian, lo que no les gusta y lo que podría hacerse para cambiarla; más tarde, niños y ancianos quisieron sumarse a las actividades propuestas. Se realizó un bordado colectivo enorme.

En tal intervención, emergió el tema del abuso sexual como una de las principales violaciones a los derechos que sufren las mujeres de la comunidad. Es en ese sentido que la persona entrevistada cuestiona el

principio de la igualdad en una intervención co-creativa como la que se relata, donde –de entrada– no es un principio, valor o ideal compartido.

Para Conecta Cultura, la búsqueda de la cohesión social estaba contemplada en el objetivo principal de su proyecto; no obstante, la fórmula de sentido común que dicta que la intervención cultural es igual a la disminución de la violencia e incremento de la cohesión social, no se comprueba en la práctica. En ese sentido, se cuestiona la gestoría cultural como “varita mágica” para lograr comunidades cohesionadas. Es decir, se reconoce la posibilidad de acercar a la población a otro tipo de manifestaciones que le permitirán comprender su entorno y su situación, pero no significa que se resolverán los problemas de inseguridad y desigualdad. En la experiencia que se recoge, paradójicamente, podían abordar estos temas en el marco de los talleres por la mañana y por la tarde, pero a partir de que oscurecía, existía un toque de queda tácito por la actividad del crimen organizado.

Finalmente, se recoge de esta entrevista una crítica importante hacia los mecanismos de lavado de imagen (*whitewashing*) de las empresas multinacionales con megaproyectos en México, en el sentido de que se concentran en el objetivo de cumplir con los requerimientos legales básicos para hacer pasar su proyecto, legitimándolo a partir de una intervención co-creativa.

IV. LOS EFECTOS DE INTERVENCIONES SOCIOEDUCATIVAS CO-CREATIVAS SOBRE LAS COMUNIDADES

Esta sección se dedica a considerar los diversos efectos de las intervenciones socioeducativas y artísticas que los proyectos aquí considerados tuvieron o han tenido, lo que nos permitirá reflexionar sobre los logros de este tipo de proyectos, pero, también, tender una mirada crítica hacia los puntos ciegos y áreas de oportunidad de las intervenciones co-creativas.

En el caso del trabajo colectivo a lo largo del Canal Nacional, los mayores logros son la recuperación y regeneración ambiental de un kilómetro del mismo, así como la reconstrucción del tejido social mediante la organización comunitaria, donde el arte y el conocimiento académico han tenido un papel muy importante. Las sinergias creadas entre vecinos, las y

los jóvenes estudiantes que voluntariamente se han ofrecido a colaborar, las y los profesores e investigadores de diversas disciplinas como urbanismo, ciencias ambientales, arquitectura y biología que han realizado proyectos en la zona del Canal han sido muy fructíferas.

No obstante, como señala la entrevistada, ha habido intervenciones exitosas y otras que no han resultado bien porque han sido iniciativas que, sin previo trabajo de consulta y escucha de las necesidades y opiniones de la comunidad, han impuesto (muchas veces sin conocimiento especializado) actividades y talleres que terminan por dividir y enfrentar a las organizaciones vecinales, como por ejemplo cuando hubo la intención de secar el agua del Canal sin considerar las consecuencias ambientales y estrés hídrico que ello traería a las especies de flora y fauna de la zona.

Los proyectos de intervención que son llevados a cabo por personas externas a la comunidad y que han tenido resultados positivos, son los que se han basado en escuchar a la comunidad, en adaptarse a las necesidades e intereses de los participantes y los han tomado como “guías para la toma de decisiones [colectivas] y diseño de proyectos para el Canal ... Cuando [especialistas] han hecho [consultas] con la comunidad han sido guías perfectas, porque logran captar lo que se quiere. Generándose planes de trabajo vinculados a escuchar lo que quieren las comunidades, es donde vemos que se logran hacer las cosas perfectamente” (Hernández, J.R., 2020).

De tal manera que, en la experiencia del Colectivo Aohtli, “los talleres que han funcionado son los que se adaptan a las necesidades de la población” (Hernández, J.R., 2020), como es el caso del taller para combatir las plagas en las plantas. Otro elemento relevante es la vinculación con las niñas y niños vecinos que fue una forma de apertura al trabajo con la comunidad y generar las condiciones para las actividades artísticas y culturales con personas adultas.

Lo anterior pone de manifiesto la necesidad de la escucha activa de la pluralidad de voces en las intervenciones co-creativas y, el caso contrario, de las malas prácticas que implican que los agentes externos impongan su visión e intervengan en los espacios sin consultar a la comunidad, pues los proyectos no tienen los resultados esperados y terminan, en el peor de los casos, perjudicando y polarizando a la comunidad.

En este sentido, como también lo explicaba en entrevista el Dr. Moreno Chávez resulta esencial en este tipo de intervenciones co-creativas que, además de escuchar las voces y averiguar las necesidades de la comunidad, los agentes externos estén abiertos en cada etapa del proceso a la autocrítica así como a la modificación de los supuestos y objetivos de sus proyectos a la luz de lo que la comunidad opina y prefiere. Justamente por eso, desde el inicio de la intervención de Conecta Cultura se dieron cuenta que intentar organizar talleres con las comunidades sobre derechos humanos y sus derechos como comunidad frente a la mega-obra no tendría sentido ni sería efectivo, pues el concepto mismo de derechos y la importancia de garantizarlos y exigirlos no son valores compartidos por las comunidades. En primer lugar, conociendo el poder que la iglesia tiene sobre las comunidades, hubo que convencer al cura o pastor local para la realización de los talleres; de otro modo, no se hubieran podido llevar a cabo. Con su aprobación, hubo también que pensar en reformular las estrategias y los talleres propuestos inicialmente; hubo que hacer un ejercicio de decolonialización: hacer labor de autocrítica, dejar de lado las concepciones del mundo y los ideales de las personas organizadoras de los talleres y replantear el modelo de intervención.

Por eso se propuso la actividad inicial de bordado colectivo donde las personas participantes (sobre todo mujeres, aunque después se integraron personas adultas mayores, niñas y niños) expresaran lo que les agrada, lo que les desagrada y lo que desearían cambiar al interior de la comunidad y en sus vidas personales, como un primer paso para discutir la necesidad de la exigencia de respeto a sus territorios frente a la construcción del gaseoducto, así como de respeto a sus cuerpos y personas –pues las mujeres en particular, son abusadas, violentadas y tratadas como inferiores por los varones de las comunidades–.

Es por esta razón, que los agentes externos de los proyectos co-creativos, sean académicos, ONGs, artistas o autoridades, deben fungir como facilitadores y no como interventores: “soy de la idea que uno tiene que facilitar... porque esas ideas ya están en la comunidad. Empresa y gobiernos nos piden ser interventores (llega y desarrolla) cuando [la metodología es otra: consultar] ... hay comunidades receptivas a un taller de teatro; otras a otra cosa” (Moreno, J. A., 2020). Además, como este proyecto bien lo evidencia, si bien es posible extender la etiqueta de proyecto co-creativo a experiencias en comunidades rurales y no solo

urbanas, la labor de los agentes externos o facilitadores no puede limitarse a la escucha activa y a la consulta con la comunidad, sino que además las condiciones exigen mayor flexibilidad y un ejercicio constante y profundo de autorreflexión, autocrítica y modificación de presuposiciones y propósitos.

En el caso del proyecto de Conecta Cultura con las comunidades Rarámuris, el principal efecto positivo que se logró, de acuerdo con lo explicado durante la entrevista, fue el empoderamiento de un grupo de mujeres mediante los talleres que las introdujeron, como ya se dijo, al tema del respeto a los derechos humanos y culturales y de cómo exigirlos para ellas mismas y sus comunidades. Otros talleres también les dieron las herramientas para apreciar sus artesanías y calcular el valor de las piezas que producen con base en el tiempo y al trabajo que dedican en la elaboración de dichas piezas, así como al conocimiento y habilidades requeridas para crearlas.

Tal fue el grado del empoderamiento de las mujeres resultado de los talleres, que la cooperativa que formaron ha seguido trabajando incluso después de la conclusión de la intervención de Conecta Cultura: “[no sólo] el proyecto cultural de ellas siguió (la cooperativa), sino que se convirtieron en una parte fuerte de negociación con la empresa [canadiense constructora del gaseoducto]”. Además, este empoderamiento se hizo visible en los cuerpos mismos de las mujeres a medida que los talleres se desarrollaban: “[Las mujeres] no te veían a los ojos cuando hablabas. Por tradición, no te ven. Hay un pudor comunitario de no ver al foráneo. A medida que eso avanzaba, las mujeres iban alzando la mirada” (Moreno, J. A., 2020).

De este modo, a partir de las intervenciones socioeducativas y artísticas co-creativas no sólo se crean productos artísticos y conocimientos colectivos, sino que estos proyectos tienen la capacidad de ampliar los horizontes y cambiar las perspectivas. Como el mismo Dr. Moreno Chávez reconoció en entrevista, el alcance que tiene la enseñanza del arte y la cultura va más allá del goce estético, pues estas dos tienen la posibilidad de cambiar vidas. Aunque el trabajo con las comunidades Rarámuris no terminó con las condiciones de pobreza y miseria, como tampoco con la misoginia y las desigualdades de género, sí se lograron abrir nuevas perspectivas para las mujeres y, en esa medida, también para las comunidades a las que pertenecen.

La modificación de los horizontes de posibilidades de las personas participantes en estos proyectos es algo que también reconocen David Ornelas y Ricardo Betancourt como participantes en el proyecto Despertando México y la Escuelita PRACTICA, pues las discusiones y creación de conocimiento en colectivo, la elaboración de la revista *El Salto* y las brigadas de contrainformación en el metro les permitían “sentir que éramos capaces de transformarnos a nosotros mismos, transformar la realidad de otras personas y que eso podía trascender a otros contextos. Nosotros no nos sentíamos sujetos vulnerables, sino que sabíamos y estábamos aprendiendo a hacer” (Ornelas, D. y Betancourt, R. 2020). Aunado a esto el efecto positivo central de Despertando México ha sido la creación de una red de apoyo solidario que, hasta la fecha, ha logrado mantenerse en el tiempo; las personas participantes siguen trabajando en red en otros proyectos, colaborando y apoyándose unas a otras cuando lo necesitan.

En opinión de los jóvenes entrevistados, el proyecto lograba contrarrestar los efectos de la desigualdad social, explicando las causas, a través de la edición de la revista, que se socializaba en los vagones del metro a través de intervenciones performáticas co-creativas. Era una red de trabajo en la que existía una dimensión recreativa, además de la formativa:

resultaba gratificante explicar las causas de la desigualdad social; había personas [en el metro] que se identificaban con esa forma de trabajo, que se dejaban sentir. Así fuimos integrándonos por decenas, la mayoría como brigadistas, lo que permitía que mejorara nuestra calidad de vida por la entrada de ingresos que implicaba esa labor; eso favorecía que pudiéramos dedicar tiempo también a nuestros proyectos individuales (Ornelas, D. y Betancourt, R. 2020).

Algo que merece la pena señalar aquí es que los dos entrevistados coinciden en la apreciación de que la continuidad de esta red en el tiempo se debe a que Despertando a México operaba como una organización autogestiva, con objetivos siempre muy claros de formarse, informarse e informar a la población, que se financiaba a sí misma y generaba sus propios recursos. Estas cualidades les permitían funcionar sin la necesidad de recurrir a apoyos gubernamentales, por lo cual “no era una organización que podía cooptarse fácilmente [...]. Era un ente autogestivo y eso le daba sentido de

permanencia en el tiempo, de perdurabilidad; y es un punto de cohesión muy fuerte para no estar sujetos a lineamientos gubernamentales” (Ornelas, D. y Betancourt, R. 2020).

Esto nos permite pensar que un modo en el que los proyectos co-creativos se pueden mantener en el tiempo y no ser experiencias efímeras que, tras la finalización del presupuesto del proyecto o la consecución de los objetivos de los agentes externos, se disipan sin dejar rastro de las redes tejidas sobre todo al interior de la comunidad. Cuando estas redes son sólidas, funcionan por sí mismas, son autogestivas e independientes de la intervención externa. A ello es a lo que las experiencias co-creativas deberían abocarse: crear redes que perduren en el tiempo y que, en esa medida, puedan realmente contribuir a la formación de comunidades más cohesionadas. El caso de la Escuelita PRACTICA es prueba clara de lo anterior, pero también son muestra de ello la cooperativa de mujeres artesanas Rarámuris que surgió a partir de los talleres organizados por Conecta Cultura y que ha continuado comercializando sus artesanías sin intermediarios, así como los vínculos entre las asociaciones de vecinos del Canal Nacional y los grupos de voluntarios.

V. A MANERA DE CONCLUSIÓN: LA RE-PARTICIÓN DE LO SENSIBLE EN LA CO-CREACION

La habilidad civil para imaginar un orden socio-político por completo distinto implica el disenso frente al orden social que establece inclusiones y exclusiones, y que busca mantenerlas. Este disenso que se desprende del ejercicio de la imaginación civil puede entenderse mejor recurriendo al trabajo de Jacques Rancière en torno a la política como disenso y re-configuración de lo sensible. Rancière afirma que el orden social, al cual él llama “orden de la policía” o simplemente la “policía” (Rancière, 2010, p.139), constituye un conjunto de convenciones y reglas implícitas que separa a la sociedad en grupos, asigna posiciones y funciones a cada individuo y, por tanto, divide a “aquellos que forman parte de aquellos que están excluidos” (Rockhill, 2004, p. 3).

Aquí merece la pena notar que a lo que Rancière se refiere con el término “policía” difiere de nuestro uso cotidiano de éste, puesto que para

él el “orden de la policía” o la “policía” no concierne a un órgano de control o represión de la población, sino que lo que este concepto denota es una cierta configuración simbólica de lo social. La asignación de roles y funciones a todos los individuos de la sociedad – y, por consiguiente, su separación – presupone, a su vez, una cierta “distribución de lo sensible”, “una división previa entre lo visible y lo invisible, lo audible y lo inaudible, lo decible y lo indecible” (Rockhill, 2004, p.3). De acuerdo con Rancière, la política constituye, en esencia, la oposición y subversión del orden de la policía por parte de aquellos que han sido excluidos, con la intención de producir igualdad y, por ello, una reconfiguración de la distribución de lo sensible, esto es, una nueva partición – una re-partición – de lo sensible. En palabras de Rancière:

La política inventa nuevas formas de enunciación colectiva; re-enmarca lo dado al inventar nuevas maneras de hacer sentido de lo sensible, nuevas configuraciones entre lo visible y lo invisible... nuevas distribuciones del espacio y el tiempo – en pocas palabras [la política] inventa nuevas capacidades corporales (Rancière, 2010, p.139).

La política en este sentido involucra una concientización o una comprensión de que el orden socio-político hegemónico no es en absoluto necesario, sino arbitrario, y que las exclusiones e inclusiones que dicho orden establece pueden, por tanto, ser cuestionadas por aquellos que han sido excluidos. Entendida del modo en que lo hace Rancière, la política en tanto que esfuerzo por reconfigurar la partición de lo sensible con el afán de la igualdad, la política como resistencia al orden social establecido de exclusiones e inclusiones, coincide con la habilidad de la “imaginación civil” de Azoulay, que traza un nuevo horizonte de relaciones sociales que borran las líneas divisorias entre aquellos que tienen parte y aquellos que no tienen parte. Es de esta manera que es posible afirmar que la “imaginación civil” tiene el potencial para llevar a una nueva partición de lo sensible.

Los proyectos co-creativos, como vimos, constituyen prácticas que involucran el ejercicio de la habilidad de la “imaginación civil” pues producen un espacio de relaciones que busca mitigar las relaciones asimétricas de poder al valorar y respetar las voces y contribución de todos

los participantes por igual. Ello permite que los participantes sean críticos de las condiciones y estructuras que mantienen las disparidades sociales, las relaciones jerárquicas y los discursos dominantes que impone el orden social. De este modo, los proyectos que adoptan la metodología de la co-creación no sólo implican el ejercicio de la “imaginación civil”, sino que también pueden ser un paso fundamental hacia la reconfiguración de lo sensible, en el sentido en que lo entiende Rancière.

Podría objetarse que esta comprensión de la co-creación es idealista o utópica. Sin embargo, los proyectos co-creativos no se plantean la capacidad de disolver todas las desigualdades, destruir jerarquías y eliminar injusticias de tajo. En vez de ello lo que proponemos, y lo que las narrativas desde la experiencia que aquí revisamos hacen evidente, es que la co-creación abre un horizonte de posibilidades que operan como una guía, un mapa, que apunta hacia la dirección en la que los esfuerzos para reconfigurar el orden que sustenta las desigualdades y las relaciones de poder deben dirigirse.

Dialogar con las personas directamente involucradas en los proyectos de intervención, permite identificar prácticas sugerentes para imaginar la política como un evento en el que un grupo cambia sus maneras de aproximarse al mundo. En el marco de la co-creación, descubrimos que es posible contribuir a la generación de comunidad y reflexión acerca del bien común por medio de intervenciones socioeducativas y artísticas que proponen a las comunidades nuevas maneras de relacionarse.

REFERENCIAS

- Azoulay, Ariella. (2012). *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*, traducción por Louise Bethlehem. Londres y Nueva York: Verso.
- Azoulay, Ariella (2008). *The Civil Contract of Photography*, traducción por Rela Mazali y Ruvik Danieli. Brooklyn, Nueva York: Zone Books.
- Banks, Sarah; Hart, Angie; Pahl, Kate y Ward, Paul (eds) (2018). *Co-producing Research: A Community Development Approach*. Bristol: Policy Press.

- Burger, Mariekie. (2015). “Public Self-expression, Identity and the Participatory Turn: The Power to Re-imagine the Self”, *Communication*, (41):3, pp. 264-286, disponible en [Fecha de última consulta: 2 de junio 2020].
- Horvath, Christina y Carpenter, Juliet. (2021). “Introduction: Conceptualising Co-Creation as a Methodology”, en Horvath, C. y Carpenter, J. (eds), *Co-Creation in Theory and Practise. Exploring Creativity in the Global North and South*. Bristol: Policy Press, pp. 1-19.
- Kindon, Sara; Pain, Rachael y Kesby, Mike (eds). (2007). *Participatory Action Research Approaches and Methods: Connecting People, Participation and Place*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Rancière, Jacques. (2010). The Paradoxes of Political Art, en Rancière, J. *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, traducción por Steven Corcoran, Londres y Nueva York: Continuum, pp. 134–151.
- Rockhill, Gabriel (2004). “Translator’s Introduction. Jacques Rancière’s Politics of Perception”, en Rancière, J. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. traducción con una introducción por Gabriel Rockhill, Londres y Nueva York: Continuum, pp. 1–6.

MATERIAL ETNOGRÁFICO

- Hernández Fernández, J.R. (2020) Entrevista telefónica con María José Pantoja, Cecilia Peraza Sanginés y Ricardo Betancourt el 28 de abril.
- Moreno Chávez, J. A. (2020). Entrevista telefónica con María José Pantoja, Cecilia Peraza Sanginés y Ricardo Betancourt el 27 de abril.
- Ornelas, D. y Betancourt, R. (2020). Entrevista telefónica con María José Pantoja y Cecilia Peraza el 20 de abril.

INVOLUCRAR EL CUERPO Y LOS AFECTOS DE LAS Y LOS SUJETOS, INVESTIGADORES Y ARTISTAS EN LA CO-CONSTRUCCIÓN DE UNA CIUDAD COHESIONADA

Adriana Alejandra Ávila Farfán, [ORCID: 0000-0002-2587-3364](https://orcid.org/0000-0002-2587-3364)

Ángela Margoth Bacca Mejía, [ORCID: 0000-0002-0884-6081](https://orcid.org/0000-0002-0884-6081)

Julie-Anne Boudreau, [ORCID: 0000-0002-9772-9513](https://orcid.org/0000-0002-9772-9513)

Laura Andrea Ferro Higuera, [ORCID: 0000-0003-4876-5355](https://orcid.org/0000-0003-4876-5355)

En 2019 Julie-Anne Boudreau y Ángela Margoth Bacca Mejía fuimos invitadas a participar en el proyecto H2020, coordinado en México por Karla Valverde Viesca y enfocado a la búsqueda de ciudades más cohesionadas a través de prácticas de co-creación. Es decir de experiencias de intercambio entre quienes hacemos trabajo académico, artistas y la gente que habita diversos ámbitos de las periferias de las ciudades latinoamericanas y que estamos dispuestas y dispuestos a re-pensarnos desde nuestras (sus) prácticas cotidianas de investigación y subsistencia. Nos interesó sumarnos al H2020 en buena medida porque el trabajo que veníamos haciendo desde el proyecto TRYSPACES es muy afín a la propuesta de co-creación, aunque nosotras hablamos de investigación colaborativa.

Ante la invitación a hacer un aporte para una publicación, invitamos a Adriana Ávila y Laura Ferro, también integrantes de TRYSPACES, quienes tiempo atrás ya habían hecho una primera aproximación al significado de la investigación colaborativa para los y las becarias de los distintos estudios de caso que se desarrollan en la Ciudad de México. Entre las cuatro nos propusimos articular una reflexión que en varios niveles diera cuenta de las diversas perspectivas teórico-metodológicas que han orientado el proyecto en general y la forma de aproximarnos a los “sujetos de estudio” y a uno de los conceptos centrales del proyecto, *las transgresiones en el espacio público urbano*. También que nos hiciera reflexionar sobre nuestra propia experiencia investigativa, los retos que nos planteó mantener la aproximación no objetivista y horizontal con los y las jóvenes, así como las tensiones que se generaron, pero también la potencialidad de esta forma de acercamiento. Finalmente, que permitiera abundar en la reflexión acerca de

qué tanto los y las jóvenes insertas en la academia se dejan interpelar por esta forma de investigar y cómo era percibida por los y las jóvenes allá afuera, en las calles de la ciudad donde nos adentramos para estudiar diversas modalidades de transgresión.

Desde la primera reunión de trabajo para elaborar el presente texto notamos que las cuatro mujeres que nos disponíamos a reflexionar sobre la práctica de investigación colaborativa de TRYSPACES además de mujeres, insertas en la academia en diferentes posiciones y disciplinas, somos extranjeras que hemos convergido en México y, más específicamente, en la UNAM. Si íbamos a reflexionar sobre nuestra práctica investigativa partiendo de perspectivas que recuperan la importancia de dar cuenta del lugar desde el que se habla, teníamos que empezar por señalar estos elementos que nos son comunes. De manera más general hay que señalar que, sin que ello fuera un propósito expreso, la coordinación general, así como los equipos de investigación en los cuatro países en los que se desarrolla el proyecto, están conformados en su mayoría por académicas mujeres.

El texto que se presenta a continuación es resultado del diálogo entre nosotras en torno a este proceso al que hemos estado vinculadas desde hace varios años y que nos permitió hacer explícito entre nosotras tanto las dificultades como las potencialidades del abordaje que hemos estado haciendo durante este tiempo. No se trata de una reflexión exhaustiva, sino de un primer esfuerzo que posiblemente será seguido por otros más.

En aras de comprender el proceso que hemos venido desarrollando pusimos sobre la mesa las diferentes perspectivas teórico-metodológicas que de manera más o menos expresa han orientado nuestra práctica de investigación. No sorpresivamente encontramos que abordajes feministas desde diversas disciplinas (psicología, antropología, geografía, entre otras) han tenido un papel central. También diversas perspectivas críticas contemporáneas y no tan recientes han estado presentes: nos referimos a las apuestas por una epistemología desde el sur y la educación popular, esta última que ha motivado numerosas reflexiones pero que muchas veces se deja de lado o no se recupera expresamente. Todas estas perspectivas nutren la reflexión que llevamos a cabo, sin desconocer otras más “convencionales” que desde la sociología y las ciencias sociales en general dan cuenta del “giro” epistemológico encaminado al reconocimiento

explícito de las y los sujetos de estudios como agentes con capacidad para enunciar y explicar su realidad.

I. TRYSPACES: ABORDAR EL ESTUDIO DE LA TRANSGRESIÓN DESDE LA INVESTIGACIÓN COLABORATIVA.

Como extranjeras en la Ciudad de México, nuestra relación con la calle (en el sentido figurado de la cultura popular, y en el sentido literal de descubrimiento por inmersión) se construyó gradualmente a través de la exploración personal y la investigación académica. Esto implica una inmersión emocional y corporal, que hace 4 años compartimos colectivamente en un proyecto de investigación colaborativa: TRYSPACES (www.tryspaces.org).

TRYSPACES es un equipo de investigadores y estudiantes de varias disciplinas, artistas multimedia, trabajadores sociales, profesionales de la ciudad y jóvenes de Ciudad de México, Montreal, París y Hanoi. El grupo de investigación está formado por 12 universidades de cuatro países y otras tantas organizaciones públicas, asociativas y privadas. Trabajamos en un enfoque de investigación colaborativa y comparativa, en cuatro idiomas, movilizandoo nuevas tecnologías y diferentes formas de lenguaje: artístico, cartográfico, urbanístico, y científico.

El objetivo general es comprender mejor los efectos de las prácticas juveniles transgresoras en la gobernanza urbana. Mediante el estudio de los regímenes regulatorios específicos de cada espacio público (físico y digital), se cuestionan las relaciones entre los y las jóvenes que despliegan prácticas transgresoras y los distintos órdenes de regulación, ya sea mediante políticas públicas, diseño, vigilancia o arreglos informales. Al involucrar a los y las jóvenes en esta investigación, buscamos intervenir directamente en los espacios públicos para co-analizar su papel como vectores de cambio social, actores urbanos y políticos.

En el marco de TRYSPACES se desarrollan catorce estudios de caso priorizando dos entradas: 1) prácticas como el trabajo sexual, el consumo de marihuana, los grafiti o las conductas peligrosas, o grupos de jóvenes que no tienen prácticas transgresoras obvias pero que son estigmatizados, como los migrantes o los jóvenes racializados; 2) espacios estigmatizados como vecindarios de clase obrera o racializados, o que han sido ganados

como resultado de luchas como el Tianguis Cultural del Chopo en la Ciudad de México, o Hanoi Creative.

En la Ciudad de México, hay cinco casos de estudio: 1) el uso de marihuana en el espacio público del Tianguis El Salado y las prácticas culturales de los jóvenes que toman una calle aledaña a Faro de Oriente; 2) la ocupación de la calle por los rockeros y punks del Tianguis Cultural del Chopo desde la década de 1980; 3) el trabajo sexual masculino en la Zona Rosa; 4) las resistencias de los choferes de microbuses a las reformas del sistema de transporte público concesionado; y 5) la experiencia del espacio público de los migrantes. En el marco de este capítulo, nos remitiremos principalmente a los dos primeros casos¹.

Nuestro punto de partida es que las prácticas juveniles transgresoras, en sí mismas diversas y relativas a las normas sociales locales, pueden contribuir significativamente a la transformación social. No las consideramos a priori negativas. Lo que vemos con los jóvenes es que la transgresión puede ser un proceso socialmente productivo. Así que surge la pregunta: ¿Cómo, por qué, cuándo y dónde ocurren las transgresiones? En efecto, la transgresión no es inherente a ciertos actores, sino que se desarrolla en situaciones específicas. Entonces, ¿qué cambios en la práctica desencadenan la transgresión?

Para TRYSPACES, las transgresiones se regulan en varias escalas (autodisciplina, grupos de pares, familia e instituciones), integrando una multiplicidad de actores y modos de regulación (represión, normalización o familiarización, indiferencia, encubrimiento, institucionalización, reapropiación). Las transgresiones producen un momento de ruptura de estos órdenes situados, una ruptura que revela el sistema de normas del que en muchos casos ya no somos conscientes. Las prácticas de los y las jóvenes en el espacio público (físico y digital) a menudo se consideran transgresoras porque al llenar los espacios públicos con prácticas inesperadas, ellos y ellas hacen visible lo que ya no podemos ver. Desafían la frontera entre el interior y el exterior, lo privado y lo público, lo oculto y lo revelado. En un contexto en el que las situaciones íntimas se exponen constantemente en los medios sociales, la intimidad ya no está protegida por un muro, un velo, una frontera. Entonces, ¿cómo estos (nuevos) espacios físicos y digitales configuran, restringen o permiten las transgresiones? ¿Cuáles son los efectos de estas transgresiones en estos

espacios? ¿Cómo es que la transgresión produce la ciudad digital y físicamente?

Para investigar la transgresión, un tema tan sensible y difícil de definir, nos parecía fundamental producir saberes con los y las protagonistas de las transgresiones, en diferentes mundos intelectuales, idiomas y lenguajes (artísticos, científicos, arquitectónicos, etc.). En ese sentido, TRYSPACES es un proyecto doblemente participativo: 1) fue elaborado desde el principio con nuestros socios artísticos e institucionales, y 2) trabajamos con las y los jóvenes con un enfoque de investigación colaborativa. La técnica principal que promovemos es el “living lab”, es decir dinámicas de grupo para la coproducción de conocimientos, que reúnen a investigadores, estudiantes, artistas, socios comunitarios y jóvenes. Desde 2017, hemos llevado a cabo 41 laboratorios vivientes de duración variable (de un día a quince semanas en las cuatro ciudades). Distinguimos los “laboratorios vivos” de los grupos de discusión porque se trata de una dinámica de taller en la cual los facilitadores son tan productores de datos como los “sujetos” de la investigación (jóvenes) y, estos, a su vez, pueden proponer nuevas dinámicas y ayudar a configurar la actividad misma. Los temas se discuten a través de actividades concretas: cartografía participativa, video, fotografía, escritura colectiva. Se analizan colectivamente las discusiones, el proceso mismo de coproducción y los productos de estas actividades (películas, mapas, historias, dibujos, fotos).



Fuente: Equipo TRYSPACES en el Chopo. Tianguis Cultural del Chopo. Tomada por Víctor Abundis, 2019.

Además, los laboratorios vivos se insertan en una presencia etnográfica prolongada en campo, en la cual quienes echamos a andar el proceso investigativo y quienes son sujetos de dicha investigación o se incorporan posteriormente, participamos de diversas maneras en la producción de conocimiento académico y en la reflexión sobre nosotros y nosotras mismas. Así, se trata no solamente de investigar, ir a campo, recoger información y retirarnos, sino de conocer y reconocer, permanecer y construir diversos escenarios de trabajo que desbordan el objetivo de recolectar información. Las entrevistas, laboratorios vivos² y diferentes modalidades de trabajo metodológico³, apuestan por potenciar el trabajo reflexivo de quienes participan en el proceso. En el caso de las entrevistas de trayectorias de transgresión (mucho más largas en el caso de los Choperos⁴, que las iniciaron siendo jóvenes y que apuestan por la

pervivencia de esas prácticas que pueden ser leídas como menos transgresivas), no sólo hay un ejercicio de memoria, sino también de tensiones y de conflictos que nos interpelan (a las personas entrevistadas y a quienes entrevistamos o investigamos).

TRANSGRESIÓN

TRYSACES aborda la transgresión como objeto de estudio de manera comparativa a fin de subrayar su relatividad. De hecho, la transgresión sólo existe en relación con un orden dado, es decir, es una práctica situada en el tiempo y el espacio. Si bien la literatura sobre prácticas juveniles desviadas tiende en gran medida a considerar a los jóvenes como fundamentalmente transgresores, nuestro enfoque colaborativo parte de otro punto de vista. Los y las jóvenes entran y salen de la transgresión según las situaciones en las que se encuentran; es algo que no es privativo de la condición de joven, sino de la sociedad en su conjunto, que no se puede dividir sin más entre transgresores y no transgresores, pues no se trata de una condición *per se* de ninguna persona: “Todos transgredimos en alguna circunstancia reglas de comportamiento generalmente aceptadas” (Giddens, 1989, p.107). Para que haya transgresión, debe haber alguien -una entidad, un sujeto- que observe una práctica y que la nombre, así como una norma, un orden que se alega ha sido transgredido (Becker, 2009). Es en este sentido que la transgresión hace visible el orden ya que su irrupción provoca un acto específico, el de nombrar la transgresión.

Para un proceso de investigación colaborativo, el acto de nombrar no es trivial. Cuando el equipo de investigación seleccionó los estudios de caso, habíamos identificado *a priori* ciertas prácticas como transgresoras, ya que éste era nuestro foco de estudio. ¿Pero los jóvenes que realizan estas prácticas en estos espacios los consideran transgresores? Más allá de la elección de las palabras (la transgresión es un concepto que no es tan común en el lenguaje cotidiano), nombrar una práctica como transgresora empodera, porque el acto de nombrar es un acto de poder.

Al llegar con un aparato conceptual, las investigadoras ofrecieron palabras a las y los jóvenes para nombrar sus prácticas, sin embargo, en el intercambio se han construido otras formas de nombrar. Inspiradas en la geografía feminista, concebimos el poder de la denominación como un

vector de subjetividad política (Wright, 2008). Si bien el concepto de “transgresión” es propuesto por las investigadoras, el proceso de co-construcción del conocimiento con las y los jóvenes constituye un camino de aprendizaje colectivo, generando un lenguaje común, un significado compartido de los conceptos. Por ejemplo, con los Choperos, la palabra transgresión no “pegó”; ellos prefieren hablar de *ocupación* porque apropiarse de la calle y hacerse visible, ha permitido crear un espacio-tiempo de libertad, un “ritual del caos” (Monsiváis 1995; Castillo, Boudreau y Ávila, 2020).

En consecuencia, hablamos en TRYSPACES de espacios de transformación. Son espacios en donde buscamos participar, siendo invitadas por las y los jóvenes, para contribuir a través de la experimentación común, a sostener esas grietas y fisuras del orden moderno (Walsh, 2014). En ese sentido, para nosotras la investigación colaborativa implica “comprender desde la interculturalidad”, es decir adaptar nuestros conceptos a través del diálogo. Es un proceso de “desaprendizaje y reaprendizaje” basado en la necesidad de estar abiertas al cambio de nuestras premisas para cambiar nuestro lenguaje, percepciones y marcos interpretativos. En otras palabras, lo importante es entender *cómo* se abren espacios de experimentación (ocupación, transgresión) más que el *porqué* de la transgresión. Al buscar explicaciones causales a la transgresión, las investigaciones críticas de inspiración marxista priorizan *por qué* frente al *cómo*.

El concepto de transgresión construye su propio universo de significado, sin oponerse a un opuesto. Por lo tanto, no tiene sentido hablar de lucha o resistencia, conceptos que en esencia sólo pueden existir si buscan criticar y destruir las fuerzas estructurantes. Por el contrario, la transgresión no necesariamente es lo opuesto al orden; el transgresor no siempre busca alterar el equilibrio de poder; busca establecer un nuevo modo de ser y hacer. La transgresión no puede existir sin orden. Su irrupción no niega el orden; lo revela. La transgresión no es un concepto dicotómico sino relacional; la transgresión no es una crítica sino una praxis que puede derivar o no en la construcción de un nuevo orden. Sobre esto llama la atención Jenks (2003) quien, incluso plantea, retomando a Bataille, que la transgresión tiene un carácter paradójico de dinamizador y legitimador de las reglas; la ruptura o confrontación de las mismas que puede llevar a recordar la necesidad del orden y con ello a reafirmar las

reglas. La transgresión puede, entonces, conllevar a la modificación del orden o a su reforzamiento, por un lado, y por otro a que se refuerce la etiqueta de transgresor, se modifique o, incluso, desaparezca. Es por lo que no se lo puede ver en términos sólo de oposición o dicotómicos, como señalamos arriba.

Hay más por agregar sobre el sentido de la transgresión, ya no en relación con el mantenimiento o ruptura del orden, sino de los significados para los agentes concretos que se involucran en ella: quienes etiquetan algo como transgresión y quienes desarrollan prácticas etiquetadas como tal. En el caso de quienes definen que algo es transgresivo le asignan un sentido negativo, de condena y de rechazo, pero no es esto lo mismo en el caso de quienes transgreden. Entender los significados de diversas prácticas transgresoras de los y las jóvenes permite dar cuenta de sus expectativas, necesidades, no sólo de sus cuestionamientos respecto del orden. De hecho, hay autores que llaman la atención acerca de esa diversidad de sentidos asociados a la transgresión y que han sido muy poco explorados; el primero de ellos es el elemento expresivo asociado a la transgresión, de manera que escapa a la lógica medios fines y debe ser comprendida desde la búsqueda de emociones (Hayward, 2002); también se asocia la transgresión a la búsqueda de sentido de la propia existencia (Le Breton, 2010), elemento central a tener en cuenta en el caso de los y las jóvenes, más aún en contextos de marginación donde la transgresión puede plantearse incluso como una forma de supervivencia en contextos hostiles (Castillo, 2002).



Fuente: Cuarto Encuentro Marihuana Oriente, Tianguis de El Salado.
Tomada por Tonatiuh Martínez, 2019.

Indagando entre los y las jóvenes que frecuentan El Salado sobre el sentido de la transgresión o de la práctica catalogada de ese modo, a saber, el consumo de marihuana en el espacio público, afloran elementos expresivos, de afirmación de su individualidad y de su capacidad de elegir. Cuestionan el marco legal abiertamente y reivindican efectos positivos para ellos y ellas mismas, asociados a su consumo de la marihuana en general y a hacerlo en el espacio público en particular. Esto lleva a que, si bien saben que se trata de una transgresión legal, rechacen el etiquetamiento en tanto no comparten el fundamento de la prohibición, no consideran que hacen daño a terceros, ni están dispuestos a aceptar la visión negativa que se cierne sobre ellos y ellas. En sus relatos insisten en “no estar haciendo nada malo” cuando fuman marihuana en la calle o en un parque. Saben que al hacerlo se exponen a ser abordados por autoridades o por consumidores de otras sustancias o por asaltantes que aprovechan para sacar ventaja del momento; no obstante, en su mayoría asumen el riesgo, no renuncian a estar en el espacio público y al disfrute de consumir en él. Disfrute y riesgo van de la

mano y se lo acepta no como una fatalidad, sino como uno más de los retos con los que deben convivir las y los jóvenes que habitan en entornos altamente exigentes, en los que no sólo está más en juego la supervivencia, sino el reconocimiento de su capacidad de ser agentes de su propia existencia (Bacca, 2021).

UNA VUELTA DESDE EL SUR

Más allá de la transgresión como objeto de estudio, TRYSPACES propone la transgresión como metodología, rompiendo lo que Boaventura de Sousa llama al *abyss* entre la universidad y la praxis. Focalizándonos en el proceso (el *cómo*), nos inspiramos de la pedagogía del oprimido (Freire, 1973), buscamos abrir espacios de libertad. Sin embargo, evitamos el lenguaje dicotómico característico de las perspectivas críticas occidentales: investigador/sujeto, universidad/campo, razón/emoción, dominación/resistencia.

Partimos del trabajo de Boaventura de Sousa, para quien el conocimiento implica concebir la co-presencia de manera radical. Es decir, considerar la simultaneidad y contemporaneidad de los sujetos y de esta manera, comprender la diversidad epistemológica del mundo y la pluralidad de conocimientos. Siguiendo al autor, desde TRYSPACES hemos buscado vincular el conocimiento científico y promover su interacción con otros conocimientos, en la búsqueda de entender los límites internos y externos de las formas de conocer para buscar complementariedades, solucionar desencuentros, hallar respuestas creativas, entre otras.

Para Sousa Santos los saberes se generan a partir de *prácticas de conocimiento*, desde la intersubjetividad en diferentes escalas espaciales, duraciones y ritmos, que llevan a la disposición para saber y actuar. Desde nuestro ejercicio académico-práctico quisiéramos retomar la idea de movimiento del autor y caracterizar las *prácticas de conocimiento en movimiento* como un poder en ejercicio, de inclinación, creativo, espontáneo y que se aleja de la acción revolucionaria porque no busca ruptura dramática sino viraje, desviación y efectos acumulativos (Sousa Santos, 2014). Tal idea del movimiento propone un ejercicio reflexivo crítico que nos impulsa frente a la realidad de diferentes maneras, como diría Sousa Santos: para intervenir en la realidad, revalorizar las

intervenciones concretas en la sociedad, los conocimientos que se pueden ofrecer; y al mismo tiempo, crear un ejercicio reflexivo que constituya a los sujetos, que puede ser desestabilizador de los órdenes existentes, crear capacidades, o voluntades para actuar.

APUESTAS FEMINISTAS

Reflexionar desde nuestra condición de mujeres extranjeras que, desde diversas disciplinas, pensamos diferentes modalidades de transgresión en una ciudad caracterizada como una de las más grandes y densamente pobladas de la región, implica atender el llamado desde la epistemología feminista a reconocer que el conocimiento que producimos lo hacemos desde una condición subjetiva específica que es importante visibilizar. Se trata de reconocer el carácter situado del conocimiento y que la objetividad no se consigue a través de su negación sino todo lo contrario: reconociendo las condiciones de construcción del conocimiento, el cual es “*parcial, localizable y crítico*” (Haraway, 1991, p.329). Considerando lo anterior es posible establecer diálogos, avanzar en la comprensión de los procesos sociales, y en la búsqueda de transformaciones sociales. En términos de Harding (1987), las creencias y comportamientos de quienes investigan inciden en el proceso de conocimiento, por tanto, dar cuenta de la subjetividad de las investigadoras no va en contra de la pretensión de la objetividad de la investigación, sino que la hace posible.

Por esto vale aclarar que nuestro proceso de conocimiento parte de la combinación de procesos de extrañamiento derivados de nuestra condición de extranjeras, y el diálogo con colegas y estudiantes con conocimientos previos de dinámicas, significados y espacios urbanos. En este diálogo, nuestras preguntas también ayudan a (volver a) ver lo ya conocido o que pareciera no requerir aclaración. En relación con los y las jóvenes y otras personas no tan jóvenes que se han involucrado en los diversos estudios de caso, nuestra condición de mujeres (y extranjeras) en ambientes predominantemente masculinos ha sido un elemento que sin duda ha incidido en el desarrollo del trabajo de campo. Nuestra presencia genera un primer momento de curiosidad y luego cierto gusto/disgusto o satisfacción/incomodidad porque alguien de otro país se interesa por

conocer algunas facetas de sus vidas, como ser jóvenes consumidores de mariguana que frecuentan el Tianguis de El Salado.

Retomamos la idea feminista del asombro para pensar que implica una reorientación propia, ya que mantiene a los cuerpos y espacios abiertos a la sorpresa de los otros. El asombro muestra las exposiciones del sujeto que implican “una relación afectiva con el mundo, se trata sobre ver el mundo que tenemos enfrente y con el que nos enfrentamos “como si” fuera la primera vez” (Ahmed, 2015, p. 272). Así nos permite reconocer lo ordinario como una producción histórica. El asombro motiva a la búsqueda, “inyecta energía a la esperanza de transformación y a la voluntad para la acción política” (Ahmed, 2015, p. 274).

II. DEJARNOS INTERPELAR Y SENSIBILIZAR: LA EXPERIENCIA DE LA INVESTIGACIÓN COLABORATIVA.

A partir de esta mirada, nuestro trabajo en TRYSPACES ha fomentado el movimiento y diálogo entre el conocimiento científico y otros saberes, y nos ha llevado a exceder los tiempos y objetivos de las investigaciones. Las relaciones tejidas al interior de cada uno de los estudios de caso y en la interacción de quienes integramos los equipos, nos ha *permitido construirnos*: compartir nuestras preferencias musicales, nuestras decisiones de vida, el pasado y la biografía, y a la vez nos ha incitado a cuestionar las propias decisiones. Así mismo, nos ha *permitido crear prácticas* de relacionamiento que han signado nuestros intercambios y aprendizajes centrados en: las relaciones de confianza, conocer los lugares de manera colectiva, especialmente aquellos vistos como desconocidos e inseguros, procurar el cuidado-escucha de las otras personas y dar valor a los saberes de todas las personas que integran el equipo.

La tarea investigativa es un ejercicio cotidiano que nos implica y nos transforma. Aprendemos en el reconocimiento con las otras personas y en un ejercicio emotivo y reflexivo propiciado por las interacciones generadas en TRYSPACES. Reconociendo los diferentes roles en el equipo: las y los jóvenes residentes de la ciudad, jóvenes estudiantes, docentes e investigadoras, artistas y socios; “*todos nosotros conectamos en esta periferia tan loca*” (Taller comparativo en el Instituto de Geografía-UNAM, 5 de marzo de 2020). Es decir, nos integramos en la escucha y diálogo con

las demás personas, y al mismo tiempo, en la vivencia de los espacios de la ciudad. Como lo recuerda Lindón, las y los sujetos se construyen en “los entrelazamientos de la cotidianidad, la subjetividad y las corporeidades y las emociones, a lo largo de la biografía. Esta imbricación ocurre en cada experiencia, por ello es situada social, espacialmente y temporalmente” (Lindón, 2012, p.705).

Las experiencias de intercambio generadas como parte de este proceso investigativo se componen de las diferentes biografías y cuerpos de las personas que integran los equipos de trabajo. En ellas se suman los sujetos con sus deseos, sus frustraciones, sus expectativas y las huellas de los procesos socio históricos de los que son parte o han atestiguado (hooks, 1994). Partir de esto implica considerar que el encuentro con otros se da en condiciones de alta complejidad social, por lo que uno de los retos más importantes de la investigación es reconocer la existencia de diferencias de género, de clase, raciales y etarias que están presentes en los contextos que vivimos y que acompañan nuestras experiencias, construyen nuestras biografías y están presentes en nuestros intercambios.

CONSTRUIRNOS EN PRÁCTICAS EMOTIVAS. DIMENSIÓN (INTER)SUBJETIVA EN DIÁLOGO

En las entrevistas y talleres que realizamos a estudiantes que integran el equipo⁵ encontramos que TRYSPACES ha potenciado sujetos y prácticas en movimiento desde un ejercicio emotivo y afectivo. Aquí retomamos los aprendizajes feministas para reconocer que el conocimiento es necesariamente un ejercicio práctico y corpóreo que implica a los sujetos, y que las emociones son parte fundamental de la construcción de saberes y de sí (hooks, 1994). Así, el

conocimiento no puede separarse del mundo corporal de los sentimientos y las sensaciones, el conocimiento está ligado a lo que nos hace sudar, estremecernos, temblar, todos esos sentimientos que se sienten, de manera crucial, en la superficie del cuerpo, la superficie de la piel con la que tocamos y nos toca el mundo (Ahmed, 2015, p. 260).

De esta manera, en la experiencia de quienes integramos TRYSPACES emergen muchas descripciones acerca de las emociones que se viven en el

trabajo investigativo, incluso sin preguntarlo directamente. Por ejemplo, cuando Evelyn, estudiante de maestría, narra su participación en un taller elaborado en el marco del proyecto Generac19n⁶ enfatiza en cómo se sintió en ese momento:

Estaba *nerviosa*, porque no había tenido ese tipo de dinámica participativa y a veces era como *impotencia*, quieres ponerles mucha atención [a los participantes del taller] (...) En términos más *emocionales sí era muy fuerte*, escuchar algunas de las personas, porque hubo todo tipo de experiencias. A mí la verdad es que hacer esos *talleres me salvó*, le daba *sentido a mi existencia*, porque ya no encuentro mucha realización en mi trabajo (...) era escuchar a gente que comparte, hubo mucho *enojo* hacia las autoridades públicas, pero no sólo compartían ese *descontento* sino también una actitud de que haber participado les había dejado que *podían ser proactivos* socialmente y que podían hacer cosas. (...) Sí te da otra perspectiva, [los participantes] están buscando hacer algo y no tienes por qué sólo quedarte en tu escritorio haciendo mapas (Entrevista a Evelyn Mejía, 22 de octubre de 2018).

Por su parte, Nahim, un joven apasionado por el metal que está terminando la secundaria, nos compartió sus sensaciones tras haber entrevistado a un Chopero:

Fue divertido entrevistar a Ramón porque él creció siendo libre y amando el rock. Nos contó que su mamá murió cuando él tenía cuatro años y su padre a los once. Entonces, él estuvo a cargo de sus hermanas. También era ingenioso (...) Yo me sentí identificado con él, yo vendo dulces en el Metro, mis papás también estuvieron ausentes (...) o sea, me sentí identificado por el tema familiar, además, porque en mi familia yo soy el extraño, el que piensa fuera de la caja (Sesión 6 del laboratorio “El rock desde la fotografía y la entrevista”, 2 de abril de 2019).

Como se nota, los ejercicios movilizan emociones de todas las personas y se vuelven significativos en tanto se crean diálogos y se generan reflexiones para sí y entre quienes participan, sin importar su rol en la investigación. Se trata de un proceso de conocimiento encarnado y emotivo que no se limita

al cuerpo de cada sujeto (investigadoras, jóvenes, estudiantes, artistas); por el contrario, nos sitúa en interrelación con otros cuerpos y espacios.

La idea de construir conocimiento con otros a partir de las emociones nos devuelve a la idea de potenciar la generación del relacionamiento afectivo, que va desde el asombro hasta la indignación, y siempre con el deseo de acercarse al “otro”. La idea del asombro permite descubrir puentes entre quienes integramos el equipo, ya que devela lo cotidiano y no visto como espacios de acción, de creación y de intervención.

Respecto a su primer día en el Tianguis de El Salado, David nos cuenta: “A pesar de que ya había frecuentado el lugar, el punto de reunión donde los jóvenes usualmente están consumiendo, no había estado ahí, entonces fue como por primera vez, entré, pero yo pensé que iba a costar más trabajo, estuvo bien y me pude relacionar bien, porque ellos [los y las compañeras del equipo] también ya tenían el contacto con varias personas” (Entrevista colectiva, David Jiménez, 17 de octubre de 2018). La relación de estar por primera vez, que describe David, muestra el “asombro” que permite re-descubrir y vivir emotivamente la interacción con los otros, el conocer(se) y conocer a los entornos, pese a ser lugares cotidianos, ya transitados, explorados, cercanos en el imaginario o incluso ajenos y no conocidos.

Sin embargo, las reacciones emotivas que genera el hacer investigativo son complejas y cambiantes. Las emociones asociadas con el trabajo de campo y que emergieron durante las entrevistas a los estudiantes son múltiples: de empatía, amistad, gusto, nervios, ansiedad, riesgo, discriminación, entre otros. Por ejemplo, cuando Rodrigo nos narró el desarrollo de las entrevistas a trabajadores sexuales de la Zona Rosa de la ciudad, nos planteó situaciones en las que se sintió inseguro y en riesgo. Al preguntarle qué opinaba sobre estas sensaciones del trabajo de campo, nos dijo:

Yo creo que no sería bueno tratar de eliminar el riesgo, porque ese riesgo que en ese momento nosotros sentimos, es el riesgo que normalmente ellos [los trabajadores sexuales] sienten. Creo que el riesgo, o el miedo, es inherente a la actividad [a la prostitución] y experimentarlo en el trabajo de campo es también una manera de dimensionar lo que ellos viven. Uno sabe que está en un ambiente

controlado, protegido, que puede apartarse si fuera necesario. Pero la gente que está ahí no. Y vivirlo hasta cierto punto creo que es necesario, acerca más a la realidad que ellos viven y así se puede entender de mejor manera (Entrevista a Rodrigo Pérez, 16 de octubre de 2018).

Como bien lo expresa Rodrigo, conocer y reconocer prácticas transgresivas en la Ciudad de México también nos interpela con situaciones de violencia, machismo, discriminación, y desigualdad. Por ende, una investigación dialógica y horizontal requiere partir de una ética del cuidado con todas las personas que trabajamos en la producción de conocimiento. En palabras de Diana Gómez, “siempre habrá formas de prevenir el daño desarrollando una ética del cuidado que debe ser aprendida en los procesos de formación investigadora” (Gómez, 2019, p.86). Por eso es fundamental que tanto Rodrigo como todas las personas jóvenes, estudiantes e investigadoras nos sintamos en un ambiente protegido, del cual podemos apartarnos si es necesario. El cuidado potencia nuestro proceso de conocimiento emotivo y encarnado.

En ese sentido, al interior de los equipos de investigación del Chopo y El Salado hemos innovado en estrategias de autocuidado (no sólo del equipo) ante situaciones de acoso sexual, como las que hemos sentido algunas de nosotras al hacer trabajo de campo en los dos tianguis. Hemos avanzado en identificar qué tipo de emociones nos despierta el trabajo de campo y ciertas interacciones específicas, trabajar en el establecimiento de límites para evitar que prácticas violentas agobien nuestros cuerpos, sin que esto implique afectar nuestras visitas y disfrute de los tianguis, a la vez que procurando no reproducir la violencia propia de relaciones jerárquicas. Dicho establecimiento de límites debemos hacerlo reconociendo que para quienes investigamos puede ser más clara la separación entre la esfera laboral y la personal, pero en el caso de la gente con la que nos encontramos, en *sus* espacios de la ciudad, y a la que nos acercamos, el sentido principal para estar allí no es el trabajo, ya que su involucramiento es mucho mayor. Al introducirnos en esos espacios habitados por los y las jóvenes y los no tan jóvenes (en el caso de los Choperos que iniciaron el tianguis en la década de 1980), entramos en *sus espacios*, los cuales no pretendemos virtuosos ni buscamos idealizar y que, inevitablemente, están

atravesados por tensiones, lógicas sociales arraigadas como el machismo en sus diversas manifestaciones, así como por variadas y valiosas expresiones de solidaridad y reconocimiento.

Teniendo en cuenta esto, el diálogo y movimiento propuesto desde el quehacer investigativo ha excedido los objetivos académicos y ha develado la potencia para poner en marcha procesos de exposición e interpelación que confluyen en una experiencia significativa que redefine nuestras prácticas e imaginarios. Nuestra exposición corporal y emocional nos permite poner en situación ideas, emociones y expectativas, y comprender los límites y potencias de nuestras miradas, en un amplio rango que va desde el deseo y la ilusión hasta la impotencia y el miedo. El proceso de diálogo plural que deseamos fomentar busca a su vez comprender que, ante los límites propios, la pluralidad de los otros con quienes trabajamos puede ayudar a construir puentes de sentido y cuidado para enseñarnos nuevos lugares, reconstruir saberes y cuestionar nuestras prácticas.

CONOCER-RECORRER LA CIUDAD Y POSICIONARSE

En ese proceso estudiantes, jóvenes, artistas e investigadoras nos hemos posicionado corporal y emotivamente, además, hemos configurado diversos niveles de compromiso y transformación, tanto en la producción de saberes como en nuestro accionar en la ciudad. Siguiendo la reflexión de Julie-Anne Boudreau (2017), entendemos el compromiso político desde una perspectiva subjetiva, pues partimos de las experiencias situadas y estudiamos cómo en las rutinas cotidianas se desarrollan múltiples niveles de compromiso, que pueden ir desde la curiosidad hasta el activismo político y el deseo de cambiar el mundo.

De acuerdo con las entrevistas y talleres que hemos realizado con estudiantes y jóvenes que participamos en el proyecto, la posibilidad de conocer y reconocer diferentes espacios y realidades en la Ciudad de México ha potenciado nuestro compromiso político. Pues en estos años de investigación colaborativa hemos incorporado a nuestra cotidianidad nuevas rutinas y recorridos que han transformado la forma como percibimos y vivimos espacios concretos de la ciudad. Por ejemplo, Carlos Mancilla, quien integra el estudio de caso sobre los choferes de microbuses comentó:

Hacer esos recorridos de observación [de Santa Martha Acatitla al Toreo] era para mí romper esta burbuja urbana central de la Ciudad de México. No sales del perímetro del sur, del sur cercano hasta el centro histórico, ¡y no te pasas al norte! Esta investigación me ayudó a romper esa burbuja, y a entender otras dinámicas, a observar otra ciudad (...) Porque incluso en el trabajo de campo de mi tesis estaba limitado; pues siempre estoy sobre una bicicleta y el activismo que hacen los bicitekas es muy centralizado (Entrevista a Carlos Mancilla, 17 octubre de 2018).

Esos cambios en las rutinas y recorridos han transformado nuestra experiencia cotidiana y, en muchos casos, han trastocado la zona de confort de la *burbuja urbana* en la cual transcurre nuestra vida académica. En el caso de Carlos, recorrer la ciudad dentro de un microbús le ha dado una nueva perspectiva de la calle que conocía desde sus usuales trayectos en bicicleta.

Sin embargo, la experiencia de habitar-investigando, no se reduce a la dimensión física de los desplazamientos o encuentros en la ciudad, pues los recorridos simbólicos a través de narraciones orales y artísticas han sido muy importantes en este proceso. Por ejemplo, desde el asombro a los mundos recreados en las narraciones de los Choperos, hemos aprendido que el tianguis es la manifestación de sentidos de vida de diferentes jóvenes (y no tan jóvenes), quienes a lo largo de cuarenta años han defendido la ocupación de la calle para la venta y la difusión de la cultura rock. Las memorias de quienes han construido el Tianguis del Chopo nos han permitido conocer el pasado y dar sentido a las prácticas rockeras y punketas que hoy vivimos. Así lo ratifica Tercero, un anarquista de Mexicali, quien retomando el diálogo con los Choperos y su propia experiencia nos cuenta:

(...) mucha gente ha visto por años y generaciones los espacios de las tocadas como espacios meramente recreativos y de desmadre, cuando en realidad desde aquel tiempo [1980] hasta ahora el espacio de las tocadas, por lo menos punks o anarco punks, es un espacio de difusión de ideas, de compartir experiencias, justo de propagar ideas contestatarias, no solamente de ir a echar desmadre, salvo que la

sociedad lo rescata solamente como desmadre. (Sesión 13 del laboratorio El rock desde la fotografía y la entrevista, 27 de mayo de 2019).

Por otra parte, el proceso de comparación de diferentes estudios de caso nos ha permitido poner en diálogo intereses personales, conocernos desde la empatía por la transgresión y la transformación de diferentes espacios y prácticas en la ciudad. Este proceso de movimiento y diálogo entre jóvenes y estudiantes ha desbordado la investigación y ha generado procesos de reconocimiento emotivo, corporal, discursivo con las y los otros y con la ciudad. Así, Víctor, un joven amante del rock y asiduo al Chopo, nos dice: “Es algo muy loco que tengamos temas pesados para conocernos y para conocer nuestro entorno, no es cualquier tema, no es qué color te gusta, no es qué música te gusta, sino hablamos sobre la mariguana, sobre trabajadores sexuales, sobre el transporte público (...) Me gusta conocernos así, con temas que son bastante fuertes, que hay que ver” (Taller comparativo, 5 de marzo de 2020).

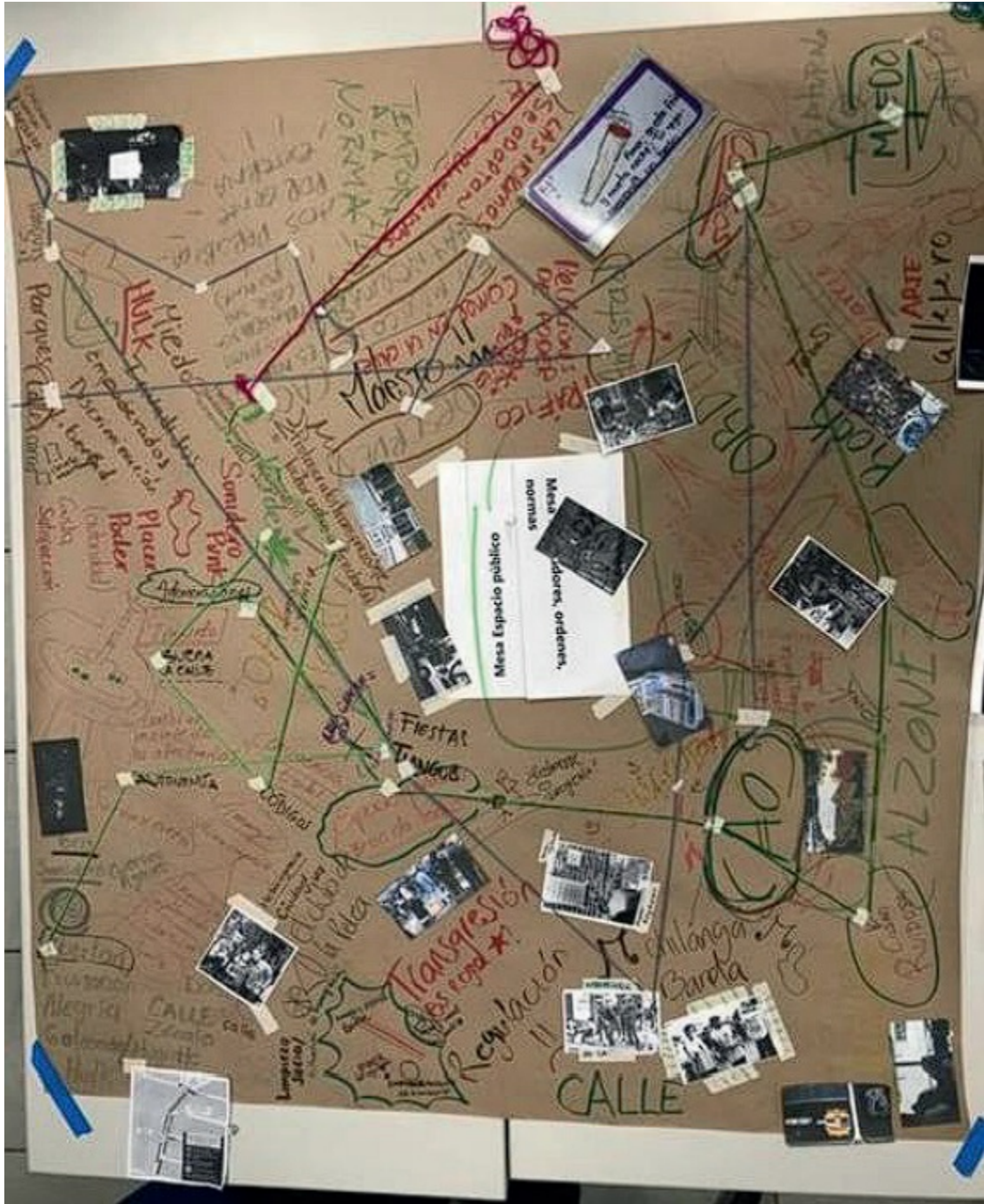


Fuente: Encuentro jóvenes y estudiantes TRYMEXICO,

Instituto de Geografía (IGg-UNAM). Tomada por Aitana Villamar, 2020.

El arte y el goce han facilitado ese diálogo entre los diferentes participantes de TRYSACES y nos han permitido compartir emotivamente los sentidos de las prácticas transformadoras o transgresivas que investigamos y vivimos en la ciudad. Pues el arte es una forma de sentir, agenciar, y hacer visibles propuestas de transformación individual y colectiva. Por ejemplo, en un taller que reunió a quienes integramos las investigaciones de los tianguis del Chopo y el Salado, Irene compartió sus expectativas con el encuentro y desde su experiencia como artista y activista urbana que frecuenta el tianguis de El Salado y desarrolla procesos de apropiación del espacio público a través del arte, nos dijo:

La intención es apoyarnos para poder rescatar los espacios públicos y llevar cultura sin violencia a la calle... *La Lucha*, proyecto en el cual estamos colaborando, es realmente una lucha porque es autónoma (...) Yo vengo con la intención de conocerlos y también de que sepan que cuentan conmigo para poder ver qué se puede hacer en esta ciudad, qué arreglo visual puede tener, en sociedad y con los jóvenes, porque soy una joven que está ahí en ese medio (Taller comparativo, 5 de marzo de 2020).



Fuente: Encuentro TRYMEXICO. Instituto de Geografía (IGg-UNAM).
Tomada por Julie-Anne Boudreau, 2020.

Nuestras vivencias, sentidos y formas de habitar la Ciudad de México se han transformado en tanto hemos entrado en diálogo y movimiento con otras personas y lugares, y hemos reflexionado de forma crítica sobre contextos particulares de la ciudad y la calle. Además, hemos aprendido

cómo las y los jóvenes reinventan creativamente formas de transgresión a los órdenes adultocéntricos, sexuales, de género y de clase. Esto nos ha ido involucrando en diversos niveles de compromiso político que van desde la curiosidad académica crítica; como lo dice Lorena Paredes “siempre he querido que la universidad salga a la calle y que viceversa, que la calle entre a la universidad” (Taller comparativo, 5 de marzo de 2020). Hasta el compromiso que nos lleva al deseo de transformación de los órdenes imperantes, como lo expresa Aitana Villamar, becaria de TRYSPACES: “poder escucharnos, compartir diferentes perspectivas, dialogar, intercambiar ideas, eso me parece muy emocionante, la construcción de nuevas formas de pensar y ver la ciudad” (Taller comparativo, 5 de marzo de 2020).

III. A MANERA DE CONCLUSIÓN: INVESTIGAR, PERMANECER Y DETONAR PROCESOS DE TRANSFORMACIÓN

En los dos estudios de caso en torno a los cuales elaboramos esta reflexión (no son los únicos dentro de TRYSPACES), desde sus inicios, contemplamos que nos interesaba una aproximación que nos permitiera permanecer durante un largo periodo de tiempo, de manera que pudiéramos acompañar a los y las jóvenes (y no tan jóvenes) en sus dinámicas de ocupación del espacio público, habitarlo con ellos y ellas, y poder dar cuenta de la transformación de sus prácticas y de las relaciones que establecen en dichos espacios.

En los últimos años, derivados de diversos cuestionamientos acerca de la forma de hacer sociología y, en general, ciencias sociales, ha habido una mayor atención a la manera como se plantea tradicionalmente la relación entre quienes estamos al frente de un proceso investigativo, y los “sujetos de la investigación”, es decir, aquellos y aquellas sobre quienes enfocamos nuestra mirada. Perspectivas feministas convergen en este punto con otras corrientes académicas en la denuncia de la pretensión de superioridad de quien investiga sobre sus “informantes”. El “extractivismo” académico, consistente en acercarse a personas que queremos entrevistar, hacerlo lo antes posible y luego romper cualquier vínculo con ellas, es mucho más notorio y cuestionable cuando se indaga por la vida de las personas, por temas sensibles, cuando se les pide que vuelvan la memoria sobre el pasado

(en ocasiones doloroso, aunque también puede serlo y, con más fuerza, el presente), que relaten conflictos, frustraciones, tanto como descubrimientos sobre sí mismas, satisfacciones y alegrías. Una alternativa a esta forma de proceder consiste en tomarse el tiempo de permanecer y comprender, transparentando las motivaciones para estar en campo, pero a la vez apostando por la empatía y el reconocimiento a quienes pretendemos estudiar.

El reconocimiento es uno de los elementos centrales y tal vez, en torno al cual más hay que avanzar al realizar investigación en ciencias sociales. Desde hace décadas ha venido cobrando fuerza el aserto de la agencia, la capacidad de hacer y enunciar por parte de los individuos (Giddens, 1976; Martuccelli, 2012). De esto se desprende que los y las científicas sociales no revelamos la verdad a la gente que está afuera (de los circuitos académicos) y que, por ello, de lo que se trata es de entablar un diálogo, en un piso mucho más parejo, en el que nos desprendemos de la superioridad de saberlo todo *a priori* y en el que reconocemos que estamos buscando comprender y conocer, y que no podríamos hacerlo sin las voces de quienes aceptan participar, hablar y compartir. Se trata de una exigencia y una vigilancia sobre nosotras mismas como académicas, de no afirmar la verticalidad y jerarquía que tradicionalmente se ha arrogado la academia y propender por formas de relación que partan del reconocimiento del “otro” y, por ende, sin pretendernos iguales pero sin asumirnos como superiores.

Sin embargo, este llamamiento a la horizontalidad no significa la desaparición de las relaciones de poder. En la práctica, la horizontalidad no significa fusión. Por el contrario, la postura relacional y dialógica de TRYSPACES requiere el reconocimiento del otro, de las diferencias y posicionamientos desiguales. Así, la ruptura de las jerarquías y de la verticalidad también exige el abandono del pensamiento dicotómico para adoptar el principio de movimiento, desviación y cuidado.

Las formas de trabajo de TRYSPACES transgreden las formas de conocer predominantes de la academia. En las palabras de Alfredo:

Desde el punto de vista, les digo, pedagógico, es una de las formas de integración social más rudas que puede hacer alguien: el hecho de desarrollar talleres en la calle, de desarrollar, no sé, *La lucha*, lo que sea, hasta ir a tomar fotos o video a ciertos espacios es riesgoso.

Entonces, creo que es importante que ustedes como investigadoras de

estos fenómenos sí traigan continuamente a esos actores, a esos actores que están todo el tiempo así, viviéndolo, viviéndolo (Taller comparativo, 5 de marzo de 2020).

Además de esas “*formas de integración social más rudas*” entre investigadores, estudiantes, jóvenes y artistas, las y los jóvenes han posicionado una idea plural de la juventud que se construye a partir de: tener que trabajar desde temprana edad, buscar y construir espacios de goce, apropiarse de los espacios públicos, transformar los usos de la ciudad, enfrentarse a las violencias y desigualdades, desafiar las autoridades, entre otras. Sin construir un perfil transgresor y estable de las y los jóvenes, sí queremos sentar su valentía para enfrentar los retos cotidianos de la ciudad y su disposición para enseñarnos nuevos lugares, sus vidas y sus maneras de comprender el mundo.

Estos múltiples desaprendizajes y aprendizajes por parte de todos y todas quienes participamos en TRYSPACES no serían posibles sin constantes flujos afectivos: cuidado, asombro, exposición e interpelación. Como lo subraya Irene, el desarrollo de lenguajes plurales a través de conceptos como la transgresión, de artes performativas, visuales y multimedia, permite entendernos desde la diversidad de nuestras trayectorias y saberes. La co-creación de ciudades cohesionadas pasa por la constante exploración, el habitar-investigando juntas y el goce.

REFERENCIAS

- Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: Programa Universitario de Estudios de Género-UNAM.
- Bacca, Ángela (2021). Jóvenes consumidores de marihuana en Ciudad de México: la pugna por la transformación de las representaciones sociales. En: Umaña, Lorena (Coord.). *Representaciones sociales sobre la transformación urbana y el derecho a la ciudad. El caso de la Ciudad de México*. México: La Biblioteca / FCPyS – UNAM, 2021.
- Becker, Howard (2009). *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Boudreau, Julie Anne. (2017). *Global Urban Politics: Informalization of the State*. Montreal: Cambridge: Polity Press.
- Castillo Berthier, Héctor (2002). De las bandas a las tribus urbanas. De la transgresión a la nueva identidad social. En: *Desacatos*, primavera-verano. número 009. CIESAS. pp. 57-71.
- Castillo Ramírez, Guillermo, Julie Anne Boudreau, y Adriana Ávila Farfán (2020). Tianguis del Chopo: espacio urbano de regulación/transgresión. *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 82, Núm. 3
<http://revistamexicanadesociologia.unam.mx/index.php/rms/articloe/view/58502/51701>.
- Freire, Paulo (1973). *Pedagogía del oprimido*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Giddens, Anthony (1976). *Las nuevas reglas del método sociológico. Crítica positiva de las sociologías interpretativas*. Buenos Aires: Amorrortu 2007.
- Giddens, Anthony (1989). *Sociología*. Madrid: Alianza. 2000.
- Gómez, Diana (2019). Emociones, epistemología y acción colectiva en contextos de violencia socio-política. Reflexiones breves de una experiencia de investigación feminista. En: *Otras formas de (des)aprender. Investigación feminista en tiempos de violencia, resistencias y decolonialidad*. País Vasco: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 77- 90.
- Haraway, Donna (1991). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y la perspectiva parcial. En: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra/Universitat de València, 1995, pp. 313-346.
- Harding, Sandra (1987). Introduction: Is there a feminist method? En: *Feminism and methodology*. Indiana: Indiana University Press/Open University Press, pp. 1-15.
- Hayward, Keith (2002). The vilification and pleasures of youthful transgression. Muncie, J., Hughes, G., and McLaughlin, E., (ed.). En: *Youth Justice: Critical Readings*, London: Sage, pp. 80-94.
- hooks, bell (1994). *Teaching to Transgress. Education as the practice of freedom*. Londres: Routledge.
- Jenks, Chris (2003). *Transgression*. London: Routledge.

- Le Breton, David (2010). Derroteros singulares: reflexiones sociológicas en torno al individuo contemporáneo en la era de la globalización. En: *Estudios Sociológicos XXVIII*: 82, pp. 211-230.
- Lindón, Alicia (2012). Corporalidades, emociones y espacialidades. Hacia un renovado betweenness. En: *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, vol. 11, no 33, pp. 698-723.
- Martuccelli, Danilo y Francois de Singly (2012). *Las sociologías del individuo*, Santiago: Lom.
- Monsiváis, Carlos (1995). Los rituales del caos. México: Era.
- Sousa Santos, Boaventura de (2014). *Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes*. Madrid: Ediciones Akal.
- Walsh, Catherine E. (2014). Pedagogías decoloniales caminando y preguntando. Notas a Paulo Freire desde Abya Yala. En: *Entramados educación y sociedad*, pp. 17-31.
- Wright, Melissa W. (2008). Gender and Geography: Knowledge and Activism Across the Intimately Global. En: *Progress in Human Geography*, 33, (3), pp. 379-386.

MATERIAL ETNOGRÁFICO

- Entrevista a Evelyn Mejía, 22 de octubre de 2018.
- Entrevista colectiva, David Jiménez, 17 de octubre de 2018.
- Entrevista a Rodrigo Pérez, 16 de octubre de 2018.
- Entrevista a Carlos Mancilla, 17 octubre de 2018.
- Sesión 6 del laboratorio *El rock desde la fotografía y la entrevista*, 2 de abril de 2019.
- Sesión 13 del laboratorio *El rock desde la fotografía y la entrevista*, 27 de mayo de 2019.

EQUIPAMIENTOS CULTURALES Y FORMA URBANA. LOS DESAFÍOS URBANÍSTICOS PARA EL ACCESO A LA CULTURA EN LA CIUDAD DE MÉXICO

*Héctor Quiroz Rothe, [ORCID: 0000-0001-8182-9053](https://orcid.org/0000-0001-8182-9053)
Pamela Ileana Castro Suárez, [ORCID: 0000-0002-2685-3605](https://orcid.org/0000-0002-2685-3605)*

Los equipamientos culturales constituyen un conjunto heterogéneo de locales en los que se combinan espacios para la formación (no profesional), promoción y difusión de todo tipo de expresiones artísticas y culturales dirigidas a la población residente y a visitantes de la ciudad. Entre los grandes museos nacionales y los centros culturales comunitarios, existe una amplia variedad de espacios públicos y privados que cumplen tales fines. A pesar del arraigo y de la significación social que estos equipamientos pueden llegar a tener, frecuentemente son relegados por las políticas públicas en materia de planeación urbana frente a otros sectores considerados imprescindibles para la reproducción social, como la salud, la educación o el abasto. Aunque en México la cultura ha sido un asunto de Estado, la infraestructura cultural ha sobrevivido por décadas entre recortes y presupuestos siempre insuficientes. En contraste, en los imaginarios colectivos mantienen una especie de halo positivo asociado a los valores de la creación artística y a la identidad colectiva nacional o local.

Existe entre los especialistas de la gestión cultural la convicción por la capacidad transformadora del arte en lo individual y colectivo y la trascendencia de las expresiones culturales como elementos de cohesión social, aunque estos procesos no se vinculan con su expresión física en la ciudad. Asimismo, Carpenter y Horvath (2021) afirman que mediante la Co-Creación se desarrollan entendimientos compartidos entre participantes (residentes locales y practicantes en colaboración con investigadores, artistas y otras comunidades no-académicas) que pueden producir avances en los vecindarios marginados y las injusticias de la ciudad mediante métodos basados en el arte.

Desde la perspectiva urbanística, la reflexión sobre los equipamientos culturales en la Ciudad de México es escasa y la información disponible es limitada y dispersa. Se reconoce una concentración de estos equipamientos en la ciudad central frente a una periferia dramáticamente desatendida. Y aunque

se han realizado importantes esfuerzos para modificar esta lógica -como es el caso de las Fábricas de Artes y Oficios (FAROS) y los Puntos de Innovación, Libertad, Arte, Educación y Saberes (PILARES)¹ actualmente- observamos que las políticas culturales que los sustentan están escasamente relacionadas con las condicionantes del territorio o de la estructura urbana.

Desde las instituciones culturales, se lanzan programas y convocatorias para el desarrollo de proyectos, sin considerar las condiciones arquitectónicas y urbanísticas de la infraestructura existente que en principio alojarán tales iniciativas. Los agentes de la promoción artística y cultural frecuentemente deben adaptarse a las instalaciones disponibles y desarrollar sus actividades en condiciones precarias: instalaciones sin sanitarios, espacios sin iluminación o ventanas sin cristales son situaciones recurrentes percibidas como gajes del oficio; y como nunca la expresión “por amor al arte” cobra sentido.

¿En qué medida estas condiciones materiales determinan la evolución de los proyectos culturales que buscan incidir en el desarrollo social o comunitario? es la pregunta que detona nuestra reflexión para enfocarnos en aquellos aspectos de la estructura urbana, tales como la localización y la accesibilidad a este tipo de equipamientos, los cuales determinan las conexiones entre la oferta cultural y los posibles usuarios o beneficiarios. El enfoque en los equipamientos se debe a que son el primer contacto que suele tener la población con los artistas, las políticas públicas culturales y los proyectos que los artistas echan a andar fondeados por programas públicos.

A continuación, revisaremos algunos referentes para abordar la estructura de la Ciudad de México, para posteriormente exponer una tipología de equipamientos culturales y analizar las implicaciones de la forma con las prácticas sociales vinculadas a su oferta.

I. ALGUNOS REFERENTES DE MORFOLOGÍA URBANA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

La Ciudad de México tiene una población de más de 8 millones de habitantes, que a su vez es el núcleo de una zona metropolitana de más de 22 millones de habitantes, distribuidos en docenas de municipios con autoridades locales propias. Para comprender la operación de la infraestructura para el desarrollo de actividades artísticas y culturales, ofreceremos a continuación algunos referentes básicos de la historia y la morfología de la capital mexicana.

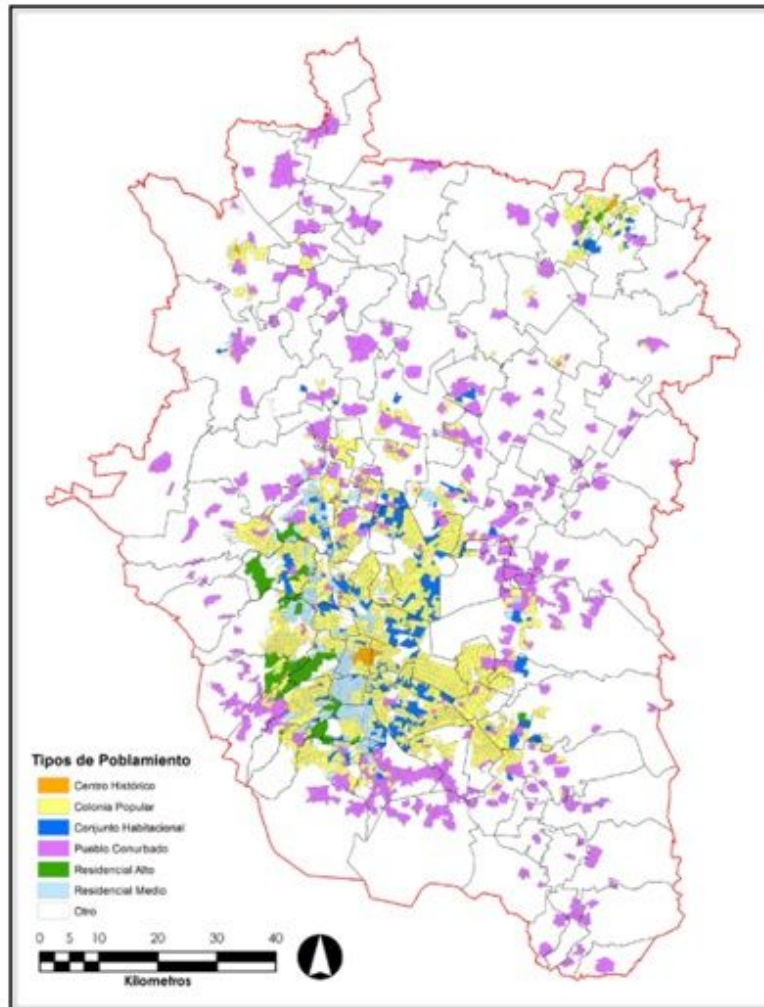
La Ciudad de México se divide en 16 alcaldías, de las cuales 10 están completamente urbanizadas. Y, sólo dos de ellas (Milpa Alta y Tlalpan) conservan una proporción de áreas no urbanizadas con población inmersa aun en actividades rurales. De manera general, el tejido socioespacial de la ciudad está conformado por una mezcla de fraccionamientos residenciales de clase media y alta, barrios populares de origen informal, conectados por corredores comerciales y de servicios, y salpicadas de los restos de poblaciones históricas conurbadas, unidades habitacionales, grandes equipamientos, parques industriales y áreas verdes.

La estructura de la Ciudad de México, como otras grandes metrópolis, es el resultado de la combinación y evolución de formas y funciones a lo largo de su historia donde los fraccionamientos planificados y equipados se han concentrado al poniente y sur del casco histórico. En el norte se han ubicado las principales zonas industriales, mezcladas con grandes infraestructuras de transporte, complementadas desde su origen con barrios obreros. También al norte y al oriente se han localizado los sectores populares o de menores ingresos. Al oriente, las tierras del ex vaso del lago de Texcoco fueron a mediados del siglo pasado una reserva para los grupos sociales marginados que no tenían acceso al mercado inmobiliario formal ni a los programas de vivienda social implementados por el Estado de Bienestar en su versión local (Ver Figura 1).

Con mayor detalle, los elementos básicos morfológicos de la ciudad son: la traza o retícula vial, la lotificación, y la tipología constructiva, además de los usos del suelo. En un esfuerzo de síntesis para analizar su compleja estructura socioespacial recurrimos a una propuesta de cuatro morfologías básicas que conllevan dinámicas sociales y espaciales específicas, las cuales se complementan y a veces se confrontan (Quiroz, 2013). Estas son: los fraccionamientos residenciales, las unidades habitacionales, las colonias populares de origen irregular y los barrios históricos. Estas cuatro formas de ciudad se pueden agrupar a su vez en dos grandes categorías: los espacios de la ciudad formal generada desde las instituciones con apego a la normatividad vigente y a criterios estéticos aceptados por los grupos del poder, y los espacios de la ciudad informal que han sido construidos al margen de reglamentos y con base en los recursos y capacidades de sus habitantes.

Figura 1.

Distribución de la población urbana por tipos de poblamiento 2005



Fuente: Programa de Ordenamiento de la Zona Metropolitana del Valle de México POZMVM 2012. Basado en Connolly (2000).

Dentro de la ciudad formal, en las áreas de fraccionamientos residenciales se localizan equipamientos culturales privados y públicos. La relación de los habitantes con la oferta cultural de estos espacios excepcionales no es conocida con detalle, cuando más se supone que un mayor nivel de ingresos está asociado a un mayor consumo cultural y a públicos más informados y exigentes. Un caso digno de mencionarse en este contexto son los museos Soumaya y Jumex localizados en un área de desarrollo inmobiliario de alto perfil y concebidos por sus promotores como detonadores para la reconversión de predios industriales en una zona habitacional exclusiva y de alta densidad.

En el caso de las unidades habitacionales, la primera generación de éstas contó con equipamientos educativos, recreativos y culturales dentro de su diseño. Algunos de estos espacios sobreviven con el financiamiento de dependencias del gobierno federal. Posteriormente se sacrificaron los servicios colectivos para incrementar el número de viviendas y abaratar costos. En las últimas décadas se han construido enormes conjuntos de vivienda unifamiliar, sin considerar alguna dotación de equipamientos culturales.

La tercera morfología corresponde a aquellas zonas cuyo origen se remonta varios siglos atrás y que por lo tanto ajenos a los criterios del urbanismo moderno, comparten la condición de ser patrimonio nacional o local siendo sujetos de una normatividad específica para su conservación.² Los barrios históricos, que van desde el llamado centro histórico -que en sí mismo es un conglomerado de la historia local y nacional- hasta los barrios y pueblos que han sido absorbidos por el crecimiento de la mancha urbana y en los que se conservan elementos del patrimonio tangible e intangible de un valor cultural excepcional. Esta morfología resulta importante porque guarda una estrecha relación con equipamientos culturales existentes o futuros, ya que se identifica una tendencia en México a ubicar equipamientos y actividades culturales en recintos con valor patrimonial.

Como veremos más adelante, las cuatro zonas concentradoras de equipamientos culturales en la ciudad pertenecen a esta categoría y en general se observa de forma recurrente acciones que implican la conservación y reciclamiento de construcciones históricas como espacios culturales.³ Esta regularidad responde a criterios técnicos propios del proceso de restauración arquitectónica, económicos referidos a la rentabilidad inmobiliaria, y simbólicos por el prestigio asociado a la cultura y a la arquitectura histórica.

En el ámbito de la ciudad informal se considera un conjunto amplio y diverso de colonias, con distintos grados de consolidación que comparten un origen precario y la lucha de sus habitantes por mejorar progresivamente las condiciones materiales y sociales de su entorno. Las colonias populares de origen informal constituyen alrededor del 50 por ciento de todas las zonas habitacionales de la Ciudad de México.⁴ Cabe reconocer la diferencia entre las colonias populares consolidadas y centrales, que acaban compartiendo características de fraccionamientos formales y los asentamientos más recientes ubicados en la periferia con mayor aislamiento, vulnerabilidad social y carencias materiales.

Por lo general, una vez resueltas las necesidades de redes de infraestructura básica y los equipamientos, emergen los proyectos educativos y culturales alojados en espacios autogestionados.

II. TIPOLOGÍA DE LOS EQUIPAMIENTOS CULTURALES EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Los criterios para esta propuesta tipológica consideran una combinación de: jerarquía y dimensiones del equipamiento (nacional o local), su ámbito de influencia (metropolitano o barrial), su condición administrativa o de gestión pública, privada o mixta y su ubicación (centros, periferia). De esta forma se han identificado seis tipos de equipamientos culturales: grandes equipamientos culturales públicos, equipamientos gestionados por el gobierno local, equipamientos universitarios, equipamientos asociados a representaciones diplomáticas, grandes equipamientos privados y equipamientos independientes.

GRANDES EQUIPAMIENTOS CULTURALES PÚBLICOS

En primer lugar tenemos los grandes equipamientos nacionales, alojados en edificios que constituyen hitos en el paisaje de la ciudad, cuentan con financiamiento de la secretaria de Cultura federal a través de dependencias como el Instituto Nacional de Antropología e Historia o el Instituto Nacional de Bellas Artes. Éstos alojan las grandes colecciones nacionales de arte y cuentan con espacios permanentes para exposiciones, bibliotecas, talleres, cursos abiertos generalmente a todo el público interesado.⁵

Dentro de esta categoría incluimos también los espacios culturales gestionados por otras dependencias del gobierno como son los institutos de seguridad social federales⁶, las secretarías de Estado y las Fuerzas Armadas.

La lista de espacios de menor envergadura que cada una de estas instituciones públicas gestiona es muy larga y se puede extender si consideramos otras dependencias del gobierno federal. Lo que importa señalar es la relevancia que aún tienen estos recintos culturales financiados con recursos públicos, los cuales son remanentes de una era en la que la cultura era un asunto de política nacional. Teatros, salas de exposiciones, recintos multiusos, localizados generalmente en áreas centrales prestigiosas

siguen contando en la oferta de espacios adecuados para el desarrollo de proyectos culturales cocreativos.

EQUIPAMIENTOS CULTURALES GESTIONADOS POR EL GOBIERNO LOCAL

De manera general, los equipamientos culturales que administra y financia total o parcialmente el gobierno de la Ciudad de México, a través de la Secretaría de Cultura, por sus dimensiones físicas -frecuentemente asociadas al prestigio institucional- se puede establecer una clasificación. Así, en primer lugar podemos mencionar: ocho museos, seis centros culturales⁷, seis escuelas artísticas y cuatro teatros.

Fuera del área central sobresalen los centros culturales: de La Pirámide que de acuerdo con la información de su sitio de internet “promueve modelos de gestión cultural que se caracterizan por considerar el arte y la cultura como una herramienta de transformación social, que favorece procesos de integración social y corresponsabilidad”; y el conjunto Ollin Yoliztli que integra instalaciones para la formación artística, talleres y salas de concierto.⁸

Destacan también por su proyección social las seis fábricas de artes y oficios (FAROS) ubicadas en colonias y barrios populares de la periferia (Cultura S. d., 2015),⁹ los cuales integran una red de centros culturales y escuelas de artes y oficios que buscan ofrecer servicios culturales de calidad y formación en disciplinas artísticas a grupos de población marginados física y simbólicamente. En el discurso son espacios abiertos a la experimentación y comprometidos con el desarrollo comunitario.

En la escala barrial, el universo de espacios culturales administrados por el Gobierno de la Ciudad se completa con más de doscientos centros y casas de cultura que atienden básicamente las necesidades de la población vecina, aunque en algunos casos por la calidad de su infraestructura u oferta cultural atraen públicos de zonas más extensas, como podrían ser la Casa Frissac o la Casa de Cultura Jesús Reyes Heróles en los centros de las alcaldías de Tlalpan y Coyoacán, respectivamente.

EQUIPAMIENTOS CULTURALES UNIVERSITARIOS

Dentro de esta categoría ubicamos los recintos culturales pertenecientes a las grandes universidades públicas asentadas en la ciudad. En primer lugar la

Universidad Nacional, que posee en su campus principal un centro cultural que concentra salas de concierto, foros de teatro y danza, cines y el Museo Universitario de Arte Contemporáneo. La UNAM gestiona además varios recintos en el Centro Histórico, el Centro Cultural Tlatelolco y el Museo Universitario del Chopo.¹⁰ Por no mencionar las decenas de foros y salas de exposición distribuidas en sus diversos campus e instalaciones en toda la ciudad.

El Instituto Politécnico Nacional cuenta con el Centro Cultural Jaime Torres Bodet, toda una referencia en el norte industrial de la ciudad.

La Universidad Autónoma Metropolitana, además de las instalaciones existentes en sus cuatro campus localizados en la periferia de la Ciudad de México, administra también recintos culturales de dimensiones más modestas localizados en el área central.¹¹

Finalmente, la Universidad Autónoma de la Ciudad de México gestiona el Centro Cultural Casa Talavera, una referencia en el céntrico barrio de La Merced.

EQUIPAMIENTOS CULTURALES ASOCIADOS A REPRESENTACIONES DIPLOMÁTICAS

Las embajadas de diversos países incluyen dentro de su infraestructura espacios culturales en donde se promueve el intercambio entre distintas expresiones artísticas nacionales y binacionales. En la Ciudad de México algunos de estos espacios tienen un enorme prestigio entre los circuitos culturales de la ciudad y son referentes de públicos especializados. En esta categoría sobresalen el Centro cultural Casa de España, el Instituto Francés de América latina y el Instituto Goethe.

GRANDES EQUIPAMIENTOS CULTURALES PRIVADOS

Como hemos señalado arriba, en el contexto de la ciudad neoliberal han surgido grandes proyectos museísticos patrocinados por la iniciativa privada, los cuales por sus dimensiones y presencia arquitectónica se han posicionado rápidamente como referentes metropolitanos en los circuitos del arte y la cultura. Un caso pionero dentro de los grandes recintos culturales promovidos por la iniciativa privada es el Museo Rufino Tamayo, que honra la obra de este célebre pintor mexicano y su colección de arte contemporáneo. El

edificio fue inaugurado en 1981 con el patrocinio de Grupo Alfa y de la Fundación Cultural Televisa. El terreno era parte de un parque público. Cinco años más tarde, fue reinaugurado bajo la administración del INBA y pasó a formar parte del patrimonio nacional.

El caso más emblemático es la Fundación Carlos Slim, magnate de las telecomunicaciones y coleccionista de arte, propietario de dos museos dedicados a la memoria de su esposa, en los que exhibe una ecléctica colección de pintura y escultura mexicana e internacional. El nuevo Museo Soumaya inaugurado en 2011 se ha convertido en un hito arquitectónico de un gran proyecto de desarrollo inmobiliario denominado Nuevo Polanco.

En el centro histórico, otros ejemplos de grandes museos privados son el museo Franz Mayer que alberga la colección de artes decorativas de este banquero mexicano de origen alemán, quien al morir decidió donarlas al pueblo de México. Es administrado por un Fideicomiso del Banco de México. El museo fue inaugurado en 1986 y se sumó a la oferta cultural localizada en el Centro Histórico. En la misma zona se encuentra el museo del artista José Luis Cuevas (1934-2017), quien desde los años ochenta promovió entre agencias gubernamentales y partidarios privados la restauración de un convento del siglo XVIII para alojar su colección.

Dentro de la misma categoría de espacios culturales privados pero localizados en áreas periféricas de la ciudad, cabe mencionar el Museo Dolores Olmedo (1908-2002) localizado dentro de la mansión que habitara esta empresaria y coleccionista en un barrio histórico de la alcaldía de Xochimilco. Al norte de la ciudad, en una zona industrial en proceso de reciclamiento (Cuatro Caminos) se encuentra el Foto Museo, iniciativa de la Fundación del fotógrafo Pedro Meyer, quien recicló una nave industrial para instalar un espacio dedicado a la imagen y el arte contemporáneo. Fue inaugurado en 2015 con la intención de ofrecer un espacio para la cultura a la población de esta zona. Finalmente, cabe mencionar el caso del Papalote museo interactivo para niños inaugurado en 1993 en la zona de Chapultepec. Un espacio enfocado al aprendizaje, la comunicación y convivencia de los niños a través de exposiciones interactivas de ciencia, tecnología y arte, patrocinado por grandes empresas locales e internacionales.

Al igual que los espacios culturales públicos, la lista de museos y espacios culturales privados es muy amplia, abarcando numerosas temáticas, dimensiones, formas de gestión y sobre todo una oferta diversa de actividades para el público.

EQUIPAMIENTOS CULTURALES INDEPENDIENTES

Se trata de una categoría heterogénea por su forma de financiamiento, oferta cultural y enfoque sobre la función social del arte. En general son espacios privados que pueden beneficiarse de apoyos públicos como de la iniciativa privada. Surgen por iniciativa de colectivos de artistas, a veces con vínculos familiares, que pueden colaborar con organizaciones vecinales que pugnan por el mejoramiento de su entorno en la escala barrial.

Por lo general, los procesos sociales que respaldan a este tipo de equipamientos suelen extenderse a lo largo de los años, por lo que las formas de participación y grados de implicación de los diferentes agentes varía en el tiempo. En algunos casos, las actividades que desarrollan llegan a trascender para convertirse en hitos de la cultura alternativa en la escala metropolitana.

Algunos casos que marcaron en su momento la escena cultural alternativa de la ciudad son: La Quiñonera (1986), la residencia de la familia Quiñones ubicada en el barrio de La Candelaria Coyoacán, fue el centro de reunión de un grupo de artistas multidisciplinarios dedicados a debatir y experimentar propuestas artísticas alternativas sin restricciones ni censura. Se refundó en 2008 como centro cultural autogestivo.

El Circo Volador, nació de la mano de un proyecto de investigación académica, dirigido por el sociólogo Héctor Castillo Berthier (Cultura C. V., 2019), sobre bandas juveniles en los años 80. Se consolidó en la década siguiente como un espacio cultural alternativo abierto a las expresiones de la cultura popular juvenil. El proyecto se instaló en un cine abandonado cedido en comodato por el gobierno de la ciudad y se organizó en una asociación civil que funciona bajo el principio de la autogestión. Desde entonces ha recibido reconocimientos internacionales, lo que no siempre ha significado el aseguramiento de su viabilidad financiera.

Recientemente, inspirado en la experiencia de los FAROS, la asociación ConArte creó la fábrica de creación e innovación La Nana en 2009. Cuenta con dos sedes en las colonias Guerrero y Peralvillo. Casa Vecina sería el ejemplo reciente y más acabado de un centro cultural financiado por la iniciativa privada con objetivos sociales cuestionables por su evidente asociación con agentes favorables a la gentrificación de su entorno inmediato. Casa Vecina; es uno de los espacios culturales de la Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México que desarrolla, produce y difunde proyectos de arte y cultura contemporánea para ampliar el diálogo y las

experiencias entre artistas, académicos, científicos y otros agentes culturales, con las distintas comunidades del Centro Histórico. Sus líneas de trabajo ponen especial énfasis en la construcción de vínculos comunitarios, su diversificación y enriquecimiento a través de creación de diálogos artísticos, conocimientos, afectos y reciprocidades culturales e interdisciplinarias. Después de operar varios años en el Centro Histórico, el concepto se replicó en la colonia Pensil bajo el auspicio de la Fundación Carlos Slim.

En el contexto de la urbanización informal, la organización vecinal y la lucha por el mejoramiento de las condiciones de vida a través de la dotación de servicios urbanos, ha derivado en la creación de espacios educativos y recreativos que incluyen en su programa la capacitación en artes y oficios, así como la realización de eventos artísticos.

Algunos espacios emblemáticos asociados a movimiento urbano populares son:

Centro Cultural Campamentos Unidos en la colonia Guerrero (1985), grupo de líderes sociales, técnicos y artistas que como consecuencia de la devastación que provocó el terremoto de septiembre de 1985, organizaron inicialmente talleres para la reconstrucción de la vivienda dañada con una metodología de diseño participativo. La iniciativa se amplió posteriormente a otros ámbitos de las artes plásticas, teatro y danza.

Escuela de Arte Nahui Ollin, de la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de septiembre (1985). Sede final de un colectivo de artistas de teatro, danza y video que recorrían las zonas afectadas por el sismo de 1985 para ofrecer espectáculos artísticos de calidad, fomentar la cohesión social y la reflexión sobre la función social del arte.

Centro de artes y oficios La Escuelita Emiliano Zapata (1994) proyecto educativo cultural encabezado por el líder social Fernando Díaz Enciso en la colonia Pedregal de Santo Domingo, considerada en su momento como el asentamiento irregular más grande de América Latina (Quintana, 2013).

Calmecac de Miravalle, una escuela comunitaria autogestiva, de artes y oficios ubicada en un edificio autoproducido en donde se imparten cursos de música, artes plásticas, cine dirigidos principalmente a los jóvenes habitantes de esta colonia popular, ubicada en la Sierra de Santa Catarina alcaldía de Iztapalapa, un territorio caracterizado por altos índices de marginalidad. Este proyecto está respaldado por la Asamblea comunitaria cuyo éxito se basa en el trabajo colectivo desde diversos frentes y la convicción pedagógica en la educación como medio para transformar la realidad social en la que el arte y

cultura juegan un papel fundamental para activar la participación de los niños y jóvenes en el mejoramiento del entorno barrial (Asamblea Comunitaria Miravalle, no disponible).

Los promotores de este tipo de espacios invocan expresiones artísticas alternativas que no tienen cabida en espacios institucionales tradicionales, como ciertas formas de arte urbano. Los resultados pueden ser estéticamente convencionales o bien limitados en términos de su calidad artística. En este sentido, la principal contribución de estos espacios radica en su vocación incluyente e innovadora, con un gran potencial para incidir en la formación de públicos, pero sobre todo en su impacto cualitativo, es decir transformando la vida de individuos marginados social o culturalmente a través de experiencias estéticas.

De alguna manera son herederos de la tradición del arte comprometido socialmente en México, que se beneficia de convocatorias y becas públicas y privadas alentando la participación de individuos y sobre todo de colectivos artísticos dentro de procesos sociales urbanos vinculados a proyectos de mejoramiento del entorno barrial.

Para conocer con mayor detalle las características de los equipamientos culturales, se presentan los resultados de una muestra de 30 equipamientos clasificados en cinco categorías, que derivan de la búsqueda de proyectos artísticos colaborativos locales realizada durante el año 2018 y de la realización de una serie de entrevistas semiestructuradas a administradores o miembros del personal de dichos equipamientos durante la primera mitad del 2019. Esto permitió la identificación de varios componentes y agentes sociales. En el Cuadro 1 se exponen las características de los equipamientos culturales.

Cuadro 1.

Resumen de la muestra de equipamientos culturales

Gobierno Federal	Gobierno CdMx	Universitarios	Faros	Independientes
6	8	6	5	5

Gobierno Federal	Gobierno CdMx	Universitarios	Faros	Independientes
M del Carmen (1929)	CC J. Martí (1973)			
M Arte Moderno	CC X. Villaurrutia	M del Chopo (1975)	Oriente (1999)	Los Talleres (1981)
Ex Teresa	CC Ollin Yoliztli	CC Tlatelolco	Aragón	Cracovia 32
		Casa del Libro	Tláhuac	Ruta orgánica
Salón de la plástica CC Culhuacán	CC La Pirámide	Casa de las Humanidades	Indios Verdes	Casa del Risco
CC Bella Época	CC El Rule Casa Refugio	Casa Talavera	Miacatlán	Calmécac
	CC Reyes Heróles	Casa del Tiempo		
	CC San Ángel			

Nota: M = Museo, CC = Centro Cultural.
Fuente: Elaboración propia.

Respecto a las fechas de creación, destacamos que el equipamiento más antiguo de todo el conjunto es el Museo del Carmen creado en 1929, un producto de las políticas culturales posrevolucionarias. En las demás categorías las fechas oscilan entre 1973 y 1999. En general los equipamientos públicos tienen mayor antigüedad que los privados.

III. IMPLICACIONES DE LA FORMA URBANA EN LA DISTRIBUCIÓN Y FUNCIONAMIENTO DE LOS EQUIPAMIENTOS CULTURALES

La distribución de los equipamientos culturales existentes en la Ciudad de México se concentra en un sector de la ciudad central que corresponde a la alcaldía de Cuauhtémoc y en otros tres sectores muy delimitados de la ciudad: las colonias Roma-Condesa, la zona de Chapultepec, y el centro de Coyoacán, con un notable vacío en las zonas oriente y periferia sur de la Ciudad (ver Cuadro 2 y Figura 2).

Cuadro 2.

Tipos de equipamientos culturales en zonas de mayor concentración

Equipamientos culturales	Gobierno federal	Universitarios	Gobierno local	Casas de cultura públicas	Museos privados	Otros independientes (privados)	Total
Centro Histórico	9	7	3	18	11	11	59
Roma Condesa	1	4	8	18	3	3	37
Centro de Coyoacán	4	2	2	17	4	2	31
Chapultepec	7	0	0	0	1	0	9

Fuente: Gobierno de la Ciudad de México, 2019.
Sistema de Información Cultural.

De esta manera se reconocen cuatro zonas que concentran recintos culturales de cualquier categoría:

- Centro Histórico. Comprende el área de la ciudad en 1850, objeto de protección desde la década de 1930. Fue declarado zona de monumentos nacional en 1982 y Patrimonio cultural de la Humanidad en 1988.
- Roma-Condesa. Polígono de barrios de clase media urbanizados alrededor de 1900, adyacente al Centro Histórico.
- Chapultepec. Parque metropolitano que alberga una colección de museos generados por el gran proyecto cultural patrocinado por el Estado a mediados del siglo pasado.
- Centro de Coyoacán. Antigua población conurbada durante la primera mitad del siglo XX, en donde numerosos artistas e intelectuales han establecido su residencia en parte a sus cualidades ambientales, así como por la cercanía al campus principal de la universidad nacional inaugurado en 1952.

Figura 2.

Distribución de equipamientos culturales en la Ciudad de México

histórico. En el norte se han ubicado las principales zonas industriales, mezcladas con grandes infraestructuras de transporte, complementadas desde su origen con barrios obreros. Y al oriente se han localizado los sectores populares o de menores ingresos en tierras con una desventaja geomorfológica debido en gran medida al proceso artificial de desecación de los lagos iniciado en el siglo XIV que culminó a principios del siglo XX. El norte y oriente industrial y popular, en donde se concentra la población de menores ingresos permanece al margen de la oferta cultural que caracteriza en los imaginarios y en los promocionales turísticos a la capital mexicana; mientras que las colonias y barrios más consolidados se disputan el prestigio que confiere la vida cultural asociada a estos espacios.

Como hemos mencionado el Centro Histórico ocupa el primer lugar en cuanto al número de equipamientos culturales localizados en él, en total y en cada categoría excepto en las casas de cultura. Con excepción del parque de Chapultepec que aloja grandes museos nacionales, en las otras tres zonas, la oferta es diversa, aunque predominan los equipamientos públicos. El tipo más frecuente son las casas y centros culturales administrados por el Gobierno de la ciudad y sus alcaldías.

Las cuatro zonas de concentración de equipamientos culturales corresponden a la morfología de barrios históricos. Se caracterizan por un inventario importante de construcciones patrimoniales, la recurrencia de proyectos de rescate de inmuebles históricos convertidos en equipamientos culturales. Específicamente el Centro Histórico experimenta desde hace varias décadas un proceso de museificación y sobreoferta de equipamientos culturales en todos los rubros y categorías. Cabe aquí la interrogante sobre la competencia o complementariedad entre equipamientos culturales de distinto tipo. Se trata también de áreas sujetas a procesos de despoblamiento desde hace al menos cuatro décadas. Se puede afirmar entonces que la oferta de espacios culturales no atiende las necesidades de la población residente y responde más bien a las lógicas de la actividad turística o recreativa dirigida a otros grupos de población. La presencia y ampliación de una oferta cultural diversa cuenta en la selección de residencia entre los grupos sociales vinculados a procesos de gentrificación.

Cuadro 3.
Características arquitectónicas

	Gobierno Federal	Gobierno CDMX	Faros	Universitarios	Independientes
Total	6	8	5	6	5
Local diseñado originalmente como equipamiento cultural	1	3	4	0	1
	M de Arte Moderno	CC J. Martí CC Ollin Yoliztli CC J. Martí CC La Pirámide	Oriente Aragón (cine) Tláhuac Miacatlán		Calmécac (auto producido)
Construcciones adaptadas Progresivamente	5	5	1	6	4
	M del Carmen (ex convento) Ex Teresa (iglesia) Salón de la plástica (casa) CC Culhuacán (ex convento) CC Bella Época (cine)	CC X. Villaurrutia (local comercial) CC El Rule (oficinas) Casa Refugio (casa) CC Reyes Heroles (casa) CC San Ángel (oficinas de gobierno)	Indios verdes	M del Chopo CC Tlatelolco (oficinas) Casa del Libro (club) Casa de las Humanidades (casa) Casa Talavera Casa del Tiempo (casa)	Cracovia 32 (casa) Ruta orgánica (casa) Los Talleres (casa) Casa del Risco
Construcción patrimonial	4	1	0	5	1
	Ex Teresa M del Carmen CC Culhuacán M de Arte Moderno	CC El Rule	-	Casa Talavera Casa del Libro M del Chopo Casa del Tiempo CC Tlatelolco	Casa del Risco
Grandes dimensiones (+ de 2400 m2)	4	3	3	3	1

	Gobierno Federal	Gobierno CDMX	Faros	Universitarios	Independientes
	M del Carmen 20,000m ² M de Arte Moderno 7000 m ² Ex Teresa 2400 m ² CC Bella época 2200 m ²	CC Ollin Yolztli 21,000 m ² CC El Rule 2500 m ² CC San Ángel 2400 m ²	Oriente 10,000 m ² Tláhuac 4800 m ² Aragón 2400 m ²	CC Tlatelolco 16,000 m ² M del Chopo 5000 m ² Casa Talavera 4000 m ²	Casa del Risco 3000 m ²
	2	4	2	0	5
Instalaciones complementadas con espacios abiertos	M de Arte Moderno M del Carmen	CC La Pirámide CC El Rule CC San Ángel CC Reyes Heróles	Oriente Tláhuac	0	Los Talleres Cracovia 32 Ruta orgánica Casa del Risco Calmécac

Fuente: Elaboración propia.

La mayoría de los equipamientos culturales se ubican en edificios adaptados progresivamente: casas habitación, iglesias, conventos, edificios de gobierno y cines, excepto los FAROS. En algunos casos, los espacios actuales son el resultado de un proyecto de remodelación integral como los centros culturales Bella Época o El Rule, lo que asegura mayor funcionalidad y seguridad. Sin embargo, lo que predomina son las adaptaciones improvisadas, es el caso de los equipamientos independientes. La excepción en esta categoría es el Calmécac de Miravalle que ocupa un edificio autoproducido (ver Cuadro 3).

Respecto a los equipamientos ubicados en construcciones históricas y/o patrimoniales, son una tendencia dominante en las categorías de gobierno federal y universitarios. Incluye dos casos de obras artísticas del siglo XX: el Museo de Arte Moderno y el Centro Cultural Tlatelolco. En estos casos las condiciones de operación, funcionalidad y seguridad son variables.

Los equipamientos de mayores dimensiones se concentran en la categoría de gobierno federal. Dentro del conjunto los más grandes son el Centro Cultural Ollin Yoliztli, el Museo del Carmen, el Centro Cultural

Tlatelolco y el Faro de Oriente, con terrenos superiores a una hectárea. En contraste, los equipamientos independientes ocupan los espacios más modestos. Cabe señalar que las superficies referidas no corresponden siempre a áreas útiles abiertas al público o para la realización de actividades culturales. Es el caso de los exconventos.

Un último aspecto considerado es la existencia de espacios abiertos que complementan las instalaciones cubiertas. Jardines y explanadas se reconocen como espacios fundamentales para el desarrollo de las actividades ofertadas en los equipamientos independientes y en los FAROS.

En el Cuadro 4 se resume información sobre algunas condicionantes urbanas. 14 equipamientos se ubican en una de las cuatro zonas concentradoras, dos se ubican en la periferia de éstas (Cracovia 32 y Ruta orgánica) y 14 se ubican fuera de estas zonas. En general, el primer grupo se beneficia de buena accesibilidad desde medios masivos de transporte. Los FAROS y los independientes presentan las peores condiciones de accesibilidad. En contraste algunos equipamientos como Cracovia 32 (a media cuadra de Insurgentes sur), los centros culturales José Martí o Xavier Villaurrutia (contiguos al metro Insurgentes e Hidalgo) se benefician de su ubicación nodal para atraer un flujo de usuarios constante.

En cuanto a la proximidad a zonas predominantemente habitacionales, es decir de posibles usuarios residentes en su zona de influencia, solo en la categoría de los FAROS prevalece esta condición. Cabe destacar los casos del Centro Comunitario Culhuacán, el Centro Cultural Tlatelolco y el Calmécac de Miravalle, los cuales mantienen una relación estrecha con los residentes de su zona de influencia inmediata. En el Centro Histórico convergen distintas opciones de transporte público, el mayor número de líneas del sistema metro, lo que asegura el flujo de públicos y usuarios desde la periferia y a bajo costo. Al contrario, en Coyoacán en donde la accesibilidad es más restringida, la oferta de espacios y el prestigio puede ser también factores de peso para asegurar el público.

Cuadro 4.
Condicionantes urbanas

	Gobierno Federal	Gobierno CDMX	Faros	Universitarios	Independientes
Total	6	8	5	6	5

	Gobierno Federal	Gobierno CDMX	Faros	Universitarios	Independientes
Accesibilidad muy buena (vía primaria + metro)	3	3	1	3	1
	CC Bella Época CC Culhuacán Ex Teresa	CC J. Martí CC X. Villanueva CC El Rule	Oriente	CC Tlatelolco M del Chopo Casa del Tiempo	Cracovia 32
Ubicación en zonas predominantemente habitacionales (incidencia en el barrio)	2	2	5	2	2
	CC Culhuacán CC Bella época	CC La Pirámide CC Reyes Heróles	Oriente Tláhuac Aragón Miacatlán Aragón	CC Tlatelolco Casa Talavera	Ruta orgánica Calmécac

Nota: M = Museo, CC = Centro Cultural
Fuente: Elaboración propia.

IV. A MANERA DE CONCLUSIÓN: NO TODO OCURRE EN LOS RECINTOS CULTURALES

A nivel nacional la Ciudad de México cuenta con la mejor dotación de espacios culturales para el desarrollo de actividades artísticas, así como instrumentos y fondos para promover proyectos artísticos colaborativos para el desarrollo comunitario. Como hemos visto, la mayoría de estos espacios se concentra en sectores urbanos centrales alejados de las áreas periféricas en donde se concentra la población de menores recursos y con mayores problemas para acceder a una oferta cultural de calidad; y donde la mayor parte de las colonias presenta mayor porcentaje de problemática social y urbana. La excepción son las Fábricas de Artes y Oficios que han logrado revertir esta lógica, enfrentándose a las contradicciones de una oferta de calidad confrontada a un público limitado en un ámbito de influencia restringido, y también a los recortes presupuestales asociados a una nueva estrategia cultural en el gobierno de la ciudad.

Existen importantes iniciativas institucionales e independientes que trabajan a favor de una oferta cultural accesible a la población marginada por

la localización de su residencia, por su nivel de ingresos u otros motivos. Hemos constatado en diversos momentos y contextos la relevancia que tiene para las personas su implicación en proyectos comunitarios incluyendo los de corte cultural o artístico. Incluso las intervenciones superficiales como puede ser la pinta de murales en bardas abandonadas es apreciada positivamente por los habitantes de barrios sumidos en las lógicas de la violencia asociada al crimen organizado. Se trata de experiencias que mejoran la comunicación entre vecinos, formativas en el diálogo y elaboración de acuerdos y que fortalecen valores esenciales para una convivencia pacífica: el respeto, la tolerancia y la solidaridad. Es en los barrios populares de origen informal en donde encontramos las experiencias más completas y consolidadas de participación y colaboración en todo tipo de proyectos de mejoramiento urbano y que incluyen desde la organización de eventos culturales hasta la consolidación de recintos para la realización de actividades formativas, recreativas y artísticas.

¿Cómo llevar estas experiencias periféricas a los espacios institucionales centrales?, ¿cómo diversificar públicos y usuarios, aprovechando las redes de transporte público que conectan los centros culturales con los barrios marginados? Se trata de imaginar estrategias urbanísticas que combinen en justa proporción el expertise de los centros culturales universitarios, las instalaciones de los equipamientos federales, la infraestructura de transporte y las inquietudes de los públicos de la periferia metropolitana. En fin ¿cómo incorporar el factor espacial en las políticas culturales para el desarrollo social en la ciudad?

REFERENCIAS

Asamblea Comunitaria Miravalle (S/F) disponible en: Asamblea Comunitaria Miravalle disponible en: <http://comunidadmiravalle.blogspot.com/>

Carpenter, J y Horvath, C. (2021). “Introduction: conceptualising Co-Creation as a methodology” en *Co-Creation in Theory and Practice. Exploring Creativity in the Global North and South*. Policy Press: Great Britain.

Centro Cultural. Los Talleres de Coyoacán A.C. (2019). Artes, disponible en: <http://lostalleres.com.mx>

- Circo Volador Centro de Arte y Cultura. (2019). Circo volador disponible en: <https://www.circovolador.org/>
- Cracovia 32(S/F). Educación, disponible en: <http://www.cracovia32.com/es/inicio/>
- Garza, G. (2000). *La Ciudad de México en el fin del segundo milenio*. México: El Colegio de México, Gobierno del Distrito Federal, disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/la-ciudad-de-mexico-en-el-fin-del-segundo-milenio-877011/>. Recuperado el 10 abril de 2019
- Gobierno de la Ciudad de México. (2019). Sistema de información cultural (no date 2019) Espacios culturales [online], México. disponible en: <https://sic.cultura.gob.mx> Recuperado en 13 de abril de 2019
- Quintana, J. (2013). *La escolita Emiliano Zapata, una isla de cultura en los pedregales*. [online], disponible en: <https://desinformemonos.org/la-escolita-emiliano-zapata-una-isla-de-cultura-en-los-pedregales/> Recuperado el 13 de mayo de 2019
- Quiroz Rothe, H. (2013). Elementos para una teoría de la ciudad mexicana contemporánea desde la práctica urbanística. *Andamios*. 10(22). 113-128. Recuperado en 10 de julio de 2020, de <http://www.scielo.org.mx/scielo.php>
- Secretaría de Cultura (2015). *Fabricas de artes y oficios de la Ciudad de México. Quince años de navegar el siglo XXI*. México: Trilce.
- Entrevistas a los directores de los museos y centros culturales de la Ciudad de México de Enero a abril 2019.

LA FAMA: DEL BARRIO PARA EL BARRIO

*María Vargas Hernández,
De las Fuentes, hija de Juanito “el chipotes” y Guille.
De la familia de los Reyes*

*Quien escribe, teje.
Texto proviene del latín, “textum” que significa tejido.
Con hilos de palabras vamos diciendo,
con hilos de tiempo vamos viviendo.
Los textos son como nosotros: tejidos que andan.
E. Galeano*

*Para atar cabos sueltos de pasados colectivos, es quizá pertinente hacer
textos.
Para atar cabos sueltos de pasados colectivos, es quizá pertinente hacer
textos tejidos...*

Tejidos de nuestro presente, urdimbres en cuyo entramado se articulan historias locales y transformaciones exteriores. Es decir, el impacto recíproco entre las comunidades y las ciudades, las continuidades y rupturas, las tradiciones e innovaciones, y el papel de sus habitantes.

Del sitio del que les voy a contar, se han escrito varios textos. Ha sido inspiración de varios autores, sobre todo han relatado su origen y su pasado. El presente texto pretende ser más una historia del presente.

Textos-tejidos quizá como una forma de relatar historia local y reclamar nuestro lugar en una ciudad devoradora.

La historia o historias que a continuación les voy a contar, son quizá constantes y características de la construcción y constante reconstrucción de la Ciudad.

La trasposición de capas, de estratos, de etapas constructivas de urbanidad, de nuevas ideas de “modernidad” que podrían sepultar a las anteriores.

Pero la(s) historia (s) nos han mostrado que los vestigios se resisten a ser ruinas, por el contrario, a pesar de las capas de cemento, ampliación de

vialidades, y grandes construcciones, los vestigios o resabios que se dirían del pasado, se hacen presentes y alegan por su futuro.

El territorio del que les contaré era bosque, era verde y con veredas de agua. Un nicho ecológico, flora y fauna.

UNA PERIFERIA EN AQUELLA ÉPOCA

Un territorio que, por sus características naturales, paradójicamente, fue apto para ser un polo industrial que traería consigo en cierta medida, la expansión de la Ciudad.

El extractivismo de aquella época (1831) encontró en las Fuentes Brotantes de Tlalpan, el lugar correcto para asentarse y alimentarse del agua del manantial que haría mover turbinas de 40 metros de diámetro para mover a la primera fábrica textil del Valle de México.

Y la fábrica no vino sola. Así como otras fábricas optó por facilitar vivienda aledaña a la fábrica para tener disponibilidad de mano de obra para cubrir sus tres turnos continuos.

Pronto, sus trabajadoras y trabajadores harían mucho más que hacerla funcionar.

Tanto la productividad como las luchas en contra de la explotación encabezadas desde este territorio fueron emblemáticas para el movimiento obrero de la época.

Una de las conquistas de esas huelgas, fue el pago de salarios caídos mediante la dotación de espacios para la construcción de vivienda para las familias de las y los trabajadores, sumado a otros momentos, estrategias e intenciones que confluyeron para el poblamiento de esta zona.

Y así se hizo en diferentes etapas, un pequeño barrio de barrios pequeños.

Un barrio que tomó el nombre de la fábrica. Un nombre que le vendría muy bien: la Fama.

Porque la Fama en sus más de 150 años de existencia, fue y ha sido más que la labor productiva. Ha logrado que siempre permee la labor creativa.

Las y los antepasados fueron obreros textiles y otros oficios asociados a la producción. Pero muchos, también a la creación.

Gracias a la tradición de la transmisión de la narrativa histórica por fuentes orales y fotografías testimoniales, he conocido que la Fama ha sido

de tradición musical y deportiva, por ejemplo.

Entorno a la fábrica, viviendas, pero también espacios comunes. La escuela, las Fuentes Brotantes y sus riachuelos para pasear y lavar, el frontón, las huertas, y entre otros, la Plazuela.

LA PLAZUELA

En su época de esplendor, adornada con una fuente que cuentan que vino a inaugurar la emperatriz Carlota.

La Plazuela de usos múltiples. La conexión entre la fábrica y la vida social y de recreación.

Donde organizaban proyecciones de cine, donde podían escuchar a las orquestas y músicos del barrio tocaban desde el quiosco. Recuerdos de infancias y sus juegos, de hacer comunidad a partir de este espacio público, este espacio lúdico. Donde años más tarde se jugaban retas de baloncesto. Equipos de mujeres apropiándose del espacio.

“Cuando andábamos jugando en la Plazuela o el callejón, pedíamos tiempo para ir a tomar agua a las llaves de agua que había aquí. Había varias. Con agua de las Fuentes. Muy fresca”.

Las Fuentes Brotantes, o lo que algunos llamamos nuestro patio trasero.

Las Fuentes y la Fama que, con la expansión de la Ciudad, se vieron mermadas.

A mediados del siglo XX con modificaciones en la traza urbana y la construcción de grandes vialidades aledañas a la Fama, como Insurgentes Sur en su tramo hasta la Carretera Federal a Cuernavaca.

A raíz del terremoto, se otorgó parte del territorio de las Fuentes para la construcción de una gran unidad habitacional que argumentaron sería para proveer de vivienda a los damnificados. Lo cual fue parcialmente así, sumado a la necesidad de vivienda de la creciente población de la Ciudad y a la especulación inmobiliaria también tuvo cierta presencia.

De las 129 hectáreas que comprendía el Parque Nacional Fuentes Brotantes, actualmente se cuenta con menos del 10 por ciento de estas.

El hábitat natural y social se vio presionado. El bosque de las Fuentes, uno de los pulmones de la Ciudad, se vio tanto asfixiado. Arterias viales amenazaron el pulso de una vida barrial y su cierta tranquilidad.

La fábrica cerró en 1998. La Plazuela como espacio con sus canastas de básquet y sus llaves de agua, persistieron unos años más.

Después la Plazuela convertida en calle, en el desahogo de las grandes colonias aledañas a la Fama.

La fábrica cerrada y los habitantes dedicados a otros oficios y profesiones. Sin Plazuela y sin fábrica, ¿qué mantendría la cohesión vecinal? ¿cómo subsistirá la convivencia?

¿Cómo se reconfigurarán las ritualidades y tradiciones? ¿Qué prácticas favorecerían las relaciones y vínculos intergeneracionales? ¿Cómo podría darse ese relevo? Ese pase de estafeta.

Del pasado obrero, heredamos varias prácticas de organización con distintos intereses, afinidades y definiciones. Como los sindicatos antagónicos que existieron: «los leales» y los «chaqueteros».

ALIANZAS Y DIVERGENCIAS

A la historia del barrio, la han acompañado la historia de diversidad y heterogeneidad de grupos. Hay y ha habido grupos para organizarse entorno a cuestiones laborales, políticas, medioambientales, deportivas, y culturales. Sobre estas últimas enfocaremos el presente texto. En ese cruce entre las tradiciones y resignificaciones desde el ámbito de festejos deportivos y musicales.

Narraremos uno de esos festejos, que suceden en la Plazuela. Frente a la fábrica cerrada, pero de muros intervenidos convertidos en mural por los vecinos que, junto con niños y jóvenes y adultos mayores, hemos tratado de plasmar nuestra huella y el reconocimiento del camino andado por nuestros antepasados.

Las posibilidades de actividades de cohesión mediante un evento deportivo, el llamado Fama Street. Torneo de Fútbol callejero organizado por los vecinos desde hace casi una década.

Días de semana Santa, días en que la Plazuela retoma y reclama su vocación de nodo y mojonera.

A continuación, la narración de la emisión 9 del Fama Street.

La noche previa al Jueves Santo con pintura, brocha y bocina en mano, llega a la Plazuela el grupo de organizadores y quienes se quieran sumar a

colaborar, ya sea por querer mantener esta tradición o simplemente por compartir el buen ambiente que se genera.

De años pasados quedan rastros en el pavimento. Tenues líneas que marcaban la línea de meta y de tiro de esquina, son retomadas para trazar las que delimitarán la cancha este año.

Sin prisas, con calma. La noche entera podría dedicarse para esta tarea. Se convive, se chelea, se piden canciones y se alburea.

Se ríe con anécdotas de ediciones de años pasados y se hacen proyecciones “ahora si el año que viene, lo empezamos a organizar con más tiempo...” “y hacemos esto y lo otro”

Eder, uno de los organizadores me comenta que el próximo año se podría incluir algo de música “aquí hay talento, aquí hay de todo”

Misión cumplida. Después de pernoctar, se recibe al jueves. Con la satisfacción de ver al día empezar, sabiendo que esa tarde noche de Jueves Santo, las eliminatorias van a comenzar.

En esta edición del torneo, se homenajea a uno de los personajes del barrio impulsor de este deporte. Su foto es colocada a un lado de la cancha-plazuela sobre la base de «la muela» o “la dona”, un vestigio arquitectónico de un molino que existió hace dos siglos en este territorio, y es considerado parte de nuestro patrimonio.

Por tres días, el paisaje de la Plazuela es diferente, despejado de carros y repleto de los gritos de las porras, las familias, los amigos y vecinos echando porras, con el corazón repartido porque a veces quedan en equipos contrincantes nuestros parientes. Porque otra de las peculiaridades de la comunidad, son los lazos de parentesco. Cuando intentamos trazar nuestros árboles genealógicos nos vamos dando cuenta de las conexiones, de que medio barrio es familia y que los apellidos se repiten, pero apodos únicos y personalizados, se escuchan los gritos de apoyo a los partidos de nuevas generaciones y veteranos: “¡Esos Cumbialitas!, ¡Paris: marca penal!, ¡Eso Bola! ¡Ya te pareces al Kirri!, el Chuy, el Mona, el Zinka, el Cheluis, Jaco, Eder...”

Las banquetas de ambos lados de la Plazuela se convierten en gradas y puestos de los comercios locales que son anunciados como parte de la animación del evento. A nuestro modo hemos entendido y ejercido el comercio local, acostumbramos estos días y todo el año consumir lo que vende el barrio.

Así transcurre el Jueves Santo y llega el Viernes. Uno en que por la mañana hay un peregrinar por las calles del barrio simbolizando el Viacrucis.

Algunos miembros de la comunidad y de colonias aledañas participan, sobre todo las personas mayores.

Horas después, la oscuridad de esa noche se alumbrará con antorchas. La marcha del silencio suena a percusiones lentas. Golpes pausados de tambor. Uno de los percusionistas, heredero de familia musical, por cierto.

Solemnidad de las sombras, personas de rostro y cuerpo cubierto, cargando la representación de un cuerpo crucificado. Entran a la iglesia y se celebra la respectiva misa.

Y llega el momento de nuevamente...tomar la Plazuela, colocar las porterías y que empiece el juego y la convivencia que se extenderá hasta la llegada del sábado. El sábado, día en que el torneo no será nocturno. Sino que desde medio día se iniciarán los partidos con los equipos que han ido ganando, para definir quién se llevará el trofeo este año. Se intercalan los partidos de jóvenes y de “los veteranos”, con partidos de niños que muestran su destreza y la posibilidad de continuidad de esta tradición.

No faltan los automóviles que insisten en querer atravesarse por la Plazuela-estadio a pesar de haber señalamientos, se aferran a usarlo como calle aun cuando tienen acceso a otras fáciles alternativas viales.

Primero en tono firme pero conciliador, los asistentes gritamos ¡no hay paso! De los más férreos indignados fueron los niños.

E insisten intentando atravesarse en carro. Terminan teniendo que retractarse después de ver que la comunidad no cedería el darles el paso. E insisto, los niños fueron de los más férreos defensores del territorio.

Así transcurren algunos partidos que se ven pasados para dar pie al horario de la misa, no sin antes convertir la Plazuela en escenario momentáneo para un breve concierto de jóvenes metaleros del barrio.

LA HETEROGENEIDAD DE LA COMUNIDAD

En general, entre los habitantes de la comunidad no es visto con malos ojos el ritual alternativo futbolero. Sin embargo, sí causa cierta extrañeza y alguna indignación en quienes asisten a la iglesia, pero provienen de las colonias aledañas y desconocen las motivaciones de la conmemoración callejera.

Y como no es cualquier sábado, sino el sábado de Gloria...la premiación se acompañará de otra ritualidad. La quema de los Judas y los toritos. En medio de la Plazuela cuelga en cartonería la representación del judas. Un judas sobre el que se bromea y se le atribuye ser un personaje del barrio.

Llega el momento de la persecución pirotécnica, los toritos con sus buscapiés son cargados en hombros por algún vecino que corretea a otros vecinos que los esquivan y los toreaan.

Suenan las detonaciones y también risas, gritos de emoción y apodos como desde antaño es tradición en el barrio.

Se van apagando las llamas y las mechas y un poco las risas y los gritos. Quedan los murmulos que relatan la anécdota de lo que acaban de experimentar.

Al centro de la Plazuela, que durante estos tres días fue el centro de la cancha se congregan. Alzan el trofeo y la foto de quien se homenajeó, se toman fotos portando las playeras de ganadores.

Juntan sus manos al centro y ¡una, dos, tres! ¡La Fama, la Fama, la Fama!

Y pues es sábado de Gloria, así que ni modo de acabar seco. Entonces...con cubetas y botellas se mojan unos a otros.

El agua y la celebración se van así diluyendo, de fondo algunos oradores vecinos toman el micrófono y agradecen lo compartido, bromean y llaman a mantenerse unidos.

Algunos recogen los residuos para dejar la Plazuela limpia.

Todo ello con música de fondo. Siempre música de fondo. La noche suena a ska, suena a cumbia, a complacencias, a reggae y diversidad. Suena a música, siempre suena a música.



Grupo Bio-Death en la Plazuela de la Fama en el Fama Street 2019.
Foto: Amira Zarco.



Campeones del Fama Street 2019. Homenaje al Borrego.
Foto: María Vargas



Detalle de la porra intergeneracional. Homenaje al Borrego. Fama Street 2019

Foto: María Vargas

Siempre suena a música porque es uno de los toques del barrio.

Una de las esencias. Uno de los legados del pasado y algo de lo que se quiere transmitir a las nuevas generaciones.

En entrevista con los integrantes del Grupo Kalhé, uno de los grupos musicales nacidos en el barrio, le preguntaba a Kike, uno de los fundadores, si hay algo que quisieras mejorar del barrio y cómo considera que podría involucrarse a las jóvenes generaciones.

-Nosotros por ejemplo, enseñando música. Los de allá abajo enseñando fútbol y deporte. Ustedes con lo de la historia y cada uno así enseñando a los chavitos.

Este grupo, ha sido uno de los encargados de musicalizar en varias ocasiones otra de las celebraciones de la comunidad: la fiesta patronal en honor a La Purísima Concepción. Aquella que, desde tiempos de los obreros, el 8 de diciembre era honrada con grandes fiestas y bailes, que cada año competían entre las de la región para ser los mejores organizadores, con elencos y atractivos más espectaculares. El patrón daba una parte del dinero, pero la mayoría la juntaban los trabajadores y vecinos.

En la época que a mí me ha tocado constatar en la que ya no existe la fábrica ni la organización sindical ni el presupuesto de la fábrica, se han generado otros mecanismos para realizar la fiesta patronal.

En la primera década de los dos miles, por ejemplo, la organización se retomó por vecinos que contaban con experiencia de organización por su participación en torneos y ligas regionales de fútbol.

En el 2007 en que hubo un intento de los actuales poseedores de la fábrica por destruir parcialmente esta, con lo que se reactivó cierta participación comunitaria mediante colectivos culturales locales (Arte Consciente en la Fama y Radio la Fama) o vecinos que a título personal aportaban alguna actividad o detalle para la festividad. Don Toño Espinoza, por ejemplo, días previos compartía un taller de papel picado para adornar la Plazuela con los colores del manto de la Virgen: blanco y azul celeste (mismos colores del uniforme clásico del equipo de futbol de la Fama).

Otros vecinos participaban haciendo una exhibición de danzón, otros de luchas y box, otros como Don Javi y Don Mauro interpretaban música bohemia, participaban grupos locales como la GuaGua, el Kalhé, los Cocorocks, la Cizaña, Contra la Pared, Trávelin Band, o algún palomazo espontáneo entre músicos de la comunidad; y no podían faltar otros grandes elencos foráneos que ponían el ambiente, uno de los más recordados con nostalgia es La Sonora Santanera, que atinadamente interpretaron la canción Mi barrio que es precisamente muy representativa en la Fama. Y dice así: “qué bonito es recordar el barrio en que vivimos, los momentos felices que pasamos...sere-natas con canciones que no olvido, como no olvido nunca a mi barrio querido...”, así como la interpretación de Perfume de Gardenias del afamado elenco a dueto con uno de nuestros personajes de la Fama, el Buzo.

Días de fiesta y variedad musical, y variedad de generaciones, de gusto e identidades.

Usualmente los fines de semana eran los dedicados a la música tropical. Días de baile familiar.

Y desde hace más de una década el primer día era más que nada para las juventudes y organizado por las juventudes de la comunidad. A partir del 2011 aproximadamente fue nombrado Fama Fest. El típico de boca en boca que convoca a las juventudes a los tokines fue haciendo eco y cada año se congregaban más personas que venían de colonias aledañas o que incluso cruzaban la Ciudad para escuchar gratuitamente a bandas de reggae y ska, emergentes y consolidadas.

Al paso de los años los comités de organización de la fiesta patronal han ido cambiado. Algunos años los organizadores de la festividad han priorizado la producción y la forma, otras han posibilitado mayor pluralidad en la participación y fomentada cohesión. En algunas ocasiones ha logrado gestionarse de manera más independiente y otras con alguna vinculación con alguna autoridad, algunas veces ha sido en oposición a alguna autoridad.

Siempre ha habido un algo que se desea perfeccionar, o ideas de cómo hacerlo mejor, o ha habido un desacuerdo con la forma de organización, o la crítica a algunos liderazgos o motivaciones, a veces la participación de unos inhibe la participación de otros. Algunos de los desacuerdos para la organización del festival, derivan de situaciones propias de este y otras son el resultado del mismo.

Pero a pesar de todos los contratiempos y polémicas...año con año se espera la feria, el encuentro con el vecindario, el sacar sus mejores pasos. Cada año una posibilidad de continuar la tradición de un barrio originario en la ciudad.

En 2016 fue cancelado de última hora por la queja de algunos vecinos, en 2017 no se realizó, en 2018 intentó retomarse pero con un perfil más bajo con una difusión menor y con menos tiempo, pero el rumor del regreso a los escenarios luego de años sin tocar, del grupo La Cizaña (que es de la comunidad pero ha tenido proyección más allá de la Ciudad), abarrotó de nuevo la Plazuela, ya casi al acabar, sucedió un conato aislado de violencia entre asistentes provenientes de otros rumbos, a quienes jóvenes de la comunidad intentaron calmar. Este hecho puso nuevamente en tela de juicio la posibilidad de realización del festival el siguiente año.

Llegó el diciembre de 2019 y con él, la incertidumbre sobre si habría fiesta y quiénes la organizarían. La duda nació dado que, en mayo de ese año, apenas un par de semanas después de haberse celebrado el evento deportivo narrado (Fama Street), sucedió algo que tomó por sorpresa a la comunidad pues decían “nunca había pasado algo así aquí”, sucedió una balacera con armas de alto calibre en una de las calles aledañas al corazón del barrio y a plena luz de día. Esta vez la Fama había sido noticia en la región, pero debido a hechos violentos.

Posterior a los cuales disminuyó la presencia cotidiana en las calles y la motivación para realizar la respectiva fiesta patronal ante el temor después de “lo que pasó”, que durante varios meses se volvió difícil de nombrar.

En lugar del gran festejo que se había vuelto la tradición en los últimos años, se optó por algo más local, esta vez más encabezado desde la parroquia y algunos vecinos.

Un pequeño escenario en el que participaron con sus talentos varios del vecindario. Para algunos, un retorno positivo a algo más tranquilo, para otros, faltó más baile e identidad festiva que consideran característica de la comunidad.

Como quiera, implicó un corte de caja. Un repensar: ¿cuáles son nuestras tradiciones y hacia dónde queremos llevarlas? ¿Cuál es la situación actual de la comunidad? ¿cómo afrontaremos la adversidad?



Veníamos de ese desconsuelo, con un hueco, con expectativa de resarcirlo con que este 2020 habría festejo por los años del torneo Fama Street.

Lo cual no fue posible pues la Semana Santa llegó En medio de las restricciones de ocupación del espacio público y medidas que implicó la contingencia por el coronavirus.

En ese contexto es que realicé estas conversaciones. Con las complejidades que implicaban las medidas de distancia social y la dificultad para tener esos momentos cotidianos para platicar. Estos diálogos remotos, a veces virtuales que buscan acercarnos.

A continuación, comparto algunos fragmentos de esas conversaciones a partir de preguntas detonadoras, de un intento de pluralidad de pensar la posible continuidad de las tradiciones, hilando voces de distintas generaciones.

Iremos tejiendo de los testimonios de los más jóvenes a “los veteranos” como los llamamos en el barrio.

CONVERSACIÓN UNO

Alfonso Reyes

23 años

Músico del Grupo Bio Death

Participante en la última emisión del Fama Street (como músico y jugador).

María: Menciona 3 palabras que te vengan a la mente cuando piensas en la Fama

Alfonso: Fútbol, música, hermandad, la comunión, la comunidad.

M: Para ti, ¿cuáles son los espacios que existen para convivir en el barrio?

A: Normalmente las reuniones ya sea de amistad o simplemente para pasar el rato, puede ser cualquier espacio donde se junten, sobre todo en la calle del Trabajo es donde más se presta para hacer las reuniones, y cuando son de carácter de algún motivo para festejar, es aquí en la parte de la Plazuela que es enfrente de la fábrica.

M: ¿Qué tradiciones de barrio crees que es importante que conservemos?

A: Todas las que conozco que son el torneo de aquí, sábado de Gloria, el festival que se hace de música de todo tipo de música con su feria, los recorridos dentro de la fábrica, también en el espacio que tenemos aquí de Fuentes Brotantes, que se hacen muchas actividades aquí realmente, el día de muertos.

M: ¿Qué prácticas del barrio te gustaría que heredaran las jóvenes generaciones?

A: A mí me gustaría que todas se mantuvieran pero que se vayan transformando con lo que vaya surgiendo, que se vaya actualizando la información, los medios, los recursos. Pero que sigan con esa misma dinámica, que es que todos los vecinos salgan a disfrutar un momento juntos. Sin que te lleves con otros, es un momento de unión, que se siga manteniendo eso a pesar de las diferencias. Puede cambiar la música, puede cambiar las formas en que se lleve a cabo.

M: ¿Crees que las nuevas generaciones continuarán con estas prácticas y tradiciones? ¿Por qué?

A: Si porque desde que yo recuerdo y que les permiten salir, ellos han estado presentes en estas actividades, entonces de cierta manera se involucran y van a seguir con eso. Es como una inercia, saben que va pasando. Es como pasarte la estafeta, cuando ya no estén quienes lo organizan, va a tomar alguien el papel y lo van a seguir haciendo.

M: ¿Qué es para ti la Plazuela?

A: Es algo muy icónico, aquí en el Barrio. Dices la Plazuela y sabes que es aquí enfrente de la iglesia donde se estacionan los carros. Así te viene de momento “vamos a la Plazuela y ya sabes que es arriba, en la explanadita.

M: ¿Y qué es para ti la Plazuela los días que se hacen las fiestas que mencionabas?

A: Es el espacio donde sabes que va a haber puestos de comida, van a estar tus amigos, van a estar conocidos, todos tus vecinos o la mayoría de ellos. Sabes que la vas a pasar bien, sabes que puedes estar ahí horas y horas y no te vas a cansar. Es un espacio donde te distraes, te sientes bien.

M: Cuentan que la música es parte de las tradiciones del barrio, ¿sabes algo al respecto?

A: Bueno, a mí me han contado porque algunas personas no tuve la oportunidad de conocer, pero me decían que se iniciaba con rock en español, cumbia, algunas personas de aquí del barrio fueron intérpretes de esos géneros y se les sigue reconociendo. Algunos ya no participan en los eventos, pero inició con esos géneros y ya después se empezó a involucrar otros géneros de lo que se escuchaba o se escucha en esos momentos.

M: ¿Consideras que ello tiene que ver en que se haya creado el Fama Fest?

A: Sí. Yo creo que sí, porque yo llegué a ver imágenes donde era un espacio chico, un escenario chico, pero sin embargo se juntaba la gente. Entonces al también ir creciendo esa demanda, tiene que haber un incremento también en la parte del escenario, de la calidad musical, del número de grupos musicales que se presentan. Eso va haciendo que más y más personas se involucren, gente que apoye.

Se fue viendo con el tiempo, recuerdo que cuando yo empezaba a ver los grupos era una pequeña lona, un templete y unas lámparas y ya lo que fue de 2011-12 si no mal recuerdo, empezó a ser un stage grande, de luces, efectos, grupos muy reconocidos. Entonces sí fue agarrando fuerza.

M: ¿Consideras que la tradición musical del barrio influyó en que te formarás como músico?

A: Realmente no tiene nada que ver, aunque tengo familiares que son músicos y llegaron a ser exponentes aquí y en otras partes, realmente no me involucré con ese medio. Lo mío fue muy aparte, pero coincidió que también soy de aquí y me dieron las oportunidades de presentarme aquí con mi grupo y pues eso me hace sentir bien, que dentro de mi mismo espacio donde estoy desarrollándome y desarrollando con mi grupo, que se dé que nos conozcan en este mundo, este mundito, donde nos estamos formando.

M: Tú que estás en esta escena musical de la Ciudad, ¿cuál crees que es el papel de este tipo de festivales?

A: Porque el Fama Fest empezó a tener su nombre al traer grupos de nombre ya internacional, entonces al haber ya ese currículum ya deja una imagen, ya sabes que hay una calidad, ya sabes que va a ser algo bueno. Entonces si tocas ahí es porque tienes esa calidad, porque mereces estar ahí y ya no es cualquier espacio en el que te puedas presentar. La gente espera algo bueno, porque por eso estás ahí, porque lo vas a hacer.

M: ¿Cuál fue tu experiencia de participar en el Fama Fest?

A: Muy buena la verdad porque se siente la trascendencia de estar ahí. Muy rápido te platico, nosotros empezamos tocando en fiestitas, en los patios de las casas, uno que otro bar. Entonces, no se compara a subirse a un escenario, lleno de luces. Un equipo profesional, semi profesional, y la interacción de la gente. Tienes que saber cómo resolver algo que en ese momento era nuevo para nosotros, con lo que sabemos hacer. Cómo involucrar a la gente con nosotros. Fue una buena experiencia porque es algo que siempre quisimos y se cumplió y fue gratificante, la respuesta de todos en general. Entonces nos gustaría que se volviera a hacer.

M: En tu experiencia, ¿qué imaginas que implica la organización de este festival (Fama Fest)?

A: Pues ver toda la parte de la logística. Bueno, ya hablé de que tiene que haber unión para que esto se lleve a cabo, pero sí tienen que haber ciertos roles dentro de lo que se va a llevar a cabo y que al final se lleve una buena conclusión que a la mayoría le parezca, pero esas personas ya tienen una estructura de lo que se va a llevar a cabo: cómo, cuándo, dónde. Ya tomando en cuenta los presupuestos, los grupos y los días, entonces y ver para quién o quiénes va dirigido y con qué propósito.

M: ¿Qué amenazas, retos o riesgos consideras que podrían impedir que se sigan realizando las festividades y actividades de convivencia?**A:** La apatía, la falta de comunicación, la falta de interés más que nada. Que crean que repercute sólo en unas personas y no, no es eso, es que de verdad aporten mucho o poco, pero de verdad que todos se involucren. “Oye, yo te puedo apoyar con esto. Oye yo no tengo esto, pero puedo poner esto. Porque veo que si hay quienes se prestan, pero llevar a cabo todo esto no es fácil. Entonces que no caiga nada más en ellos. Que, aunque no tengan algún recurso económico, siempre tenemos algo que dar, poco o mucho, pero que eso lo den para que esto no muera. Esto no es de gusto propio, es una costumbre y que no se pierda porque es también lo que hace notar a nuestro barrio, es algo que también nos tiene en cierto estatus, porque la Fama es un barrio reconocido en varias partes, no sólo en la Ciudad de México sino en la República Mexicana, entonces por su historia, por sus tradiciones, por su gente, por lo que ha hecho. Entonces, tenemos que seguir manteniendo ese perfil. No dejarlo caer por a veces no querer involucrar, por decir, por no querer meter en problemas, pero no es eso, es simplemente, como somos parte de, de verdad responder por ello.

M: ¿consideras que este festival tiene alguna relación con las culturas y expresiones juveniles? ¿por qué?

A: El Fama Street y el Fama Fest va más dirigido a la juventud pero de ahí vienen las otras actividades que son los chinelos, actividades deportivas, también se involucra la gente grande, hasta los niños, en realidad es algo en general, no se limita a ciertas edades, a ciertas personas, aquí puede venir cualquier persona y va a disfrutar de lo nuestro, de lo que hacemos aquí y se pueden involucrar, esa es la idea, así como pueden venir a ver, también se pueden involucrar en ciertas partes. No porque seamos de colonias diferentes, estados diferentes, no, más bien buscar esa parte, ese apoyo.

M: ¿consideras que algunas de las dificultades para la aceptación de este festival por parte de algunos vecinos tienen que ver con el prejuicio que existe hacia algunas expresiones juveniles y géneros musicales?

M: Yo lo que he notado es que previamente, antes de tener un evento de gran magnitud de este evento, no había tanta queja. Yo siento que las quejas iniciaron con ese descontrol que te mencionaba y que sí puede generar un disgusto muy grande, no sólo a esas personas, a mí también me molesta que esas partes de logística no se tomen en cuenta, porque se trata de que vengas a disfrutar y te lleves ese buen sabor de boca y que no al final acabes de “ay, ya pasó esto otra vez, al final que los que vienen de fuera como los que somos de aquí, acaben así, agusto. Porque sí puede influir un poco la edad, pero al final hay cosas que seas chico o seas grande te das cuenta de que no está bien.**M:** ¿Qué condiciones deberían existir para que se puedan seguir realizando estas festividades?

A: Que la gente, los vecinos se presten a esa participación. Siempre va a haber desacuerdos. Creo que hay unas juntas previas, pero no siento que todos los vecinos se involucren realmente. Que se haga una junta de todos los vecinos para que se llegue a una conclusión y sea algo neutro, ni tanto ni poco. Que sea algo que en verdad sea para todos, no nada más para los que quieren y los que no, lleguen a disgustarse para que no se lleve a cabo. Porque al final esto es para todos. Y que se lleve un control, más que nada algunas veces si se salió de control algunos aspectos de sanidad, del uso de sanitarios. Eso sí hay que tomarlo mucho en cuenta porque pues no es nomás vengo y me voy, porque los mismos vecinos de aquí plantean ciertas situaciones previas, si ya ha pasado, ¿qué se debe de hacer? ¿qué se debe de evitar? Para que esto siga, no se pierda por un disgusto, una pequeña falta de organización o algo que no se tomó en cuenta previamente, sino de eso

aprender, siempre para aprender. Se estuvo mejorando, entonces no dejar esa parte.

Y como te mencionaba, que se involucren si no todos, la mayoría de los vecinos.

M: ¿Cuál crees que sea la relación del barrio con ser parte de esta ciudad?

A: Aquí estamos en una zona muy muy transitada, muchas personas pasan por aquí a diario y tal vez habrá quienes sólo conozcan el nombre “La Fama”, pero hay quienes saben un poco más de su historia, que aquí había una fábrica, también he escuchado que dicen de afuera “aaa los pulques”, o la iglesia o donde arreglan carros. Entonces muchas personas tienen referencia a este barrio y es porque así se ha mantenido.

Desde que yo salgo a la calle de niño recuerdo gente siempre arreglando carros, se juntaban acá arriba para tomar pulque. Entonces es algo icónico y es muy apegado a muchas partes de lo que es Tlalpan, estamos en un punto medio muy pegado a lo que era el Centro de Tlalpan, ahora Alcaldía Tlalpan. Entonces siento que por eso tenemos esa relación y esa forma de llegar aquí y que nuestro nombre salga, que nos demos a notar muy rápido. Porque estamos en un punto medio donde tienes que pasar o alguna vez pasaste y si te detuviste aquí, sabes un poco de aquí.

M: ¿Quieres agregar algún comentario?

A: Pues sólo quiero mencionar que, aunque es un barrio chico, tiene grandes cosas.

Entonces, no debemos ponernos límites. Si ya hemos sacado el nombre de Barrio la Fama a muchos lugares, se debe seguir haciendo y de la mejor manera posible.

Y bueno, que siempre que nosotros tocamos, a donde quiera que nos presentamos, siempre es el “venimos del Barrio La Fama”, así, aunque no todos los del grupo sean de aquí, porque al final aquí es donde nos estamos formando.

CONVERSACIÓN DOS

“Me llamo Christian Paolo Reyes, pero me dicen Jaco”

35 años

Ha participado en la organización del Fama Street y Fama Fest Es entrenador deportivo y de familia con herencia deportiva

María: Menciona 3 palabras que te vengan a la mente cuando piensas en la Fama

Jaco: Fútbol, música, hermandad

M: Para ti, ¿cuáles son los espacios que existen para convivir en el barrio?

J: Pues Vivanco, aunque no está en el barrio, pero sí muy cerca, la calle, la calle del Trabajo, allá abajo en la parte de abajo la tienda de Doña José.

M: ¿Qué tradiciones de barrio crees que es importante que conservemos?

J: la Semana Santa desde que yo estaba chiquito recuerdo aquí la gente se juntaba y nos mojábamos, obviamente las tradiciones han cambiado porque se hacía un desperdiciadero de agua y parte de esto es el Fama Street para juntarnos, se dejan el lado del agua para hacer el torneo.

M: ¿Qué prácticas del barrio te gustaría que heredaran tu hija y las jóvenes generaciones?

J: Se me pasaba el tema de las fiestas patronales. También yo recuerdo que era un día esperado, el ver a toda la gente aquí en la feria, los festejos. A parte cercano a las fiestas navideñas pues era el preámbulo para las fiestas de todo diciembre. Es algo que a mis hijos me gustaría que se quedara arraigado. De algún modo trato de que se involucren.

M: ¿Qué es para ti la Plazuela?

J: Fíjate que a mí todavía me tocó cuando era cancha de basquetball, se hacían torneos entre colonos. Yo creo que es un punto de reunión, yo creo que tenía yo unos cinco años. Después pues cambia. Antes no pasaban los coches, me parece que estaban las canastas.

M: ¿Y qué es para ti la Plazuela en un día de Fama Street, fiesta de la Fama o Fama Fest?

J: Es el punto de reunión muy importante para pasarla bien.

M: Cuentan que la música es parte de las tradiciones del barrio, ¿sabes algo al respecto?

J: Pues sí, yo creo que de todos los géneros. Tengo 35 años y desde que recuerdo, se hacían las posadas cerrando calles tocaban los grupos de aquí de

la colonia, grupos versátiles, de rock, hasta la fecha de ska, de metal. Yo creo que todos que son de aquí de la Fama o son conocidos de acá de los colonos, saben que hay una gran variedad de músicos acá.

M: ¿consideras que ello tiene que ver en que se haya creado el Fama Fest?

J: Sí. En realidad, ya tiene unos 25 años por lo menos, no con ese concepto, pero sí ya venía formándose desde antes. No recuerdo exactamente quien fue quien empezó. Tú sabes que la tradición es aquí bastante larga. La bandita de aquí quería que se hiciera un día específico para el rock.

M: ¿Qué es para ti el Fama Fest? o si para ti tiene otro nombre, ¿cuál sería? ¿Qué podrías contarnos sobre cómo surgió esta festividad? ¿Hace cuánto nació?

J: Empezó así de poquito 2, 3 bandas de aquí y así año con año, hasta que como por ahí en 2010 o 2011 se aterrizó ya este concepto. Era parte de la programación y fue así como se fue dando.

M: En tu experiencia, ¿qué implica la organización de este festival (Fama Fest)?

J: Yo creo que faltó un poquito más de información hacia toda la gente o no saben todo. Yo creo que muchos pensaban que cada vez lo hacíamos por llenarnos los bolsillos o no sé. Sabíamos que era una bronca porque no teníamos ni de dónde. Nosotros teníamos que estar juntando en el mismo festival estar juntando de 10 pesos, 15 pesos y así fue como le hicimos, pero mucha gente no se dio cuenta y empezaron como que a trabar todo. Como que el principal problema aparte una serie de situaciones que se nos fueron fugando porque no sabíamos que iba a llegar a tanto. Nosotros principalmente queríamos hacer un festival para la gente de aquí y bueno, gente cercana al barrio. Pero año con año se fue haciendo más grande. Faltó rodearnos de personas que supieran cómo organizar un gran festival.

Pues fue retomar algo que no sabíamos cuál iba a ser el tiro. Nos dicen, sabes qué, esta persona que organizó el festival un año antes ya no va a poder estar con nosotros, ¿lo quieren organizar ustedes? Y nosotros...pues sí. Se cierra la calle, ya está el escenario, vamos a conseguir las bandas. Pero aun así con todo eso, sí tratamos pues de echarle un poquito más. Pero sí nos faltó como que involucrar a más gente.

M: ¿Tú tocas algún instrumento?

J: No. Pero tengo familiares músicos y aparte con mi papá, desde muy niño, todo el tiempo hay música en la casa. Para desayunar hay música para comer con música.

M: ¿Cómo te gustaría que fuera la fiesta patronal y el Fama Fest?

J: Pues principalmente seguridad, yo creo que ese fue el tema que más nos pegó. Estoy hablando del Fama Fest y te digo, éramos 3 personas con un paquete bien grande. Mucha gente se trató de involucrar unos más que otros, pero no al cien por ciento. De repente era bien complicado que había una riña hasta atrás ir, así como que a calmar y ya había otra por allá. Y pues sí se fugó mucho la cuestión de la seguridad. Pues yo creo que es un tema principal. Que la gente pueda venir y echarse un baile, echarse una chela, estar aquí en la colonia sin miedo a que ya llegó un inadaptado y que ya hizo algo mal.

M: ¿Qué amenazas, retos o riesgos consideras que podrían impedir que se sigan realizando las festividades y actividades de convivencia?

J: Pues el tema de seguridad, y yo creo también pasa más por el tema de las personas de la comunidad, como que no les pasa mucho el hecho de informarse bien como que nomás dicen “no porque esos weyes van a hacer un desmadre”, como que son muy cerrados en muchos aspectos y eso fue lo que terminó por acabar con el festival.

M: ¿consideras que algunas de las dificultades para la aceptación de este festival por parte de algunos vecinos tienen que ver con el prejuicio que existe hacia algunas expresiones juveniles y géneros musicales?

J: Probablemente y yo creo que sí. Pero también veía a mucha gente de aquí y no de la misma generación pues sí, preguntando “¿y ahora este año cómo va a estar?, ¿quién va a venir?” estuvo bien bueno el año pasado”. Digo porque también a mucha gente le beneficiaba que hubiera un festival grande, sin cobrar absolutamente nada. Pues la fiesta del barrio es del barrio, tú puedes salir y poner un puesto de tortas, lo puede hacer el vecino. Yo veía que a la gente que estaba vendiendo, le iba bien. Yo creo que, por ese lado, pues como que no, o sea, “sí me está yendo bien pero aparte pues te estoy tirando”, pues como que no, ¿de qué se trata?, pues ayúdame a por lo menos no tirar calabaza. Pues yo creo que por ahí va, como que mucha gente como que se cierra, y pues sí, el hecho de que son jóvenes y son revoltosos y son borrachos, que este ya se orinó por acá, pues también pasa por ahí.

M: ¿Qué condiciones deberían existir para que se puedan seguir realizando estas festividades?

J: Híjole, pues yo que estuve involucrado en la organización, pues los principales ideales del festival eran promover esa onda, pues esos. Que, sí se pueden hacer cosas independientes, sí se pueden hacer cosas chidas, que se pueden hacer uso de los espacios públicos sin ningún problema. En nuestro caso sin buscar nada a cambio simplemente por el hecho de ver aquí a toda la gente unida, pues en este caso sobre todo a los más jóvenes, haciendo uso de los espacios que nos pertenecen. El hecho de no tener ningún patrocinador, de estar boteando de estar vendiendo, poníamos puesto de elotes, vendíamos nuestra ropa usada, todo aquello que se hacía para poder formar un buen festival.

M: ¿Deseas agregar algún otro comentario?

-Pues yo hasta la fecha, me entra como esa espinita, que ya se viene la fiesta del barrio y pues te emocionas. Pues el año pasado, por circunstancias bien lamentables, no se pudo llevar a cabo y eso me pone como triste, porque pues son situaciones que nunca se habían venido a presentar en la colonia. Entonces, no sé si se vayan a volver a presentar, entonces estás como con esa incertidumbre pues de que qué pedo. Antes estábamos de alguna manera pues como que seguros. Como que no había tema de eso y digo, este, pues sí se siente como un hueco. No va a haber fiesta, qué pedo, ya no va a haber fiesta prenavideña.

Yo digo que ese torneo ha venido a retomar muchas cosas que habíamos dejado de hacer. Es bien padre, subir y ver la Plazuela llena con toda la colonia, ver a vecinos de colonias vecinas, pasarla chido sin tanto alboroto. Quizá porque es una situación de deporte, no es como tanta fiesta, se siente como más respeto, como que más chido pues, siento que la gente está como preparada para ese tipo de eventos, que para un evento musical con cerveza de por medio. El año que se ya no dejaron hacerlo estábamos muy nerviosos porque iba a ser muy grande, iba a venir una banda chilena. Imagínate. Hay mucho qué hablar de la Fama.

Nota: el lugar que él menciona como de los principales espacios públicos de convivencia, “Vivanco”, es un legendario deportivo que tiempo atrás sí formó parte del barrio, sin embargo, debido a la traza de Insurgentes Sur se vio separado y posteriormente aproximadamente en 2007 tuvo otro cambio en su dinámica pues fue remodelado para en parte albergar un estacionamiento y ser en mayor medida regulado por la Jefatura Delegacional de Tlalpan, lo cual implicó cambios en las dinámicas sociales que ahí se desarrollaban. Hubo cierta movilización ante esa medida.

CONVERSACIÓN TRES

Guillermo Ramírez Cruz

41 años

Músico, fundador del grupo de ska “la Cizaña”, precursor del Fama Fest

María: Menciona 3 palabras que te vengan a la mente cuando piensas en la fama.

Memo: música, fútbol, amistad existe este dicho para el barrio: «en la Fama el que no es músico, es futbolista y el que no es futbolista es borracho»

Para ti, ¿cuáles son los espacios que existen para convivir en el barrio? Sin duda la plazuela de la fama, y ya más alejado las canchitas en fuentes y el Parque Fuentes Brotantes.

María: ¿Qué tradiciones de barrio crees que es importante que conservemos?

Memo: Las fiestas patronales del barrio, la caminata, ofrendas y el recorrido hacia la antigua fábrica textil en día de muertos, la fama Street que ya se hizo toda una tradición, día del niño, día de la madre, etc.

María: ¿Qué prácticas del barrio te gustaría que heredaran tu hija y las jóvenes generaciones?

Memo: A mi idea es obviamente la música y encaminar a las nuevas generaciones hacia lado deportivo, cultural, educativo y que se incluya la convivencia lo más sana dentro de lo posible. aquí en el barrio tenemos afortunadamente varios ejemplos a seguir.

María: ¿Crees que las nuevas generaciones continuarán con estas prácticas y tradiciones? ¿por qué?

Memo: Yo espero que sí, en lo que a mí respecta le he dedicado tiempo a mi hija para que pueda desarrollarse más en su gusto por la música, y he visto amigos del barrio que hacen lo mismo ya sea en el fútbol y demás actividades.

María: ¿Qué es para ti la plazuela?

Memo: Representa para mí el centro de reunión más importante del barrio, tiene un contexto histórico muy grande ya que ahí se llevan a cabo las tradiciones más importantes de la colonia.

María: ¿Y qué es para ti la plazuela en un día de fama Street, fiesta de la fama o fama fest?

Memo: Todos esos días que mencionas son importantes en el barrio, la fama fest congrega a muchos amigos que tienen un gusto por la música, la fama Street hace lo mismo en el gusto por el fútbol y la fiesta de la Fama nos reúne a muchas familias a salir a convivir con los demás vecinos de esta y demás colonias.

María: Cuentan que la música es parte de las tradiciones del barrio, ¿sabes algo al respecto?

Memo: Sí, claro, se tienen bastantes antecedentes musicales tanto históricos y culturales en el barrio, alguna vez platicando con el buen» Chuy « es el que más se ha dedicado a juntar parte de todos estos sucesos y así mismo nos contaba y enseñaba parte de la memoria que tiene en sus manos, y es increíble ver desde ya hace cuanto tiempo atrás el barrio cuenta con este antecedente.

María: ¿Consideras que ello tiene que ver en que se haya creado la fama fest?**Memo:** En gran parte es la influencia de ser un barrio musical, y tener este tipo de eventos en la colonia nos motivó a buscar un espacio para nosotros.

María: ¿Qué es para ti la fama fest? o si para ti tiene otro nombre, ¿cuál sería?

Memo: Es el resultado de buscar y ganarnos un espacio para jóvenes rockeros en un barrio que es muy de música versátil, salsa, cumbia y demás géneros. Así que cada año nos empeñamos varios amigos en traer bandas de distintos géneros rockers para darle variedad al ahora llamado Fama Fest

María: ¿Qué podrías contarnos sobre cómo surgió esta festividad? ¿hace cuánto nació?

Memo: El inicio de este festival fue circunstancial ya que el primer evento que realizamos fue en el año 1996 y nace de querer buscar dentro de las fiestas patronales del barrio un espacio para los jóvenes rockeros.

Que sí existían y había espacios para jóvenes, pero más con gusto por la música versátil y cumbia, así fue en un inicio invirtiendo tiempo y sufragando gastos y contando con el apoyo de muy pocos vecinos para llevarlo a cabo en sus inicios. Antes simplemente era un día más dentro de las festividades de la colonia, esto es antes de que se le nombrara «Fama Fest» ya con el tiempo seguimos cada año y empezamos a tener un poco más

de apoyo por parte de los vecinos y los organizadores de la fiesta patronal, hasta que se volvió tradición que nos incluían un día de rock dentro de las festividades del barrio, y hasta la fecha los últimos amigos que han estado a cargo del evento han hecho un excelente trabajo.

María: En tu experiencia, ¿qué implica la organización de este festival?

Memo: Es una tarea difícil en todos los sentidos, desde tiempo invertido, invitar, cotizar y organizar bandas, horarios, imprevistos, gastos extra y un sinfín de cosas que me faltan, pero al final te deja la satisfacción de haber contribuido un poco en las festividades del barrio y dejar una sonrisa a los que tenemos este gusto y amamos la música.

María: ¿Cómo te gustaría que fuera la fiesta patronal y la Fama Fest?

Memo: La idea principal es que sea unir al barrio y no dividirlo, solo falta mejorar alguna situación que son las que incomodan y dan el enojo de algunos vecinos.

María: ¿Qué amenazas, retos o riesgos consideras que podrían impedir que se sigan realizando las festividades y actividades de convivencia?

Memo: Principalmente la seguridad, mejorar las condiciones sanitarias por cuestiones de baños y mejor control en el ingreso al festival.

María: ¿Cuál ha sido la relación de la Cizaña y la tuya como vecino y músico con la fama fest (o como tú lo llamas)?

Memo: Estamos contentos de ser los primeros en buscar este tipo de espacios en el barrio, y orgullosos de que hasta la fecha lo sigan manteniendo con la misma esencia de amor y gusto a la música, es un festival no lucrativo que solo busca la convivencia, amistad y compartir música.

María: Tú que estás familiarizado con la escena musical de la ciudad, ¿cuál crees que sea el papel y la importancia de este tipo de festivales?

Memo: Gracias a estos festivales se tiene una variedad gigantesca de propuestas de las nuevas generaciones que han sido influenciadas de alguna manera en la escena del rock nacional, haciendo a un lado estigmas y estereotipos que se le tenía a una persona que escucha rock.

María: ¿Consideras que este festival tiene alguna relación con las culturas y expresiones juveniles? ¿por qué?

Memo: Es importante que se tengan espacios donde los jóvenes y los grupos musicales de estos géneros tengamos donde expresarnos, por eso es

importante cuidarlos.

María: ¿Consideras que algunas de las dificultades para la aceptación de este festival por parte de algunos vecinos tienen que ver con el prejuicio que existe hacia algunas expresiones juveniles y géneros musicales?

Memo: No, yo creo que ahora va en el sentido de que el tamaño del festival ha crecido tanto, que no se tiene la infraestructura para controlar a tanta gente, más que el prejuicio es molestia de los vecinos que no haya condiciones sanitarias y seguridad suficiente principalmente.

María: ¿Qué condiciones deberían existir para que se puedan seguir realizando estas festividades?

Memo: Sanitarios suficientes, seguridad tanto en la entrada y salida del evento, y revisión de objetos ingresados para mantener un mejor control y una convivencia más segura.

CONVERSACIÓN CUATRO

Mario Cruz López “El Cocoro”

68 años

Futbolista y músico, mentor de varios vecinos. Precursor de tokines rockeros en el barrio desde los años setenta.

Un diálogo-entrevista a un reconocido personaje se quedó pendiente.

En la última fiesta de la Fama y en el partido de fin de año de “veteranos” fue mencionado y ovacionado, él no se encontraba presente pues estaba convaleciente de una enfermedad. Desafortunadamente en mayo de 2020 falleció.

En época de contingencia que impedía la congregación de personas y ponían en duda la posibilidad de hacerle un homenaje.

Sin embargo, unas muy emotivas palabras, unos muy sentidos aplausos y una música que interpretaron sus discípulos sonaron en la Plazuela el 24 de mayo.

El féretro hizo recorrido por la calle del barrio del Cocoro y una escala frente al quiosco. Aunque esta vez no pudiera hacerse el ritual comunitario acostumbrado, que consiste en acompañar a nuestros difuntos en su partida del barrio, una caminata que atraviesa calles y cierra Insurgentes. Una

peregrinación al Panteón cuando se dará sepultura en el del Centro de Tlalpan, en las banquetas de la Plazuela, con cubrebocas y en cierta distancia, llegaron muchos, la partida de un gran personaje les conmovió para que salieran del confinamiento. Muchos respondieron a un espontáneo llamado hecho apenas horas antes, hicieron un breve homenaje. Estas son las palabras de su hijo:

“Muchas gracias a todos por su presencia. Este fue un pequeño homenaje para mi padre que ustedes saben que para él el barrio era su vida, a pesar de que cambiamos de casa, él nunca dejó de sentir cariño por este barrio. De verdad gracias por su apoyo a pesar de este problema de la contingencia, quisimos hacerle este pequeño homenaje. Pensando que donde quiera que él esté, nos mire y no deje de estar a nuestro lado. De verdad que para él el barrio fue todo, a mí me transmitió su amor al barrio y hasta donde yo pude, pude defender a este barrio, poner todo mi corazón en el futbol que siempre fue lo que él amó. La música fue su segundo amor por el barrio, siempre preocupado porque la fiesta de la Fama no se quedara sin ruido. Gracias por la amistad, con muchos de ustedes compartió muchos momentos. Futbol, música, broncas, bromas, convivios, comidas, siempre tratando de estar al pie del cañón por su barrio. Gracias, la vida es así, cruel a veces...

De verdad que él hasta el último momento, todavía en su momento más complicado de salud, estaba pidiéndole a los doctores que lo dejaran salir para venir a tocar a la fiesta de la Fama, algo de verdad admirable. Pedía dos horas para asistir y lamentablemente no fue posible.

Gracias por estar hoy aquí. No fue muy organizado, muy planeado, pero lo que se hace así de corazón a veces sale mucho mejor.

Gracias Peque, gracias, Chuy, gracias Toch, gracias padrino por tocar hoy aquí.

Nos iremos para el panteón, entendemos si no pueden asistir por el tema de la contingencia.

Gracias. Y pues esto se tiene que terminar. Para mí se va hoy un gran ser humano.”



“El Cocoro” futbolista y precursor de eventos de rock en la Plazuela.
Cartel de los setentas. Fotografías tomadas del acervo de su hijo Víctor
Hugo López.

El Cocoro no se va del todo él y no se va su ejemplo, y no se va el de otras y otros que nos antecedieron. A los que nos enseñaron a querer y procurar estos lugares como a mí me encomendó antes de morir mi padre.

Este texto es para ellas y para ellos, para nuestrxs muertxs.

Este texto-tejido es para nosotros. Para los que habitamos en presencia o en esencia este barrio de barrios: La Fama, Camisetas, Las Fuentes, el Barrio Chino...con historia compartida e identidades particulares.

Para las y los que siembran árboles en las Fuentes, las y los guardianes de nuestro manantial, para quienes han defendido nuestra antigua fábrica ante las amenazas de destrucción, para quienes organizan las posadas en los callejones y la cancha, para quienes hacen la labor de crianza de las jóvenes generaciones y les enseñan sobre el barrio, para los chicos y grandes que juegan en la calle y se mojan en las Fuentes, para las vecinas que jugaron básquetbol en la Plazuela, para las y los deportistas, por los que “hacen ruido”, por las y los que bailamos cumbia y ska en la fiesta patronal, por los

que bailan danzón y con su voz nos ponen bohemios, por los que practican algún oficio y con el ejemplo nos enseñan disciplina y constancia, a los mecánicos, a los entrenadores y árbitros, a las y los músicos, para las y los que con sus legendarias recetas de quesadillas y pancita nos siguen alimentando la nostalgia, para la nueva generación de quienes ahora deleitan nuestro paladar y satisfacen el antojo desde la economía de barrio y su consumo local, a los que han mantenido la tradición pulquera del barrio, a los alegones y los conciliadores. A Doña José, a los del Trabajo que ahí improvisan el karaoke y el relajo. Para el equipo deportivo que suele llevarse las copas trofeos hasta en juegos nacionales, y a su porra que hace el equipo más fuerte. Para las mujeres, que a veces no somos tan relatadas en las historias, pero ahí estamos, haciendo historia. Para los más visibles y los más discretos. Para las y los que me han compartido sus historias desde hace años que empecé en este tejido de narrativas.

A los que se nos adelantaron y los que están por venir.

A las múltiples identidades que convergen y divergen en esta identidad y territorialidad compartida. Porque para coexistir con la ciudad se requiere un poquito de todas y todos, un poquito de la identidad del barrio y que está reflejado en el nombre de nuestras calles: la Fama, la Unión, el Trabajo.

Construyendo colectivamente la posibilidad de preservación del patrimonio biocultural de la comunidad en su relación con la Ciudad a veces devoradora.

Con la nostalgia de no haber llevado a cabo algunas de nuestras tradiciones, pero con la promesa que cuando nuestros festejos sean retomados «¡vamos a romperla!», como se dice en el barrio.

Porque en el convivir, en el reunirnos y organizar nuestra fiesta patronal y de Semana Santa, también está la posibilidad de cierta cohesión para la protección de nuestro patrimonio cultural.

En esa cultura viva comunitaria, con sus polémicas y disyuntivas, con la necesidad de no perder la mirada crítica. Pero en esos intentos andamos, a veces corrigiendo puntadas, pero hilando y tejiendo “del barrio para el barrio”

LISTA DE AUTORAS Y AUTORES

Ángela Margoth Bacca Mejía

Socióloga de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Maestra en Estudios Políticos y Sociales y Doctora en Ciencias Sociales con orientación en Sociología por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) donde actualmente es Profesora Asociada de Tiempo Completo. Investigadora de *TrySpaces: jóvenes, espacios y transformaciones*.

Contacto: amargoth@politicas.unam.mx

ORCID: 0000-0002-0884-6081

<https://orcid.org/0000-0002-0884-6081>

Adriana Alejandra Ávila Farfán

Politóloga de la Universidad Nacional de Colombia y maestra en Geografía por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Actualmente es estudiante del Programa de Doctorado en Estudios del Desarrollo, Problemas y Perspectivas Latinoamericanas en el Instituto Mora. Integrante de la alianza estudiantil Tryspaces.

Contacto: adriavilaf@gmail.com

ORCID: 0000-0002-2587-3364

<https://orcid.org/0000-0002-2587-3364>

Cecilia Peraza Sanginés

Doctora en Sociología por la Universidad Autónoma de Barcelona. Actualmente es Profesora de Tiempo Completo, adscrita al Centro de Estudios Sociológicos, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Responsable del Grupo de Análisis de la Política Educativa. [http://](http://investigacion.politicas.unam.mx/gadep/)

investigacion.politicas.unam.mx/gadep/

Contacto: cecilia.peraza@politicas.unam.mx

ORCID: 0000-0003-4675-357X

<https://orcid.org/0000-0003-4675-357X>

Christina Horvath

Es Profesora Titular de Literatura y Política Francesas en la Universidad de

Bath. Tiene un doctorado en literatura francesa contemporánea por la Universidad de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. Su línea de investigación se centra en las representaciones urbanas en la literatura y el cine.

Contacto: christina.horvath@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6241-1820

<https://orcid.org/0000-0002-6241-1820>

Dianell Pacheco Gordillo

Politóloga y Maestra en Gobierno y Asuntos Públicos por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Actualmente es Secretaria Técnica en la UNAM del Proyecto *The Cohesive City: Addressing Stigmatisation in Disadvantaged Urban Neighbourhoods*. Se especializa en temáticas relacionadas con procesos de vulnerabilidad en la ciudad y la participación ciudadana vinculada a las políticas públicas.

Contacto: dianell.pg@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0308-8058

<https://orcid.org/0000-0002-0308-8058>

Gabriela Mondragón Cervantes

Politóloga por la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue becaria del proyecto PAPIIT IG300118 Vulnerabilidad Socio territorial y Proceso Metropolitano en la Región Centro de México. Líneas de investigación: Pobreza, Política de desarrollo Social y Políticas públicas para pueblos indígenas.

Contacto: gabrielamondragon@politicas.unam.mx

ORCID: 0000-0002-2503-4384

<https://orcid.org/0000-0002-2503-4384>

Héctor Quiroz Rothe

Es urbanista e historiador de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Tiene un doctorado en Geografía de la Université de Paris 3 – Sorbonne-Nouvelle. Desde 2004 es Profesor de Tiempo Completo en la Licenciatura en Urbanismo en la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde 2006.

Contacto: hector.quiroz.rothe@fa.unam.mx

ORCID: 0000-0001-8182-9053

<https://orcid.org/0000-0001-8182-9053>

Jim Segers

Co-fundador de City Mine(d), organización internacional con sede en Bruselas y Londres. Desde 1997 impulsa proyectos en ciudades europeas para promover capacidades individuales y la acción colectiva.

Contacto: jim@citymined.org

José Luis Gázquez Iglesias

Doctor en Relaciones Internacionales y Estudios Africanos por la Universidad Autónoma de Madrid, España. Completó sus estudios de grado en Sciences-Po en París, Francia. Actualmente es Profesor del Centro de Estudios Internacionales de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y candidato a investigador por parte del Sistema Nacional de Investigadores.

Contacto: joseluis.gazquez@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0801-8876

<https://orcid.org/0000-0002-0801-8876>

Julie-Anne Boudreau

Politóloga. Doctora en estudios urbanos por la School of Public Policy and Social Research, en la Universidad de California-Los Angeles, Estados Unidos. Actualmente es Investigadora Titular “B” de Tiempo Completo en el Instituto de Geografía de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Contacto: boudreau@geografia.unam.mx

ORCID: 0002-9772-9513

<https://orcid.org/0000-0002-9772-9513>

Juliet Carpenter

Es investigadora en la Universidad de Oxford, en el Centro Global de Salud y Urbanización, en el Reino Unido. Trabaja en la interfaz de debates dentro de una variedad de disciplinas que incluyen Geografía, Planificación Urbana, Ciencias Políticas y Sociología.

Contacto: juliet.carpenter@kellogg.ox.ac.uk

ORCID 0000-0002-5571-9819

<https://orcid.org/0000-0002-5571-9819>

Karla Valverde Viesca

Doctora en Ciencia Política, por la Universidad Nacional Autónoma de

México (UNAM) en donde es profesora del Centro de Estudios Políticos en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Coordinadora en México con sede en la UNAM del Proyecto Horizon 2020 Marie Skłodowska- Curie No 734770 *The Cohesive City: Addressing Stigmatisation in Disadvantaged Urban Neighbourhoods*. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores y de la Academia Mexicana de Ciencias.

Contacto: viesca@unam.mx

ORCID: 0000-0002-2238-723X

<https://orcid.org/0000-0002-2238-723X>

Laura Andrea Ferro Higuera

Politóloga de la Universidad Nacional de Colombia y maestra en Estudios Políticos y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Actualmente es estudiante del Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

Contacto: laferroh@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4876-5355

<https://orcid.org/0000-0003-4876-5355>

Lucía Álvarez Enríquez

Es doctora en Sociología por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En dicha universidad es investigadora Titular en el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH). Profesora por Asignatura en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y en el Posgrado de Estudios Latinoamericanos. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores y de la Academia Mexicana de Ciencias.

Contacto: lalvarez@unam.mx

María José Pantoja Peschard

Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es Maestra en Filosofía por la Universidad de St Andrews y Maestra en Estudios Cinematográficos por la Universidad de East Anglia. Obtuvo su doctorado en Estudios Culturales en Goldsmiths, Universidad de Londres. Actualmente, es Profesora del Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Contacto: mjpantoja@politicas.unam.mx

ORCID: 0000-0002-4810-5333

<https://orcid.org/0000-0002-4810-5333>

María Vargas Hernández

Licenciada en Psicología Social UAM-I con un posgrado internacional en políticas culturales de base comunitaria FLACSO-Argentina. Estudiante de la especialidad en Modelos de Intervención con Jóvenes ENTS-UNAM y de la maestría en Recreación Comunal en la Universidad Autónoma Comunal de Oaxaca. Habitante de la comunidad Fuentes Brotantes-La Fama. Desde 2006 ha sido integrante de colectivos comunitarios de preservación y divulgación del patrimonio biocultural.

Contacto: maria_arte28@hotmail.com

Pamela Ileana Castro Suárez

Urbanista y Diseñadora Urbana. Doctora en Filosofía por la Universidad Oxford Brookes, Oxford Reino Unido. Profesora de carrera en la Facultad de Arquitectura y en posgrado de Urbanismo de la UNAM. Líneas de investigación: diseño y morfología urbana, espacio público, vivienda de bajo ingreso en especial conjuntos habitacionales, regeneración urbana y ciclos económicos de la ciudad, mercados inmobiliarios y rentas urbanas, infancia y ciudad, sintaxis espacial, espacios culturales y políticas públicas urbanas.

Contacto: pamela.castro@fa.unam.mx

ORCID: 0000-0002-2685-3605

<https://orcid.org/0000-0002-2685-3605>

Ségolène Pruvot

Es Doctora en Sociología urbana y Directora Cultural de la organización European Alternatives. Se formó como politóloga y urbanista en Francia (Sciences-Po), el Reino Unido (LSE), Alemania (Universidad de Leipzig) e Italia (Universidad Milano Bicocca).

Contacto: s.pruvot@euroalter.com

ORCID: 0000-0003-3473-5251

<https://orcid.org/0000-0003-3473-5251>

Víctor Tonatiuh Martínez Moreno

Estudiante de la Licenciatura de Comunicación y Cultura en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Exalumno de la Facultad de artes y

Diseño de la UNAM. Becario de *TrySpaces: jóvenes, espacios y transformaciones*. Coordinador de una red solidaria de proyectos y colectivos autogestivos en la región oriente de la Zona Metropolitana del Valle de México.

Contacto: tonatiuhmoreno01@gmail.com

PRÓLOGO

1 De manera más puntual, Unikel (1976) define a la zona o área metropolitana como: “la extensión >territorial que incluye a la unidad político administrativa que contiene a la ciudad central, y a las unidades político-administrativas contiguas a ésta que tienen características urbanas, tales como sitios de trabajo o lugares de residencia de trabajadores dedicados a actividades no agrícolas, y que mantienen una interrelación socioeconómica directa, constante e intensa con la ciudad central, y viceversa.” (p.118) Citado por María Soledad Cruz, (2001) en *Propiedad, poblamiento y periferia rural en la Zona Metropolitana de la Ciudad de México*, Ed. UAM-A/RNIU, México, p. 106.

CO-CREATION: A METHOD TO BUILD AGONISTIC PLACES AND INCLUSIVE CITIES

1 The project was funded by the European Union’s RISE Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska Curie grant agreement No 734770.

MÚSICA TRADICIONAL AFRICANA Y PRÁCTICAS CO-CREATIVAS CONTEMPORÁNEAS: DJEMBE Y COHESIÓN SOCIAL

1 “Una persona es persona a través de otras personas” (T. Lumumba-Kasongo in Takyi-Amaoko, E.J. and Assié-Lumumba, N.T. 2018, p. 41)

2 El imperio de Mali o imperio Mandinga fue una formación política imperial que se desarrolló entre 1235 y 1546 D.C. Se concentró en el área geográfica situada entre Bamako (actual República de Mali) y Siguiri (actual República de Guinea) a lo largo del río Níger (Ki-Zerbo 1997, p. 57).

3 De hecho, en el documental es perceptible el hecho central de la cultura y práctica artística tradicional africana: la importancia social e incluso política

que adquiere la música en países postcoloniales como Guinea donde existe una fuerte tradición de arte tradicional mandinga. Como parte de sus obligaciones comunitarias al regresar a su aldea natal, Mamady Keïta realiza senessounian, es decir, el trabajo colectivo de la tierra para quien no puede realizarlo porque es mayor o se encuentra enfermo (Chevalier 1991).

CREACIÓN DE ESPACIOS PARA EL CON-VIVIR DE LAS CULTURAS

1 Pertenece a la ONU, una de las cinco comisiones regionales.

2 Artículo 2º señala a los gobiernos como responsables del desarrollo de una acción coordinada en conjunto con los pueblos interesados para proteger sus derechos y garantizar el respeto a su integridad, de igual forma dentro de las acciones deberán incluir aquellas que aseguren a los miembros de los pueblos gozar en igualdad los derechos y oportunidades dadas por la legislación nacional, promover la efectividad de los derechos económicos, sociales y culturales. Finalmente, el gobierno

CAN PARTICIPATORY ARTS HELP DELIVER (MORE) SOCIALLY JUST CITIES?

1 'At equal footing' is used under quotation marks because these are collaborative and participative processes, without strong imposition of hierarchy and authority, but it does not mean that everyone has the same role. Despite the space left to the participants to come in the process, their role is not 'equal' to that of the artists who is the one coordinating and finalising the creation process, due to their specific professional experience and role in the project. In 'the Football Pitch', the theatre director writes the rules of the game and the artistic protocol of the project (type of workshops, role of the teams, interactions). In Monjoie! Saint-Denis! the professional artists write the text and overview the scenography of the play. In the Ephemeral Troup, the theatre director decides on the scenography.

2 Since there is no ethnic data in France, there are no official reports or analysis on the under-representations of people from ethnically diverse origins in the French theatre. However, the observation is largely shared

that they are under-represented, as a discussion held in Grenoble on 28 May 2018 reveals. A recording is available online: <https://www.theatre-contemporain.net/video/La-diversite-culturelle-en-question-Festival-Regards-Croises-2018>, [Accessed: 2 January 2020].

REFLEXIONES CRÍTICAS ACERCA DE LA CO-CREACIÓN COMO METODOLOGÍA PARA FOMENTAR LA COHESIÓN SOCIAL DESDE TRES EXPERIENCIAS DE INTERVENCIÓN SOCIOEDUCATIVA Y ARTÍSTICA

* Las autoras de este capítulo agradecen y reconocen la colaboración que tuvo Ricardo Betancourt

INVOLUCRAR EL CUERPO Y LOS AFECTOS DE LAS Y LOS SUJETOS, INVESTIGADORES Y ARTISTAS EN LA CO-CONSTRUCCIÓN DE UNA CIUDAD COHESIONADA

1 Agradecemos a nuestros equipos de trabajo, a los y las jóvenes y demás personas involucradas en los estudios de caso desarrollados en torno al tianguis de El Salado y al Tianguis Cultural del Chopo por compartir sus ideas e historias con nosotras.

2 En el caso del Chopo, jóvenes con diferentes trayectorias de vida se vincularon a TRYSPACES siguiendo su pasión por el rock e interés en el Tianguis Cultural del Chopo. Mediante un taller de historias de vida recolectaron los recuerdos de hombres y mujeres que se autodenominan Choperos, por su apropiación del tianguis como un ritual vital desde hace 40 años. En un diálogo intergeneracional las y los jóvenes realizaron entrevistas de historia de vida y fotografías a los Choperos y sus colecciones. Para contribuir a la memoria colectiva del Tianguis Cultural del Chopo presentamos el trabajo realizado en esta página web <https://www.chopo.tryspaces.org/>

3 En el caso de El Salado, llevamos a cabo el trabajo de campo de manera continua desde junio de 2018 hasta marzo de 2020, cuando se vio interrumpido por la pandemia generada por el covid-19. Desde el comienzo hubo jóvenes que expresaron de manera abierta prevención porque nos

acercáramos a ellos sólo con la intención de obtener información lo antes posible y retirarnos. Su actitud más inmediata hacia los extraños que llegan a sus espacios es de desconfianza, y esta prevención inicial se fue desmontando con nuestra constancia, las visitas regulares al tianguis, compartiendo con ellos y apoyando en la realización de actividades de su interés. Igualmente, ha sido importante en este proceso de ganar la confianza de los y las jóvenes que uno de los investigadores del proyecto, Carlos Zamudio, es reconocido por el proyecto de la Biblioteca Cannábica y por su activismo a favor de los derechos de los usuarios de cannabis. Además de acompañarles en diversos eventos que organizan en una de las calles del tianguis los miércoles, reivindicando su apropiación del espacio público desde la expresión artística, participamos en la organización de unas jornadas artísticas e informativas, Hacia la regularización del cannabis, entre el 30 de octubre y el 20 de noviembre del 2019. La serie de eventos se llevó a cabo en Faro de Oriente, pero en la organización y realización del mismo jugaron un papel muy activo los y las jóvenes que se toman la calle aledaña a Faro los miércoles en la tarde. Fue un evento muy significativo para los y las jóvenes que las puertas de la institución “se abrieran” para recibirles.

4 Amantes del rock que para la década de 1980 iniciaron un ritual sabatino de encuentro de melómanos, en una época en la cual eran estigmatizados por su gusto por el rock. Cuando fueron clausurados sus encuentros en el Museo Universitario del Chopo los jóvenes se apropiaron de la calle Dr. Enrique González Martínez, y desde entonces han construido un tianguis cultural que se ha convertido en un referente urbano tanto por la venta e intercambio de objetos y mercancía relacionada con el rock, como por la oferta de diferentes actividades culturales. (Castillo, Boudreau y Ávila, 2020)

5 Durante el 2018, Laura Ferro y Adriana Ávila realizamos 9 entrevistas semiestructuradas y 2 grupales, a 12 estudiantes, quienes a la fecha integran la Alianza Estudiantil TRYSPACES. Esto con el objetivo de sistematizar nuestras reflexiones sobre los sentidos y sentires del trabajo de campo y del proyecto colaborativo para nosotras y nosotros como estudiantes.

6 El proyecto Generación surge de la observación de la acción visible e intensa de las juventudes a partir de los efectos del sismo del 19 de septiembre 2017, en la Ciudad de México. El concepto Generación buscaba identificar los cambios para construir una ciudad nueva a través de pequeñas y grandes acciones, así como la experiencia de quienes vivieron y apoyaron con su labor a reconstruir la ciudad. Este proyecto nos ayudó a identificar el futuro que se está construyendo por parte de la ciudadanía a partir de talleres de cartografía participativa (<http://generacion19s.puec.unam.mx/>).

EQUIPAMIENTOS CULTURALES Y FORMA URBANA. LOS DESAFÍOS URBANÍSTICOS PARA EL ACCESO A LA CULTURA EN LA CIUDAD DE MÉXICO

1 Acrónimos de Fábricas de artes y oficios y de Puntos de innovación, libertad, arte, educación y saberes. Proyectos culturales promovidos por el Gobierno de la Ciudad de México.

2 Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Instituto Nacional de Bellas Artes respectivamente. El primero encargado de la conservación del patrimonio arqueológico e histórico anterior al siglo XX y el segundo del patrimonio artístico posterior a 1900.

3 Algunas experiencias sobresalientes de este proceso son: el Museo Interactivo de Economía alojado en una construcción monumental del siglo XVIII, el Centro Cultural Casa Lamm alojado en una residencia belle époque, considerado como un hito en la revitalización de la colonia Roma o el Centro cultural universitario Tlatelolco, alojado en un complejo funcionalista que fuera hasta hace algunos años la sede de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

4 54% de la superficie urbanizada de la zona metropolitana de la Ciudad de México corresponde a colonias populares de origen informal, de acuerdo al estudio de Cenvi citado en Garza (2000). La Ciudad de México en el fin del segundo milenio. 392, México: El Colegio de México, Gobierno del Distrito Federal.

5 Como el Museo del Palacio de Bellas Artes y el Museo Nacional de Arte, ubicados en el Centro Histórico; el Museo Nacional de Historia, el Museo de Arte Moderno, el Museo de Antropología y el Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, ubicados en el Parque de Chapultepec.

6 El Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) gestiona un gran Centro Cultural Multidisciplinario (Rafael Solana) en el Norte de la ciudad y el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales para los Trabajadores del Estado (ISSSTE) administra diez centros culturales con un ámbito de influencia barrial, la mayoría ubicados dentro de unidades habitacionales construidas por el Estado a mediados del siglo pasado.

7 Xavier Villaurrutia, José Martí, La Pirámide, Ollin Yoliztli, El Rule, Casa Refugio Citlaltepetl

8 El primero ubicado en la zona de Mixcoac (Alcaldía de Benito Juárez) y el segundo en la Alcaldía de Tlalpan.

9 Faro Oriente (Iztapalapa), Indios Verdes, Aragón, Tláhuac, San Antonio Tecomitl y San Jerónimo Miacatlán (Milpa Alta).

10 Entre los cuales se pueden mencionar por sus dimensiones y presencia arquitectónica: el Palacio de Minería, el Palacio de la Inquisición, el Museo de las Constituciones y el Palacio de la Autonomía. El Centro Cultural Tlatelolco de la UNAM ocupa un edificio funcionalista que fuera la sede de la Secretaría de Relaciones Exteriores integrado a un icónico conjunto habitacional construido en 1964 y rodeado de barrios históricos populares fuertemente estigmatizados. El Centro Cultural Museo del Chopo se ha consolidado como otro espacio de creación y difusión centrado en las manifestaciones de subculturas urbanas alternativas.

11 El Teatro de la Paz, la Casa de la primera imprenta, el Centro Cultural Casa de Tiempo.

La primera edición del eBook *Ciudades cohesionadas: Co-crear agendas urbanas incluyentes. Propuestas críticas desde la comunidad*, realizada por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, se finalizó en septiembre de 2022. La producción de esta obra estuvo a cargo de Ediciones del Lirio S.A. de C.V., ubicada en Azucenas 10, San Juan Xalpa, Iztapalapa, Ciudad de México. C.P. 09850. En su composición se utilizó la tipografía Adobe Caslon Pro 10:14. Cuidado de la Edición: Departamento de Publicaciones, FCPYS.