



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS**

“Agencia social y construcción de paz en México: una aproximación desde las prácticas culturales comunitarias”.

TESIS que para obtener el Título de

DOCTOR EN ANTROPOLOGÍA

presenta: **ALFONSO HERNÁNDEZ GÓMEZ**

(2143800026) globalunity.ac@gmail.com

Director de Tesis: Dr. Eduardo Vicente Nivón Bolán

PRESIDENTE: Dr. Eduardo Vicente Nivón Bolán.

SECRETARIO: Dr. Pablo Castro Domingo.

VOCAL: Dra. Diana Alejandra Silva Londoño.

VOCAL: Dr. Raúl Nieto Calleja.

Iztapalapa, Ciudad de México

29 de abril del 2021

Índice

INTRODUCCIÓN: BOCETO DE UN PROYECTO DE INVESTIGACIÓN Y DE VIDA.....	5
Agencia social y construcción de paz: el rol de los actores y la cultura.....	6
Sobre la comprensión de la violencia y el enfoque para su tratamiento.....	9
El Arte de la paz: primer intento de conceptualización.....	11
Métodos para dar voz, ver y transformar desde una visión participativa.....	15
Diseño de la tesis.....	21
CAPÍTULO 1: LA CULTURA DE LA VIOLENCIA EN MÉXICO. ABORDANDO SU ESTUDIO.....	25
Análisis cultural de la violencia.....	25
Etnografías de las violencias en México.....	37
-Definiciones de la cultura de paz y casos de construcción de cultura de paz en México.....	56
CAP 2. AGENCIA SOCIAL DE MUJERES VÍCTIMAS DEL FEMINICIDIO EN CD. JUAREZ.....	62
<i>El cumpleaños de Jessy</i> : performance de resiliencia ante la vida y la muerte.....	65
Murales, creatividad y acción cultural: los rostros del feminicidio.....	73
Resiliencia, performance y agencia social.....	79
-Prácticas simbólicas como actos de ciudadanía emergentes.....	88
CAPÍTULO 3. EL HIP-HOP ES VIDA: PRÁCTICAS CULTURALES JUVENILES COMO AGENCIA Y CONSTRUCCIÓN DE CIUDADANÍA.....	109
La cultura de la violencia y los jóvenes en la frontera.....	114
Pandillas, culturas juveniles y socialidades sanadoras.....	123
El caso del Colectivo Fundamental.....	135
Rap comunidad y ciudadanía.....	147
SOCIALIDADES SANADORAS POR MEDIO DEL RAP.....	164
CAPÍTULO 4: ESPACIOS DE PAZ: POLÍTICAS PÚBLICAS, SEGURIDAD Y LA CULTURA COMO MEDIO DE PREVENCIÓN DE LA VIOLENCIA.....	171
Democratización cultural, políticas culturales y prevención de la violencia en México.....	176
Democratización cultural y violencia en Guerrero: el FARO-Zapata de Acapulco.....	181
Casa de las ideas, proceso de reconstrucción social a través de la gestión cultural en Tijuana.....	198
CAPÍTULO 5. REFLEXIVIDAD DE MI EXPERIENCIA COMO FUNDADOR DE ESCUELA DE PAZ TEPITO.....	212
Rasgos de la cultura barrial tepiteña.....	213
Tepito: ¿Cultura de la pobreza o de la violencia?.....	219

Auto etnografía, reflexividad y agencia: mi rol como gestor cultural y antropólogo en el barrio de Tepito.	224
Escuela de Paz Tepito: una propuesta real de la paz imaginada.	228
Escuela de paz: un espacio simbólico sin violencia.....	234
Desarrollo de la propuesta de una pedagogía artística para la paz.....	237
Estudio de caso: proyecto de muralismo en Tepito.....	247
Agencia social y colectividad creativa: murales colaborativos en los Palomares.	248
El simbolismo de los murales de Manrique el diálogo intergeneracional sobre arte barrial.	260
CONCLUSIONES	264
Prácticas culturales y construcción de paz.....	265
Agencia social y ciudadanía.....	269
Estrategias creativas constructoras de paz.	273
MURALISMO.....	273
CULTURA HIP HOP.....	274
CENTROS CULTURALES COMUNITARIOS.....	274
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	278

INTRODUCCIÓN: BOCETO DE UN PROYECTO DE INVESTIGACIÓN Y DE VIDA.

Esta tesis es el resultado de un extensivo trabajo de campo que se ha constituido también en una parte importante de mi vida profesional y como ciudadano, ha sido parte de mi propio activismo que le da sentido a mucho de mi quehacer, una de las grandes motivaciones para seguir luchando y no dejarse vencer ante un mundo que parece desplomarse cada día y nos lleva en su avalancha. Este trabajo es mucho más que una tesis doctoral, y quizá menos de lo esperado, ya que es el reflejo de un compromiso intelectual y político, en el que estoy personalmente involucrado y a lo cual dedico mi mente y mi corazón.

No pude separar mi propia percepción, opiniones o experiencias de primera mano, del trabajo intelectual de analizar y conceptualizar, por lo que se escucharán ecos de mi voz resonando a lo largo del texto, algo que considero apropiado a la intención de mostrar la agencia de los actores sociales que hacen frente a la violencia, ya que hace que mi voz también tenga un lugar, es parte de este diálogo, donde la experiencia y la reflexión se tocan y crean en conjunto. Esta tesis pretende ser un aporte a una labor apremiante, la cual nos involucra a todos por igual, que nos debería de unir en tiempos tan difíciles como los que estamos viviendo donde la violencia no da tregua, donde la vida pende de un hilo.

Me sitúo en la frontera entre la investigación y el activismo, como ciudadano activo ante la violencia, como artista que crea a partir de su crítica y como un miembro de la sociedad civil que busca realizar proyectos que impacten en la sociedad. De esta forma, el proyecto además de contribuir al conocimiento sobre la materia, también busca dar respuesta o abrir caminos ante una práctica personal que considero de suma importancia. Remarcar la posicionalidad desde donde me sitúo, además de una intención política y crítica, es igualmente una consideración que influye en el abordaje de la investigación, la voz del relato y sobre todo la metodología a emplear en este proyecto.

La hipótesis de la que partía para emprender investigación, es la consideración de que las prácticas culturales, entendidas como expresiones simbólicas utilizadas en un contexto dado, son herramientas que aportan a la construcción de paz, entendida como el hecho de reducir y mitigar las violencias existentes y crear condiciones de paz. Entonces la premisa de la que partía la investigación es que diversas expresiones artísticas eran utilizadas como medios de atender la violencia en México, por lo que me propuse conocer la forma en la que estas prácticas son empleadas en diversos casos de violencia que vivimos, como la de género juvenil. Las preguntas de investigación eran:

¿Las prácticas culturales pueden ser constructoras de paz?,

¿de qué forma detonan estas prácticas la agencia social y contribuyen a la creación de ciudadanía?;

¿qué estrategias artísticas y prácticas culturales ponen en práctica los actores sociales contra la violencia?

Estas preguntas respondían a diversos objetivos de investigación, tales como el conocer las prácticas culturales exitosas en la construcción de paz, documentar las estrategias que se realizaban en contextos de violencia y conocer las formas de empoderamiento y construcción de ciudadanía que estas prácticas provocaban. La intención es la de aportar a los estudios para la paz, desde la perspectiva de quienes enfrentan la violencia y enfocando las prácticas simbólicas como objeto de estudio.

[Agencia social y construcción de paz: el rol de los actores y la cultura.](#)

Han pasado ya varios años desde que inicie la investigación acerca de las prácticas culturales en contextos de violencia, preguntándome cómo estos proyectos tenían un impacto en la violencia. El objetivo ha sido estudiar las estrategias artísticas comunitarias, cómo resisten la

violencia y construyen paz, en el sentido de establecer las condiciones objetivas para que la violencia no aumente y existan condiciones para desarrollar la vida.

Las prácticas culturales son aquí entendidas desde la teoría del performance y agencia (Butler 2010), actos estéticos que crean sentido, que proponen perspectivas críticas sobre la realidad y recurren a una multiplicidad de formas artísticas (y no artísticas estrictamente) de expresión y manifestación (Taylor 2012). Hablo de prácticas, en su mayoría colectivas, que producen significados y transforman su realidad inmediata, son eventos políticos (Badiou 2006). Los procesos de creación comunitarios que forman parte de este trabajo son estudiados en su performance y agencia sobre la realidad de la que emergen, analizando el proceso y la colectividad de actores que las crean, tomando en cuenta a la comunidad como un actor más, de esa forma las prácticas culturales pueden ser considerados como agentes que producen efectos en la realidad de forma simbólica.

La gran pregunta que surgió como parte de mi primera investigación de maestría, fue el cómo nace en los individuos la intención de actuar en este sentido, con todo en contra, a riesgo de la propia vida. Ahí nació el interés por explicar el cómo se despertaba este sentido político de transformación, el cómo las prácticas culturales podrían ser catalizadores de lo que se denomina como agencia, que es la capacidad de las personas de actuar ante las estructuras, de poder tener un espacio de autonomía y un margen de acción en el mundo. Este concepto de agencia me ha parecido como uno de los centrales en la comprensión del fenómeno social de la construcción de paz, desde sus actores. Me parece que estas ideas requieren de clarificación.

El concepto de agencia lo retomo de dos fuentes principalmente, a saber, la sociología de las asociaciones de la Teoría Actor Red (actor network theory), la cual ofrece la idea del actor y las asociaciones (Latour 2005), como formas de entender la agencia, entendida como esa capacidad de producir efectos en la realidad, de sujetos que son actores, generan nuevos significados en la vida social por medio de la interacción y volición de sus agentes (Somerville 1999). Para Latour, en las asociaciones se produce el sentido de la vida social

(Latour 2013), la posibilidad de tener un significado compartido entre los actores, tanto humanos como no humanos. Esta teoría me hizo reflexionar en los complejos procesos de creación de las obras colectivas que estudiaba, donde no había un autor individual, sino las más de las veces era una red de agentes tales como promotores, talleristas, artistas, instituciones y otros, que las hacen posibles. Me percaté del rol que podía jugar una pared, un parque, un micrófono, para transformar las relaciones y actuar en el mundo. Si pensamos con Latour que la sociedad se manifiesta en las asociaciones que realizamos (Prestel 2006), en esta red de actores, es la agencia la que considero mueve a los actores a generar procesos de construcción de paz, que implica la renovación de las relaciones y vínculos sociales que la violencia destruye. Pensando la vida como una red de seres interconectados, cada uno con agencia y su posición en el mundo, considero que este enfoque me permite relacionar las prácticas culturales y la construcción de paz.

La otra conceptualización sobre el tema de la agencia, es la propuesta de Albert Gell (1998), quien propone la agencia de la obra de arte, que esta se significa socialmente y es por medio de las interacciones simbólicas que establece y produce, que adquiere la cualidad de objeto estético en su contexto sociocultural, debido a las circunstancias en la que es creada. El objeto de arte, en su materialidad, es igualmente un actor y tiene agencia (Gell 1998) y sobre esta idea desarrolla una teoría de los objetos artísticos, los cuales desde la definición de Gell, tienen la capacidad de actuar y provocar cambios en el mundo. Estas ideas me sirvieron para explicar los efectos sociales de las acciones artísticas en cuanto a la construcción de culturas de paz, poniendo a consideración las obras y sus actores como parte de una red de relaciones que abarca a la sociedad en su conjunto.

Los modelos generales para prevenir la violencia se han encontrado con obstáculos imposibles de saltar, cuando las condiciones no se limitan al modelo o las metodologías no son acordes a la realidad. Estos enfoques están basados en lógicas epistémicas en las cuales la relación sujeto-objeto sigue marcando las relaciones entre las personas, definen las políticas públicas y procesos locales, generando definiciones ajenas a la realidad social. Las comunidades siguen siendo vistas como objeto de las intervenciones gubernamentales,

mientras que los actores externos son quienes las implementan basados en esquemas prefabricados ajenos a las realidades de las personas.

Ante este escenario, actores locales generan prácticas culturales en sus comunidades, lo cual he enfocado en este estudio, sobre todo pensando dichas prácticas como formas de ejercicio de la agencia. En este estudio entiendo a los sujetos con agencia como actores, por lo que este término será utilizado frecuentemente para referirme a aquellos agentes de las comunidades, como los participantes de los proyectos, pero igualmente para hablar de otros actores que interactúan con ellos, consecuentemente con una teoría de las asociaciones y redes sociales, donde las prácticas culturales producidas y las comunidades también son otros actores.

[Sobre la comprensión de la violencia y el enfoque para su tratamiento.](#)

Este estudio comprende la violencia como un problema cultural y no judicial. El enfoque del que parto considera la violencia multidimensionalmente y propone un modelo de atención diferente, concerniente a los individuos y consecuente con las comunidades en las que surge la violencia. Este enfoque tiene sus antecedentes en las teorías sobre seguridad humana, los programas de prevención de la violencia como problema de salud pública y la teoría de la paz y el conflicto que promueve la resolución noviolenta de conflictos (Galtung 1985, Lederach 1998). Por ende, es preciso estudiar y conocer los procesos de significación que tiene la violencia para los sujetos y sus comunidades y el cómo se integran en su cultura para saber cómo transformarlos.

En mi trabajo de maestría, propuse una tipificación de los distintos medios de tratar la violencia en México en la última década, basándome en la teoría del triángulo de las violencias de Johan Galtung (1969) desde la perspectiva mencionada de la seguridad humana, que considera al individuo al centro de la seguridad. Las tres categorías en las cuales clasifiqué las soluciones al problema actual de la violencia fueron: combate, acción policiaca

o militar de ataque directo con medios violentos (Gledhill 2013); prevención, actuando sobre las condiciones que producen y forman el suelo de la reproducción de la violencia; y transformación, que implica una construcción de las posibilidades de una paz positiva (Lederach 1998, Ramos 2015). Dentro de estas tres formas de acción se engloba un abanico mayor de acciones y tácticas que se emplean por actores diversos: instituciones de seguridad, gobiernos locales, asociaciones civiles, colectivos independientes, artistas, académicos o las mismas víctimas de la violencia. Las prácticas comunitarias que estudio aquí, entran en las dos últimas estrategias: prevención y transformación; y son llevadas a cabo por ciudadanos independientes y nacen de los actores que experimentan los efectos de la violencia de forma cercana.

Ante el panorama actual, en el cual se hacen llamados a la militarización desde las instituciones de seguridad¹, este trabajo forma parte de la crítica a la estrategia de guerra en la que se ha enfocado el gobierno mexicano (Ameglio 2017), y propone mecanismos de participación ciudadana (PNPSVD 2014) y cohesión social, que no tengan como recurso la violencia, dirigidas directamente para solucionar el problema tan grave de inseguridad que vive México debido a la estrategia fallida de los gobiernos de Calderón (2006-2012) y Peña Nieto (2012-2018).

La tesis de este trabajo se puede resumir en que es posible revertir la violencia por medios simbólicos y culturales, en oposición a la idea de la necesidad de medios violentos y la lucha directa, contra quienes se presume son “los criminales”, enfoque empleado tanto por el gobierno como por grupos armados de la sociedad civil (Gledhill 2013). Esto quiere decir que la capacidad ciudadana de agencia y resiliencia (Grove 2018), así como una estrategia colectiva no violenta (Dudouet 2017), son más efectivas que la acción violenta para solucionar este problema. Esta investigación mostrará los procesos culturales para la atención a la violencia, los discursos y significados que atraviesan la práctica de sus actores para

¹ Actualmente en México, con el gobierno de López Obrador, se vuelve a plantear una Guardia nacional, que implica un mando militar en tareas de seguridad civil, lo que implica la continuidad de la militarización del país y la presencia constante de fuerzas armadas en las calles.

entender los procesos simbólicos, noviolentos y afectivos, en la construcción de paz (Lederach 2000, Jiménez 2009) desde una subjetividad con agencia.

Este problema es complejo ya que comprende dos dimensiones de estudio: la que corresponde al proceso subjetivo de respuesta a la violencia, movilizandome mecanismos emocionales de resistencia en los individuos que construyen ciudadanía (Pratesi 2018). La otra vertiente es la acción colectiva, pública y organizada, basada en una comprensión más profunda de los significados de la violencia, la seguridad y la ciudadanía. El primero se puede definir como micropolítico (externo a la esfera del poder), mientras que el segundo es una acción de oposición, dentro del orden político dominante. Por lo tanto, el enfoque de esta investigación comprende la capacidad performativa de los actos colectivos de producir cambios en el orden social, así como el contenido político de la agencia individual ante las estructuras, lo cual comprende un conflicto entre los intereses de la ciudadanía y los del Estado. Agencia se convierte en una idea de se opone a la estructura, por lo que el agente que veremos tiene la capacidad de transformar las estructuras simbólicas de la violencia desde las prácticas culturales.

[El Arte de la paz: primer intento de conceptualización.](#)

Mi Tesis de Maestría, titulada “El arte de la paz. Prácticas artísticas en contextos de violencia en México” (2015), daba cuenta de los efectos que los proyectos culturales tenían en las comunidades en las que operaban en Ciudad Juárez, pero, sobre todo, buscaba conocer los significados que los gestores culturales y artistas daban a su propio quehacer, basándome en el concepto y el desarrollo de la idea construcción de paz positiva (Fisas 1998, Jiménez 2009) y su relación con las manifestaciones artísticas de corte comunitario. Quería comprender el alcance de la gestión cultural en contextos de violencia y su impacto en las comunidades, conociendo en qué medida y cómo dichas prácticas contribuyen a su reducción. El arte de la paz entonces es un concepto que nace del contacto con estos actores, implica la creación artística que se enfoca en contribuir a la reducción de la violencia, que se enfocan en cambiar los discursos violentos y tienen la paz como inspiración, objetivo y contenido de su obra. El

arte de la paz ha estado siempre presente en las manifestaciones humanas y sus prácticas culturales, cuando ese arte busca actuar ante la violencia; es como una canción de armonía en medio de una batalla, una valla que busca ser derrumbada con colores, el poema de un preso de un campo de concentración, es una forma de arte que apela a la humanidad, que quiere cambiar las violencias que nos destruyen.

La situación actual en México ha desencadenado que la sociedad en su conjunto, desde muy variados sectores, actúe ante ella y se han motivado iniciativas que experimentan distintas formas de mitigarla, convencidos de que la violencia puede ser erradicada de sus comunidades. Entonces mi foco de investigación han sido las acciones independientes llevadas a cabo por los ciudadanos para contrarrestar la situación de inseguridad y violencia; me interesaba sobre todo la forma de organización a escala local y que utilizaran medios artísticos.

Al apostar por la cultura como un medio de respuesta a la violencia, los actores presentados como casos de estudio, cuya labor he acompañado en los últimos cuatro años, muestran una intención para motivar procesos de reflexión, una toma de conciencia o un “despertar” en la sociedad, inmovilizada por el terror. Esas estrategias impactan en las capas invisibles de la violencia, cuestionando las construcciones del mundo que la naturalizan y aceptan. Por ende, mi trabajo expone el rol que estos actores comportan en las comunidades en las que intervienen. ¿Cuál es el papel que tiene un proyecto cultural, o intervención artística, en una localidad específica que atraviesa por situaciones cotidianas de violencia?

La investigación, que realicé en Cd. Juárez, inició como una propuesta de colaboración con colectivos culturales, artistas y asociaciones civiles, que trabajaban para atender el problema de violencia en algunos de los barrios más inseguros de la ciudad. Ahí me enfrenté a la realidad de una violencia que deja sus marcas en todo el tejido social, pero también con la extraordinaria capacidad de resiliencia y organización que les llevó a experimentar con distintas estrategias de prevención. La metodología de implicación y observación participante me condujo a las entrañas de los barrios, a conocer a los jóvenes que ahí viven y convivir con individuos que resisten de muchas maneras a la violencia y creen que es posible cambiar su situación.

Durante el trabajo de campo en Cd. Juárez, Tijuana, Acapulco, Los Ángeles o la Ciudad de México, me di a la tarea de entrevistar a miembros de diversas organizaciones civiles y hacer seguimiento de su trabajo, apoyar las actividades y conocer a los beneficiarios y colaboradores de sus proyectos. Al internarme en los barrios, atestigüé las luchas cotidianas de aquellas personas que enfrentan la violencia, y pude documentar una gran cantidad de iniciativas cuyo eje común era la de atender a quienes han sido olvidados y viven rodeados de riesgos. Proyectos con pandilleros, búsqueda de mujeres desaparecidas, talleres de rap en centros de detención de menores, murales y centros comunitarios en barrios con alta violencia, ofrecían un panorama distinto a comunidades urgidas de alternativas. Es así que esta investigación procuró seguir los consejos de las metodologías de la investigación acción participativa (Fals Borda 1993, Geoffrey y Kaye 2017), que implica el diálogo, la interacción y el privilegiar la voz de los sujetos del estudio, que son los actores principales de las prácticas culturales comunitarias que investigo.

¿Por qué usan medios artísticos y cuál es la relevancia de estas prácticas? Esa pregunta ha encontrado respuesta, sobre todo en los mismos actores que llevan a cabo estas acciones y confían en ellas como medios para construir la paz. Las respuestas más frecuentes fueron: el arte humaniza, el rap es vida, un mural me cura, bailando olvido la violencia, entre otras. La relación de lo estético con lo emocional y vital es evidente en sus pensamientos, hablan de la importancia de recobrar valores humanos como la solidaridad, compasión, servicio al otro, respeto, amor y dignidad, para volver a dotarlos de sentido. En este proceso, el arte humaniza y por ello funciona como herramienta, instrumento, puente y linterna: no importa que tan densa sea la tiniebla, la luz la disipa en cuanto la toca.

Al conocer de cerca los contextos de violencia, pero sobre todo las historias de vida de quienes los sufren, entendí con mayor claridad la importancia que tiene el arte y las prácticas culturales que se derivan de éstas, como medios de resistir y transformar la violencia en las personas: son alternativas ante un horizonte vacío, son pinceladas de colores en el lienzo gris de sus vidas. Estas prácticas activan su capacidad de movilización, transformando las identidades de quienes las llevan a cabo, avanzando hacia ciudadanías activas y transformadoras. Aunque la cuestión de la efectividad de dichas prácticas, en términos de la

reducción directa de la violencia letal, sigue sin encontrar una respuesta definitiva²; si pude observar el impacto que tienen estas prácticas en quienes las realizan, en quienes las viven y participan de ellas.

Paulatinamente fui observando que más que el resultado, el proceso era lo importante, y que la reconstrucción del tejido social (término bastante usado y abusado en nuestros días) implicaba la transformación de la violencia misma en los individuos que la han padecido, comenzando con las emociones (Pratesi 2018). Esto no quiere decir que no tengan un efecto observable en las comunidades o en la sociedad de forma más amplia, ya que de hecho lo tienen, sino que al concentrarme en los individuos y los procesos sociales que generan, resalto la característica subjetiva de acción ante un problema que pareciera resolverse desde lo macropolítico, pero omito el factor de la agencia individual ante el orden simbólico dominante.

La violencia sistémica y simbólica que observamos en la acción criminal, así como la situación de terror generalizada en las poblaciones de México, son la consecuencia de estructuras políticas y económicas, que de forma histórica han tenido su impacto en los sectores marginales de la sociedad. Numerosos testimonios, relatos y declaraciones que he recogido por todo el país no hacen sino confirmar esta verdad: los sicarios son los hijos olvidados de nuestra sociedad, los huérfanos perpetuos, los niños abandonados en las calles, no son más que una juventud a la que se le ha despojado el futuro. La violencia que sacude a la sociedad y satura los medios de comunicación no es más que la punta de lanza de un proyecto económico neoliberal de explotación y deshumanización, productora de desigualdad y el resultado de una política social de exclusión y abandono. El síntoma más evidente de este fenómeno son los jóvenes involucrados en pandillas violentas, trabajando para el narcotráfico o sumidos en las drogas y la pobreza, especialmente en la frontera México-EEUU.

² Además de que no contamos con información suficiente ni datos del impacto de las iniciativas gubernamentales ni de las intervenciones sociales, debido a que no se llevan a cabo evaluaciones sistemáticas o rigurosas de dichos programas, siendo iniciativas sin medición ni comprobación de resultados.

La premisa con la que inicia esta investigación es que la cultura de la violencia se puede transformar por medios simbólicos, impactando en las emociones y representaciones de los sujetos violentados, lo cual quiere decir que es posible cambiar los discursos sociales violentos con la revaloración de la vida por medio de significados que contribuyan a actuar por una cultura de paz. Ya que factores culturales tales como las normas, creencias y las representaciones colectivas dan origen a los discursos sociales que reproducen la violencia en los individuos, considero que los procesos simbólicos están a la base de las determinaciones económicas o políticas de la violencia. En estos discursos sociales están inscritos códigos de clase, status social, roles de género, relaciones de poder e imaginarios sociales, que funcionan como reproductores culturales de la violencia. Si podemos realizar una operación de resignificación de los discursos sociales y sistemas de creencias que la reproducen, será posible una transformación social que cuestione la cultura de la violencia y sus consecuencias en la vida de las personas. Esto, aunque tenga alguna lógica y suene coherente y se pueda justificar teóricamente, sigue siendo un tema sin respuesta aún y lo que nos mueve no es tanto la certeza como la esperanza.

Métodos para dar voz, ver y transformar desde una visión participativa.

Después del estudio en Cd. Juárez, al iniciar el doctorado, realicé una investigación de campo y seguimiento a proyectos culturales y artistas en diversas ciudades del país, o más en específico, en localidades dentro de dichas ciudades (Camino Verde en Tijuana, colonia Zapata en Acapulco, Tepito en la CDMX y el Este de Los Ángeles-CA, entre otras); la cuales compartían características similares de violencia, tales como las que he descrito anteriormente. Pero lo que me llevó a estas comunidades fue la existencia de proyectos que actuaban ante la violencia haciendo uso del arte como una forma de acción en la comunidad. De esta forma pude hacer análisis de casos distintos, comparar y delinear los puntos en común entre las comunidades, los proyectos y sus actores. El acercamiento metodológico fue por medio de la cámara y la creación de una narrativa audiovisual que diera voz a los actores principales de estos procesos y que expresara mi propio sentir: el resultado fue un documental.

Al estudiar a los diferentes proyectos, escuchar a sus actores principales y observarlos en sus labores, decidí que el método más apropiado para poder reflejar esa voz era el de la

antropología visual (Zirión 2015), ya que permite un conocimiento sensible y una visión cercana a los sujetos, es una forma de reconocer la agencia de los principales personajes de la investigación. En el trabajo de campo documenté su labor, y por medio de entrevistas y filmación directa, pude comprobar que las prácticas culturales son medios efectivos de trabajo con la población de dichas comunidades, y que ello dependía no del arte en sí mismo, sino de la agencia de los actores que lo llevan a cabo.

Produce el documental debido a la necesidad de darles una mayor voz y visibilidad, y como el medio más eficaz de reproducir un discurso sobre su práctica, lo cual funcionó incluso como el medio de devolución de la investigación a los participantes y para comunicar la investigación con un público amplio, recibiendo su retroalimentación, críticas y lágrimas, el testimonio generaba un vínculo entre personas que compartían sus dolores. El trabajo audiovisual se ha convertido en el medio que utilicé para hacer resonar la voz de los actores de este trabajo, mostrando las problemáticas de violencia que viven y las vías de solución que proponen, desde el diálogo, la empatía y confianza.

La primera fase de la investigación se vio concretada con la producción de este documental que produce en los años 2015-2017, titulado con el mismo nombre de mi tesis de maestría: “El arte de la paz”. Este ejercicio etnográfico generó una memoria visual y dio voz a los actores, ya que se fue gestando como un documental participativo (Nichols 2001), donde ellos también me guiaban por lo que querían mostrar al mundo. El documental retrató a los proyectos y sus actores principales, exponiendo los retos y las historias de vida de los artistas y gestores culturales en contextos de violencia, mostrando las estrategias que se ponen en práctica desde las comunidades. Este documental, además de las historias que retrata, pone de frente al espectador ante cuestiones tales como la militarización en México, la narcocultura, la violencia en los barrios y la capacidad ciudadana de re-accionar y proponer alternativas desde el arte. El documental logra un acercamiento dialógico entre el autor y los sujetos (Sandoval 2015), se acerca a la comunidad y a los artistas que trabajan en esos contextos propiciando su reflexividad (Villanueva 2016); pero, sobre todo, logra una conexión emocional con dichos actores, ya que se entienden como ejemplos de una capacidad ciudadana de respuesta a la violencia, en la cual cada sujeto participa o tiene la capacidad de hacerlo.

La antropología visual también ha sido, más que una herramienta metodológica, una metodología en sí misma (Guardia 2011); ya que abre la posibilidad de un conocimiento directo, cercano y sensible, una experiencia antropológica de inmersión en una realidad cultural distinta, por medio del uso de herramientas como la cámara y una grabadora de voz, produce un archivo y memoria de procesos sociales efímeros. Además, al explorar la dimensión estética de los productos que los artistas producían, la incorporación de las herramientas audiovisuales en el trabajo de campo me daba una visión que de otra forma no habría podido obtener: hacer registros visuales de murales y procesos creativos, grabación de canciones y sucesos espontáneos e irrepetibles, fotos y videos de los detalles de cada comunidad, realizar entrevistas en diferentes momentos y locaciones, entre otras; me permitieron tener una experiencia distinta con los territorios y las personas que participaban en el proyecto. La cámara en sí misma me situaba en una posición en campo particular, produciendo interacciones con las personas de un modo que de otra forma no habría tenido y permitiendo otro tipo de mirada.

La perspectiva de conocer por medio de la cámara nos ofrece un punto de vista específico, que enfoca un aspecto que consideramos relevante: realza las sutilezas, captura lo fugaz, nos permite evocar constantemente el paisaje sensitivo de cada comunidad, rememorar las conversaciones cotidianas y las entrevistas; brinda la posibilidad de recrear cada momento y reconstruirlo en una narrativa particular y desde el ángulo que queremos resaltar. Abordar la realidad de los productos culturales desde una perspectiva estética, posibilita generar nuevos relatos e interpretaciones sobre los fenómenos que estudiamos. El quehacer de la antropología visual, además de abordar la realidad desde la dimensión sensible, produce narrativas, ya que recrea historias desde el punto de vista del investigador-creador.

La realización del documental me abrió un camino de conocimiento más experiencial y directo, pero sobre todo es parte de la intención de dar la voz a las personas, de hacerlas partícipes del proyecto y actores centrales del mismo. El proceso de producción del documental me llevó a conocer nuevos proyectos, artistas y sobre todo a darle continuidad a las primeras exploraciones etnográficas llevadas a cabo desde el año 2015 y generar nuevas

interacciones. Esto me llevó a considerar las historias de vida como uno de las principales fuentes de información, haciendo de la voz de los protagonistas el centro de esta investigación. Aunque las historias de vida puedan ser criticadas por su particularismo y no contar con fuentes verificables de que los relatos individuales puedan ser ciertos o no, lo que es innegable es que las personas singulares también expresan y reflejan su entorno, el contexto social e histórico que viven. Por ende, considero que el rescatar su voz y buscar representarlo es parte de la metodología de este proyecto.

Por otra parte abrió nuevos caminos y posibilidades a la investigación y a la reflexión teórica, ya que al organizar los temas recurrentes y rescatar los testimonios que me parecían más relevantes, pude comprender mejor los problemas principales que están en juego en su práctica; por lo que el proceso de creación del documental “Arte de la paz”, fue un ejercicio antropológico y estético, que analiza el tema de la violencia y el arte que se le enfrenta, enriquecido con las herramientas y técnicas audiovisuales, con el sentido de rescatar las narrativas de los actores y sus historias de vida.

Otro recurso metodológico es la llamada etnografía virtual (Hine 2000) caracterizada por el uso del internet como herramienta de recolección de información, la cual he utilizado para dar seguimiento a los casos estudiados en el trabajo de campo. Por medio de una revisión de las redes sociales de los proyectos y los artistas, he podido mantener la relación a distancia, conocer lo que están haciendo y poder dar un seguimiento a sus acciones a través de los años, ahorrándome tiempo, dinero y distancias gracias a la instantaneidad y ubicuidad que brinda la red. Gracias al contacto virtual he documentado que los proyectos han experimentado una serie de cambios dentro de sus estructuras y en algunos casos han cambiado sus proyectos o han dejado de hacerlo, se terminaron y fueron por otro camino. De cualquier forma, las herramientas virtuales me han funcionado como radar y termómetro de los casos, para llevar a cabo seguimiento y fuente de información por redes sociales.

La herramienta virtual resultado de este proyecto es la plataforma web para activistas culturales (www.creactivers.org), la cual es una herramienta de producción de conocimiento colaborativo, estamos creando una comunidad online, ofreciendo un espacio para gestores culturales, activistas y artistas, además de apoyar en la investigación-acción, con la intención de que el proyecto incida en la realidad de los actores y sus comunidades a la vez que los

visibilice. Es una plataforma interactiva que funciona como red social de activistas y artistas, la cual pretende ser una alternativa segura, además de espacio de apoyo mutuo y mapeo de iniciativas de cambio social alrededor del mundo.

Estas herramientas comunicativas y tecnológicas, que recientemente se incorporan a la investigación social, ofrecen un campo de acción, vinculación y difusión de las investigaciones, que los medios académicos de divulgación tradicional no ofrecen. Lo resalto para explicar el modo en que la metodología y los objetivos de la investigación han generado productos culturales en sí mismos, tanto como cuerpos de conocimiento etnográficos y aplicaciones de esta investigación en la realidad y el contexto actual, abonando a las políticas públicas relativas a la democratización cultural y la seguridad ciudadana.

Otra forma en la que la presente tesis se diferencia del primer trabajo es la forma en la que aborda el problema de las prácticas culturales enfrentadas a contextos y situaciones límites. Es por medio del análisis etnográfico multisituado (Santos-Fraile y Massó 2017), que podemos contrastar con otros casos, ofrecer una visión panorámica para concebir relaciones, hacer análisis comparativos y cruces de variables de diversos elementos como las violencias, las comunidades específicas donde operan los proyectos, las acciones que se llevan a cabo, etc. La metodología multisituada (Besserer 2004) requiere de un mapeo de actuación cultural, en este caso en los territorios de aparición de la violencia, con una dispersión geográfica e identitaria, para contrastar y evidenciar las formas de aparición de una respuesta ciudadana y no institucional, ante la violencia como un problema global y complejo.

En el fondo, lo que está en juego es que podamos comprender las diversas acciones que se llevan a cabo y los procesos simbólicos de respuesta a la violencia, analizándolas desde la perspectiva teórica de la que partimos, poniendo el peso en sus elementos culturales y el discurso de los actores. La necesidad de un viraje del análisis estructural de la violencia social, hacia el estudio de sus componentes simbólicos se hace cuanto más importante ya que investigamos los procesos culturales de producción de la violencia, y este análisis desde los actores nos da espacio para estudiar la capacidad de las prácticas culturales como matrices de significado contrapuestos a la violencia, por medio de acciones simbólicas que la desnaturalicen del lenguaje y las prácticas cotidianas.

La investigación comparativa también mostró la evidencia de la aptitud organizativa de la sociedad, ofreciendo un repertorio de estrategias que los sujetos han implementado en sus comunidades de manera autónoma, y que ofrecen opciones ante las problemáticas sociales que enfrentamos. Estas técnicas y sus significaciones culturales serán la materia prima del análisis antropológico de este trabajo. Desde este punto de partida quisiera hablar, ofreciendo una propuesta de análisis que ya no se enfoque solamente en el efecto de la violencia en las comunidades, sino en la agencia de los sujetos y la capacidad de los proyectos culturales de ofrecer alternativas y resistir a la violencia. La presente investigación presenta los resultados de este estudio, mostrando la capacidad de respuesta social que el arte tiene para subvertir los discursos de violencia como un performance de la vida, la esperanza y la paz.

Lo que puedo decir acerca del abordaje de investigación es que se trata de una antropología implicada (Aiello 2010), lo cual significa que mi subjetividad está inserta en la problemática que intenta abordar y con la intención de colaborar con los actores de la investigación, tal como lo planten los estudios de la antropología poscolonial. Este tipo de acercamiento requiere que me base en un enfoque más participativo, dialógico y sobre todo ético respecto a las personas que forman parte de la investigación, para producir un conocimiento no colonizante. Por tanto, ante la necesidad de hacer de este estudio algo que tenga cabida dentro de la antropología aplicada y decolonial me base en las herramientas metodológicas desarrolladas por enfoques como la Investigación Acción Participativa de la que ya he mencionado su uso, al hacer de los informantes y comunidades partes del proceso de investigación y sobre todo de la solución de la problemática a estudiar (Sirvent y Riga 2012).

Esta necesidad de implicarse y de participar, rescata sobre todo la agencia individual de los actores de la investigación y la experiencia personal, como elementos centrales del proceso de producción de un conocimiento más cercano y sensible. En ese sentido también utilicé otro recurso metodológico, como es la auto etnografía o etnografía evocativa (Blanco 2012), en la cual puse mi propia experiencia como gestor cultural en Tepito, un barrio con distintos problemas de violencia, queriendo retratar la experiencia de primera mano que tengo sobre la intervención cultural y la construcción de paz. Ante las situaciones cambiantes del

entorno, durante los años de esta investigación, fui adoptando distintas tácticas metodológicas para poder tener una visión global del fenómeno estudiado. En ese sentido, para poder acercar aún más el tema de estudio, la experiencia y narrativa autobiográfica de la última parte de este trabajo, obedece a esta decisión metodológica de acercarnos a las prácticas culturales y su gestión en entornos de violencia y con el objetivo de mitigarla.

El medio de abordar la auto etnografía, fue como gestor de un proceso comunitario de varios años, en los cuales pude plasmar, en parte, algunas de las experiencias que tuve en el trabajo en Tepito, por el otro, el desarrollo y características de un modelo educativo desarrollado con la creatividad del grupo y las actividades que se desarrollaron durante el tiempo de implementación. El poder hacer de mi propia experiencia la muestra de un contexto mayor, a la vez que tomarla como fuente de información, me pareció la forma más adecuada de concluir este trabajo.

Diseño de la tesis.

Quisiera ofrecer un bosquejo de lo que es este trabajo, para poder facilitar su lectura y entender la secuencia que este proyecto de investigación sigue.

El primer capítulo busca definir la cultura de la violencia en el contexto mexicano contemporáneo, tomando algunas de las elaboraciones conceptuales sobre ésta y complementándola con apuntes etnográficos en contextos de alta vulnerabilidad social, como ejemplos de procesos culturales que alimentan las narrativas de la violencia y abonan a su construcción social. También se analizará el fenómeno de las masculinidades y las industrias culturales, como punto de referencia en el análisis de la cultura de la violencia y sus configuraciones simbólicas.

Este capítulo sirve como marco teórico a partir del cual definir la violencia y también su contraparte, la cultura de paz. Por ende, se realizará una aproximación teórica al concepto de cultura de paz y se relacionará a las prácticas que se analizarán en los capítulos siguientes, operativizando el término y definiendo las características principales de lo que consideramos

como la construcción de una cultura de paz, como opuesta a la violencia y desarrollando así un marco de referencia para comprender las prácticas culturales como constructoras de paz.

En el segundo apartado realizaré una interpretación de los murales y otros actos simbólicos, que llevan a cabo colectivos de madres de mujeres desaparecidas y asesinadas en Cd. Juárez, analizando sus actos simbólicos como performances que generan resiliencia, agencia social y ciudadanía. El objetivo es examinar las formas de respuesta social a la violencia desde la perspectiva de los actores, en este caso desde la acción de pinta de murales y otros actos simbólicos de una madre en la búsqueda de su hija. Analizaré el contenido semiótico y estético de estos murales, desde su performatividad y su relación con el contexto en el que se inscriben y los elementos simbólicos propios de la cultura en la que nacen, como medios de construcción de la resiliencia comunitaria y la sanación colectiva. Comprender la violencia que viven las mujeres y sus medios de respuesta, implica la construcción subjetiva de la agencia social, como medio de respuesta a los mecanismos de marginación y victimización. Este capítulo afirma que los murales, y otros actos performativos, son ejemplos de agencia social y promueven procesos de sanación individual y colectiva, que aportan a la resiliencia de las víctimas. Estos actos subjetivos y performativos que construyen y definen ciudadanías emergentes en situaciones límite, como actos simbólicos contra la violencia y la construcción de paz.

Por medio del estudio de los colectivos de raperos y grafiteros en la frontera norte, el segundo capítulo describe el caso del Colectivo Fundamental de Cd. Juárez y talleres de Rap en Centros de Reclusión de menores infractores en Tijuana, para analizar el efecto de estas manifestaciones culturales urbanas con jóvenes en riesgo. Quisiera entender los procesos que les dieron vida, las motivaciones de sus actores, los discursos que plantean ante la violencia y las causas que les llevaron a la acción social. El capítulo analizará el tema de juventudes, ya que busca comprender prácticas culturales, tales como el rap o el graffiti, dentro de procesos de activación de la resiliencia y la agencia social de los jóvenes marginados, a la vez que como ejemplos de construcción de ciudadanía. En su nivel político, estos proyectos tienen la capacidad de incidir en los mecanismos de reproducción de la violencia; en el nivel comunitario reconfiguran el tejido social en los territorios donde se llevan a cabo; a nivel de los individuos, cataliza procesos de resiliencia y sanación subjetiva por medio del arte. Por

ello describiré y analizaré las formas de acción de dichos proyectos, comprender el simbolismo del Hip-Hop como manifestación cultural de los grupos subalternos y como herramienta para prevenir y sanar la violencia, analizando los conceptos de desigualdad, marginalidad urbana y violencia juvenil, basado en trabajo de campo directo con jóvenes de pandillas en Ciudad Juárez, jóvenes en detención en Tijuana y diversos promotores culturales en ambas ciudades.

En el cuarto capítulo, el tema que abordo es el de Casas de cultura como transformación de la violencia en barrios con alta marginación y violencia. Abordaré el tema del espacio público y definiré la violencia de forma territorial, lo que hace necesario conocer casos de proyectos que recuperan, crean o recrean espacios de integración comunitaria y desarrollo cultural de poblaciones afectadas por la violencia. Por medio de una serie de casos en distintas regiones, se expondrán las formas de operación de centros culturales y comunitarios, que atienden problemáticas de violencia de modos distintos y proponiendo procesos de educación alternativa y formación para la vida, como medios de transformar el tejido social de sus comunidades. Mediante sus concepciones acerca de lo que es el trabajo comunitario, la importancia de los centros de cultura para los sectores vulnerables y la ética de los operadores o fundadores de estos proyectos, considero que se puede alcanzar la regeneración de la sociedad desde su base por medio de la cultura. Esta cumple una diversidad de funciones y es necesario conocer los alcances y limitaciones de estos proyectos y por ende es necesario conocer estos procesos y sus significados culturales.

El objetivo de este capítulo es analizar políticas públicas en materia de cultura que se enfocan en atender el problema de violencia e inseguridad, comprendiendo el enfoque desde el Estado, contrastándolas así con las prácticas culturales de la sociedad civil analizadas en los capítulos anteriores. De esta forma podremos comprender las ideas sobre seguridad y paz social desde el Estado, así como las medidas implementadas en distintos territorios y los discursos que las justifican, analizando las contradicciones narrativas con la sociedad civil sobre las ideas de justicia, derechos humanos, violencia y paz. Esto ocasiona un conflicto de representaciones y legitimidad entre ambos, así como formas distintas de intervenir en las comunidades, algunas de las cuales se han hecho sin consultarlas o conocerlas, imponiendo

proyectos prediseñados: es lo que entiendo como “intervención desde arriba”. Mediante un recorrido en la historia reciente, mostraré que este conflicto entre el Estado y la sociedad civil va más allá de los discursos y que comporta una disputa sobre los modos de entender la violencia y el cómo abordar la construcción de paz.

Para concluir, en el último capítulo expongo mi experiencia desde una descripción autoetnográfica, sobre el rol como gestor cultural en el barrio de Tepito que desempeñé. Durante 7 años trabajé en la comunidad promoviendo actividades culturales con un proyecto que fundé y que fue implementado de forma colectiva denominado Escuela de Paz Tepito. Por medio de la narración de la historia del proyecto, así como la descripción de un proyecto de muralismo llevado a cabo en el año 2019, expongo las diversas caras de la gestión cultural comunitaria, el encuentro con la comunidad, la vivencia de la violencia, los conflictos con las instituciones y, en suma, la diversidad de momentos que implica el trabajo cultural independiente en los barrios con violencia de México. Además, expondré algunos temas relevantes para la prevención de la violencia, mostrando una visión desde dentro del trabajo en comunidades con altos índices de violencia y las estrategias culturales que se han implementado en los últimos 7 años de servicio voluntario. La auto etnografía como método en la antropología me permite exponerme, conocer mis propias emociones en el trabajo de campo y es un ejercicio de reflexividad sobre mi doble posición como investigador y como actor cultural en Tepito y activista por la paz en México.

CAPÍTULO 1: LA CULTURA DE LA VIOLENCIA EN MÉXICO. ABORDANDO SU ESTUDIO.

Análisis cultural de la violencia.

El objetivo de este capítulo es definir los significados culturales de la violencia en el México actual, lo cual implica analizarla como un proceso de construcción de significados y símbolos que tiene su efecto en la construcción de identidades. Desde la práctica etnográfica abordaré su estudio en entornos donde se manifiesta de forma cotidiana y se incorpora a las prácticas sociales, tales como barrios urbanos con problemáticas de desigualdad como en Tepito o la frontera norte de México. La intención es analizar el impacto de la violencia en el nivel simbólico, lo cual quiere decir, estudiar sus efectos en el el proceso discursivo y en las prácticas cotidianas que le dan sentido y la justifican; para así entender la producción de los significados socialmente aceptados que la construyen y reproducen. A lo largo de esta primera parte haré un recuento de los diversos enfoques teóricos que desde las ciencias sociales abordan la violencia no tanto en su materialidad, sino desde las construcciones simbólicas que le dan forma, una ruta que han seguido teóricos como Wievorka, Taussig, Waquant, Bourdieu y Bourgois (Arteaga y Azuaga 2017).

Este análisis de la violencia en México se distancia de los estudios que han privilegiado la descripción y categorización de los sucesos más visibles de violencia (homicidios, enfrentamientos armados, actos de brutalidad de los criminales, etcétera), los cuales están asociados a los mecanismos propios de la economía ilegal. Estos análisis, lejos de ofrecer claridad sobre las violencias, la sobredimensionan y la convierten en un espectáculo, describen y aíslan sociológicamente sus causas, desatendiendo los mecanismos culturales que la alimentan, tales como la masculinidad, la construcción de identidades juveniles, el lenguaje, la moda, los productos culturales o su inscripción corporal en las víctimas y victimarios. Ante todo, la violencia es sentida en los cuerpos y en las mentes de quienes la

viven, produce condiciones de precariedad vital y reduce lo humano a su mínima expresión. En este estudio el cuerpo y las emociones son fundamentales para comprender la violencia contemporánea, ya que como menciona Veena Das en sus estudios sobre la violencia, esta es un mecanismo de control político que se origina con la dominación de los cuerpos y las emociones.

Los cuerpos de las mujeres marcados por la violación, o las víctimas de los desastres industriales cuyo dolor crónico los hace incapaces de mantener sus mundos morales, o las víctimas de la tortura cuya cercanía con sus propios cuerpos se ha visto destruida, son evidencias de que el cuerpo es la superficie sobre la cual se inscriben los programas políticos del Estado y del capital industrial (Das, 2008: 427)

La violencia es un dispositivo ejercido por los poderes políticos y económicos y no una fatalidad o condición natural, que tiene un sentido en el orden social dominante ¿Qué papel tiene la cultura en la producción de sentido y la construcción de representaciones sociales y creencias, que se traducen en la violencia cotidiana? Esta producción y circulación de significados reproduce a su vez la violencia de manera ampliada, ya que organiza la sociedad por medio de relaciones de poder y status, así como sentidos de pertenencia y construcciones identitarias (Auyero y Berti 2015, Bourgois 2006). Es por ello que para comprender el proceso de construcción de subjetividades violentas, no podemos dejar de lado la impronta de la cultura en la producción de la violencia (Taussig 1984).

Hay que analizar la violencia en sus dos dimensiones: la “cultura dada”, o sea la historia y tradiciones heredadas en las cuales se inserta la persona individual y el sujeto colectivo; como los procesos de “producción de sentido”, por medio de los cuales se crean nuevos significados y prácticas sociales en las interacciones cotidianas y próximas de la vida diaria (Giménez 2018). La dimensión simbólica de la violencia (Arteaga y Azuaga 2017) implica una interrelación entre estos dos ámbitos, una relación dialéctica y dinámica, en la cual la violencia puede florecer en los individuos en un medio cultural que la acepta como práctica válida de la organización social. Es importante clarificar cómo comprenderé y abordaré la violencia, partiendo desde una concepción que atienda lo más posible a su complejidad y, por el otro lado, a su dimensión en la cultura. Por ende, conocer los símbolos, discursos, representaciones y prácticas sociales de la violencia, serán el objetivo de este capítulo.

Dado que la violencia no se da en el vacío, hay que buscarla en las relaciones sociales, en contextos específicos y en las microesferas de la política cotidiana, donde se manifiesta y es posible aprehenderla. Para Javier Auyero, la violencia es un “hecho social total”, a la manera en la que lo comprende Marcel Mauss, el cual incluye las dimensiones culturales, económicas y políticas de una comunidad, tanto a nivel personal como social (Auyero, 2015) y define la vida moral de quienes la viven, o sea, organiza las categorías de la vida y la muerte, definiendo su valor de acuerdo a una nueva normatividad violenta (Das 2015). El análisis cultural que propongo es consecuente con ello, ya que busca representar la violencia en México desde la perspectiva de los sujetos y atendiendo a la totalidad del hecho social que ésta representa, por ende, es preciso considerar las relaciones intrínsecas entre violencia y cultura. Es por ello que más que definir exhaustivamente la cultura y la violencia en sí mismas y por separado, vamos a partir de los análisis existentes en antropología y las ciencias afines sobre la existencia y relación de ambas. Por operatividad, clarifico cómo se entenderá la cultura, basándonos en una teoría simbólica que la entiende semánticamente, la cultura son *redes de significado* (Geertz 1973), que se materializan en el mundo social y se retroalimentan como una práctica dinámica y relacional en la cotidianidad.

Iniciaré por clarificar la forma en la que se ha definido la violencia actual desde disciplinas como la sociología, antropología o filosofía. Posteriormente me quisiera centrar en los trabajos que han estudiado las manifestaciones culturales de la violencia y sus áreas de estudio en la antropología actual, tales como las situaciones de violencia endémica, estructurales o la violencia que se reproduce en la marginación social y en formas de vida ilegales (Bourgois 2009). Dado que el estudio enfoca las representaciones culturales, también estudiaré las masculinidades violentas (Biron 2003, Domínguez-Ruvalcaba 2013), las manifestaciones del cine y la cultura de masas, la música y las nuevas modas que se asocian a estos tipos de violencia, como modelos de autorepresentación de identidades violentas, que a la vez que espectacularizan la violencia (Misra 2018), dan sentido a la práctica violenta misma, ya que, por medio de diversos productos mediáticos (Valkenburg y Taylor 2017), los sujetos violentos subliman sus actos y les dan sentido.

A partir de las diversas aproximaciones para la definición de este concepto, puedo aventurar la siguiente definición: la cultura de la violencia, es la serie de procesos simbólicos

en la vida cotidiana que generan una subcultura con creencias y formas de vida que la normalizan. Esta definición, nace de la evidencia etnográfica y a su vez está relacionada a conceptos que provienen de estudios sobre las construcciones culturales que ocasionan prácticas violentas. Antes de continuar con la caracterización y la etnografía de la cultura de la violencia, quisiera tomar en cuenta definiciones desde la antropología que sirven como base para pensar patrones culturales relacionados a la violencia: cultura del terror (Taussig 1984), cultura del miedo (Skidmore 2003 y O'Donnell 1988) y cultura de la pobreza (Lewis 1959).

La primer noción que fue trabajada, en relación con la violencia es la idea de “cultura del terror” de Michel Taussig, quien analizó las prácticas de constante brutalidad y violencia contra poblaciones indígenas y los mecanismos mediante los cuales la violencia conformaba un modo de vida y sobre todo un proceso de construcción de normas sociales que tenían como eje la práctica sistemática de la tortura, utilizando el terror como herramienta de dominio de los indígenas amazónicos, obedeciendo a los intereses económicos de las nacientes potencias colonialistas, pero sobre todo a influenciar ideológicamente a las poblaciones, produciendo una narrativa del terror que se iría asimilando a la formación cultural de las nuevas poblaciones coloniales.

Lo que distingue a las culturas del terror es que el problema epistemológico, ontológico y, por lo demás, puramente filosófico de la realidad y la ilusión, la certeza y la duda, se convierte en algo infinitamente más que un problema "meramente" filosófico. Se convierte en una poderosa herramienta de dominación y en un medio principal de la práctica política. Y en el auge del caucho en el Putumayo este medio de oscuridad epistémica y ontológica fue más agudamente figurado y objetivado como el espacio de la muerte (Taussig 1984:492)

La idea de Taussig es que el uso ideológico del terror, da lugar a una serie de normas y comportamientos determinados por los eventos traumáticos que experimentan, introyectándose en la mente de quienes la viven. La noción de “cultura del terror” de Taussig parte de una idea de cultura semiótica, donde los procesos de significación son muy relevantes. La cultura del terror es la base de una cultura de la violencia, siempre que se considere que la exposición constante a la violencia y a mecanismos de sumisión, provocan

una serie de conductas y creencias relacionados a dicha experiencia constante del dolor y la crueldad: este es el momento que abre un “espacio de la muerte” (Taussig 1984). Dicha construcción cultural hace que lo extraordinario, como la crueldad, sea la norma, transustanciar lo extraordinario en un suceso ordinario tiene una capacidad de producir narrativas que se extienden en el todo social.

Las culturas del terror se basan en el silencio y el mito y se nutren de ellos, en los que el énfasis fanático en el lado misterioso florece por medio del rumor y la fantasía tejida en una densa red de realismo mágico. También está claro que el victimario necesita a la víctima para hacer la verdad, objetivando las fantasías del victimario en el discurso del otro. Sin duda, el deseo del torturador es también prosaico: adquirir información, actuar de acuerdo con las estrategias económicas a gran escala elaboradas por los amos y las exigencias de la producción. Sin embargo, es igualmente importante, si no más, la necesidad de controlar poblaciones masivas mediante la elaboración cultural del miedo. (Taussig 1984:469)

Taussig comprende la importancia del terror como estrategia de dominio, pero también como mecanismos incorporados a la práctica social que generan representaciones del mundo, el dominado aceptando su papel y el dominador justificando su poder por medio del despliegue de la muerte. La cultura del terror es un medio de creación de la cultura de la violencia, un componente que la conforma desde la raíz, mediante procesos culturales que construyen una subjetividad determinada por el miedo.

Otro concepto emparentado a éste y que está relacionado en la construcción de la noción de cultura de la violencia, es el de “cultura del miedo”. Esta idea ha sido retomada recientemente por la academia norteamericana para definir las características de las acciones de seguridad del gobierno estadounidense y las medidas tomadas por su población ante la amenaza terrorista (Skoll 2016). La forma en la que se han generado prácticas, comportamientos y una serie de actitudes definidas por el miedo, delinean una perspectiva de la sociedad contemporánea atravesada por diferentes formas de control psicológico, donde la construcción del temor al Otro es el principio fundamental y pieza clave de los aparatos de control del Estado (Friedman 2003).

Al tiempo que se reconocen las complejidades de las construcciones culturales, la obsesión por el terrorismo se muestra como una consecuencia y un vástago de anteriores histerias anticomunistas en Estados Unidos. Aunque se reconoce la participación popular en la construcción de esta cultura del miedo, son las élites de los centros del capitalismo mundial las que han fomentado su construcción con planificación y deliberación. No ha surgido sin más. No surgió de fuerzas sociales vagas y de cambios. Es posible atribuir la responsabilidad principal de esta cultura del miedo a un número relativamente pequeño de personas poderosas (Skoll 2016:27)

Pero mucho antes, desde la sociología, fue el argentino Guillermo O'Donnell, quien acuña el término al investigar el uso del miedo durante la dictadura argentina y su efecto en la producción de una serie de actitudes y procesos comunitarios, que en la escala microsocial, contribuían al mantenimiento del régimen dictatorial. La desaparición de personas, los usos de la tortura, entre otros mecanismos, tienen un efecto en las narrativas sociales, el cual provoca la caída en el anonimato, la clausura y el encierro voluntario. Para este sociólogo la violencia política tiene efectos inmediatos en el control social, pero deja una impronta indeleble en la misma cultura cívica, ya que la soberanía del Estado se ha construido mediante el uso de la violencia directa contra la población, lo cual genera narrativas sociales y formas de vida, en las cuales se construye el Estado autoritario, pero también las democracias contemporáneas (O'Donnell y Schmitter 1988).

La cultura del miedo produce igualmente una cultura de la inmovilidad y el silencio, tal como se ha estudiado por trabajos antropológicos en casos de dictadura o regímenes autoritarios, ya que la necesidad de control social conlleva a estrategias psicológicas que infunden temor a los ciudadanos. Ya sea en las dictaduras de América Latina o Asia, las características de los regímenes para infundir miedo en la sociedad, es por medio de procesos simbólicos, los cuales impactan directamente en los procesos culturales.

El miedo es la emoción más común construida por el régimen. A veces su generación es un efecto secundario incidental e imprevisto de las políticas del régimen, pero la mayoría de las veces el régimen utiliza deliberadamente la violencia estratégica y simbólica para engendrar miedo y terror (Skidmore 2003:9)

El trabajo de la antropóloga estadounidense Monique Skidmore durante la dictadura en Burma en que vivió la presencia constante del miedo, en un régimen militar que provocaba sistemáticamente el terror en sus ciudadanos. Ella busca encontrar los puntos de intersección entre el discurso público, las representaciones sociales y la corporalidad, como elementos centrales en la construcción de una “cultura del miedo”, y que el terror provoca respuestas como el silencio, la duda, la sospecha: *Lapsos, silencios y omisiones son indicadores clave de la experiencia del miedo. Al igual que el dolor, el miedo se siente principalmente; rompe el significado, inhibe las acciones y desafía la capacidad del lenguaje para mantener su peso experiencial.* (Skidmore, 2003:11). Sus estudios analizan la relación entre el orden social y su impacto en el tejido social y las relaciones cotidianas, las cuales se van adaptando y moldeando con la impronta de la muerte siempre presente y el miedo maquillado de normalidad.

Un concepto más es el de “cultura de la pobreza”, propuesta de Oscar Lewis (1959) para entender los patrones culturales de los sectores populares, caracterizados por la familia Sánchez, que habitaba en el barrio de Tepito en la Cd. de México. La idea de cultura de Lewis es mucho más determinista y estructural, por lo que, basado en su idea de cultura como conjunto de prácticas sociales inherentes a un grupo dado, elabora una propuesta de la pobreza como una construcción cultural e histórica, que se transmite de generación en generación y se convierte en una mentalidad y forma de vida, una concepción del mundo que produce patrones de conducta sociales determinados por dicha condición de pobreza. Algunos de estos patrones, para Lewis, son influenciados por el clima psicológico que produce la pobreza, que se traducen en: sentimiento de inferioridad, violencia entre pares, hacinamiento, sexualidad precoz, tendencia al alcoholismo, rechazo de las instituciones y un sentido de descontento con el mundo.

La forma en la que Lewis estudia la relación entre los patrones familiares, las conductas antisociales comunitarias y la pertenencia a un medio social que reproducía esa disfunción social y la presentaba como un elemento cultural e identitario. La cultura de la pobreza de Lewis, remite a la construcción de la marginalidad social y describe los patrones de conducta y las relaciones sociales en un medio donde la violencia estructural se vive en forma directa y cotidiana. Lewis ha sido criticado debido al determinismo social de su teoría, ya que no

toma en cuenta los procesos subjetivos, narrativos y simbólicos; considera que la pobreza, a pesar de ser un problema de la economía a gran escala, es también asimilada y reproducida por los sectores menos favorecidos y en la cultura popular de los pobres, hay elementos propios, que expresan la condición de exclusión de forma creativa, pero determinista.

Una de las críticas que se han hecho a Lewis (Valentine 1972) es que termina sobre-determinando el papel de las estructuras y de la misma cultura, por lo que su propuesta concluye con una visión de la responsabilidad del dominado de su posición subalterna, que ha construido culturalmente. La sobre determinación del ambiente, las estructuras económicas y las conductas estudiadas, ponen el acento en la misma responsabilidad de los pobres de si condición, ya que es parte de su cultura, lo cual puede comportar efectos en cuanto a las políticas públicas respecto a los pobres y a las representaciones sociales de clase, considerando negativamente a los individuos.

Es importante considerar críticamente la construcción cultural de la pobreza, la ideología con que se construye en dominio sobre sobre los dominados y entender sus estrategias de sobrevivencia como adaptaciones culturalmente determinadas a sus condiciones de vida y estrategias de resistencia micropolítica (Scott 2000), lo cual es antropológicamente relevante, ya que desarrollan formas de vida que se definen desde la diferencia respecto a la cultura dominante. El interés de explicar la “cultura de los pobres” es también un intento por conocer las formas de vida que se significan en la periferia social, así como la violencia simbólica que se genera y que definen dichos entornos.

La cultura, “como redes de significado”, implica sobre todo la dimensión simbólica y discursiva de la naturaleza humana que radica en el lenguaje (entendido en su acepción amplia y compleja no solo como habla sino como movilización de signos y significantes). La esfera del lenguaje no es ajena al movimiento del mundo y de lo social, los cuales son elementos dinámicos, producto de intercambios y símbolos que se significan de acuerdo a múltiples factores, que no son homogéneos, estables, ni únicos; por ende, las configuraciones culturales se recrean continuamente y dan lugar a nuevos modelos que van sucediéndose unos a otros.

La violencia en esta zona, argumentaremos a modo de demostración etnográfica, sirve para algo más que tomar represalias, y sus múltiples formas a menudo se vinculan entre sí más allá de las relaciones diádicas. Hay otras formas de agresión física que tienen lugar en el interior de los hogares pobres y en el exterior, en las calles deterioradas, y su alcance va más allá de la interacción interpersonal uno a uno, adquiriendo una forma menos clara o delineada, más expansiva. La violencia no siempre se limita al intercambio recíproco, a veces se extiende por el tejido social de una comunidad, asemejándose a una cadena que conecta diferentes tipos de daños físicos. (Auyero 2015:14)

La brutalidad, crueldad, horror o el homicidio son las manifestaciones visibles de violencias más sutiles y poco identificables, que operan en los niveles infra y macro-estructurales de la sociedad, las cuales se nutren del contexto en el que nacen, lo cual es denominado como violencia cultural (Galtung 1969). Lo primero, por tanto, es distinguir entre los distintos niveles y tipos de violencia que existen, en quiénes impactan, qué intereses persiguen y, sobre todo, cuáles son las significaciones que los sujetos inmersos en experiencias de violencia dan a su vida diaria. De esta forma, podremos comprender cada hecho de violencia como parte de un circuito de intercambios y reciprocidades, así como de construcciones culturales e históricas que se reflejan en prácticas cotidianas.

La violencia toma muchas formas y tiene causas diversas, mi intención es estudiarla etnográficamente para comprender las consecuencias simbólicas de la exposición a ésta y cómo alimenta prácticas que reproducen los discursos de violencia en la construcción de las identidades sociales, especialmente en espacios límite como son las comunidades de alta vulnerabilidad, donde se cruzan los distintos tipos de violencia. Mi trabajo etnográfico ha consistido en estudiar las dinámicas sociales en espacios marginales que dan cuenta del fenómeno de la violencia, de las prácticas sociales que la reflejan y de sus implicaciones en la cultura, especialmente entre los grupos sociales que la viven de forma más cercana. La necesidad de contar con una perspectiva interna me condujo a comprender dichos procesos de significación social de la violencia en las prácticas cotidianas. Auyero insiste en la necesidad de un enfoque de tipo etnográfico para comprender mejor la violencia en su simbolismo y factibilidad.

Sin una comprensión de las formas en que los implicados en la violencia le dan sentido (cómo la utilizan, la experimentan y lo que intentan conseguir con ella), nos quedaríamos con un examen bastante limitado y limitante de la violencia como causada simplemente por fuerzas macro estructurales. (...) Pero una explicación de las estructuras y los procesos a gran escala no es suficiente para entender y explicar las diversas (e interconectadas) formas de brutalidad interpersonal que se dan sobre el terreno. (Auyero, 2015: 18)

Si atendemos a la construcción discursiva que da sentido a las prácticas sociales, tales como el discurso de la masculinidad, comprenderemos el alcance de la cultura como lugar de producción y reproducción de subjetividades violentas y violentadas. Por ello sostengo que los victimarios son resultado de procesos de violencia cultura y estructural (Galtung, 1969), que definen los valores y sus comportamientos como estrategias autodefensivas (ante entornos hostiles), y como respuestas socialmente construidas a la violencia que han recibido. Una forma de comprender esta otra cara de la violencia, es abordarla desde el sujeto, como un compuesto de elementos psicológicos, contextuales y de agencia individual.

El que la violencia provenga de una subjetividad violentada, muestra los procesos de trauma y resentimiento social en la constitución de la identidad individual, desencadenando procesos de respuesta que pueden investigarse desde la psique o las funciones cerebrales. Estudios recientes sobre la agresión desde las neurociencias, llegan a la conclusión de que la violencia es una respuesta que tiene la función de liberar contenidos mentales no deseados, una forma de liberar energías contenidas que se insertan en el individuo desde los primeros momentos de su existencia (Mizen y Morris 2007). Los estudios recientes en psicología entienden la violencia como la transferencia de una violación simbólica, como un acto de transgresión que descarga angustia y dolor en el otro para tratar de liberar la propia. Mizén y Morris, especialistas en la investigación neuronal de las conductas violentas, lo explican de la siguiente manera:

Así que hablamos de "violencia sin sentido" (...) En realidad, aunque hay una mente, por medio de la violencia, el individuo violento parece estar tratando de deshacerse de ella al menos en su condición de herida, dolorosa y furiosa que todo lo consume, metiéndola en otro objeto (Mizen y Morris 2007:68).

Los autores citados concluyen que la violencia es la transferencia continua de una situación traumática, un shock, a una experiencia que se convierte en la norma de existencia, y también es la capacidad de transformar la situación de victimización propia para implantarla en otro sujeto. La violencia cumple una diversidad de funciones psicológicas y emocionales en el individuo, por lo que su uso se ha considerado natural y propio de lo humano por definición, a diferencia de la agresión, que contiene más elementos biológicos y mecanismos naturales de respuesta. El enfoque en los contenidos emocionales e individuales de la violencia, es relevante en este estudio ya que a partir de esta perspectiva se puede abordar el proceso de cambio, entendido como sanación de la violencia, que estará presente en el desarrollo de la investigación.

De esta manera, las prácticas cotidianas y la transmisión de valores de los sujetos en los límites sociales, reflejan que el estado de violencia es una transferencia del sufrimiento social-colectivo, hacia los individuos concretos. Los casos etnográficos que presentaré más adelante, dan cuenta de la complejidad de estudiar los procesos culturales de violencia, debido a que varían localmente y se definen de acuerdo a las experiencias concretas, de ahí que es necesario un acercamiento etnográfico a las comunidades para conocer los territorios específicos en los que aparece continuamente. Estudiar la cultura de la violencia requiere de una aproximación a la forma en la que se producen los significados y el cómo se interpreta la violencia por quienes la experimentan de forma cotidiana.

Necesitamos reconstruir la perspectiva de aquellos que, como víctimas, perpetradores y/o testigos (roles que, como veremos, siempre están en transición) se encuentran dentro de esta vorágine de múltiples y, a menudo, despiadadas formas de agresión física (Auyero 2003:18).

El análisis de la cultura de la violencia implica describir la semiótica de los significados atribuidos a las prácticas violentas, tanto por las víctimas como por los sujetos que ahora detentan este “monopolio de la violencia” a nivel local. Lo que resulta de las situaciones límites es la interpenetración de diversas modalidades de violencia (directa, estructural y cultural) en la vida cotidiana de las personas y en la proliferación de agresiones fácticas: violencia doméstica, desaparición de mujeres, riñas callejeras, pandillerismo, descuido y abandono de las comunidades, falta de oportunidades, precariedad, entre muchas otras.

La violencia, aunque siempre presente en la vida social, es una excepcionalidad que se manifiesta en tiempos y espacios determinados, en comunidades con dinámicas específicas que la reproducen y bajo circunstancias que la favorecen. Durante mi trabajo de campo en algunas ciudades mexicanas con altos índices de violencia, contra la creencia común de que es muy peligroso visitarlas, me he encontrado con ciudades en las cuales se puede respirar un aire de tranquilidad y buena convivencia, la gente es amable y está igualmente preocupada por su seguridad.

La violencia es territorial, se concentra en determinadas colonias o espacios urbanos específicos, que presentan características comunes de aislamiento, precariedad, presencia de pandillas o grupos delincuenciales y, sobre todo, evidente abandono del estado, una ausencia institucional que se hace visible en la falta de seguridad, pero sobre todo en las condiciones de vida de las personas que ahí viven, que no cuentan con los servicios mínimos o garantías de vida y futuro. Por ende, en dichos territorios la antropología ha enfocado sus estudios, pues son los espacios sociales marginales en donde intersectan diversas formas de violencia y, por ende, es posible estudiarlos y retratarlos de forma más clara. Creo que eso contradice la afirmación de que la violencia es excepcional. Si el estado está ausente ¿por qué hay violencia?

Considero necesario enfocarnos en los procesos simbólicos que construyen socialmente la violencia, descifrar los discursos que movilizan dichos significados y cómo se traducen en prácticas violentas: es preciso realizar un trabajo de hermenéutica de la violencia. Este trabajo de interpretación requiere de la etnografía, para detectarla en sus niveles más internos, cercanos y sutiles, pero que son los más visibles: colonias, barrios y localidades de extrema violencia. Comprender la violencia de forma cultural requiere que se aborde en el nivel microsociedad, a partir de las relaciones más íntimas de una comunidad, para así poder visualizar las asociaciones y relaciones que reproducen y propagan la violencia.

En un interesante estudio comparativo denominado *Beyond war: the human potential for Peace* (Fry, 2009), el antropólogo Douglas P. Fry muestra, mediante un estudio de tipo transcultural, que la tendencia a la violencia no es universal ya que no se encuentra en todas las culturas, dado a que existe evidencia etnográfica de sociedades pacíficas, o que tienen mecanismos noviolentos de resolución de sus conflictos. La prueba de la supuesta naturalidad

de la violencia se critica tomando ejemplos de culturas en el mundo que no han recurrido a la guerra y que han mantenido la paz interior de sus comunidades por medio de mecanismos autoregulatorios y de solución alterna de conflictos (Fry, 2009). Este estudio nos da elementos para seguir considerando la violencia como un fenómeno esencialmente cultural, más que buscar sus orígenes en la biología y la psicología. (la guerra no es la única forma de violencia)

Hay una profusión de estudios sobre las consecuencias culturales de la violencia en determinadas sociedades que atravesaron procesos de conflicto o violencia política (Das 1995, Jimeno 2004, Skidmore 2003, Bourgois 2004) y cómo la construcción de ciudadanía o de la nacionalidad (sobre todo en los países poscoloniales) está atravesada por sucesos violentos y discursos que la legitiman. En un contexto de globalización esto se torna más complicado, debido a la dificultad de distinguir las características propias de lo local en un circuito de intercambios transnacionales (Friedman 2003).

Etnografías de las violencias en México

Hacer etnografías de las violencias, requiere de un compromiso social y político con las comunidades a estudiar, ya que está en riesgo la seguridad propia y en última instancia, la vida (Ghassem-Fachandi 2009). Al estar en situaciones donde la presencia de agentes violentos es un hecho, la irrupción de un investigador no siempre es recibida con buenos ojos, por lo que es preciso camuflarse un poco, no ser muy notorio o no actuar de forma ajena al espacio. También hay que evitar actuar como el investigador solitario que solo trata con sus informantes de forma cercana durante el trabajo y luego puede retornar a su vida cotidiana. El internarse en escenarios de riesgo requiere del trabajo colaborativo, de la inmersión en la vida de la comunidad y en ocasiones, de la aprobación de los poderes fácticos que controlan dichos territorios. Ya ahondaré en el capítulo metodológico sobre estas cuestiones basado en las experiencias que describo y sobre todo en mi propia praxis etnográfica de donde he desarrollado distintas técnicas de interacción e intervención en escenarios límite y con sujetos

propensos a la violencia o que forman parte, o han estado involucrados, con bandas delincuenciales, pandilleros o crimen organizado.

A continuación, quiero compartir una de esas experiencias etnográficas en un contexto de violencia. Es en Tepito, uno de los barrios más significativos de la Ciudad de México y uno de los de mayor incidencia delictiva del país. Se desarrolla una actividad comunitaria que es parte de las acciones que realizaba voluntariamente como promotor cultural comunitario en el barrio de Tepito. En esta ocasión un grupo de yoga ha venido a participar de una comida con la comunidad y estamos compartiendo alimentos en un ambiente de tranquilidad entre yoguis y vecinos de los Palomares. Mientras comemos, escucho unos tiros muy cerca, los niños corren hacia el lugar, los vecinos se asoman por las ventanas y nuestro equipo de trabajo comienza a ponerse inquieto. Para cerciorarme de que no pasará a mayores y garantizar la seguridad de los asistentes del evento, me aproximo al lugar del hecho, que es a pocos metros de donde nos encontramos. Al llegar ya se ha formado un círculo alrededor del cuerpo inerte de un joven en el suelo, que ha recibido más de cinco tiros. Las que parecen sus amigas o conocidas no muestran signos de drama o shock, por el contrario, están concentradas en las cuestiones prácticas: saber quién fue, llamar a la familia, buscar a quien lo hizo. La más grande muestra de urgencia era el grito “traigan la veladora, la veladora ya...”, con la intención de que su alma encuentre la luz. Una multitud de símbolos y rituales de la muerte se presentaban ante mí espontáneamente, actos que eran el medio de contener emocionalmente la situación y hacerla entrar en el curso normal de los acontecimientos, en el curso natural de la vida cotidiana. Al poco tiempo llegan policías motociclistas. Los niños miran curiosos el cuerpo en el suelo. Luego comienzan a irse, y yo tengo que regresar a seguir con la actividad que programamos ya que la mayoría de los asistentes no se han enterado; así que me toca hacer como si nada ha pasado y continuar con mis actividades. Ese día viví la violencia de forma cotidiana como se vive en el barrio bravo de la Ciudad de México. Es la forma en que la viven sus habitantes y hasta ese punto se ha incorporado incluso en mí que, aunque soy externo a esa comunidad, me ha tocado experimentarla de forma ordinaria y aprender a convivir con ella. (Nota de diario de campo, Tepito, Ciudad de México, Mayo 2016).

Ante las dificultades que atraviesan los habitantes de los barrios en los que he desarrollado mis estancias en campo, la experiencia constante de la violencia produce prácticas sociales y crea significados propios a dichos actos. La socialidad de la violencia se define por la presencia latente del peligro y la vivencia constante del miedo. Pero cabe preguntarse: ¿cómo significan los hechos de violencia quienes lo viven cotidianamente?, ¿qué prácticas culturales se producen en estos contextos?, ¿cuáles son los efectos de la violencia cotidiana en la organización de una sociedad?

Como parte de mi trabajo etnográfico en el barrio de Tepito, he documentado pláticas informales sobre temas relativos a esta cultura de la violencia, preguntando y hablando de cómo viven la violencia en esa comunidad tradicionalmente considerada violenta e insegura. Al relacionarme y hablar con jóvenes y adultos, pero igualmente con niños y adolescentes de entre los 8 a 13 años, los temas sobre asesinatos, drogas y riñas entre vecinos fueron los más frecuentes. En su narrativa de vida manifiestan el estar acostumbrados a la violencia con frases que la normalizan y asumen. Algunos de estos niños asisten cada primero de mes a la celebración de la Santa Muerte, donde hay alto consumo de drogas y presencian escenas de violencia como homicidios o balaceras, que son frecuentes en esas celebraciones como yo mismo he atestado.

En Tepito, las personas hablan de esos hechos de manera normalizada y aceptada, como forma de relación con el entorno y con los demás, estructurando no sólo las formas de las socialidades, sino igualmente la propia construcción de identidad individual. De esta forma los diversos tipos de violencia convergen en el individuo, quien la ejerce como una estrategia de sobrevivencia ante un ambiente hostil. La antropología de la violencia analizaría estos fenómenos para comprender la forma en que la cultura produce hechos y actitudes violentas, y por ende están incorporados en los discursos sociales y las estructuras locales de poder.

La cercanía de la muerte y la experiencia con hechos violentos van haciendo mella en la vida de las personas, generando una serie de estrategias de sobrevivencia, resguardo, vigilancia y agresividad autodefensiva; que da forma y sentido a las relaciones sociales. Además de la violencia a la que están expuestos en el entorno, se añade la violencia sistémica y la que se da en el ámbito doméstico, como el maltrato infantil o la violencia de pareja, que afecta a toda la familia. Los niños de estas familias no cuentan con la atención y cuidados

adecuados, por lo que están expuestos a que lo que ven y conocen de su barrio o colonia, lo incorporen en su interior como patrones de conducta válidos y naturales. Hay una compleja interacción de factores que influyen en la reproducción cultural de la violencia y en como esta se va construyendo socialmente. En futuros estudios quisiera profundizar más este tema de la cultura violenta y analizar los discursos que la alimentan y justifican, así como estudiar los símbolos y rituales que produce.

En el barrio de Tepito he investigado las dinámicas sociales que han sido afectadas en diversos niveles por la inseguridad o la criminalidad, y como eso impacta en las familias al reproducir en éstas las dinámicas propias de su comunidad. Por ejemplo, en la planta baja de un edificio en las calles de Toltecas y Peñón se reunía un grupo de jóvenes a fumar marihuana e inhalar solventes. Con el tiempo el grupo gradualmente creció y además se convertiría en punto de venta de drogas. Los vecinos vivían amedrentados y atemorizados de los vendedores, ya que se colocaban en la entrada del edificio y hacían sus transacciones sin el menor reparo, dando lugar a una tensión constante entre los que se reunían a drogarse y las familias que pasaban con sus hijos por ese punto de forma obligada cada día. La situación de temor inmovilizaba a las familias, no actuaban, aunque llegaran a tener problemas con los “clientes” del traficante, y hubo algunos incidentes delictivos sin que nadie se dispusiera a denunciarlos o exigir que se fueran de ahí. Al preguntar a algunos vecinos por qué no hacían algo o llamaban a la policía, la gran mayoría manifestó que no era necesario, que no pasaba nada, que al fin y al cabo ellos siempre han visto eso y que además son vecinos del mismo edificio, por lo que son parte de la comunidad y no quieren problemas con ellos. De esta forma se asimilaba la presencia de un punto de venta de drogas en las puertas de su hogar, normalizando la presencia de individuos intoxicados y la posibilidad constante de un hecho violento, como sucedió una noche que hubo un tiroteo entre traficantes lo que hizo que se fueran a otra parte. Ese hecho fue interpretado por la comunidad como un hecho natural y confirmó el papel de la violencia como medio legítimo de resolución de las problemáticas comunitarias.

La idea de la “cultura de la violencia” como creadora de sentido de prácticas y acciones, reproducidas en interacciones cotidianas, legitima el uso de la violencia como una forma socialmente válida de resolver los conflictos. En el ejemplo mostrado se pueden apreciar

ambas definiciones, tanto la aceptación, normalización e incorporación de situaciones antisociales y de riesgo, como en la alternativa del recurso a la violencia como forma natural de responder a dichas situaciones.

Quisiera contrastar la definición propuesta con otro ejemplo de manifestación de la cultura de la violencia en comunidades marginales, que, aunque muy diferente al contexto de Tepito, también ilustra los procesos de construcción de identidad basados en la pertenencia a un territorio y el poder ejercer la violencia contra otros. Se trata de las pandillas juveniles o “barrios”, como se les conoce en la ciudad fronteriza Cd. Juárez. Estos grupos tienen muchos nombres: crews, clikas, barrios, gangas, maras y otros más; que expresan en toda su plenitud el problema de la violencia y su relación con los grupos vulnerables, en especial los jóvenes. Estuve realizando trabajo de campo en algunas colonias del poniente de Cd. Juárez, donde existían algunos de los índices de violencia juvenil más altos del país y que son los territorios de pandillas desde hace décadas. También son colonias donde opera el cártel de Juárez y donde las condiciones de marginación y pobreza son muy altas. La disposición de drogas es abierta, así como la posibilidad de trabajar en alguna de las múltiples funciones del crimen organizado. Las características de industrialización colocaron a Juárez como paradigma del neoliberalismo pues se ampliaron las desigualdades de forma proporcional a su inserción en la economía global.

En una entrevista con Tony Briones, promotor comunitario y ex pandillero, explicaba la propensión al comportamiento violento de los jóvenes, desde su propia experiencia. La pertenencia a la pandilla o “barrio”, es fundamental en el desarrollo de la socialidad en los jóvenes que viven en las colonias más marginadas, en situaciones de abandono y con una afectividad proclive a cometer actos violentos (habría que detenernos a analizar las condiciones de desarrollo psicológico de estos jóvenes y descifrar la trama de afectos y emociones que han construido sobre su personalidad y cómo esto calza con la violencia pandillera). Como parte de su socialidad, la violencia es un eje articulador, pero también lo es una afectividad especial, una identidad y sentido de pertenencia que hacen que los jóvenes rápidamente se incorporen e identifiquen con su “barrio”.

Somos chavos de barrio, que, pues este rollo de crecer en las calles, crecer en tu comunidad, el encontrarte con otros jóvenes con las mismas características de vida

que las tuyas, pues es como se genera este grupo, que al final de cuentas eso es algo muy natural el agruparse, el juntarse con otros iguales a ti (...) aquí el grupo le denominan pandilla o “barrio”; y es así como yo, desde los 8 años, pues empecé a conocer a la calle (Entrevista con Tony Briones, septiembre 2015).

El proceso que los lleva de ser miembros de un “barrio”, a formar parte de la delincuencia organizada, puede ser muy fácil. En unos meses ya estás dentro. En realidad, no hay muchas posibilidades de elección. Patronos culturales como el machismo, que exalta la valentía y bravura, el “no rajarse”, aunado a las condiciones materiales de vida, la pobreza generada por el esquema de maquiladoras, dan como resultado una proclividad a la violencia que determina el futuro de generaciones de jóvenes de los enclaves marginales de México en la actualidad y aunque les amenace con la prisión o la muerte.

Conforme vamos creciendo, pues nos vamos dando cuenta de las demás características que hay en el “barrio”, ya empiezas a notar que hay drogas, que hay que defender el territorio, lo cual nos llevaba a pelearnos con otras pandillas, de otros sectores de la ciudad y de aquí de las colonias. (...) y se cuidaba y se respetaba el barrio, porque “el barrio” era visto como la casa. Y al final de cuentas, “el barrio” se convierte en eso, en la familia, en la casa, el hogar donde uno está (Entrevista con Tony Briones, septiembre 2015).

Las condiciones socioeconómicas, en conjunto con las culturales, pueden llevar a un joven de entre 14-18 años a convertirse en sicario, secuestrador o torturador, motivado no sólo por el interés monetario, sino por factores emocionales y subjetivos de resentimiento contra la sociedad que los ha excluido, como resaltaba Tony: “Es tanto resentimiento hacia la sociedad, porque son años y años y años de abandono, que lo mínimo que ahorita un joven hace, es matar por dinero”. En un contexto como el que ha vivido, ha visto crecer a niños y convertirse en narcotraficantes o sicarios, para después morir.

El proceso que Tony ha presenciado no deja la menor duda de que la segregación, la desigualdad rodeada de violencia y la falta de reconocimiento, determinan en mucho la incorporación al crimen organizado de los jóvenes que pueblan estos límites de la sociedad. El narcotraficante ocupa el lugar de triunfo y el ideal de ascenso social que el Estado y el

modelo económico nacional no alcanzaron nunca a cumplir. La necesidad de autoafirmación a través del consumo tiene su realización efímera en la entrada al narco o al sicariato. Ambas ocupaciones se ofrecen a los jóvenes que buscan ganar reconocimiento social, aunque esta aspiración es generalmente efímera, bajo el supuesto básico de que “nadie tiene la vida comprada”. La muerte se presenta como algo inevitable. Hace que la vida corta, pero si se consigue cierta abundancia, morir vale la pena.

Tanto Tepito como Juárez, nos muestran que, aunque con procesos históricos distintos y en contextos de violencia disímiles, es posible encontrar puntos en común en esta intersección de distintos tipos de violencia en entornos sociales que favorecen su reproducción, generando así procesos identitarios, formas de vida, lenguajes y grupos sociales cuyos vínculos se establecen y determinan por diversos niveles de agresión. En los límites de la sociedad vemos que la violencia se convierte en un patrón de conducta y, aún más, en un modo de vida que no abre más horizontes que el del dolor.

La cultura no solo es un conjunto establecido de normas y valores que orientan la visión del mundo de una vez y para siempre. Es sobre todo una serie de interconexiones e intercambios, de relaciones y acciones que dan sentido al mundo y orientan la forma de relacionarnos con éste. La cultura debe ser comprendida no de forma esencialista, predefinida y establecida, sino como una “redes de significados” (Geertz 1973) dinámicos, flexibles y sobre todo, que tienen la capacidad de operar en el mundo, es decir es performativa. Los signos, nos dice Geertz, se reflejan en acciones que remiten a la voluntad humana y son tan manifiestos como los productos materiales, por lo que, al considerarlos en su circulación e intercambios, podemos apreciar la capacidad de mover a la acción y de producir sucesos significativos. Retomaré por ello la noción de “sistema cultural” de Geertz, para poder comprender y formular la noción de cultura de la violencia como sistema de significaciones.

Los sistemas simbólicos: *tienen la función de sintetizar el ethos de un pueblo —el tono, el carácter y la calidad de su vida, su estilo moral y estético— y su cosmovisión, el cuadro que ese pueblo se forja de cómo son las cosas en la realidad, sus ideas más abarcativas acerca del orden. En la creencia y en la práctica religiosas, el ethos de un grupo se convierte en algo intelectualmente razonable al mostrárselo como representante de un estilo de vida idealmente adaptado al estado de cosas descrito por la cosmovisión* (Geertz

1973:89). La noción de sistema cultura lleva a pensar en las interconexiones que existen entre los diversos campos de la actividad cultural humana, por medio del mundo simbólico.

Que la violencia pueda abarcar los ámbitos de la economía, política, creencias, organizar los rituales y generar valores, hace necesario comprenderlo en su totalidad y en las diversas relaciones que comporta. En la idea de “sistema cultural” de Geertz, se intersectan los campos sociales para significar el hecho, lo cual sucede con los diversos usos de la violencia. Así, con una capacidad de construir narrativas y producir símbolos, la relación con la violencia en su cotidianidad se puede considerar “religiosa”, tal como la entiende desde la teoría semiótica de la cultura.

No debería sorprender que los símbolos o sistemas de símbolos que suscitan y definen disposiciones que consideramos religiosas y los que colocan esas disposiciones en un marco cósmico sean los mismos símbolos.(...) Si los símbolos sagrados no provocaran al mismo tiempo disposiciones en los seres humanos y no formularan (por más que lo hagan de manera oblicua, inarticulada o asistemática) ideas generales de orden, luego la diferencia empírica de la actividad religiosa o de la experiencia religiosa no existiría. (Geertz 1973:95)

Es así que la violencia, como sistema cultural, tiene la función de ser una matriz de significados que asimilan la violencia y la integran a la vida cotidiana. Las formas en las que ésta se representa ante la sociedad, los medios, pero sobre todo a quienes la viven de forma directa y cotidiana, entraña una ardua labor interpretativa ya que es muy importante conocer los símbolos de la violencia, y los procesos de significación operados por aquellos considerados “violentos”. Esto da como resultado la existencia de una disputa simbólica por el monopolio de la violencia y sus representaciones.

Las etnografías sobre la violencia nos dan ejemplos de este proceso de asimilación simbólica de la violencia y reproducción de patrones de conducta asociados a ésta. Por ejemplo, podemos considerar como manifestaciones de la cultura de la violencia en México algunos fenómenos sociales tales como: el interés por la narcocultura, las religiosidades asociadas a la criminalidad como la Santa Muerte, la integración de jóvenes en grupos violentos como pandillas, algunos patrones familiares anómalos, el consumo de drogas, la

cosificación de las mujeres, la prevalencia de la masculinidad, el racismo, las manifestaciones de odio y diversas conductas que pueden considerarse como anomia social de los sectores marginales o construcciones culturales contra un Otro.

Cada conceptualización de la violencia, propone aproximaciones a los fenómenos sociales en los que las relaciones de poder y los procesos culturales de cada sociedad forman parte de la reproducción de la violencia. Estas propuestas nos ponen de frente a la normalización de los actos violentos, la naturalización de la anomia y las construcciones discursivas de las identidades emergentes en contextos de excepción. Considero importante estudiar la producción cultural de la violencia como el resultado de procesos simbólicos y factores sociales, que incorporan las prácticas violentas a las subjetividades que las experimentan, produciendo procesos identitarios o sentidos de pertenencia.³

Buena parte de la antropología de la violencia ha dedicado su atención a los procesos de conflicto social más evidente, partiendo de los casos de violencia visible y directa y explorando sus causas históricas y estructurales. Los estudios existentes para comprender la violencia y sus efectos en los individuos son la base de este trabajo. Parto de la consideración de que la violencia es un producto cultural, de ahí la necesidad de analizar los procesos sociales que la construyen, más que los actos de violencia en sí mismos. El marco conceptual en el cual me basaré retoma los trabajos que se han realizado sobre la violencia y especialmente los elementos culturales serán de especial importancia, más que la descripción de situaciones, contextos o sucesos violentos. Mi propósito es comprender la violencia ahí donde se cofunde con los ritmos de la vida cotidiana, y donde su presencia de tan evidente se vuelve imperceptible. Me baso sobre todo en los estudios que aportan a la comprensión de situaciones de violencia que pretendo analizar: violencia cotidiana, juvenil, marginalidad urbana, violencia relacionada a la criminalidad y a las instituciones, igualmente procesos de violencia social al interior de comunidades vulnerables, violencia de género en sus configuraciones locales y cotidianas. Los aportes que más he rescatado, debido a su enfoque

³ Tal como sucede en las pandillas como las maras o barrio 13, que parte de sus rituales de iniciación implican la exposición a la violencia y la constante prueba de fuerza ante el grupo.

amplio, son aquellos que analizan las violencias cotidianas en relación con los procesos estructurales y simbólicos de la sociedad de forma interconectada.

De acuerdo con Nancy Scheper-Hughes (1993), el etnógrafo debe dirigirse a los espacios condenados, marginados y empobrecidos de la vida humana; es el *topos* para hablar de forma significativa, hacer etnografía de aquello que tenga como referente el sufrimiento humano como base de su quehacer, ya que lo que motiva a la acción de investigación es una práctica al servicio de las problemáticas más urgentes de la sociedad, detonando el potencial político de la antropología y su enfoque de “estar presente”, de incorporar el conocimiento de los demás y dar explicaciones de los hechos sociales. Ella describe la “cultura de la violencia” en las favelas brasileñas en la experiencia de su cotidianidad (*everyday violence*), que se expresa en la construcción social de la indiferencia hacia la muerte y, en general, hacia el sufrimiento humano; es la forma en que opera a nivel simbólico la violencia que denomina la “muerte sin llanto” (Scheper-Hughes, 1993). Su enfoque para estudiar la cotidianidad de la violencia y las formas culturales que produce, se basa en la inmersión etnográfica en un entorno liminal, definiendo la muerte desde otra economía moral, donde el valor de la vida es diferente, y donde la aceptación de la muerte (no natural) funciona como mecanismo social de respuesta a dicha precariedad de la existencia. A partir de una posición estructuralista, toma en cuenta el sufrimiento social que ocasionan los sistemas políticos y económicos, sin perder de vista otros sistemas de control más sutiles, como el papel de la iglesia, los servicios administrativos del gobierno y su entorno social y familiar inmediato; brindando una fotografía más amplia de la construcción social de la indiferencia a la muerte y los procesos sociales de violencia.

La muerte infantil se convierte en una rutina, en un entorno en el que la muerte se anticipa y las apuestas se cubren, mientras que la rutinización de la muerte en el contexto de la vida en las barriadas no es difícil de entender, y es bastante posible empatizar con ella, su rutinización en las instituciones formales de la vida pública en Bom Jesus, no es tan fácil de aceptar acríticamente. Aquí la producción social de la indiferencia adquiere un cariz diferente, incluso malévolo. (Scheper-Hughes, 1998:14)

La autora ofrece una propuesta de análisis de los procesos simbólicos que fundamentan y justifican la violencia social. La indiferencia de una madre hacia la muerte de sus hijos nos habla de mecanismos de adaptación (digamos biológica y psicológica) a esta situación cotidiana en las favelas de Brasil (y de todo el mundo periférico), pero igualmente describe los discursos sociales de la violencia, las políticas de la exclusión, las formas culturales de adaptación y los mecanismos afectivos que se ponen en juego ante la exposición permanente a la violencia. Como vemos, la producción de los sujetos “desechables” pasa por una intersección de las políticas económicas y sociales, que desarrollan identidades atravesadas por la pérdida y la carencia, para quienes la continua fluctuación entre la vida y la muerte, como momentos de la cotidianidad, genera un nuevo sentido de la humanidad, de la vida en sociedad y en la sensibilidad de los individuos.

Esta línea de estudio, que analiza las diversas prácticas de violencia, las relaciones entre sí y las formas en las que opera en la vida cotidiana de los individuos es una propuesta que nace con el interés de tener una experiencia cercana de dichos fenómenos y conocer las causas del sufrimiento social en relación a los diversos tipos de violencia que existen. La forma de intervenir etnográficamente, los instrumentos de recolección de información, pero sobre todo el papel del antropólogo en campo se ha ido resituando, ya que en los temas de violencia se cruzan límites éticos, legales, políticos, de la salud y seguridad individual, que redefinen el sentido de la etnografía y orientan la antropología a una situación social que exige respuestas y experimenta nuevos métodos.

Otro de los autores que más de cerca han trabajado etnografías de situaciones de violencia cotidiana es Phillipe Bourgois, quien ha dedicado su vida intelectual a la producción de conocimiento etnográfico sobre las condiciones de vida en los espacios marginales y con los sujetos subalternos (liminales) del primer mundo: *crackdealers*, adictos a la heroína y *homeless*. Bourgois que se ha dedicado a estudiar la forma en que la violencia estructural es experimentada por los individuos en su vida cotidiana, tomando la forma del sufrimiento social y la exclusión, comprendió que los procesos de cambio cultural que experimentaban los migrantes puertorriqueños, debido a fuerzas estructurales, redefinían las formas de la violencia callejera en la *innercity* y producían patrones culturales eminentemente violentos en sus habitantes (Bourgois 2006).

En términos generales, llamar la atención sobre las formas en las que la violencia íntima se conecta con las formas invisibles de la violencia simbólica, estructural y normalizada que se superponen y se traslapan en un continuo, es particularmente importante en la era contemporánea de neoliberalismo globalizado cuando la creciente ostentación de acciones abusivas criminales, delincuenciales y auto-infligidas oscurece las jerarquías de poder históricamente arraigadas que imponen un sufrimiento desproporcionado sobre los pobres, según patrones predecibles. (Bourgois, 2009:29)

La noción de “violencia callejera” de Bourgois (2006), asimilable al proceso de “transferencia” que plantea el psicoanálisis, define la actitud de quienes viven en los límites de la sociedad, la *innercity*, como autodestructiva, siendo una forma de respuesta culturalmente determinada al sufrimiento social que ocasiona la violencia estructural en sus vidas. Estos sujetos tienen una alta propensión a la violencia física, debido a la violencia de los mecanismos económicos y de exclusión social de los que son objeto. Desarrollan diversos niveles de violencia directa y extrema agresividad entre los miembros de su comunidad. Este acercamiento demuestra que la violencia es una cadena de hechos que se relacionan y alimentan entre sí, y que los procesos estructurales influyen en el clima psicológico de los individuos.

Al estudiar las formas de vida y las representaciones de la violencia con comunidades de migrantes puertorriqueños en Harlem, documentando su experiencia de la violencia directa, como efecto de las estructuras económicas, su trabajo abre vías para comprender las diversas formas de violencia y su traslapamiento, desde una mirada antropológica y con una etnografía muy profunda de dicha situación. Su trabajo logra delinear los vínculos entre las estructuras económicas violentas y la vida cotidiana de la *innercity*, o sea, el impacto de los procesos de violencia estructural y en la violencia directa y cotidiana, expresada en modos de vida, economías subterráneas y patrones de conducta definidos como respuesta a la violencia cotidiana. La violencia en este sentido es un medio de obtener prestigio, “ganar respeto”, asumir una identidad social en la cual el sujeto. Mediante su ejercicio se obtiene una dignificación personal y una autovaloración simbólica, lo cual impacta en la construcción de la masculinidad y la posición social de dichos individuos.

Las respuestas de los actores, sus representaciones de la sociedad hegemónica y su lugar dentro de ésta, así como los medios de representarla y el valor que le otorgan socialmente, hacen que la violencia se convierta en un determinante de la posición y jerarquía de los individuos, atravesado por discursos de clase, género, raza y colonialismo; que en su conjunto trazan la perspectiva de la vida cotidiana en los márgenes sociales. Lo que busca Bourgois con las diversas etnografías de subalternos en EEUU, es contrastar y evidenciar las contradicciones que se dan al interior de los sistemas políticos y económicos, que, en su dinámica interna, producen una serie de sujetos abyectos y crea alteridades por medio de procesos de exclusión o de integración. La violencia es un eje articulador de este proceso, tanto en su dimensión objetiva (como estructuras e imaginarios sociales) como en la posición subjetiva, como un componente de los procesos de identidad y pertenencia a la colectividad.

El interés antropológico de Bourgois es conocer la forma como la violencia cotidiana se constituye en violencia simbólica. Es decir, en una forma de vida y patrones de conducta violentos que constituyen un proceso identitario de los sectores olvidados de la sociedad, en los cuales la violencia se convierte en un medio de ganar una posición en la comunidad, o simplemente en parte de un capital cultural que define los roles que cada individuo juega en la comunidad y sus *habitus*.

Lo que estos estudios han mostrado, es que las diversas formas de violencia se expresan de formas dinámicas y continuas en los actos de las personas de dichas comunidades, que las asimilan como una forma de supervivencia o conforman sus “repertorios de acción” ante las diversas formas de agresión del entorno. Los discursos sociales que legitiman la violencia, se fertilizan y crecen dentro de un contexto hostil y un medio social propenso a la economía criminal e ilícita, que requieren del manejo de la violencia como habilidad empresarial (Valencia, 2010). La antropología de la violencia ha definido una forma de entender la violencia en dichos entornos y ha apoyado a la conceptualización más profunda de lo que se ha dado en llamar la cultura de la violencia. es necesario, basados en estos conceptos, poder caracterizar las manifestaciones principales de este tipo de cultura, que produce símbolos, rituales, formas de vida e identidades sociales.

Otros estudios antropológicos de procesos de violencia son los que se han llevado a cabo con comunidades de desplazados por conflictos armados en lugares tan diversos y

distintos como India y Colombia. Veena Das ha realizado estudios sobre los sucesos de crueldad durante la partición de India-Pakistán y los efectos a nivel de la experiencia de los individuos y las consecuencias en la circulación de símbolos que refuerzan las diversas relaciones de poder, odio y racismo, propias de la esfera cultural humana y los intereses políticos de fondo (Das, 2008). La construcción del Estado se hizo a base de una transgresión de los cuerpos de las mujeres, creando una memoria marcada por los actos de violencia social y política que definen las características de sus individuos y las narrativas nacionales atravesadas por dicha violencia. El dolor se convierte en el correlato del Estado nación, pero conlleva una herida colectiva que genera una serie de símbolos y narrativas, que identifican la violencia con valores como patriotismo, orgullo familiar y nociones patriarcales que definen los procesos de generación de ciudadanía. La perspectiva analítica de Das es el lenguaje, buscando los procesos simbólicos que pueden dar cuenta de la violencia, pero definiendo también el límite al lenguaje y a la palabra en la expresión del horror.

Creo que esta mutilación del lenguaje atestigua una verdad esencial acerca de la violencia aniquiladora y del terror que las personas experimentaron durante esas revueltas, es decir, que cuando el entendimiento humano fracasa, el lenguaje se silencia. La caída en ese silencio es un signo de este periodo, y parte del mismo terror. Es precisamente este hecho, el hecho de que la violencia aniquila el lenguaje y que por ello el terror no puede llevarse a la esfera de lo pronunciable, lo que nos invita a constituir el cuerpo como el signo mediador entre el individuo y las sociedades y entre el pasado y el presente (Das 2009:420).

En Colombia Myriam Jimeno ha descrito las experiencias de pérdida y duelo, pero igualmente la recomposición de las comunidades y sus reasentamientos (Jimeno, 1998). Da cuenta de los cambios culturales que provoca la violencia y sobre todo redefine las geografías internas y los procesos de memoria. Tanto Das como Jimeno trabajan los procesos de recomposición social posterior a estos eventos traumáticos en los individuos y el tejido social mediante los cuales restituyen sus comunidades por medio del lenguaje, la narrativa y la memoria que sanan identidades y buscan la cohesión del grupo ante un entorno que les agrede de forma constante. Las “comunidades emocionales” (Jimeno) son una estrategia de llevar a la esfera del discurso público la dimensión personal de la experiencia de dolor y pérdida,

haciendo de la memoria un vehículo de significaciones políticas y críticas, que inauguran un nuevo papel de estos sujetos, que recomponen por medio del lenguaje su lugar en el mundo y las nuevas configuraciones culturales que han de generar. El papel de la memoria, el lenguaje y las emociones es fundamental en el proceso de comprender, evitar y transformar la violencia sutil que se inserta en el nivel simbólico, o sea en los valores, el lenguaje, las creencias y las construcciones culturales; y en este aspecto, la antropología, en diálogo con otros saberes, tiene mucho que aportar.

El estudio de la violencia en antropología ha llevado a la elaboración de una noción de violencia que se enraíza en las prácticas sociales, que se construye discursivamente y que tiene como consecuencia la creación de formas de entender y actuar en el mundo, en las cuales la violencia forma parte de las relaciones humanas. La violencia implica una intersección de los campos económico, político y cultural en el individuo (compuesto de corporalidad y emociones) y en las relaciones sociales; por lo cual, estudiar de forma antropológica la violencia y los patrones culturales que produce, requiere de contar con conocimiento empírico, dígame etnográficos, como punto de partida de cualquier intento de estudiarla, y contar con un concepto complejo y transversal de violencia, por medio del cual se puedan analizar las identidades culturales en contextos violentos. Comprender de forma transcultural ¿de dónde sale lo transcultural? estos fenómenos, pueden clarificar las causas materiales y los procesos simbólicos que conducen a la violencia, por lo que es preciso estudiar las formas culturales de su manifestación, ya que los procesos simbólicos generan estados afectivos y mentales que se integran a la vida cotidiana, produciendo efectos políticos y económicos que se asimilan al continuum de actos violentos que justifican un orden social dado.

Mi objetivo es analizar la violencia como sistema de símbolos y relacionarlo con los problemas actuales de violencia que se viven en México. Propongo una definición de la cultura de la violencia, que permita ser una herramienta analítica para comprender los procesos de violencia social normalizada en comunidades donde se manifiesta de forma más clara y visible. No es intención de este trabajo describir algún tipo de violencia en específico ni estudiar la violencia homicida como lo más importante, el objetivo es conocer los patrones culturales que justifican y orientan la comprensión de la violencia, en especial en los

contextos sociales de mayor vulnerabilidad. Estudiar la cultura de la violencia en sus manifestaciones nos puede dar respuestas sobre los procesos sociales de asimilación y adaptación a los distintos tipos de violencia, así como comprender los cruces y encuentros de diversas formas de violencia, considerando las relaciones entre ellas y su papel en la construcción de las estructuras económicas y políticas. Para concluir, considero que la violencia no es un ejercicio gratuito autoreferente, es ante todo una forma de organizar las relaciones sociales y ejercer procesos de presión social que fundamentan las relaciones de poder: la violencia fundamenta una economía moral y política.

Dado que buscamos explicaciones a la violencia desde la cultura o analizando los discursos violentos en la sociedad, es necesario enfocar la capacidad de producción de sentido que los medios de comunicación masivos, las industrias culturales y redes sociales, pueden tener en relación a la violencia. La violencia se produce mediáticamente, debido a su carácter global, pero sobre todo es simbólica, debido a los signos que la representan: armas, símbolos de la muerte, despliegues de poder, drogas, autos de lujo, mujeres sexualizadas; esto convierte en un espectáculo mediático las múltiples formas en las que aparece: guerra, genocidio, represión policial, homicidios juveniles, desplazamientos, feminicidios, desaparición forzada, acoso sexual, bullying.... La construcción de ciudadanía y la capacidad de influir en las conductas individuales son procesos que cabe estudiar en relación al rol que juegan las representaciones mediáticas y las imágenes que convierten la violencia en espectáculo y, por ende, en un artículo de consumo, definiendo las formas de simbolización, difundiendo patrones de violencia a escala global y estereotipos sobre los sujetos “supuestamente violentos”, asimilados generalmente a alguna minoría social, en quienes recae el papel de ejercerla en contra de la sociedad.

Las construcciones mediáticas del Otro enfatizan su posición subalterna, pero en esa misma alteridad, se esconde un impulso destructivo contra el resto de la sociedad. las narrativas del cine de ficción demarcan esta fabricación ideológica de la diferencia como peligro, la alteridad como un elemento perturbador y la acción de la violencia como la restauración de la identidad única y unívoca, la justicia que elimina la contaminación social por medio del acto heroico. Los clichés del cine para ilustrar a los sujetos violentos y antisociales, forman parte de una trama en la que diversos valores, construcciones discursivas

y estereotipos sociales se conjugan, definiendo la posición de los individuos en el orden simbólico, lo cual les otorga determinado valor a su vida en la escala social. Este proceso reproduce la violencia simbólica y difumina la violencia en diversas formas, por medio de la relación de analogía entre el universo imaginario de las representaciones mediáticas y el terreno concreto de la vida social.

La “cultura de la violencia”, ha sido estudiada en relación a la profusión de imágenes y de narrativas que glorifican y justifican la violencia. Por ejemplo, en el caso de los tiroteos contra gente inocente realizado por ciudadanos “normales” en EEUU, la preocupación es descifrar qué orilla a dichas personas sin antecedentes criminales y en pleno uso de la razón de cometer actos tan brutales. La respuesta es que así como las narrativas del cine, la música, la literatura, entre otras, tienen la capacidad de influir en la percepción y valores de una sociedad, las actuales narrativas sobresaturadas de violencia, producen efectos en los individuos, quienes naturalizan la violencia y la ejercen como parte del mismo circuito de producción, recepción y circulación de significados.

Por ende, la densidad y nivel de los relatos de violencia nos ofrece una posibilidad de interpretación de la misma, desde los testimonios, la etnografía, los trabajos periodísticos o los productos culturales que tratan de reflejar estas problemáticas. Este trabajo pretende contribuir y ofrecer herramientas de análisis de la violencia de forma cultural, a la vez que conocer los procesos simbólicos que la reproducen y producen identidades violentas. La investigación antropológica podría entender los mecanismos culturales como elementos a considerar dentro de las causas de la violencia, así como la reproducción de la misma como proceso simbólico y acción efectiva.

Mientras escribía estas páginas, en Florida un joven entró a una escuela de educación media y disparó a sus compañeros, matando alrededor de 19 jóvenes e hiriendo a muchos más⁴. Es un suceso muy común en EEUU, tanto como las escenas de violencia y matanzas que pueblan las películas hollywoodenses y que crean una atmósfera emocional. Si a esto le añadimos la pertenencia a una cultura profundamente armamentista, que acepta la portación

⁴ https://www.abc.es/internacional/abci-matanza-florida-escuela-esta-siendo-tiroteada-y-estoy-dentro-estoy-asustado-201802151146_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F

de armas como derecho, además de todos los factores individuales, podemos considerar dicha cultura de la violencia como aquella en la que el medio social y los discursos sociales justifican y promueven la violencia como su uso planificado y consciente para conseguir un fin, pero, sobre todo, como el medio válido de solucionar conflictos y de empoderamiento.

¿Cómo ha abordado la antropología estos fenómenos sociales?, ¿qué puede aportar la etnografía para comprender estas situaciones contemporáneas? y ¿qué otras herramientas y métodos de las ciencias sociales se hacen necesarios? Las ciencias sociales han tratado de responder la pregunta de si la violencia, algo tan dañino y destructivo, pero a su vez tan omnipresente y difundido en la historia de la humanidad, es algo esencial a la cultura o es parte de la naturaleza humana: aún no tenemos una respuesta definitiva. Yo parto de la idea de construcción y proceso, de la combinación de factores debido a que nuestra constitución es tanto biológica como cultural. Somos seres en constante construcción y tenemos tendencias hacia la violencia y el daño mutuo, pero también hacia la cordialidad y el buen trato, somos capaces de amar y construir. Por ello, considero que hay una lucha interna constante en la que se debate la humanidad, ya que ambas, nuestra naturaleza biológica como nuestra construcción cultural, contienen los elementos de creación y destrucción, de vida y de muerte: es cuestión de agencia individual y del contexto social lo que define hacia qué lado se inclina la balanza.

Hay una profusión de productos culturales y mediáticos que se basan en la violencia para vender, lo cual nos hace ver de nuevo las tramas económicas y políticas que se conjugan en la violencia actual y no se pueden comprender por separado. Algunas de los más visibles son las que aparecen relacionados al crimen organizado, sobre todo en la versión de narcotráfico. El narcocorrido y la música de sicarios en México, o el denominado Rap gangsta en Estados Unidos, son la muestra de cómo los discursos de la violencia se producen y circulan, influenciando a quienes los consumen y promoviendo patrones de conducta antisociales y que normalizan las armas, el consumo de drogas y la sobre sexualización del cuerpo femenino como medios de venta (Mondaca 2008 y Valenzuela 2003). La existencia de sujetos violentos se lleva a cabo por diversos mecanismos culturales que producen socialmente estados afectivos, que van desde el miedo hasta la fascinación por la violencia.

Como he sostenido, la vida cotidiana es el espacio de construcción de la aceptación e indiferencia a la violencia, cuando se presenta de forma brutal y continua, lo cual hace que la misma violencia pase de lo extraordinario a lo común, al suceso ordinario despojado de esa aura de grandeza que provocan las imágenes violentas en los medios. La saturación de imágenes violentas, consumidas por los sujetos sociales criminales, tiene otra función, que es la de dotar de un aura de grandeza y volver sus actos algo espectacular, tal como se ve en las pantallas. Cualquiera que haya presenciado un hecho de violencia como un homicidio o una balacera, sabe que está despojado de toda estética o de fascinación: es un hecho crudo, desagradable y que genera reacciones negativas en quienes lo perciben.

Es por ello que necesitamos de nuevas formas de acercarnos a estos fenómenos, de analizarlos desde una óptica distinta, que procure ver más allá de ellas. Los estudios sobre la violencia son profusos, teniendo desde todas las áreas del conocimiento posibles, tratando de comprenderla. El otro lado de dichas investigaciones sobre la violencia es lo que se denominan los estudios para la paz y el conflicto (Galtung 1985), inaugurados en las ciencias sociales por Johan Galtung y a quien se le han adherido una gran cantidad de otros autores, institutos de investigaciones y fundaciones dedicadas a este propósito. Uno de los fines de dicho enfoque de estudio es el de analizar las principales características de lo que se necesita para alcanzar la paz, entendida como paz positiva, en la cual se puedan mitigar y anular las violencias tanto directa, como estructural y cultural (Oswald 2018).

La idea principal de la Paz Positiva es que es "más" que la ausencia de guerra/violencia directa y aborda también la violencia estructural y cultural. Según Galtung (2012: 52), las características básicas son: la cooperación, la igualdad, la equidad, la cultura de paz y el diálogo. Sin embargo, estos principios también se han traducido y complementado en varios modelos, sin que siempre sea transparente cómo se han logrado (por ejemplo, IEP, último informe 2019). También aquí se evoca la impresión de un "significante vacío", que se estrecha y acorta, especialmente en el curso de la mensurabilidad cuantitativa. Por lo tanto, hay que aclarar qué significa realmente la paz y qué paradigmas se utilizan en este ámbito. (Marej 2020: 37)

-Definiciones de la cultura de paz y casos de construcción de cultura de paz en México.

Para Galtung, el objetivo de los estudios para la paz es entender la violencia, sus causas y consecuencias, así como los diferentes niveles que existen y la intersección los distintos tipos de ésta, construyendo opciones de paz viables y acordes a la complejidad del concepto de violencia al que nos enfrentamos (Galtung 1968). Así es como surgen distintas propuestas de lo que debe de realizarse para construir una paz positiva (Galtung 1985), la transformación de los conflictos en los tres niveles de reconciliación, reparación y restauración (Lederach 1997), la eliminación de la violencia cultural y estructural (Jiménez 2011) y como una construcción (Ramos 2015). Esto es lo que se conoce como la construcción de culturas de paz, la posibilidad de que, ante la cultura de la violencia que he descrito anteriormente, pueda haber una cultura de paz, lo cual implica relaciones basadas en la vida, el bienestar mutuo y la práctica de valores que forman parte de un ethos de la paz, tales como el amor al otro, el respeto, la honestidad, el servicio, entre otros. La construcción de paz ha sido de muchas maneras, por lo que rescato la concepción de cultura de paz de Elise Boulding:

Es una cultura que promueve la pacificación, Una cultura que incluya estilos de vida, patrones de creencias, valores y comportamientos que favorezcan la construcción de la paz y acompañe los cambios institucionales que promuevan el bienestar, la igualdad, la administración equitativa de los recursos, la seguridad para los individuos, las familias, la identidad de los grupos o de las naciones, y sin necesidad de recurrir a la violencia. (Boulding 1992:31)

En mi concepción de la construcción de la paz, la considero el proceso de sanación de la violencia en el plano individual y social. Y utilizo el término "sanar", ya que quiero centrarme en los niveles subjetivo y colectivo de recuperación de los eventos traumáticos y fomentar la resiliencia (Cyrulnik 2004). Considero la violencia como una enfermedad que se propaga como una epidemia en el cuerpo social (Slutkin 2016), con causas culturales y sociales y raíces psicológicas (Raine 2003). Al pensar en construir la paz pienso en el proceso de reconstrucción del individuo, de la cura de una enfermedad como el primer paso de la

construcción de la paz: con comunidades e individuos enfermos no hay paz posible. Boris Cyrulnik, terapeuta sobreviviente a los campos de concentración, define este proceso de sanación como resiliencia, la “posibilidad de reponerse física y mentalmente de un evento traumático”, la cual me parece una definición que utilizaré en este trabajo (Cyrulnik 2006).

Necesitamos entender los diferentes tipos de violencia que enfrentamos: desde un muro fronterizo hasta la pobreza, la falta de atención, la contaminación y la desigualdad son también tipos de violencia que destruyen a los individuos y a las comunidades, es lo que la psicología social llama "sufrimiento social, el sentimiento colectivo que produce la violencia, "el sufrimiento que se origina en las relaciones humanas como un todo" (Gampel 2002:17). Así pues, el impacto de la violencia en los individuos los convierte en posibles multiplicadores de la violencia, o en ciudadanos pasivos y temerosos. Así que el primer paso para empoderar a las comunidades y trabajar por la construcción de la paz, es la curación de los individuos, y luego los vínculos sociales para sanar el tejido social. En este sentido, la expresión artística y las prácticas culturales se utilizan para este fin y es de lo que este trabajo va a profundizar: en cómo actores sociales pueden proponer alternativas a la violencia y trabajar en procesos de reparación, reconciliación, prevención de violencia y memoria ante las injusticias. Todas estas acciones, que se realizan la mayoría de las veces por separado por actores diversos, se esparcen por todo el territorio y surgen en las situaciones de mayor violencia, como propuestas de construcción de paz.

La propuesta de una cultura de paz es también una propuesta de forjar un nuevo contrato social y ecológico a nivel planetario, que mediante instrumentos jurídicos y políticos pueda instalar un equilibrio entre las sociedades, sobre la base de los valores del humanismo moderno, valores de solidaridad, de fraternidad, de justicia, de libertad y de desarrollo sostenible. (Fisas 1998)

Quiero explorar la capacidad de resiliencia de aquellos que realmente saben lo que es experimentar la violencia en sus propias almas. Me refiero, por ejemplo, a quienes tienen familiares desaparecidos, a quienes viven en constante temor por la inseguridad cotidiana, a los jóvenes relacionados con el crimen organizado, a las madres de las mujeres desaparecidas, a miles de familias que pierden a algún ser querido, a ellos me refiero, a quienes no se rindieron. Considero que la resiliencia es un paso necesario en la acción contra la violencia,

y he encontrado durante mi investigación y trabajo etnográfico, cómo las acciones artísticas pueden contribuir a sanar la violencia y también a esta resiliencia a nivel personal y social.

En este escenario, el enfoque de construcción de la paz que he investigado es de abajo hacia arriba, dirigido principalmente por la acción de individuos a nivel comunitario, en organizaciones locales, o de individuos que van a provocar modificaciones a escala micropolítica, mostrando diferentes estrategias para hacer frente a la violencia y proponer alternativas. Quiero mostrar que, cuando el Estado y el poder gubernamental no pueden brindar seguridad a sus ciudadanos, como en México, la capacidad de resistir y resolver los problemas sociales es liderada por la gente común en las bases. Ilustraré este despliegue de agencia social y compromiso político de la gente, estudiando la estética de la paz y el papel crítico que juegan para resistir y subvertir la retórica del miedo y el silencio que impone la violencia, pero también, conociendo a los protagonistas de esta historia.

. ¿Cómo se relacionan las prácticas culturales y la construcción de la paz? ¿Existe la posibilidad de que las artes sean útiles para promover la no violencia y cambiar comportamientos? ¿Cuál es el potencial de las prácticas simbólicas para promover cambios en la sociedad y en las actitudes hacia la violencia? Ese es el objetivo de este trabajo, estudiar diferentes prácticas de construcción de la paz y cómo se utilizan las artes como formas de abordar los conflictos, así como mostrar diferentes métodos de intervención en contextos violentos.

Las principales cualidades de los proyectos culturales estudiados es que están basados en la comunidad, cuentan con el apoyo de las bases, critican la violencia, promueven la educación alternativa y se autoorganizan. Por la experiencia y el trabajo etnográfico con estos movimientos, encontré que el uso del arte está bien difundido y en su discurso confían en la capacidad de la cultura para provocar cambios en la sociedad respecto a la violencia. Las personas que se dedican a este tipo de trabajo confían en él de diferentes maneras y con diversos fines (1) como herramienta de educación para la paz que promueve valores en las personas (solidaridad, armonía, no violencia), (2) como forma de activar la ciudadanía en los marginados y ofrecer oportunidades, (3) como herramienta comunicativa para denunciar la violencia y reclamar justicia, o (4) como estrategia para trabajar con jóvenes de alto riesgo o comunidades sensibles. Todas estas características me parece que son acordes a algunos de

los principios de la cultura de paz que hemos mencionado y que forman parte de las condiciones de la construcción de una paz integral positiva, justa y sostenible (Oswald y Serrano 2018).

Los activistas y organizadores hablan de la cultura en el sentido de humanización, como algo que ayuda a recuperar los lazos sociales perdidos, creen que las prácticas simbólicas pueden ser formas de reconstruir el tejido social en las comunidades vulnerables (Vich, 2014). La cultura es relevante en el desarrollo de los individuos, ayuda a mejorar la comunicación entre las personas, empodera a los marginados, ayuda a resolver conflictos, transforma las comunidades y da seguridad a los espacios públicos, todos estos factores contribuyen a promover valores relacionados con una cultura de paz (Fisas 2011).

A partir de mi experiencia de trabajo de campo con colectivos artísticos y diferentes promotores culturales, analizaré cómo algunos conceptos como construcción de paz, empoderamiento comunitario, fortalecimiento de redes sociales, democratización de la cultura y prevención de la violencia, están presentes en sus acciones. Es necesario leer desde la etnografía los significados de su actuación e interpretar los conceptos relacionados con la no violencia y la construcción de la paz en su trabajo. Para estas prácticas culturales, que se crean desde fuera de las leyes del mercado, el proceso es más relevante que los resultados, y la meta no es la belleza o el negocio, sino el desarrollo del ser humano y la corresponsabilidad con su comunidad (Rodríguez, 1994).

México ha experimentado recientemente el surgimiento de individuos, organizadores y comunidades que enfrentan la violencia con los medios que tienen a su alcance y les pertenecen, apoyándose en sus tradiciones culturales como fuente de sus acciones simbólicas. Este fenómeno ha ido creciendo, difundiendo el uso de diferentes expresiones artísticas y estrategias culturales en el proceso de construcción de la paz. Los artistas y promotores que trabajan en comunidades sensibles, con poblaciones desfavorecidas, que tienen la voluntad de cambiar la violencia estructural y cultural, son los principales sujetos de esta investigación. Considero que este tipo de prácticas estéticas y culturales tienen el potencial de crear un nuevo sentido de la vida social y promover la práctica de un nuevo conjunto de valores para una sociedad no violenta y sana.

El arte de la paz tiene un doble significado: por un lado, es el arte que pretende hacer frente a la violencia, un tipo de expresión artística que tiene la no violencia como inspiración y búsqueda, un arte que persigue la paz. Por otro lado, y relacionado con esto, es la idea de que la paz es un proceso creativo por sí mismo, que requiere que imaginemos un mundo diferente y una nueva forma de vivir en él. El arte de la paz, como cualquier ejecución estética, tiene que ser elaborado y creado, la mayoría de las veces desde cero, con sensibilidad y como espejo del mundo. Este arte también tiene que ser radical, disruptivo, rebelde y quedarse con los de abajo de la sociedad (Patella 2010).

CAP 2. AGENCIA SOCIAL DE MUJERES VÍCTIMAS DEL FEMINICIDIO EN CD. JUAREZ.

En este capítulo abordaré las prácticas culturales empleadas por las madres de mujeres víctimas de feminicidio o desaparición en Cd. Juárez como formas de agencia social, ya que al movilizarse y producir obras que rechazan la violencia, son también constructoras de paz. La narrativa de estas madres propone una alternativa a la violencia, son actos desde la ciudadanía organizada y forma de lucha que movilizan a una colectividad unida por el dolor, producen significados compartidos por medio de las prácticas simbólicas. Estas prácticas son llevadas a cabo por las familias de las víctimas que, al no encontrar un canal de solución confiable en las autoridades, llevan a cabo acciones de forma independiente a éstas, denunciando explícitamente la ausencia de un estado de derecho que garantice condiciones mínimas de seguridad vital a las mujeres en este contexto de violencia de género y normalización de la inseguridad.

Me enfocaré en el caso de Ana Cuellar, la madre de Jessica Padilla-*Jessy*, joven desaparecida en 2011 en Ciudad Juárez y de la cual no se ha podido saber nada aún, en el año 2021, diez años después su madre la sigue buscando. Interpretaré las diversas acciones simbólicas que ha realizado y los recursos culturales que pone en juego para recuperar a su hija o, al menos, para tenerla presente y denunciar su ausencia. Anita, como ella prefiere que la llame, es quien me ha mostrado con su capacidad de acción, la resiliencia y agencia de una mujer que sufrió ese hecho de violencia, para hacer una toma de conciencia crítica que la ha conducido a un proceso de transformación subjetiva y empoderamiento. Ella es muestra de que aún ante condiciones adversas, la inmovilidad, temor y silencio no son opciones válidas, que el dolor mueve a la acción, una acción que la ha llevado a tener un rol en el ámbito social de su ciudad. Con ella se observa ese cambio en el que muchas madres de las víctimas han transformado sus identidades, de madres a activistas, organizadoras de su comunidad y protagonistas de su historia.

La exposición etnográfica y la interpretación de las distintas estrategias que ha llevado a cabo, me servirán para conocer el proceso de transformación de su agencia social y cómo la violencia cataliza el paso de la victimización a una subjetividad resiliente. Lo que me interesa puntualizar, es que la resiliencia activa la capacidad de agencia social en los individuos, que la movilización política cataliza procesos de reconstrucción individual y colectiva ante el dolor de la violencia recibida. Esta capacidad de resistir y transformar la violencia implica una práctica política que incide en la esfera del discurso, que cuestiona las narrativas instituidas y propone la visión “desde dentro” de la violencia y su transgresión simbólica; todo lo cual se encuentra presente en los casos de las madres de Cd. Juárez, quienes han transformado el dolor en acción.

Apoyado en el material etnográfico, entrevistas con especialistas y activistas, relatos, notas de prensa, entre otras, además de la relación de cuatro años con ella y el seguimiento de su caso considero que su actuar pone de manifiesto la capacidad de movilización y acción de los individuos de manera autónoma. El caso de Anita despliega una diversidad de elementos discursivos de una fuerte carga simbólica, que se enfrentan directamente a la violencia y reclaman la vida de su hija por medio de distintas obras artísticas. A través de dichos actos estéticos que se expresan en murales, bordados y otros medios, se producen actos de agencia y ciudadanía, que considero pueden contraponerse más efectivamente a la violencia y construir la paz.

Podemos pensar las prácticas de Anita como performances “desidentificatorios” (Muñoz 1999), en tanto que actos simbólicos que desenmascaran los relatos del poder y restan hegemonía a sus discursos por medio de otras prácticas tanto corporales como visuales (Taylor, 2003). Esto es así porque la violencia de género se imprime en el cuerpo e impacta la subjetividad de Anita de diversas maneras. En su calidad de mujer pobre de los márgenes de la sociedad, o como víctima, ella ha tenido la capacidad de responder al discurso hegemónico, a la representación de la mujer determinada por su cultura y desafiar los poderes establecidos de su ciudad, haciendo de estos actos simbólicos su medio de protesta, restauración y acción política.

Para abordar la cuestión de las prácticas artísticas de las madres de las mujeres desaparecidas en Cd. Juárez, recurriré a los conceptos de desidentificación, de Esteban

Muñoz (1999) para interpretar estas acciones como puntos de quiebre entre los ciudadanos y las estructuras hegemónicas, actos performativos que se apartan de las prácticas y discursos identitarios dominantes. Se trata de respuestas sociales a la violencia insertas igualmente en el terreno simbólico de los significados atribuidos a las cosas; el performance contra el feminicidio implica una práctica contradiscursiva a la violencia simbólica y directa.

En cuanto a la categoría de ciudadanía, siguiendo a Balibar, ésta no se restringirá solo a la relación con las instituciones, sino implica también prácticas civiles que ponen de manifiesto los límites de las mismas estructuras sociales (Balibar 2015 b). Al ejercitar sus derechos y actuar como sujetos políticos, los ciudadanos desbalancean al poder, lo reducen y debilitan sus bases simbólicas ante la sociedad, ya que pierden el consenso y reconocimiento colectivo. Esto abre un espacio para prácticas contrahegemónicas, las cuales impactan en el orden simbólico del poder, debilitan su hegemonía y legitimidad (Sharp 2018), al mostrar que no están cumpliendo con su función y que, en cambio, los ciudadanos retiran el poder que les han otorgado a estas estructuras y ejercen su soberanía.

Otro de los conceptos básicos que me ha brindado una forma de entender estos procesos de reconstrucción individual es el de resiliencia. La resiliencia, desde la perspectiva psicológica de Henderson y Milstein (2003), requiere de diversos factores para poder realizarse. Por una parte, de mitigar los riesgos del ambiente y, por el otra, generar procesos de cambio en el mismo entorno. Ello conlleva procesos de homeostasis o recomposición que implican que se encuentran factores de protección al nivel psicológico, físico y emocional, para poder generar una integración resiliente a la vida y la sociedad (Richardson 1990). Para que eso sea posible son precisas las siguientes características: existencia de apoyo social, como redes familiares o de amistad, que les permiten afrontarlo solos; adaptabilidad a diversas situaciones, a los cambios y aquello que escapa a nosotros; el tener un propósito en la vida y definir objetivos a futuro; así como el tener confianza en uno mismo, sentirse seguro y aumentar la autoestima (Henderson & Milstein 2003). Así que voy a mostrar qué elementos están presentes en el caso de Anita Cuellar y cuál es el papel que juega el arte en este proceso de resiliencia. Debido a que recientemente este concepto se ha incorporado a campos como los estudios para la paz y la seguridad (Van Metre y Calder 2016), es importante revisar su aplicación en el ámbito de la capacidad social de responder a la violencia, el ver cómo las

comunidades son resilientes y pueden regenerarse y reconstruirse ante los efectos de la violencia (Muggah 2017). Esto puede tener su aplicación práctica en el caso que estamos estudiando de los familiares de las víctimas del feminicidio y desaparición en Cd. Juárez.

El cumpleaños de Jessy: performance de resiliencia ante la vida y la muerte.

Estoy en las calles de la colonia López Mateos, en las zonas altas de Cd. Juárez. Hay un clima agradable y está cayendo la tarde. El motivo es una celebración del cumpleaños de Jessica Padilla, la hija de Anita desaparecida desde el 2011. Vamos en compañía de muchas otras personas y unos “matachines”, que van a realizar una danza tradicional en honor de la cumpleañera ausente. La señora Anita Cuéllar, va al frente de la caminata, cargando una manta con la foto de Jessy y frases de cariño hacia ella. La escena es la de una procesión religiosa, sonando los tambores, las pancartas en alto y un sentimiento general de respeto. Vamos caminando hacia el convivio, viendo cercanamente el famoso cerro “de la Biblia”, de Cd. Juárez.

Caminamos por las calles de este barrio testigo de homicidios y sucesos de violencia entre pandillas, vertedero de cuerpos y refugio de los olvidados, percibo las huellas del abandono, la violencia estructural plasmada en calles sin pavimento, pobreza sin sombra, desigualdad esperando el camión de la maquiladora pasar. En ese lugar transcurre esa procesión que buscaba celebrar un cumpleaños sin cumpleañera, un festejo de la ausencia, una denuncia y la búsqueda de hacer presente lo inasible.

¿Qué tipo de acto puede expresar el dolor?, ¿cómo puede operar el lenguaje simbólico en esta sanación de la violencia? Como un asunto inicial, tanto la simbolización del dolor, como su expresión, están mediadas culturalmente, por lo que el marco simbólico de la cultura propia de los juarenses define esta expresividad. Las formas de significación de la victimización de las mujeres, expresa valores culturales y actúan desde esos símbolos, tales como las representaciones de las quinceañeras, los cumpleaños o los murales, que denotan

los valores propios de las personas y sus creencias sobre el género y la clase, así como las ideas que tienen sobre la paz, la verdad y la justicia.

En ocasión de este homenaje a Jessy fui invitado por su madre para tomar fotos del evento y conocer a su familia. Vamos caminando desde la Iglesia, después de unas palabras del sacerdote, hacia el lugar de la celebración; a mi lado va un hombre mayor, quien tiene dificultad para caminar en una bajada pronunciada. Le ofrezco mi apoyo antes de llegar a la calle donde están colocadas las mesas y hay un altar. Le acompaño al hombre, intercambiamos algunas palabras y le pregunto cuál es su relación tiene con Jessy: “es mi nieta”, responde; entonces le pregunto: “¿qué es lo que piensa después de estos años?”, su respuesta es segura: “que pueda estar viva todavía”, contesta mientras se voltea y sigue andando por la bajada pronunciada. La resiliencia demuestra que existe una capacidad de acción, de respuesta humana ante las fuerzas que violentan y el trauma; el abuelo de Jessy con ese gesto me demostró también que esa fuerza se alimenta de la capacidad de seguir creyendo, de resistir ante la incertidumbre, de tener la fortaleza moral de llevar la vida cuesta abajo, remontando las dificultades para caminar sin caer, sin detenerse, sabiendo que la vida es posible, que la vida es más fuerte que la muerte.

En acuerdo con los planteamientos de Benard y Marshall (1997), la nueva visión de resiliencia emana de la creencia fundamental que todas las personas tienen la capacidad de transformación exitosa y de cambio, no importa cuáles sean sus circunstancias de vida. El proceso de resiliencia es el proceso de desarrollo humano saludable, del cumplimiento con la satisfacción de necesidades humanas básicas de cuidado, conexión, respeto, desafío y estructura, donde realmente exista un compromiso significativo, sentido de pertenencia y poder (Acevedo y Mondragón 2005:24).

La resiliencia se considera desde los estudios para la paz como la posibilidad de resistir, absorber y transformar la violencia, que mantiene a los individuos con vida después de atravesar circunstancias adversas. La resiliencia es definida como: “la capacidad de un Sistema social de mitigar y recuperarse de un shock violento o un factor de estrés por un largo período, para mantenerse en paz y funcionando” (Van Metre y Calder 2016). En este sentido nos habla de las capacidades autónomas y autopoieticas para reponerse ante un shock

violento, lo cual activa la posibilidad de recomposición y retorno a un equilibrio. Reconociendo que este shock proviene de estímulos externos, provocados por relaciones de poder, procesos estructurales y violencia sistémica, la resiliencia se activa ante presiones extremas provocadas por mecanismos de violencia determinados e intencionales.

La resiliencia está conectada a nuestra capacidad de sobreponernos a golpes externos de la vida e implica la posibilidad de una reconstrucción individual y colectiva, adaptándonos y resolviendo los conflictos de forma positiva (Van Metre y Calder, 2016). En todo el mundo surgen distintas respuestas colectivas a la violencia, que reclaman seguridad vital y ponen de manifiesto la incapacidad del Estado para garantizar la vida de sus ciudadanos. ¿Qué proceso lleva a los individuos a sobreponerse a situaciones adversas?, ¿qué les motiva a actuar en oposición al Estado?, ¿qué detona la capacidad de agencia social de los individuos, sobre todo cuando enfrentan situaciones extremas? La resiliencia conlleva formas de acción cotidiana, actos que reclaman un espacio de representación en la sociedad y tienen un potencial político muy importante. Es necesario entender el proceso de resiliencia vinculado a los mecanismos de opresión y violencia estructurales, pero dando un sentido activo a los sujetos en cuanto a su capacidad de modificar sus circunstancias.

En los últimos años se ha dado un interés creciente en las ciencias sociales por este tema debido al rol que juega en los procesos de restauración y reintegración social en comunidades afectadas por diversas problemáticas sociales. Es importante desarrollarlo en relación a la situación de violencia en México, cómo lo viven las víctimas y cómo se reponen de estas situaciones. Es de suma importancia para comprender a los nuevos sujetos políticos que se han organizado y actuado ante las diversas formas de violencia y que enfrentan el discurso del Estado sobre la paz.

El cumpleaños de Jessy fue un acto que demuestra la forma en la que se construye la resiliencia, cómo los actos simbólicos pueden detonar procesos de solidaridad en la familia y vecinos de la comunidad, ayuda a fijar objetivos; ya que al convocar y organizar el evento de Jessy, se moviliza a la colectividad y dignifica la memoria de su hija.

Toda la comunidad de la colonia López Mateos, están siempre pendiente de qué está pasando. Me preguntan que cómo está mi hija, me preguntan cómo vamos, si tenemos

alguna noticia, me preguntan ‘qué necesitan’; ahí está el apoyo moral. Si usted me ve de pie y estoy bien, es precisamente porque no estoy sola, porque a mí sí me han apoyado muchísimo, por parte de mi familia, por la gente que me conoce, la gente de aquí de la colonia. Siempre tienen una palabra de aliento, siempre me ven y ‘estamos me dicen que piden por mi hija, que van a hacer oración a la iglesia y van a rezar por ella. Entonces eso me mantiene fuerte, y me mantiene con la esperanza de encontrarla con vida. Y la fe de que la vamos a encontrar todos, no solo yo, porque toda esta gente está conmigo moralmente, sentimentalmente (Entrevista con Ana Cuéllar, Agosto 2015).

Estos actos tienen efectos en una diversidad de actores, ya que se relacionan con sus familiares, los vecinos, grupos de activistas o personas interesadas en la problemática, quienes se integran a estas acciones y procuran contribuir en algo en esta situación.

La “fiesta” está en su esplendor, y los mariachis arrancan su melodía, entonando las canciones que hacen recordar a los seres queridos. Doña Anita, junto con sus familiares y amigas cantan “Amor eterno”; se han colocado al lado de un altar con la imagen de la Virgen y un Niño Dios. Entre cada canción, se interrumpe el mariachi para rezar el Rosario, con rezos para Jessy. Es una ceremonia que alterna lágrimas y cantos, con emociones fluctuando entre la tristeza por la pérdida de su hija, el consuelo de sentirse acompañada en su duelo e incluso la esperanza de que su hija aún esté viva. Era todo algo confuso y es difícil de explicar cómo constantemente se movía entre la celebración de un cumpleaños a un rito fúnebre, de forma continua. Una de las nietas de doña Anita se acerca a ella y se acomoda entre sus piernas mientras ella la abraza cantando con un gesto de cuidado, de no querer dejarla ir, de mantenerla a su lado. Una de las distintas formas de respuesta a la pérdida, es el fortalecer los vínculos entre las familias y la comunidad. Las canciones siguen, los rezos también; cuando los matachines han comenzado la danza y a tocar sus tambores llega el momento del pastel. Es una tarta con la fotografía de Jessy en sus quince años, otro con la imagen del niño Jesús, entremezclando símbolos de la vida y la muerte, con la esperanza de que la vida es aún posible.

Thus, the main objective of early psychological research into resilience was to identify the individual personality traits and wider protective factors that might modify the

negative effects of adverse life circumstances, and then to identify the processes that could underlie positive adaptation (Luthar and Cicchetti 2000). Later research has uncovered three major levels of influence: the community, family, and the individual (UNICEF 2016) (Capstik 2018).

La capacidad de sobreponerse a la pérdida de su hija por medio de diversos mecanismos de respuesta ya sea nivel comunitario, familiar o individual, han permitido que Anita pueda llevar a cabo este tipo de acciones públicas y no quedar sumida en la depresión, que podría ser otro mecanismo de respuesta que conduciría a la apatía y la desesperanza. En esa misma fiesta había un personaje un tanto ausente, un hombre que no se sentaba con los demás invitados y no se unía a la celebración. Era el padre de Jessy, sentado, en la banquetta, apartado de la gente. No quiso hablar mucho, evadía mis pocas preguntas, solo mencionó que “todo es gasto, Ana es la que sabe bien”, dando a entender que él no estaba involucrado de la misma forma en el caso de su hija, que su rol masculino de sostén del hogar le ha hecho asumir su papel de no demostrar sentimientos, de alejarse de las emociones que se estaban dando en ese momento y no participar del dolor para sanarlo.

La serie de actos simbólicos que se ponen en marcha con las acciones de las madres de las jóvenes desaparecidas, tienen mucho en común con esta necesidad de movilizar a la comunidad, hablar del tema, ponerlo en la esfera pública y mostrar su dolor. Esto tiene una dimensión transformadora, tanto en el individuo que la realiza como en quienes participan de ella. Al hablar de las relaciones entre la violencia y el lenguaje, la antropóloga india Veena Das se pregunta de la posibilidad de hablar del dolor. Se pregunta si es posible transmitir esa experiencia ya que para ella la violencia enmudece el lenguaje racional, suspende el juicio y se vive en él sin sentido (Das 1995).

Cuando conoces de viva voz las historias de las víctimas de esta violencia te sitúan en el terreno de lo inaprensible, el sinsentido absoluto, la pérdida de la racionalidad que debería guiar la vida. Estas emociones tan contrapuestas necesitan válvulas de escape y espacios emocionalmente receptivos, por lo que es preciso encontrar un lenguaje apto para aludirlas, expresarlas y sacarlas de la conciencia con el fin de poder sanar emocionalmente. En este proceso es que las madres recurren a formas de expresión artística, como medios de expresión y denuncia. Esta capacidad de los actos estéticos para atacar la violencia, es un recurso que

han hecho propio las madres de las jóvenes que han perdido la vida en México, como forma de expresión de otros discursos contrahegemónicos y para crear lazos comunicativos con la comunidad, buscando generar una empatía colectiva y un rechazo a la violencia.

Pero ¿por qué son empleados recursos simbólicos? Los símbolos, a la manera en que los define Barthes, son imágenes que remiten a otra cosa, son canales movilizados de sentido, analogías y metáforas, insinuaciones y transferencias abiertas a distintos procesos de interpretación (Barthes 1993). Los símbolos existen en tanto que analogías, huellas de algo más, aproximaciones e indicios de una realidad cultural más profunda representada en imágenes y metáforas. Estos símbolos también nos unen en prácticas sociales definidas culturalmente, de forma que se relaciona al lenguaje y su capacidad de estructurar la realidad social.

El lenguaje metafórico tiene la capacidad de significar el sufrimiento, lo expresa con términos abiertos a muchos sentidos, basados también en narrativas culturales particulares; como las ideas de poder, los imaginarios de género o los valores religiosos de una comunidad. Quizá es por ello que este es el medio que Anita ha encontrado más adecuado para aproximarse a lo increíble de su dolor. Para Veena Das esta es la forma de transmisión de una experiencia única, tal como es la de la violencia vivida en carne propia (Das, 1995). El lenguaje puede simbolizar el dolor y crear narrativas del sufrimiento social que alivian y restauran emocionalmente, por lo que poder manifestar la pérdida de su hija es igualmente un acto político porque busca restaurar la memoria.

Las manifestaciones artísticas, que tienen como punto de partida las emociones y los procesos afectivos. Cumplen una función política al hacer que estos contenidos del arte coincidan con procesos de justicia social, de denuncia y actos de memoria. El arte comunitario en los últimos años ha compartido esta inquietud al descubrir un arte que cumpla con la mejora de la sociedad, una estética de la vida o un arte de la paz. Por medio de diferentes técnicas, vinculan el arte a las problemáticas sociales y trabajan en conjunto con comunidades vulnerables, estos actos artísticos, que generan movilización ciudadana, son componentes de los esfuerzos para construir la paz en dichos espacios. Las prácticas artísticas se enfocan en lo cultural, en aspectos emocionales y simbólicos de la vida humana, por lo que creo que pueden incidir sobre todo en este espacio: en las representaciones de la violencia

y proyectando imágenes de paz. Trabajar con las emociones es un paso indispensable para poder avanzar hacia una recomposición individual, sanación o reconciliación. Estos últimos pasos son indispensables en los procesos de construcción de paz y resiliencia, por lo que es necesario también dar lugar a estos momentos como estrategias necesarias contra la violencia. Los actos simbólicos impactan a nivel cultural, en tanto que son contradiscursos a las narrativas hegemónicas, cuestionan valores y normas relacionadas a la violencia y enuncian otros discursos.

Ahora lo que quisiera responder es si estas acciones simbólicas pueden catalizar los procesos de resiliencia en los individuos ¿qué relación existe entre ambos? Esta pregunta nace al ver el proceso de Anita, su empoderamiento, y los efectos de llevar a cabo acciones simbólicas tales como esta: la organización del cumpleaños de Jessy, a cuatro años de su desaparición. La capacidad de estos actos para influir en el estado anímico y por ende afectar la moral del individuo de forma positiva, radica también en su capacidad de crear comunidad y solidaridad alrededor del problema de las víctimas.

Al presenciar esta serie de actos simbólicos con los que buscaban realizar un ritual sobre la ausencia, se estaban desplegando actos performativos con una gran carga significativa, que me parece vale la pena analizar. Entiendo el performance tanto como una puesta en escena de actos que buscan simbolizar diferentes aspectos culturales (Taylor 2003), como ritual que despliega símbolos que dan sentido a la vida social (Turner 1999) y también como la capacidad de que un acto o signo tenga efectos en el mundo como transformadores de la realidad (Butler 2010). Por ello, el episodio de festejar a la hija desaparecida, de traerla de vuelta, es un evento performativo que cumple con todas las características mencionadas: por un lado es un despliegue de elementos en el espacio público, implicando a una cantidad de personas y cumpliendo con un ritual común como un cumpleaños, transformado a su vez en una acción que busca denunciar una realidad violenta, y que igualmente da sentido a la búsqueda de su madre, al festejar la vida y, por ende, la esperanza de encontrarla viva. La capacidad de este acto simbólico de operar al nivel de las emociones, de generar lazos de cuidado y afecto entre otras mujeres, al socializar el dolor, cataliza procesos de solidaridad con otros grupos afines a su causa. Pero también es un ritual de la memoria y la capacidad de

sobreponerse ante la situación que atraviesa. En ese sentido, la idea de justicia y verdad se vuelven ejes de su recomposición moral.

Para la sociedad hay un mensaje: ¡no desistas! (...) Cuando todo sea solo cuestras que subir, cuando todo es más negro que gris y todas las dificultades se nos muestran, cuando piensas que ya no puedes sufrir más, cuando parezca que ya sufriste lo indeseable; quizás aún puedas descansar, pero desistir jamás (Palabras de Anita Cuéllar).

El caso de los murales, los cumpleaños y otros actos simbólicos que realiza, ayudan a catalizar este proceso de resiliencia en ella, este “no desistir”, a la vez que involucra a su familia y la comunidad, a partir de lo cual ella abre los momentos simbólicos, por medio de rituales que activan la memoria, pero que igualmente le ayudan a su restauración individual. Podría pensarse este tipo de performance como actos de agencia individual, que ponen en práctica la imaginación creativa ante los imaginarios que atemorizan.

Esto es precisamente en lo que quisiera adentrarme, conocer la capacidad de resistir los embates de la vida y seguir adelante. Este impulso de resiliencia es la idea central de este apartado, ya que es la que nos permite conocer el proceso que conduce a la agencia social. El concepto de resiliencia tiene distintas connotaciones, las cuales se requiere analizar en relación al caso de la señora Anita Cuéllar y sus acciones simbólicas, como actos de ciudadanía contra la violencia, que implican una capacidad de agencia a través de mecanismos de resiliencia social. Se han realizado algunos estudios (Ravelo 2010), en los cuales se ha analizado más de cerca la subjetividad de las madres, y los complejos procesos emocionales por los que atraviesan, en este período de duelo sin resignación. La agencia social, entendida entonces como esta capacidad de enfrentar las estructuras, proviene de una tradición académica poscolonial y subalterna, que está poniendo el énfasis en conocer los procesos que los sujetos ponen en práctica para transformar dichas determinantes estructurales. Es por ello que igualmente me interesa indagar en las relaciones entre la resiliencia y la agencia social, ya que me parece que son procesos que si caminan en paralelo, igualmente se alimentan mutuamente en esta forma de lucha simbólica. Por un lado está la capacidad de reponerse al shock de la violencia, y por el otro, se ponen en juego diversas estrategias que ponen en acción esta resiliencia. Si me remito a las capacidades de la

infrapolítica de Scott (2010), en la cual hay una gran cantidad de discursos ocultos y latentes que desgastan las estructuras, estos actos simbólicos tienen la capacidad de alterar las versiones oficiales y de dar protagonismo y voz a las mismas víctimas, ampliando su ámbito de participación.

En las distintas formas en las que doña Anita ha sobrellevado la pérdida de su hija, se delinean procesos de resiliencia, como la necesidad de reintegración y de apoyo externo, que se han manifestado en esa capacidad de respuesta, pero también de recomposición, lo cual le permite seguir con su vida adelante. Anita ha pasado por la pérdida, ha tenido que enfrentar las presiones culturales, derivadas de la maternidad, y sobre todo la negligencia de las autoridades. A partir de los actos simbólicos que pone en acción por la memoria de Jessy, experimenta diversos procesos de resiliencia, tales como la adaptabilidad y la transformación (Walker et.al. 2010); los cuales dependen en este caso del carácter de cada persona, pero igualmente de las condiciones de su entorno, como se muestra en este caso y según las diversas posiciones teóricas al respecto.

Al conocer y convivir con doña Anita, me ha impactado la fortaleza moral que ha acumulado y las distintas formas de aceptar y convivir con su dolor. No han sido pocas las veces que ha sido desestimada por las autoridades, en ocasiones no cuenta con los recursos necesarios para poder llevar a cabo su labor, la precariedad con la que vive le dificulta mucho la búsqueda, vivir en una zona alejada, además de la carga emocional que lleva a cuestas; con todo ello, la capacidad de sobreponerse, adaptarse y reconfigurarse como persona y como sujeto social, es la manera en la que la violencia puede ser transformada y combatida, en cuanto a sus efectos en las personas. Este proceso, que denomino ciudadanía emergente, tiene como sustento la capacidad de resiliencia, como posibilidad individual y colectiva de sobreponerse a las situaciones de violencia y victimización.

[Murales, creatividad y acción cultural: los rostros del feminicidio.](#)

Doña Anita, en conjunto con artistas locales y una gran red de apoyo, ha realizado dos murales dedicados a Jessy. El primer mural lo realizó en el muro de la iglesia de su colonia donde Jessy recibió los sacramentos. Es la imagen del rostro de su hija, con técnica de stencil, con la frase: “*Jessy, te sigo buscando y te voy a encontrar, mi amor por ti guía mis pasos hasta llegar a ti. Mami*”; pinto al lado una imagen de Piolín, personaje de caricatura. Todo el conjunto se halla al lado de un altar de la Virgen de Guadalupe. La pared la recuerda en su momento de vida plena, como una joven quinceañera. Para la señora Anita, es una forma de reintegrarla a su medio, de no perderla del todo. El mural es un actor dentro de este conjunto de representaciones y símbolos que, al cumplir la función de denunciar su desaparición, también es un ejercicio de memoria que busca restaurar de nuevo su lugar en su comunidad.

Este mural tiene el motivo de mostrarles a los amigos, la familia y la comunidad que ella sigue desaparecida (...) por eso la pinto en una pared pública, para recordarles que Jessy está desaparecida y que hay muchas jóvenes más. (Entrevista con Ana Cuéllar, Septiembre, 2015)

El mural lo comenzó en 2015 y lo terminó al año siguiente. Puso todo su empeño para hacer un homenaje a su hija y que a su vez fuera algo significativo en la comunidad de donde ella es originaria. Anita inició las gestiones de la barda, contactó con los artistas, financió la pintura y buscó donaciones; en fin, movilizó todos sus recursos, materiales y morales, con el fin de completarlo. Voy a contar un poco la historia del mural, para tratar de entender la acción misma de realizarlo como un performance de sanación y de alto contenido simbólico y, por tanto, con un potencial político muy fuerte.

El mural inicia con la idea de hacer un stencil de su rostro cuya motivación inicial era hacer pintas para localizarla. Una suerte de publicidad que se reproduciría en diversos puntos de la ciudad. El proyecto creció e incluyó a otras madres quienes, en conjunto con artistas urbanos, lograron hacer las plantillas con los rostros de varias de las chicas desaparecidas o asesinadas. En este punto, el plan fue tomando la forma de una acción política de mayor nivel de intervención, ya que suponía hacer las pintas sin permiso en lugares públicos. En total fue alrededor de una docena de imágenes de jóvenes desaparecidas en el Acueducto de Juárez, muy cerca de la frontera y con frases de denuncia. Estos actos, reconoce Anita, constituyeron las primeras acciones en conjunto con otras madres y representó igualmente un nivel de

politización mayor de ella misma. Posteriormente, justo para el cumpleaños de Jessy, realizó el mural del Stencil en la Iglesia, el cual fue el primer mural en ese espacio y en su propia comunidad.

Posteriormente, ella realiza el mural en homenaje de Jessy, donde ya no solo estaba su rostro representado, sino que estaba de cuerpo entero. Quiero retomar la idea de la corporalidad como lugar de representación, a la vez que como disputa contra el poder. El mural exhibe la imagen de Jessy erguida, rodeada de rostros de las otras jóvenes desaparecidas el mismo mes. Este conjunto de jóvenes pintadas interpela a quien los mira, ya que todas son tomadas en su mayoría de las fotos de las pesquisas. El cuerpo es el lugar del ejercicio de la violencia, y Anita ha traído el cuerpo ausente de “vuelta a casa”, resignificando su ausencia. Es un acto performativo de memoria.

La antropóloga colombiana Myriam Jimeno, quien ha estudiado las formas de expresividad de experiencias traumáticas con desplazados por el conflicto armado, considera que se forman “comunidades emocionales” en estos procesos de expresividad. Me parece que los murales cumplen con una función semejante, al buscar compartir la experiencia de pérdida y generar vínculos, ya sea con la comunidad o con activistas y otros sujetos interpelados por dichos actos. Se producen de este modo ciclos de sanación o recomposición individual y colectiva. Ella lo plantea en estos términos, que me parece se relacionan con la situación de Anita Cuéllar:

Propongo que el proceso que permite sobrepasar la condición de víctima pasa por la recomposición del sujeto como ser emocional, y esto requiere la expresión manifiesta de la vivencia y de poder compartirla de manera amplia, lo cual a su vez hace posible recomponer la comunidad política. (Jimeno 2008:262)

Este mural, representa una de las principales acciones de doña Anita y es parte de un movimiento en el cual otras familias, madres y activistas, han hecho de la expresión muralista una forma de denuncia, pero sobre todo, un proceso de sanación. ¿Cómo pintar un mural puede ser a la vez que una forma de liberación de emociones, un arma política? Habría que analizarlo en su capacidad performativa y en cuanto al proceso, más que al producto, ya que la movilización de energías de Anita forma parte de su propia reconstrucción individual.

Las estrategias políticas y de lucha con las que contamos los ciudadanos son las que consideramos capaces de realizar y controlar, basadas en nuestros códigos, las cuales forman parte de la cultura a la que pertenecemos. La expresión artística ha sido una de estas armas o herramientas. Son narrativas con las cuales los ciudadanos comunes han hecho frente a los diversos tipos de violencia que sufren, expresando su propia forma de ver el mundo, su cultura y los valores que los guían, todo lo cual es relevante en cuanto a la recomposición individual y social. Para Jimeno, el narrar y testimoniar el propio sentimiento, las vivencias que han impactado en sus vidas, tiene un alto potencial terapéutico y reconstructor.

Por esto considero relevantes las narrativas y los testimonios sobre experiencias de violencia-también su expresión ritual o de ficción- porque son tanto clave de sentido, como medios de creación de un campo intersubjetivo en el cual se comparte, al menos de modo parcial, el sufrimiento y puede anclarse la reconstitución de la ciudadanía. El compartir nos acerca a la posibilidad de identificarnos con las víctimas, permite recomponer su membresía a la comunidad y restablecer o crear lazos para la acción ciudadana. (Jimeno 2008:267)

En el caso de la señora Ana Cuéllar, el mural cumple con diversas funciones y comporta significados profundos para ella y su comunidad. El mural de su hija forma parte de este proceso de construcción de ciudadanía, lo que Balibar define como los actos de civilidad, acciones opuestas a la violencia (Balibar 2015a), momentos del ejercicio de un rol activo y crítico en la sociedad.

El mural, además de su inmaterialidad como acto performativo, es un objeto de representación de la víctima, de la quinceañera que no regresó a casa, de la inocencia fracturada. Debido a esta combinación de elementos materiales e inmateriales, humanos y no-humanos, basado en la teoría del actor-red (Latour 2005), considero que este mural es un actor que también juega un rol en la red de interacciones que conforman “lo social”. Objeto y símbolo debe ser interpretado a la luz de las ideas expuestas, de resiliencia, agencia individual y performatividad, como momentos en la construcción de la ciudadanía emergente que estoy estudiando. Cuando Anita habla de los actos con los cuales trabaja sobre el duelo, es consciente del hecho de que su hija pueda no seguir viva, pero considera que es importante realizar actos que la hagan sentir que no está olvidada. Más aún, denuncia a la sociedad por

este hecho. En este aspecto, el performance se inscribe en su vida cotidiana, da sentido a su deseo de encontrar a su hija, es un acto que conjunta la vida y la muerte:

Y entonces tiene dos motivos este mural; uno de vida, que sepa que no está olvidada, que la seguimos buscando; y otro por si acaso no viviera, ella sabe que vive en nuestros corazones. Finalmente, nosotros la vamos a recordar hasta que tenga memoria y tenga vida también. (Entrevista de Anita Cuéllar, septiembre 2015)

Por ende, quisiera describir el proceso y la materialidad misma del mural de la quinceañera, como una forma de acción performativa con alto contenido político y sanador, ante una situación generalizada de violencia de género. Estas acciones son llevadas a cabo por individuos de forma autónoma e independiente; son las madres de las jóvenes desaparecidas, que desde su posición subalterna y apartada, en una escala local, logran ejercer esta capacidad de acción, como actos a la vez que políticos de denuncia, son acciones subjetivas de sanación; la acción social es una consecuencia de la resiliencia, a la vez que un soporte para el proceso de restauración: las víctimas se reconocen y resignifican en la acción pública, al sacar el dolor y rechazar la injusticia.

*La comunicación de las experiencias de sufrimiento –las de violencia entre éstas– permite crear una **comunidad emocional** que alienta la recuperación del sujeto y se convierte en un vehículo de recomposición cultural y política. Con recomposición política quiero decir, ante todo, la recomposición de la acción de la persona como ciudadana, como partícipe de una comunidad política (Jimeno 2006:170)*

Hay dos aspectos inicialmente relevantes, que en conjunto funcionan en el sentido de crear ciudadanías emergentes: la transmisión del dolor como acto de restauración individual, y la capacidad de crear vínculos y “comunidades emocionales” (Jimeno 2011), que comparten el plano afectivo y generen vínculos entre los oprimidos y las víctimas y con la sociedad más amplia. Por todo lo anterior, considero al mural de Jessy como un ritual de reconstrucción individual, sanador, en el sentido de que logra restaurar emocionalmente la pérdida.

La presencia de Jessy en la pared es una negación de su ausencia a través de su presencia como imagen, des-normaliza la violencia y recuerda lo innumerable del sufrimiento. Si la violencia simbólica se recrea en la invisibilidad, en su actuar incorporado e inconsciente, representar la violencia, sacarla a la luz y volverla consciente, es un acto que ataca de raíz los procesos de normalización de la violencia y aceptación pasiva de ésta: elimina su *habitus* (Bourdieu 2005). Su presencia marca una temporalidad y espacialidad, que rompen con la naturalidad del miedo, se inscriben en el territorio de la violencia; constituyen actos performativos que transforman la realidad cotidiana. Es la manifestación de un tipo de ciudadanía en acto, rescatando el componente activo de ésta, no como pacto con el Estado, sino en relación con los individuos y su propia cultura de resistencia.

Los recientes estudios sobre la ciudadanía (Morrison 2008, Balibar 2015, Clarke 2014, Negri 1999) la ubican deslocalizada de su dominio habitual (la relación con el Estado), de la pertenencia al estado nación o a la supuesta pertenencia a una cultura nacional, entendiéndola de una forma mucho más líquida. Este nuevo tipo de ciudadanía está anclada en una territorialidad global y nace de los intercambios culturales que definen una nueva relación con el Estado, no tanto de sujeción como de disputa. Busca retornar la democracia y la justicia bajo una configuración estatal necropolítica (Mbembe 2011). En un narco-estado, como en el caso de Cd. Juárez, las acciones referidas hablan sobre un nuevo ejercicio de la ciudadanía, actualizada mediante actos performáticos, agencia que plantean un desafío al Estado.

Este tipo de actos forman parte de un arsenal mayor de estrategias políticas que han sido estudiadas como formas de lucha no violenta (Sharp 1999, Scott 2010), ya que se pueden dar de una forma oficial o no oficial, apelando a símbolos, discursos y procesos de memoria (Morrison 2008). En el caso de Anita Cuéllar, ella ha ejercido su capacidad de agencia, debido a distintos factores como sus redes de apoyo, su reserva moral, su fortaleza emocional y los procesos de creatividad, entre otros, que le han llevado a realizar diversas acciones simbólicas, que han dado sentido a su dolor, dirigiéndolo no hacia la desesperanza, sino a la acción. Este tema me parece de suma importancia, en cuanto a la intersección entre la resiliencia, la agencia social y la construcción de paz.

Desde este punto teórico y político entiendo las acciones artísticas contra la violencia, como medios de poner en acción dicha agencia social y acción de ciudadanía, pero de forma emergente, periférica y crítica, lo cual abordaré más profundamente. La agencia es motivada, en este caso, por los hechos de violencia que muestran la peor cara del sistema político y económico que vivimos actualmente, por lo que la performatividad individual se encuentra en una tensión constante con dichas estructuras que determinan su voluntad, pero de las cuales puede salir o fracturar. Es en este punto en que la resiliencia y la agencia social se tocan y retroalimentan mutuamente, en que tanto la resiliencia motiva a la actuación y a la construcción de una nueva identidad colectiva; identidad que conlleva la capacidad de actuar y trastocar el orden existente, en sujetos que realizan prácticas liberadoras y subversivas del orden simbólico dominante.

Resiliencia, performance y agencia social.

El apartado anterior analicé las formas de respuesta creativa que Anita Cuéllar ha puesto en marcha para la búsqueda de su hija. Los entiendo como actos de restauración emocional y resiliencia y no sólo como formas de denuncia, sino como actos que en sí mismos, más allá de su intencionalidad, tienen la capacidad de recomponer el clima moral y anímico que rodea a ella, su familia y comunidad, como víctimas de la violencia. De este modo, las acciones que ha llevado a cabo denotan el proceso de construcción de la resiliencia individual; y cómo es que ésta puede contener un potencial crítico y social.

Como explica la teoría de la resiliencia, los procesos de recomposición y sanación individual se dan en conjunto con las redes de apoyo, tanto familiares como comunitarias. Esto quiere decir que la resiliencia no solamente implica un nivel íntimo individual de recomposición, sino que se realiza en el ámbito social y comunitario. La capacidad de actuar me parece esencial en este proceso de resiliencia, ya que, para activar esas redes de apoyo, debe de existir una voluntad personal, una volición que nos empuja a ir más allá.

La resiliencia, como elemento catalizador de la agencia social, no nace de la resignación ni de la pura recomposición individual, sino que implica un nivel de acción, oposición y crítica, a la vez que una fortaleza moral y emocional de los individuos, empoderándolos y motivando su capacidad de sobreponerse a las adversidades y remontar el dolor. Se podría decir que el sufrimiento se convierte en un motor de acción, una capacidad para levantarse y alzar la voz en una sociedad que las acalla como mujeres, restando su capacidad de palabra y acción.

Por ende, quisiera analizar la resiliencia de estas madres, entendiendo sus actos como formas de operación de la agencia individual, que implican la capacidad de actores determinados para enfrentar las estructuras, desafiando la naturalidad y estabilidad de las mismas, tal como sucede con la violencia. Esto significa, que mientras los individuos parecieran determinados por las estructuras sociales, estos tienen la capacidad de actuar en forma alterna, romper con el guion predeterminado y desviar las expectativas que se tienen sobre ellos. La agencia social implica que los guiones sobre los que se construyen nuestras trayectorias individuales, por medio de una cultura establecida que determina previamente dichos escenarios de la vida social, pueden ser alterados, subvertidos o resignificados por la acción de los individuos.

Ahora quiero relacionar estos dos conceptos para el caso de Anita Cuéllar, y otras madres que viven su situación, ya que encuentro que en sus actos simbólicos no solo hay una capacidad de resiliencia, que las mantiene en pie, sino que esta resiliencia alimenta la agencia social, lo cual conlleva un nivel político de acción en contra de las estructuras de poder, las cuales están en los cimientos de la victimización de mujeres en Cd. Juárez. Considero que las variables estructurales de violencia, como la explotación de la industria maquiladora que convierte sus cuerpos en mercancías (Monárrez 2002) asimilan su corporalidad a la mera reproducción de un capital aún más inhumano, una Necropolítica que tiene en las mujeres sus víctimas más redituables, haciendo de la violencia de género, otra forma de poder político.

El género, en otras palabras, es fundamental para la dinámica violenta que vincula la producción de los estados con la reproducción de sus sujetos. Como indica la proliferación de la violencia de género en todo el mundo, este tipo de violencia es

constitutiva de la necropolítica: la política de la muerte y la política del género van de la mano (Wright 2011).

Es en este punto en donde se intersectan la capacidad de resiliencia con la agencia de estas madres, que desafían la construcción cultural de género en su propia comunidad. En este continuo entre la vida y la muerte es que la señora Ana Cuéllar se debate y el lugar donde se ha reconstituido como sujeto político. La impronta emocional de este proceso la ha llevado a convertirse de madre y ama de casa, en una activista contra el feminicidio y la desaparición de mujeres en Cd. Juárez. Ha formado parte de diversas movilizaciones y, por su cuenta, lleva a cabo una serie de actos simbólicos en los cuales sigue mostrando el caso de su hija y la importancia de evidenciar la situación que vive. Su forma de vida cambió y ha dejado de identificarse con la idea que tenía de ella misma, ha transformado su identidad debido a la violencia sufrida.

(...) las desidentificaciones tienen que ver con la supervivencia cultural, material y psíquica. Es una respuesta a los aparatos de poder estatales y globales que emplean sistemas de subyugación racial, sexual y nacional. Estos protocolos rutinarios de subyugación son brutales y dolorosos. La desidentificación consiste en gestionar y negociar el trauma y la violencia sistémica. (Muñoz 1999:161).

Con este propósito, me parece muy importante analizar el simbolismo de sus actos, interpretar cómo es que ellos manifiestan esta capacidad de reflexividad y agencia social, que la hacen mantener una posición crítica y desafiante frente al Estado. Esta interpretación de sus actos simbólicos pasará por el concepto de desidentificación, que Esteban Muñoz (1999) propone como estrategia de lucha contra las representaciones dominantes, en este caso las de género y ciudadanía.

Las actuaciones desidentificadoras que se documentan y discuten aquí circulan en circuitos subculturales y se esfuerzan por imaginar y activar nuevas relaciones sociales. Estas nuevas relaciones sociales serían el modelo de las esferas contrapúblicas minoritarias (Muñoz 1999:5).

La idea que guía esta reflexión es, que ante la sobredeterminación de las estructuras, ya sean económicas políticas o culturales, sobre las trayectorias de vida y la identidad individual; la agencia es un movimiento de ruptura de dicho condicionamiento, implica actuar fuera del guion prescrito para nosotros, tales como los roles de género, clase, etnia e incluso su propia interpretación de estos hechos desde su fe; rescatando la capacidad performativa de los individuos, la reflexividad sobre su propia condición, que en última instancia conducen a la agencia social, como esta capacidad de acción y movilización.

Patricia Ravelo (2010), al estudiar los movimientos de madres en Cd. Juárez, ha documentado sus historias y procesos personales, que les han hecho pasar de una identidad a otra, de un sujeto que acepta un rol pasivo en el ámbito doméstico, a una expresión de voluntad política y de cambio. Su propuesta es que hay una crisis subjetiva que transforma a estas madres en ciudadanas activas, que ejercen actos políticos y desafían al Estado. El salto de ese aislamiento a la acción colectiva, de ser un miembro más de la sociedad a involucrarse activamente en el activismo político, lo cual supone un cambio en la misma forma de entender el mundo, desde el rechazo a la violencia y la búsqueda de justicia.

El proceso de internalización/externalización que experimentan estas mujeres implica una amplia gama de emociones, pero también crea recuerdos que forman parte de su sistema de valores. En este proceso las mujeres generan sentimientos, pensamientos y juicios morales que desencadenan sus prácticas políticas. (Ravelo 2010:41)

La experiencia de violencia que ha atravesado sus vidas, activa mecanismos tanto individuales como colectivos de actuación, los cuales considero como formas de agencia social, que movilizan al individuo a actuar. En estos casos, uno de los motivadores principales es de orden afectivo, ya que son los lazos emocionales con las víctimas las que desencadenan su respuesta. Por ende, es importante rescatar los elementos emocionales como catalizadores de la acción social, pero que por sí solos no alcanzan a responder qué es lo que motiva a las personas a actuar y ser resilientes, ya que son otros procesos los que conllevan dicha transformación personal.

Es necesario prestar atención a la teoría de los actores (Latour 2005) que implica niveles de construcción de la sociedad a partir de las asociaciones y relaciones entre los

actores-red, como parte de una trama mayor de interacciones que definen lo social. Por ello, si entendemos la sociedad en el sentido de Latour, como redes de interacciones entre actores humanos y no humanos, como una sociedad de asociaciones, los actos de las madres forman nuevos tipos de relación social y por ende, redefinen el rol que la cultura machista ha asignado a estas mujeres; ahora se transforman su identidad de ser madres, como categoría cargada de contenido político: ser la madre de una mujer desaparecida implica un alto nivel de politización. No solo ello, sino que ha creado nuevas interacciones y asociaciones, definidas por su criticidad, que abren espacio a nuevos sujetos políticos, y a su vez crean nuevas instancias y grupos de acción, como las asociaciones de madres, grupos de apoyo y diversas movilizaciones colectivas, que están generando una nueva cultura política. Por ello, tanto la resiliencia como la agencia individual cargan con un alto potencial transformador, que puede considerarse como fundamental en cuanto a la crítica y lucha contra la violencia hacia las mujeres y la composición de nuevos movimientos sociales y nuevas subjetividades.

En la antropología actual y los estudios subalternos (Kraniauskas, 2018) hay un interés creciente en la problemática de la agencia individual, que yo defino como la capacidad performativa de los sujetos, especialmente en su oposición a las estructuras sociales y culturales, para crear nuevos significados a la vida social. Esta definición me hace volver a la pregunta inicial: ¿qué es lo que motiva a los individuos a la acción social? Este giro hacia la subjetividad, implica el retomar la posición de los individuos y reconstruir la visión del mundo desde los actores. También tiene la intención de evitar referirnos a las identidades sociales, ya que son mucho más problemáticas, en tanto que nombran entidades con mayor o menor grado de homogeneidad y reconocimiento colectivo.

Las madres se han constituido en un nuevo sujeto político, que en cierto sentido podría considerarse como una identidad compartida, pero en realidad la identidad de estas personas es mucho más compleja que la de víctima, activista o madre de una mujer desaparecida; ellas tienen una construcción identitaria mucho más fragmentaria y dinámica, por lo que no es necesario ni posible asignar una identidad a este grupo o colectivo. Por ello, me enfoco a unos pocos casos, que ilustran los modos de la construcción subjetiva de la resiliencia y la agencia, con casos de las madres a quienes he acompañado.

El dar mayor énfasis a la subjetividad y su perspectiva particular no niega el carácter colectivo de la lucha, sino que es una herramienta metodológica que nos ayuda a entender cómo los procesos subjetivos se conectan con otros en redes de relaciones que se amplían y conforman nuevas identidades subjetivas. Las asociaciones individuales activan mecanismos psicológicos de contención que ayudan a la resiliencia y a motivar una acción política, que dan forma a la capacidad de actuación en oposición a la cultura dominante.

Este tipo de sujeto resiliente, que atraviesa por procesos tanto individuales como sociales para responder a la violencia, es lo que encuentro en el proceso de la señora Anita Cuéllar; quien, en la búsqueda de su hija, rompe con roles tradicionales de género y su posición en el hogar, al lanzarse a la esfera pública desde su propia vulnerabilidad. Es una madre que comienza a movilizarse, ya sea con otros grupos de madres o de forma individual, frecuentemente a través de actos simbólicos: celebrar un cumpleaños, realizar murales, pegar pesquisas en su comunidad; o hacer actos de protesta.

El tipo de acciones que realiza la han puesto en la mira del Estado, algo de lo que ella es consciente; que sus demandas y su presencia son una amenaza a los poderes fácticos de su ciudad. En distintas ocasiones, por quererla disuadir, le han intimidado (no se sabe el responsable, pero ella intuye que fue la policía), por lo que se ha colocado en una posición de confrontación directa, aún sin ella quererlo. Los actos que ha llevado a cabo implican rupturas y cambios, que nos muestran el impacto que un suceso de esta magnitud puede tener en la vida de una persona, sobre todo desde la construcción cultural de lo que significa ser madre en nuestra sociedad. Por ello, los actos de cuidado, que pueden considerarse parte de la idea de ser madre, se reflejan en el continuo acto de traer a Jessy a la memoria y reintegrarla en su vida.

¿Qué significado comporta el mural para sus familiares, para la comunidad, para la sociedad? Ante la desaparición de su hija, Anita Cuéllar experimentó una sacudida emocional, y alteró su forma de vida, sus rutinas y expectativas a futuro. No solo Jessy veía su vida cortada, sino que el impacto de la pérdida de un familiar se sufre en todo el núcleo familiar y, en ocasiones, también en el comunitario. Al seguir su caso, me pude percatar de la transformación de la dinámica familiar de Anita. Las sobrinas-nietas, a quienes Jessy se encargaba de atender, ahora son responsabilidad de Anita y de su tío, quien no puede

emplearse por esta situación. Antes del suceso, la economía familiar era sostenida por el esposo de Anita y ella misma, quien hacía ventas por catálogo. Pero esto ha cambiado pues los cinco años posteriores a la desaparición de Jessy ella se dedicó completamente al asunto de la búsqueda, por lo que su esposo tuvo que trabajar más. Pero aun así no le alcanzaba para cubrir todos los gastos, lo cual conlleva la precarización de su modo de vida y por ende, afecta a todos los miembros de la familia de diversas maneras.

En épocas recientes, ella ha mandado a sus nietas a su natal Durango, con otros familiares, con la intención de que puedan crecer en un ambiente diferente, pues según expresó en una plática, le daba temor que la mayor de sus nietas, también pudiera pasar por algo similar y que incluso, temía que la policía la tuviera identificada y eso la ponía en riesgo. “Mejor me las llevé para Durango con unos familiares, allá están bien; la más grande ya va a cumplir los 12 años, y sabe usted que a esa edad ya son fichadas, las comienzan a ver. Y más miedo me da, pues ella me acompañaba a las marchas y demás manifestaciones, y ya la han de tener bien checadita” (Entrevista con Ana Cuellar, mayo 2017). En entrevista con el Dr. Héctor Domínguez, quien ha estudiado el fenómeno de la desaparición de mujeres de cerca, me asegura que como resultado de sus pesquisas y experiencia personal: “Hay un alto grado de implicación de agentes de policía, políticos locales y miembros del ejército involucrados en los casos de desaparición y asesinato de mujeres en Cd. Juárez, lo cual es muy peligroso de manejar”. (Entrevista en Ciudad de México, noviembre del 2016).

La desconfianza hacia las instituciones y a la misma sociedad, produce un sentido de vulnerabilidad constante, para lo cual es preciso recurrir a diversas estrategias de supervivencia, entre ellas la solidaridad y el sentido de colectividad. Esta ha sido una de las más importantes tareas de los movimientos anti-feminicidio y de madres en Juárez: poner en el centro de su discurso tanto la condición de víctimas de la violencia, como de la inoperancia del Estado. Melissa Wright, al referirse a los movimientos de mujeres organizadas en Cd. Juárez, interpreta sus acciones como retos a la necropolítica local.

La coalición luchó contra la necropolítica de género del gobierno desafiando el discurso de la mujer pública y la violenta división del espacio que justificaba los asesinatos como evidencia de una vida normal, personalizando a las víctimas y presentándolas al público como hijas (Wright, 2011:711).

Anita comprende que su situación de dolor es la misma que viven las otras madres de jóvenes desaparecidas o asesinadas en Juárez, quienes se encuentran entre ellas al darse cuenta que las autoridades no están actuando, y los grupos de apoyo para madres de Cd. Juárez la apoyaron y acogieron como parte de su colectividad. Al iniciar el proceso judicial, se encontró con la muchas veces denunciada y documentada indiferencia de las autoridades, lo que la llevó a tener una postura crítica y de desconfianza. Conforme va pasando el tiempo, ante la poca respuesta de las instituciones de seguridad, ella comienza a buscarla por su cuenta y con los recursos a su alcance. Además de la ruptura de la cotidianidad que la desaparición de Jessy comporta en su vida, otras experiencias derivadas de este hecho la llevaron a tomar una posición más claramente activa en el tema de la desaparición de las jóvenes en Cd. Juárez. Se acercó a las diversas organizaciones existentes y con otros grupos de madres, con quienes empatiza, formó parte de una comunidad, enlazadas por el hecho de esta pérdida y la búsqueda de justicia. La colectividad que nace de este proceso constituye actualmente la fuerza crítica más importante de la ciudad, quienes constituyen una verdadera opción crítica al Estado.

Como ha estudiado Patricia Ravelo (2009), quien también ha trabajado de cerca con estos grupos de madres activistas, la posibilidad de compartir el dolor es también un acto de consecuencias políticas y, al nivel individual, restaurador o al menos reconfortante. Este tipo de políticas del cuidado, en las cuales la teoría feminista tanto insiste, es patente en estos grupos de familiares de desaparecidos, cuya gran mayoría son las madres.

Sólo afrontando esta pérdida puede una mujer desprenderse del yugo del sufrimiento. Esta perspectiva nos permite ver la pérdida en términos políticos, porque revela la fragilidad del nexo afectivo de la mujer. Si una madre permanece congelada en un estado de melancolía y se ahoga en la depresión, perderá su sentido de la vitalidad. Sin embargo, si la ira y la indignación se apoderan de sus estructuras subjetivas, es más probable que pase a la acción. A medida que las mujeres interiorizan los sentimientos de desesperanza y de injuria, comienzan a enfrentarse a un sistema judicial ineficaz, no sólo entendido como un intolerable abuso de autoridad, sino también como un sistema que promueve políticas excluyentes y discriminatorias. (Ravelo 2010:46)

Algunas interpretaciones consideran las respuestas de estas madres a la situación que viven en el nivel afectivo, por las relaciones familiares con las víctimas, pero me parece que no logran explicar el fenómeno en toda su complejidad, ya que no son solo los factores emocionales los que impulsan a actuar, sino que también hay una construcción cultural de la solidaridad que es preciso tomar en cuenta. Considero que, al dar tanto énfasis al contenido emotivo, se reproduce una visión cultural patriarcal que define a lo femenino desde lo meramente emocional, y de cierta forma, irracional. El caso de Anita, me parece que además de este componente emocional (al tratarse de su hija), hay una toma de conciencia crítica debida al sentimiento de injusticia, una protesta ante la evidente falta de funcionamiento del sistema judicial, policiaco, político, entre otros. Lo que ella ha manifestado es que le parece que el gobierno estuviera en su contra, al considerar que lo que hace, buscar a su hija, afecta la imagen de la ciudad y del gobierno local. Cd. Juárez ha sido un campo de investigación prolífico para estudiar no solo la violencia, sino la descomposición social que puede provocar la corrupción de un sistema político dominado por el crimen organizado, y donde se evidencian los efectos de la economía neoliberal, en este contexto transnacional de la explotación de la mano de obra y la supresión de la fuerza de trabajo.

En nuestro trabajo proponemos relacionar el uso de los espacios urbanos en Ciudad Juárez con la violencia de género, donde el forcejeo entre las políticas públicas y las tácticas de adaptación o escamoteo de la población ante dichas políticas juegan un papel determinante en la percepción y la proliferación de los eventos violentos. (Ídem)

Anita se construye como un sujeto político crítico debido a su situación de víctima estructural y directa de la violencia, y como ciudadana en pleno derecho de exigir a las autoridades que solucionen el problema de la desaparición de su hija, ante su incapacidad o desinterés.⁵ Son estas representaciones, las de víctima y activista, las que se encuentran en disputa en este proceso de construcción de la ciudadanía, ya que el Estado y las instituciones

⁵ El día 10 de Julio del 2018, en diversos periódicos por internet, como La Jornada o El Diario, se publicó una nota sobre la presión que Anita, en conjunto con otra madre de una joven desaparecida, han hecho al municipio, ante el abandono de sus casos, por parte de la Fiscalía Especializada de la Mujer (FEM). *Consideran que la Fiscalía las abandonó, que no han avanzado y que así permanecerán las carpetas de investigación, en el olvido, como asegura Ana Cuéllar, madre de Jessica Ivonne.* Nota completa disponible en: https://mobile.diario.mx/Local/2018-07-09_9064d036/abandona-fem-busqueda-de-desaparecidas/ y <http://www.jornada.com.mx/2018/07/10/estados/027n1est>

que se han corrompido, se definen en contradicción con sus propios ciudadanos. En esta tensión es que se ha conformado el sujeto político resiliente, que ejerce una ciudadanía desmantelada, periférica, emergente y crítica. Este sujeto político no es solo un individuo emocionalmente afectado, sino que ha pasado por diversas formas de reconstrucción subjetiva y ha tomado una nueva posición en su propia vida. En estos ciclos de restauración individual, los actos simbólicos, tales como pintar un mural, bordar historias o hacer performances públicos han jugado un papel fundamental.

En un sistema dominado por relaciones violentas, en un contexto de liberación de mercados y capitalismo global, la zona fronteriza es el espacio de excepción y deshumanización, como última etapa de la racionalización de la producción y el individualismo que ocasiona el “desmantelamiento de la ciudadanía” (Domínguez Ruvalcaba, Ravelo 2011). Los actos de civilidad, tienen la capacidad de restaurar la política, acentuando el carácter anti-violento que esto implica, lo cual supera la relación de contradicción y tensión entre ciudadanía y democracia. Siguiendo a Balibar (2015 b), John Clarke define la ciudadanía no como un añadido de derechos o reivindicaciones, ni dentro de un esquema que da cabida a nuevas identidades emergentes, sino como un proceso siempre en construcción; la ciudadanía es imperfecta, algo inacabado y en constante significación, esperando ser imaginada o llevada a la acción (Clarke 2014:170).

-Prácticas simbólicas como actos de ciudadanías emergentes.

Cada año, en el mes de septiembre, en conmemoración del cumpleaños de Jessy, Anita lleva a cabo actos simbólicos, como los que ya he descrito. En el año 2015, cuando la conocí y comenzamos la relación se ejecutaba el mural en la pared de la Iglesia. El año siguiente hizo un acto simbólico de gran impacto: bordados con las historias de distintas jóvenes que han desaparecido, a partir de los relatos de las madres, o de la prensa. Este ejercicio de bordar las palabras, de volver a recrear las historias, es otro de los recursos que emplea, donde el simbolismo de la acción juega un papel fundamental. El acto de bordar implica el inscribir en una tela, como si se realizara en el tejido de la sociedad, las historias de quienes han sido víctimas de la violencia, para inscribirlas en la memoria social. Por medio de esa actividad

tan cuidadosa, que requiere paciencia, se recrean sus historias y, de ese modo, buscan restaurar su dignidad.

El pañuelo bordado tiene, en su materialidad, la capacidad de traer de vuelta a aquellos que se dan por ausentes, a quienes han caído en el olvido y la indiferencia social. La acción de bordar reclama un espacio simbólico para quienes viven la pérdida o la comparten, como medios de recomposición y de memoria, abriendo estos espacios a lo largo de todo el país, como una acción de paz y unión colectiva ante la violencia.⁶

‘Una víctima, un pañuelo’ surgió después, con el objetivo de sensibilizar a la población sobre el estado de emergencia que vivimos actualmente, hacer visibles a las víctimas de la guerra contra el narcotráfico, demandar justicia, construir colectivamente un memorial ciudadano, generado a partir de la implicación de los ciudadanos, del bordador espontáneo, eventual o constante. Consistía en bordar de manera colectiva en pañuelos blancos y con hilo color rojo-sangre los casos de personas asesinadas mientras que con hilo color verde-esperanza se bordan los pañuelos de los desaparecidos (Andrade 2016).

Anita hizo esta estrategia suya, y comenzó el trabajo con una serie de más de 20 lienzos-pañuelos, con las historias de pérdida de su localidad, los diversos relatos de feminicidios y desapariciones en Juárez. La obra fue expuesta en un centro comunitario local y ha sido mostrada en diversas redes sociales de las organizaciones con las que trabajó. Pero además de la materialidad simbólica de los tejidos, el performance llevado a cabo por Anita, en el acto mismo de bordar, generó una relación íntima con cada historia. Al re-inscribirla en un tejido que guarda esa memoria, crea un vínculo profundo con cada una de ellas, las hace tuyas, las trae de vuelta al mundo y las visibiliza indeleblemente. Por medio de esta identificación simbólica con el dolor del otro, en la performatividad misma del acto, es que podemos considerar su capacidad de restauración emocional, como soportes de la resiliencia

⁶ *Estas activistas usan el bordado para protestar contra los asesinatos en México*, Lauren Cocking traducido por Daniela Silva, Vice news, jul. 4 2018. Disponible en: https://www.vice.com/es_mx/article/wjw59/broadly-activistas-bordado-protestar-asesinatos-mexico

y actos de sanación, de sensibilidad y contacto consigo misma. El acto del bordado requiere paciencia y cuidado: alivia, reinventa, pero también denuncia.

Coser entre mujeres y hombres los nombres y las historias de las víctimas de la violencia que pasma, es romper el silencio que normaliza las órdenes inhumanas, las masacres a sangre fría, la sordera ante la súplica por la vida. (...) Cada bordado devuelve la dignidad de persona a los cuerpos muertos cosificados, humillados, burlados por una violencia propagandística (...) Bordar es dar voz a una realidad que el sistema pretende que se conozca y se calle. Es evitar la desmemoria (Gargallo 2014:54)

Cada año, mediante esta clase de actos simbólicos, Anita reactualiza la memoria de su hija, vinculándola con otras personas en su situación, y la convierte en un acto de civilidad; se convierte en una herramienta política que nace desde la vulnerabilidad y busca mover emociones en el otro.

El bordar es el unir, porque se ha desmembrado la sociedad. Es también terapéutico: a través del hilo y del paciente trabajo, los familiares de los muertos se acercan más a ellos y a su paz interior. (Testimonio de: Libertad García Sanabria, Gargallo 2014:57)

Los últimos años, ha realizado una serie de acciones de protesta públicas en espacios centrales del poder. Por motivo del cumpleaños de Jessy, al no tener dinero para poder realizar esas celebraciones que ya describía, realiza pasteles de cumpleaños simbólicos, los cuales “alimentan” la memoria, y son para que sean degustados por la sociedad y las autoridades. Estos “pasteles” con los que Anita “celebra” los cumpleaños de otras jóvenes, están hechos de papel en forma de pastel de quinceañera, y lleva pegadas las fotos de otras jóvenes desaparecidas recientemente.

En 2017, ella colocó este “pastel de cumpleaños” para Jessy en la entrada del Palacio de Gobierno de Cd. Juárez, como un ritual de la memoria, en la cual el cumpleaños se mezcla con la pérdida y la denuncia al poder establecido. El rostro que denuncia, el cuerpo presente de la madre evidenciando el de su hija que está ausente, la celebración de la pérdida y la

muerte que rodean a las mujeres de esta ciudad; en la entrada de la casa del poder político, los rostros de las desaparecidas reclaman y exigen verdad.

Al evento llegaron otras madres, con quienes ha generado una pequeña red de apoyo con ella y se organizan para apoyarse mutuamente. Estos actos los lleva a cabo de forma autónoma, motivadas por sentimientos de solidaridad. Quisiera analizar un poco más a detalle el contenido simbólico de dichos actos. La imagen de la quinceañera es muy importante para la cultura mexicana, ya que representa el paso de la niña a la mujer, es la presentación a la sociedad, el día en el que cambia su rol en la sociedad. La imagen de la quinceañera es la de la inocencia, de ese punto liminal entre la niñez y la madurez, pero conservando su halo de inocencia. Esto remite al potencial político de la vulnerabilidad, la inocencia y la ternura, valores que por sí mismos no parecen remitir a la acción crítica, pero en situaciones de excepción los nuevos agentes sociales aprovechan la capacidad que tienen estos símbolos de influir políticamente.

En el caso de Anita Cuéllar, la capacidad de movilización, de acentuar su presencia física y hacer que su voz se escuche en diversos canales, nos hablan de la construcción de un sujeto político, que a partir de la resiliencia pone en actuación su capacidad de ser una ciudadana frente al Estado. Ante la pérdida de sus hijas se da el despertar, determinado en gran medida por el clima emocional y afectivo que la rodea, por lo que la primera etapa está relacionada con el stress emocional del evento traumático. Pero el mantenerse en la lucha por la verdad de los casos de sus hijas, es un proceso que implica una toma de postura frente al estado y sus instituciones. La resiliencia es un proceso de reinención y recreación individual, que delinea un nuevo sentido de la persona: la resiliencia dignifica al ser humano, lo humaniza. Las políticas de la memoria y los afectos son un arma simbólica contra las condiciones de violencia extremas, que golpean a los sectores vulnerables de la sociedad. Acentuar el papel simbólico de estos actos deriva de una idea de que la violencia se reproduce a través de significados socialmente compartidos, por lo que la resignificación de dichos símbolos es necesaria para la acción que busca acabar con la violencia cultural y su reproducción inconsciente.

Para Balibar entre los extremos de la violencia se encuentra la civilidad, la cual plantea un ejercicio de retorno a una política que supere las contradicciones que supone la relación

de la ciudadanía con el Estado. La violencia implica *un límite antropológico a la política* (Balibar 2015a), lo cual quiere decir, que los medios políticos no son posibles en la violencia, son anulados en el horizonte del dolor, por lo que el criterio del respeto a la vida humana instaure un nuevo tipo de democracia, basada en los sujetos en su especificidad y dignidad. Este rescate de la política, como ejercicio de acción colectiva para organizarnos y vivir mejor, tiene una capacidad democratizadora, ya que se ajusta a los criterios de la comunidad. Según Balibar la violencia tiende a la des-democratización de la política y su ejercicio, tal como ha sucedido en los regímenes de la era neoliberal: implica, en última instancia, repensar los términos de la ciudadanía y nuestro lugar en la sociedad; esto en función de contribuir a una refundación de la política basada en esta capacidad de crear ciudadanía que escucha a los sujetos y su agencia, y no solamente determinada por las estructuras políticas, culturales o económicas.

Al estudiar la política de las acciones contra la violencia, rescatando sobre todo la práctica micropolítica, defino esta antinomia, entre democracia y ciudadanía, como la contradicción entre las estructuras y representaciones sociales, tal como las entiende Durkheim, y la agencia social al modo que la entienden los estudios poscoloniales (Gupta 2004). La contradicción se expresa por medio de la performatividad de la ciudadanía, o sea, la exigencia o aplicación de derechos políticos. Este tipo de cambio social, que ya no apuesta a la toma del poder o la transformación macroestructural; ponen el énfasis en las transformaciones cotidianas e individuales, con una visión de cambios culturales de largo plazo, poniendo en práctica otro tipo de estrategias de actuación.

Es importante subrayar que, aunque muchos de estos "proyectos políticos" no alcanzan el poder del Estado, pueden provocar cambios sociales y políticos muy poderosos, en particular, desafiando la organización dada o asumida del orden social. (Clarke 2014:15)

Los actos simbólicos de Anita tienen este potencial transformador y crítico, que no asumen su victimización como un motivo para no actuar, sino como motivante a la acción. Es la capacidad de sobrellevar una situación violenta, es caminar cuesta abajo sin caer, como el abuelo de Jessy, con la firme creencia de que vale la pena seguir caminando y creyendo.

Estos actos vez generan un sentido crítico ante la misma, lo cual es de suma importancia en esta capacidad de recrear la política y definir el potencial de estos actos.

Hay todo un repertorio simbólico de acción que las madres de las jóvenes han empleado, y que Anita ha recuperado: mostrar las fotos de sus hijas en playeras, pintar las cruces rosas en fondo negro por las calles, caminar de ciudad en ciudad en reclamo al gobierno, los murales con rostros de las víctimas, bordar las historias de las desapariciones, etc.; son actos estéticos que abordan directamente la experiencia de violencia, la desnudan desde la visión de las víctimas, con sus propios discursos y representaciones. Lo que quiero mostrar es que en los actos estéticos y simbólicos se manifiesta el estado de civilidad, que se construye desde un sujeto político resiliente.

Aunque no hay una forma única de respuesta, las formas simbólicas han tenido un papel muy importante en estos procesos de lucha, ya que por medio de las metáforas y las imágenes, los grupos de familiares pueden llevar a cabo esta clase de actos políticos y de representar lo inexpresable de su dolor (Das 2009). En estos actos de civilidad, se generan intersticios a la violencia y el ejercicio del poder, donde el lenguaje, ya sea oral o visual, juega un papel fundamental al dotar de sentido y materialidad a este espacio intermitente y liminal.

Como menciona Paula Flores, madre de Sagrario⁷: *“Me dicen que ya deje de andar haciendo cosas, pero yo pienso que no; no, porque si me quedo callada, va a ser peor. A veces me acompañan mis hijas para ir a pintar cruces, a retocar cruces, o que se pinten murales (...) y ojalá que Juárez se llenara de murales, para así demostrarle a la gente, al gobierno, a la sociedad, que dicen de que no, que esto ya pasó, que en Juárez esto ya no pasa, que la ciudad está muy linda y que mejor vayamos al centro a pasear”* (entrevista con Paula Flores, septiembre 2015)

Durante mi trabajo de campo en Cd. Juárez tuve la oportunidad de conocer a, la señora Paula Flores, entrevistándola en 2015, por lo que me parece importante mostrar su caso también, ya que ella se ha mantenido muy activa en el proceso de los movimientos de madres

⁷ Sagrario Martínez, joven desaparecida y asesinada en 1998. Su caso también ha sido documentado por las doctoras Marta Lamas y Julia Monárrez, en diversos estudios. Sobre ella existen trabajos audiovisuales y documentales como *La Carta*, 70 min, de. Rafael Bonilla (2009).

y en su propia comunidad, al fundar una estancia infantil en su colonia, para apoyar a las madres de familia con la crianza de sus hijos, el cual lleva el nombre de Sagrario. Ella fue quien comenzó con la estrategia de pintar cruces rosas en fondo negro en las calles de la ciudad, como una forma de recordarle a la sociedad y a quienes transitan las calles, que Juárez es un cementerio de almas perdidas, activando políticas de la memoria y la persistencia de la ausencia. Ese vacío, esa pérdida, deben ser considerados en cualquier acción o política que pretenda actuar contra la violencia, partiendo de las situaciones concretas de las víctimas.

El proceso de internalización/externalización que experimentan estas mujeres implica una amplia gama de emociones, pero también crea recuerdos que forman parte de su sistema de valores. En este proceso las mujeres generan sentimientos, pensamientos y juicios morales que desencadenan sus prácticas políticas. (...) son pocas las mujeres que han sido reconocidas por su capacidad para enfrentarse a figuras políticas poderosas, exigir justicia y enfrentar el desencanto de la impunidad generalizada de la región fronteriza. Esto significa que aunar las demandas de justicia social y la acción política centrada en las mujeres será, sin duda, una empresa a largo plazo. (Ravelo 2010: 41)

La ciudadanía tiene que ver con la garantía de contar con un mínimo de derechos, tanto humanos, civiles, como políticos. Estos derechos, al ser garantizados por el Estado, implican que la ciudadanía necesariamente se relaciona con las instituciones, donde el ejercicio de los derechos mencionados estaría garantizado y salvaguardado por las instituciones en que depositamos la confianza.

Los vínculos de la ciudadanía con el Estado, con la nación y con la ley se producen a través de lo que Sassen (2005) ha llamado "bundlings", conjuntos de conexiones cuya contingencia ha quedado oculta en los procesos de institucionalización que los reificaron y naturalizaron. (Clarke et.al. 2014:60)

El concepto de civilidad implica un acuerdo mutuo de mantener el orden social, para ello el Estado es el encargado de mediar entre el individuo y la estructura social (Rodilla 2014). Esta idea de civilidad, en la cultura mexicana, se basa predominantemente el ideal del ciudadano que cumple con los valores patriarcales y clasistas, que definen al individuo social

en una relación de dependencia y sujeción al Estado autoritario producto de nuestros procesos históricos, coloniales y dependientes. Cuando las madres de estas jóvenes, en situación de vulnerabilidad y negación de sus derechos, denuncian la incapacidad y corrupción de la estructura estatal patriarcal que debería protegerlas, se fractura la idea de ciudadanía como estado de codependencia respecto al Estado, se vuelve inoperante y se le considera “estado fallido”. Este tipo de Estado tiene un corte patriarcal evidente, que pone en cuestión la posibilidad de la justicia.

Todos estos esfuerzos las llevaron a poner el caso del feminicidio juarense en la agenda de los tribunales y en los organismos internacionales de derechos humanos, debido a la reproducción de los asesinatos ya a la repetida incapacidad del estado mexicano para frenarlos y encontrar a los culpables. (Monárrez 2010: 249).

De este modo es que se ejercen actos de ciudadanía que cuestionan el funcionamiento del Estado, esta “reificación” que naturaliza las relaciones de dependencia y las mismas bases sobre las que se sustenta. La acción de develar y buscar la verdad, plantea un desafío al Estado y la Nación, que se han cimentado en la mentira, han perdido su función social y rompieron el pacto de confianza que les daba sentido. Pero esto no es fácil de aceptar en un contexto como el mexicano, que se ha caracterizado por la ausencia de estado de derecho.

En los testimonios de Anita Cuéllar, ella me refirió que ha sido acosada por la policía y que la han canalizado a un centro “de atención psicológica”, en el cual la han medicado con sustancias que le han hecho daño. Me decía “sentía que me moría. Esa gente (los de la clínica) me estaban envenenando”. Me refirió la historia de que, en una manifestación, un tipo se le acercó y que, al ver su playera impresa con la fotografía de Jessy, le dijo que había visto a esa joven y que sabía dónde se encontraba. Ella al inicio sintió mucha emoción, pero al ver que el tipo le pedía información personal, como su teléfono y que dónde podría encontrarla, comenzó a sospechar. Le dijo que la veía al día siguiente afuera de un bar, en una zona de antros y burdeles cerca del centro de la ciudad. Ya no le pareció lógico y prefirió alejarse y no darle más información; después supo que el mismo hombre se les había acercado a otras madres y que era un policía municipal.

Pero, ¿qué tienen en común estas mujeres? Efectivamente, todas ellas han perdido a alguien de valor mientras vivían en un sistema político ineficaz. No parece haber nada que pueda erradicar este sistema de impunidad, especialmente cuando la acción cívica se ve oscurecida por un sistema moral, estigmatizante y excluyente, en el que la sociedad culpa implícitamente a las madres y a las familias de los muertos de las víctimas (Ravelo 2010:48)

Las madres de las jóvenes desaparecidas son conscientes que en su ejercicio de exigencia de verdad desenmascaran a las autoridades de Cd. Juárez; ellas logran crear una colectividad alterna, que cataliza a las madres a realizar acciones de sanación mediante la creación de esta comunidad, en el cual pueden compartir sus experiencias, emocionalmente y políticamente. Sus actos de civilidad, que ponen el límite a la violencia, al menos en el plano subjetivo, son la forma de llevar el contenido emocional, íntimo, a la esfera pública, en la exigencia de verdad. La capacidad política de las emociones y la agencia individual son fundamentales para comprender a fondo esta problemática y dar pie a las socialidades que alivian estos traumas colectivos.

Con el hecho del mural y su simbolismo, ella igualmente se identifica con el dolor de esas otras madres, cuya subjetividad es atravesada por este hecho y que desde esta situación de vulnerabilidad compartida, crean vínculos y se apoyan mutuamente. Tal como en sus otras acciones simbólicas, ella entiende su dolor como un hecho compartido, por ende, de carácter colectivo, pero también producido por un sistema que funciona por medio de la violencia. Muchas de las madres de las jóvenes se han formado una conciencia crítica a partir de la experiencia de la violencia recibida, pero esto no es suficiente para mantener la oposición y continuar con sus demandas al paso del tiempo, ya que conlleva presiones y riesgos.⁸ El paso de la indignación y emotividad a la acción organizada, forma parte de un proceso político en el que los vínculos con otras madres, unidas por el mismo sentido de pérdida, y crean la comunidad afectiva-política, que es la que motiva la acción cívica, como opuesta a la violencia y, a su vez, restauradora del vínculo social.

⁸ Como en el caso de Marisela Escobedo, asesinada por sicarios frente al palacio de gobierno de Chihuahua, por protestar por la muerte de su hija.

En su texto *Epistemologías del Sur*, Boaventura de Sousa (2009) habla de una sociología de las emergencias, la cual se ocupaba de las formas sociales no dominantes y que estaban emergiendo de su atraso y de su falta de representación: el sur global. En este sentido, tomo prestado el sentido de lo “emergente”, como un proceso de levantar y develar algo que esta latente, y eso en relación con la ciudadanía. Ya que definimos los actos de ciudadanía como aquellos que reconstituyen al Estado su vocación democrática, la ciudadanía emergente es precisamente la que surge de este proceso de cambio, y comporta nuevos valores y sentidos de lo social, restaurando lo político a la colectividad. Las ciudadanías emergentes, no son la respuesta a una “emergencia” (en el sentido de la muchas veces mencionada crisis civilizatoria, pasando por la Escuela de Frankfurt, la posmodernidad y los estudios poscoloniales), sino que es el levantarse de un nuevo modelo de ser ciudadano, de nuestro papel en la red de interacciones de lo social.

Para las madres, tener un espacio de encuentro, en el cual se reconocen en el dolor de las demás, alivia; el poder expresar y volver público el sentir privado, les da la capacidad para sanar; por medio de la activación de la memoria, se reconstituye la pérdida y se la acepta. Todos estos son procesos que, desde un punto de vista psicológico, implican procesos de sanación del individuo, y son momentos fundamentales de un nuevo modelo de socialidad, abierto a quienes atraviesan estos procesos de sufrimiento social. Esto es lo que estoy comprendiendo por “socialidades sanadoras”, en el sentido de que el tipo de interacciones y relaciones sociales se construyen desde la voluntad de sanar en comunidad, lo cual implica procesos emocionales, afectivos, lingüísticos y sociológicos de la exposición a la violencia.

Dentro del discurso patriarcal del estado, las emociones y los actos de cuidado no forman parte de lo político, el ciudadano se define desde la racionalidad y el estado de derecho, que el Estado otorga. La ciudadanía emergente hace brotar esta serie de valores para redefinir nuestro “ser en el mundo”, nuestro devenir social. Esto también se ha hecho visible en muchos de los movimientos de oposición, que también han recurrido a las imágenes de fuerza y poder, como constitutivas de la acción revolucionaria. La imaginación de la izquierda en todo el mundo, se ha alimentado de imágenes que resaltan la fuerza, el uso de las armas, el sacrificio y la valentía como fundamentales en la construcción de la identidad revolucionaria.

Recientemente se ha dado un giro hacia el plano afectivo, principalmente por la teoría queer y feminista, que define el plano personal en el nivel político y pone al centro de la constitución de dicho sujeto político el ámbito afectivo (Pratesi 2018, García-Cabrero 2017). Entonces los cuidados, la solidaridad, empatía, vulnerabilidad y ternura, entre otros, pueden ser categorías estéticas, epistemológicas y políticas, con un alto sentido crítico. Ante el problema de la violencia, esta perspectiva nos da más elementos para pensar alternativas, que la lógica de cierta retórica patriarcal de la política tradicional, ya sean de la derecha o la izquierda, donde la violencia se combate con otro tipo de violencia (¿revolucionaria para Benjamin?, ¿defensiva para Fanon?), al estilo de los discursos de los movimientos de autodefensas.

Esta posibilidad de construir diferentes formas de ciudadanía, desde el plano afectivo, redefinen las relaciones con las estructuras políticas vigentes en Cd. Juárez, ya que estas no garantizan los mínimos derechos a las personas: vida, protección y seguridad.⁹ La ciudadanía emergente se define en la relación de tensión y conflictividad entre el sujeto y la estructura, una contradicción entre el ciudadano y el estado. Las ciudadanías emergentes existen en relación de contradicción con el Estado necropolítico, autoritario, antidemocrático y corrupto, que son las fuentes de la violencia estructural. Por ello es preciso descentralizar la ciudadanía de su relación unívoca y esencial con el Estado, como ejercicio político y democrático, y abrir el campo a la acción cívica como la que puede reconstruir el pacto social, desde fuera del marco institucional: en las interacciones y asociaciones, en los significados compartidos y en los espacios de encuentro.

Las políticas del cuidado son de fundamental importancia, y por ende, considero que éstas son piezas clave en estas construcciones subjetivas alternativas. Si como mencionaba anteriormente, la idea de Nación en México se ha construido sobre la base cultural de un patriarcado violento (Domínguez-Ruvalcaba 2013), las nuevas construcciones de ciudadanía se construyen sobre procesos de afecto y cuidado, que buscan revertir las consecuencias de

⁹ Un ejemplo de esto es la forma en la que la violencia ha aquejado a esa ciudad de la cual las estadísticas indican que la presencia de las policías federales o militares ha impactado negativamente.. Cabe mencionar que en repetidas ocasiones escuché el testimonio de juarenses que aceptaban que la llegada de la Policía Federal provocó un aumento de la violencia, incluida la violencia de género y las desapariciones de mujeres. Informe sobre la violencia reciente en Juárez: <https://www.mexicoevalua.org/2018/10/02/la-violencia-se-recrudece-en-chihuahua/>

la violencia patriarcal y, por ende, son contrapuestos al estado actual y a sus formas de reproducción del poder

Si para Balibar los actos de civilidad son actos de antiviolenencia o, desde la concepción de un Gandhi o Luther King, se trata de actos noviolentos (Ameglio 2010), entonces los actos afectivos de civilidad, son procesos para trastocar el orden político patriarcal y violento, por medio de una acción colectiva y ciudadana. La experiencia de violencia es central en todo este proceso y las estrategias artísticas son capaces de actuar en esta esfera afectiva, tal como lo muestran los murales y diversos actos simbólicos de las familiares de las víctimas. Al respecto, Balibar insiste en este carácter y potencialidad de la civilidad, que puede hacer que se restaure lo democrático:

Aquí trataré de demostrar, a contrario, lo ineludible de la dialéctica ciudadanía/democracia, superponiendo a ella la oposición entre la "desdemocratización" y la "democratización de la democracia" como recurso de la ciudadanía (Balibar 2015a:6)

Estudiar las ciudadanías emergentes, implica analizarlas en los márgenes de los marcos existentes del Estado moderno, las políticas neoliberales y la nación patriarcal. La aplicación de las políticas y estrategias económicas del neoliberalismo, en el caso de Cd. Juárez, ha tenido una serie de consecuencias funestas que son parte fundamental de su dinámica interna. Por un lado, ha acentuado las desigualdades, al abrir más la brecha entre los antiguos dueños de la tierra (los poderes locales en pocas familias de empresarios) y la masa creciente de obreros y migrantes, que han aumentado su marginación a lo largo del tiempo. Por otro lado, ha generado una disponibilidad de mano de obra, o sea de vidas humanas, las cuales considera meramente utilitarias y desechables. Los cuerpos de las mujeres obreras de las maquilas, las principales víctimas de la violencia de género, se han convertido igualmente en una materia prima más, en objetos al servicio de la reproducción del capital; mientras generen algún tipo de ganancias en los mercados de la economía del goce o de los *cuerpos designificados*. (Segato 2012, Wright 2011). En esta era de un capitalismo cada vez más violento, las condiciones de su reproducción pasan por la supresión de la misma fuerza de trabajo hasta la extinción de su propia vida. Es la consecuencia última de la explotación y la obtención del

plusvalor por medio del tiempo de vida de las obreras de las maquiladoras, convertida en mercancía desechable, a través del uso y explotación de sus cuerpos (Monárrez).

Aunque hay una amplia documentación periodística¹⁰ que habla de la relación entre los feminicidios y la participación de la policía o diversos grupos de poder en la ciudad, ninguna autoridad ha hecho algo contundente al respecto. Los testimonios que he recogido de algunas madres, como Paula Flores o Anita Cuéllar, con activistas de Cd. Juárez y estudiosos del tema en Cd. Juárez (Monárrez, Ravelo, Lagarde, Domínguez-Ruvalcaba), todos mencionan esta relación entre la precariedad, pobreza, género con los poderes económicos y políticos, constituyendo una especie de cultura del feminicidio (Monárrez 2000). Esta situación da cuenta de la interrelación entre las víctimas, victimarios, las maquilas y la policía municipal y estatal, mostrando las distintas formas en las que se ha generado la victimización femenina en Cd. Juárez. Pero lo que quiero expresar es que no pensemos en Juárez como una situación de excepción, sino más bien como la regla de la situación de violencia de género que vivimos actualmente, generada por un clima de impunidad y corrupción generalizada en las instituciones, y por una construcción cultural patriarcal que victimiza y violenta a la mujer, normalizando y desvalorizando estos hechos.

Concebimos la violencia como una estrategia de reforzamiento de la dominación masculina en el contexto neoliberal del debilitamiento del Estado-nación y de la desregulación y supremacía del mercado (Domínguez-Ruvalcaba 2013:12)

La cultura, como lugar de producción de símbolos y significados, es un elemento fundamental en la reproducción de la violencia, ya que al dotar de sentido a los actos sociales, la violencia tiene justificaciones de orden simbólico, basados en creencias y valores aceptados y transmitidos socialmente. El patriarcado, como factor cultural decisivo que ocasiona la violencia de género, justifica diversos niveles y formas de agresión en contra de las mujeres, al ser los objetos de posesión y deseo masculino. La violencia que se ejerce contra ellas no solo se sustenta culturalmente, en la creencia de la superioridad del hombre sobre la mujer, sino que a su vez alimenta al patriarcado, al obtener su afirmación a partir de

¹⁰ Por mencionar los más relevantes está la Revista Río Hondo, Proceso, y los libros de Marcela Lagarde, Lydia Cacho, Aguilar Camín, González Rodríguez, entre otros. Además de las cosas que se publican desde los mismos movimientos de madres en sus propios canales de comunicación y redes sociales.

la negación del Otro. El Estado se construye como este sujeto masculino, que se justifica por el deseo y reafirma su propia identidad por medio de la violencia.

El análisis de estas representaciones se desarrolla en torno a dos políticas básicas, la misoginia y la homofobia, que definen la masculinidad, el Estado mexicano moderno y las prácticas de dominación que caracterizan las dinámicas sociales en esta modernidad. (Ídem)

Si el Estado se ha convertido en una estructura criminal (Domínguez-Ruvalcaba 2015), entonces las acciones violentas forman parte de su accionar y legitimidad, como rituales de actualización de su poder e influencia. Las subjetividades que resienten dicha violencia y la viven de forma cotidiana cuestionan esta conformación violenta del Estado y por ello realizan una crítica desde la base de su autoridad: denunciar al patriarcado. Esto se hace evidente en las múltiples demandas de justicia, de la protección y encubrimiento de las diversas instituciones a los miembros masculinos de sus corporaciones, la justificación de los criminales y hasta la construcción de los prejuicios y ataques contra las madres, culpándolas de la situación que atraviesan. Diversos elementos culturales homo-sociales y heteropatriarcales, que propician complicidades masculinas al interior del sistema del estado y de la misma cultura nacional, ha corrompido y fracturado la credibilidad misma de dichas instituciones (Domínguez-Ruvalcaba 2013).

Las diversas acciones que han llevado a cabo los movimientos de madres o ellas mismas de forma individual, como en los casos de doña Anita y la señora Paula Flores, son formas autónomas de actuación cuya posibilidad de existencia son sus propios marcos culturales y sobre todo, su capacidad resiliente de sobreponerse a la adversidad y el shock emocional de la pérdida. A partir de esta situación de recuperación emocional, las madres se han encontrado entre ellas y han demostrado una capacidad de movilización y acción en el ámbito público y como desafío político. La forma en la que estos grupos de mujeres han podido convertir su capacidad de resiliencia en agencia social, les ha permitido crear y mantener dicho movimiento, a pesar del acoso externo y de las mismas dificultades interiores que atraviesan en su vida emocional. Ellas denuncian y evidencian la corrupción que define a los gobiernos locales, donde más claramente se manifiestan tanto las políticas neoliberales en conjunción con una estructura Estatal patriarcal y machista. Los actos de movilización de

las madres y los símbolos que utilizan desafían al mismo estado en ambas formas, tanto en su modalidad neoliberal como en su identidad patriarcal.

Las formas de construcción de ciudadanía que se manifiestan en estos actos, me llevan a pensar que el cuestionamiento de las estructuras patriarcales del Estado-nación y la explotación capitalista de las maquiladoras (Domínguez y Ravelo 2011), pasa por las prácticas políticas que nacen en oposición a la violencia, tanto machista como económica, las cuales alimentan mutuamente la desigualdad y vulnerabilidad de las mujeres. Considero que estos actos que se oponen a la violencia, definen las características de la ciudadanía emergente, como una fuerza que empuja a las estructuras políticas más allá de sus límites, desnuda sus contradicciones y plantea los cambios necesarios para adecuarse más a las condiciones actuales y a la voz de la sociedad.

Este planteamiento retoma la idea de Balibar a la que ya hemos referido anteriormente, que los actos de civilidad (o de ciudadanía emergente), son actos anti-violentos, no solo como crítica a la violencia, sino también como criterio para la reconstitución de la democracia, el Estado y en última instancia, del poder político.

Esto significa quizás, sencillamente, que ya no es posible concebir ninguna práctica política que no se proponga simultáneamente hacer retroceder, en todas partes, en cada una de sus formas, la violencia subjetiva-objetiva que suprime sin cesar la posibilidad de la política. (Balibar 2015b:16)

¿Cuál es el sentido de la política cuando la violencia es la hegemonía social? Cuando las relaciones sociales se han marcado por actos de inhumanidad constantes, la política misma, como garante de la vida social y las relaciones entre sus miembros, se vacía y pierde su sentido. Ante la profusión de la violencia, pero igualmente ante la dispersión y la falta de una forma única de concebirla, las acciones de civilidad logran poner un límite simbólico a alguna de sus diversas expresiones, ya que en cierto punto la política misma se halla desencantada, debido a la casi imposibilidad de poner un fin a la violencia.

Al seguir los casos de estas madres, que han atravesado procesos de duelo y pérdida, cuyas vidas personales y familiares han sido trastocadas, y emocionalmente están

severamente afectadas, casi irremediabilmente, encontramos que ellas son las que plantean un reto a la sociedad y cuestionan desde su propia experiencia de vida las bases sobre las cuales se ha construido el poder político. En su acción social, motivada por la situación en la que las circunstancias las han colocado, han pasado de una identidad a otra, han saltado de un papel pasivo en su sociedad, a ser radicalmente críticas y ejercer una diversidad de estrategias, que activan mecanismos de ciudadanía. Como he querido mostrar, la resiliencia, como proceso de reconstrucción individual ante la adversidad, es fundamental en este salto de la pasividad colectiva a la agencia individual. Por medio de sus acciones, en las cuales se ponen en práctica una diversidad de repertorios culturales y simbólicos, las madres han creado sus propias tácticas, redefiniendo su posición social como mujeres. La mujer, en el contexto fronterizo, es amenazada por el machismo y sexismo que la violentan, además de su desvalorización por parte del mercado, al ser obreras de maquiladoras. Al alzar la voz en contra de estas diversas formas de violencia ejercidas contra ellas, no sólo deslegitiman el orden social patriarcal, sino que desenmascaran las complejas redes de opresión y sometimiento que se ejercen en los diversos niveles contra las mujeres, pero que no son exclusivas a éstas, sino que son ejercidas contra la sociedad en su conjunto.

La crítica de la violencia de género es entonces una crítica a las bases patriarcales sobre las que descansa la idea de nación y sobre la cual se construyó el Estado mexicano, y la voz de estas madres, desde sus actos simbólicos y estéticos, pone luz sobre este aspecto tan evidente que pasa desapercibido: el Estado mexicano es un macho paternalista, que ejerce violencia sobre aquellos que considera suyos, los hijos de la nación, los hijos del pueblo. ¿Desde qué lugar podemos ejercer la crítica a dicho Estado? Evidenciar lo invisibilizado, escuchar a quienes han sido callados, darle cuerpo a la ausencia: ahí radica el potencial de estas prácticas, que se mueven entre el mundo inmaterial, la capacidad de actores no humanos de incidir en la vida cotidiana y el rescate del potencial del universo simbólico, como reconstructor de las relaciones humanas.

Sería un error considerar que las madres han actuado por su cuenta solamente y que este movimiento se alimenta exclusivamente de las acciones de las madres de las jóvenes. En este proceso de reivindicación, quienes han jugado un papel fundamental, ha sido la labor

conjunta de ellas con la sociedad civil: grupos activistas, artistas, académicos, periodistas y otros actores sociales han formado parte activa del movimiento, se han solidarizado e incluso han tomado un rol importante en las acciones contra el feminicidio en Cd. Juárez. Con el paso del tiempo, muchos de estos movimientos han dado nacimiento a otros, que ante la situación generalizada de violencia de género en todo el país, tienen sus propias causas y sufren de diversos tipos de violencia.

Actualmente, cada feminicidio ocurrido en el país es visibilizado, contado, se documenta, investiga y se busca a los responsables; pero esto es llevado a cabo por organizaciones de la sociedad civil, periodistas, artistas, académicos y diversos profesionales comprometidos con esta causa, no por las instituciones de justicia y policiales que serían las encargadas iniciales de realizarlo, sino que se alimenta de proyectos independientes que han mapeado, diagnosticado, estudiado a fondo y elaborado bases de datos con gran precisión, que nos brindan datos duros, actualizados y confiables, sobre la violencia de género, con especial énfasis en los actos de feminicidio.¹¹ Esto implica un suceso social único y nuevo, que habla de la relevancia del tema, la toma de conciencia y el cómo estos sucesos activan procesos sociales, que rechazan la violencia y buscan justicia. La demanda inicial de un grupo de madres en Cd. Juárez se ha convertido en una demanda nacional, en tema de discusión académica y en materia de política pública, demostrando cómo esta capacidad inicial de acción puede escalar a diversos niveles de la sociedad y el ámbito político.

En Cd. Juárez, se han dado muchas acciones colectivas que abordan los feminicidios y se ha realizado una gran cantidad de manifestaciones en contra de la violencia de género y para visibilizar los casos. Muchos de los actos llevados a cabo, además de las protestas o las brigadas de búsqueda, son acciones que tienen un gran contenido simbólico. Por ejemplo, el pintar cruces rosas sobre fondo negro, como las que realiza la señora Paula Flores, el colocar cruces rosas en los campos desiertos donde se han encontrado cuerpos o restos de las víctimas, colocar una gran cruz con clavos y símbolos femeninos justo en la entrada del

¹¹ Un ejemplo destacado es el mapa realizado por María Salguero, quien ha documentado y sistematizado estos casos, en una plataforma interactiva llamada precisamente “Los Feminicidios en México”. Mapa del Feminicidio en México: <http://ow.ly/GU2j30kytNR>.

puente Fronterizo Paso del Norte, los performances públicos, entre muchas otras acciones, han contribuido a este proceso de empatía, solidaridad y toma de acción.

En el caso de Anita o de Paula, los grupos de apoyo han trabajado de cerca con ellas, realizando diversas acciones de forma colaborativa, ensanchando las redes de trabajo que estas madres crean alrededor de sus demandas. Uno de estos casos es el de la activista feminista Lluvia Rocha, que trabajando en conjunto con la organización de madres “Nuestras hijas de regreso a casa”, iniciaron un proceso de realización de murales de las víctimas del feminicidio en distintas partes de la ciudad. La intención es la misma: visibilizar la violencia de género, trayendo el rostro de la mujer ausente de nuevo a la calle, a los ojos de la ciudadanía. Pero no solo es el cuerpo como símbolo del ser, sino en especial la parte que más nos reconoce y nos da personalidad, que es el rostro, el cual tiene la capacidad de interpelar quien lo mira. En estos cruces de miradas, podría nacer la complicidad que invita a reclamar la justicia. El nombre del proyecto fue “Rostros contra el feminicidio”, que se mantuvo activo durante los años 2014-2017.

El caso del trabajo de colaboración de Paula Flores con Lluvia, llevado a cabo en el mismo año 2015, es muy ilustrador de este proceso de involucramiento, y de poder generar afectos compartidos. Dice Veena Das que es posible que nosotros sintamos el dolor del Otro, por medio de un acto de simbolización, (Das 2009), en el que nos identificamos con la víctima. Así, estos murales llevan la impronta del dolor compartido y la esperanza. Los murales, para Lluvia con formación de psicóloga social, son parte del proceso de restauración emocional para las madres y familiares de las víctimas. Por medio de ellos, reintegran la memoria y la imagen de las hijas perdidas, haciendo de la obra un objeto cargado de vida en sí mismo y lleno de valor para las madres. Lluvia Rocha considera que el acto de pintar es una forma de devolver a las hijas a su casa y restaurarlas a su comunidad, de hacerlas actores de nuevo de su familia. El hecho mismo de pintar tenía un sentido catártico, emocional y simbólico que sanaba la violencia en ellas:

Lo que hemos notado, sobre todo en los casos en que los familiares se involucran más, (...) hemos visto que se desata un nuevo ciclo de sanación, nuevos procesos de sanación; y que para las mamás es reconfortante el hecho de poder pintar a sus hijas,

es como sentir que les devolviéramos algo de sus hijas, es lo que nosotros hemos visto.
(Entrevista con Lluvia Rocha, agosto 2015)

Es la obra en su presencia la que materializa el acto de denuncia y de activación de la memoria, pero la performatividad del pintar en sí mismo, el proceso de realización es también el que cataliza los “ciclos de sanación”. El término “sanación” ha cobrado mayor importancia recientemente, tanto en los movimientos activistas como en la academia. La Sanación es muy importante en cuanto a los procesos de atención a las víctimas colaterales de este tipo de violencia, que son los familiares, ya que el dolor y el sufrimiento de la pérdida de sus hijas literalmente enferma a estas personas que lo viven. Las secuelas a nivel físico y emocional de los familiares son tremenda, incalculable y no saben cómo poder aliviar ese dolor.

Los recursos simbólicos abren una puerta para representar el dolor, hacerlo asequible y nombrable. Una de las mayores angustias expresadas por los familiares de las víctimas es la incertidumbre constante que les hace vivir en la inseguridad y bajo un stress continuo. El no saber el destino de sus hijas abre un vacío en sus vidas que no es posible llenar de otra forma, que no sea tratando de recobrar la imagen de la pérdida, materializada estéticamente, llena de los signos de la memoria. El mural cumple la función de mediar la presencia-ausencia, al colocarse en ese ámbito liminal de la representación. El acto de pintar a una hija desaparecida es la forma en que sus familiares pueden rescatarla de ese vacío de la incerteza moral, física, jurídica y corpórea.

La forma de llevar a cabo los murales por parte de Lluvia también es significativa de este proceso de memoria y sanación. Ambos comienzan el trabajo directamente con la familia de la joven que se ha decidido pintar, buscando su colaboración y aprobación del proyecto. El proceso de pintar murales en los muros públicos de la ciudad, incluye el trabajo con los familiares, en especial hijas o madres de las víctimas, en los cuales van reconstruyendo la historia de vida de ella, de la familia, las causas de su desaparición o algunas circunstancias que relacionadas, tratando de reconstruir esa historia con el mural. Igualmente exploran en los sentimientos, las emociones y los sueños de las madres y familiares, para poder dar sentido y simbolismo a los murales, como una forma de reconstrucción de la historia íntima de cada víctima; con el fin de rescatarlas de las estadísticas, los informes criminalísticos o

los anuncios periodísticos, tratando de devolver su dignidad y resaltar la violencia aún presente en la ciudad fronteriza.

En los murales, son composiciones de estilo surrealista y que incluyen una variedad de símbolos del feminicidio y la frontera alrededor de los rostros de las mujeres que pintan. La frase “Ni una más” está en todos, las cruces rosas, el muro siempre presente de la frontera, las montañas de Juárez, se suman a los símbolos de cada historia. Como mencionaba, los murales llevan la historia de cada víctima, por lo que algunos incluyen las plantas maquiladoras en las que trabajaban, el campo donde fueron encontradas, escenas de su vida cotidiana, mostraban que les gustaba hacer, entre muchos símbolos que tratan de reconstruirlas, rescatarlas del vacío. El mural de Sagrario, la hija de Paula Flores, incorpora a la Sierra de Durango, de la que Paula es originaria; los pericos de Sagrario, que, según su madre, le indicaron de la desaparición y muerte de Sagrario; la colonia en la que viven y a Sagrario con su guitarra. La señora Paula dice que está contenta de poderla tener, de que su hija esté ahí, “mi hija sigue en su casa”.

Los actos simbólicos muestran la capacidad de restaurar y sanar emocionalmente a las víctimas de la violencia feminicida del país, como herramienta de acción contra la violencia. La experiencia estética es ante todo la restauración del individuo y la sociedad, la vuelta a un estado de cosas que no es gobernado por la violencia y el terror. Estos actos simbólicos, que en su proceso y presencia motivan la mirada del otro y tienen un potencial humanizador y crítico, es el tipo de arte que surge en estos contextos, un arte de paz, atravesado por la violencia, cuya experiencia de belleza es el rescate de la vida y el potencial sanador, más que las características formales. Un arte cuyo proceso es más importante que el resultado y que en su materialidad contiene la capacidad de restaurar la subjetividad de la violencia que sufrieron, un arte que cumple la función ritual de la sanación del individuo o comunidad atravesados por sucesos traumáticos.

Estudiar los esfuerzos colectivos o individuales para trascender la violencia me parece que es el paso necesario que deben de dar tanto los estudios de la violencia como los de paz: poder sumar las investigaciones de la violencia a las estrategias de construcción de paz en México y América Latina. He tratado de comprender esta forma de acción que restaura las relaciones sociales y habla de un nuevo modelo de pacto social, como un modo de

“ciudadanía emergente”, por lo que considero que estos movimientos de base comunitaria tienen el potencial de hacer emerger, nacer, crear, nuevos tipos de ciudadanía, que son igualmente nuevas formas de relación con el Estado. La importancia de esto radica en que la renovación del Estado, en México, proviene sobre todo desde este poder emergente de una ciudadanía que renueva la forma de hacer y pensar la política.

La forma en la que el caso de Anita Cuéllar se ha desarrollado, me da elementos para concluir que, ante la violencia, las personas tienen la capacidad de actuar, de sobreponerse a las diversas violencias e injusticias y alzarse contra la corriente, con el vacío a nuestros pies y el mundo a cuestas. A pesar de ello, mujeres independientes en los márgenes del límite, en la periferia de una frontera inclemente, como su desierto, han demostrado esa capacidad de acción, movilización y fortaleza moral. El caso de Anita Cuéllar resalta otro elemento fundamental de esta acción social, que es la creatividad, la capacidad de renovar su discurso, compartir su dolor con un colectivo más amplio e innovar sus medios de activación de la memoria.

El recurso a acciones que tienen una performatividad y estética marcadas por la violencia, con un alto contenido emocional y crítico, hacen preguntarnos sobre cuáles mecanismos son los que activan la resiliencia y la llevan a la acción. En este ciclo, la agencia individual no sólo motiva a la acción social, sino que forma parte del proceso más amplio de la construcción de paz y una nueva sociabilidad, lo he definido como *socialidades sanadoras*: formas de relación que buscan aportar a la recomposición individual y colectiva, desarrollando formas de restaurar los efectos de la violencia en quienes la han sufrido.

Estas socialidades sanadoras, nos permiten imaginar de otra forma lo social y repensar las formas de interacción existentes, en entornos tóxicos o patológicos y en las relaciones entre los individuos. Rescatar la socialidad como elemento de bienestar y preservación de la vida, nos hace pensar en estas prácticas de sanación, que tratan de curar la violencia, sanar a las personas por medio de las relaciones, el compartir experiencias y el luchar juntos en la calle, unidos por la vida. Este tipo de sociabilidad rescata al individuo de su aislamiento y le hace unirse en una experiencia de vida, completamente opuesta a la violencia.

CAPÍTULO 3. EL HIP-HOP ES VIDA: PRÁCTICAS CULTURALES JUVENILES COMO AGENCIA Y CONSTRUCCIÓN DE CIUDADANÍA.

En este capítulo se estudiarán los proyectos culturales en contextos de violencia, basado en estudio de caso de jóvenes en las ciudades fronterizas de Ciudad Juárez y Tijuana, con el fin de conocer los procesos de ciudadanía y cómo se activa la agencia social que les permiten romper los ciclos de violencia y exclusión social de los que son objeto. Busco resaltar su capacidad de acción, resiliencia y creatividad crítica, para poder hacer frente a las circunstancias en las que viven. El enfoque es con jóvenes que pertenecen o formaban parte de pandillas, que participan en proyectos culturales, sobre todo por medio de la práctica cultural del Hip-hop, con la cual los jóvenes se identifican y utilizan como el medio para visualizar alternativas, abrir posibilidades de vida y reconfigurar el panorama de la exclusión.

¿Cómo puede esta manifestación cultural ser un medio de reconstrucción personal y social? Esa es la pregunta que busco responder a través del seguimiento de artistas, proyectos y grupos que apuestan por el hip hop para la mitigación de la violencia y los conflictos comunitarios. Como este género puede haber otro o varios más. por lo que analizo el hip hop con miras a hacer observaciones que pueden tener mayor alcance. A fines del siglo XVIII e inicios del XIX la música romántica en Europa representó una oportunidad para expresar afectos y posturas políticas como la libertad ciudadana o el surgimiento de las naciones estado, que la música barroca no podía proporcionar. Una perspectiva semejante me inspira al hacer esta exposición que, como decía, puede llevar a considerar otras expresiones artísticas tales como aquellas que nacen en los *ghettos* de Estados Unidos.

El hip hop es una forma de expresión, que implica una poética verbal y corporal muy compleja, así como un manejo de las tecnologías de la música; cuenta con una tradición que data de finales de los 70 y se ha desarrollado a lo largo de décadas, impactando en el mundo entero y adoptado como el consumo cultural más importante de los jóvenes en el siglo XXI, siendo una poderosa industria cultural y entretenimiento masivo, pero que también ha sido utilizada como herramienta de inclusión, sanación y construcción de paz.

Previamente abordaré el concepto de culturas juveniles y analizaré los procesos simbólicos de la construcción de identidades en entornos de violencia, para así comprender sus estrategias de resistencia y sanación. Como un aporte a las políticas y estrategias para la atención de la violencia, ofrezco una perspectiva de las problemáticas juveniles desde dentro, con una mirada que busca entender al sujeto joven y sus propias representaciones, por lo que la interpretación de sus prácticas artísticas, poéticas y visuales, serán necesarias para ello.

El concepto de cultura de la violencia, trabajado ampliamente en el primer capítulo, se aplicará al estudio de la construcción de la violencia juvenil en esos entornos y en sus formas de respuesta. Haremos una revisión de otro concepto relacionado, desarrollado desde la criminología juvenil clásica que es el de subcultura de la violencia (Wolfgang y Ferracuti 1982), concepto en el cual se basan algunas de las teorías de la prevención de la violencia contemporáneas, sobre todo las de tipo epidemiológico y con enfoque en salud pública (Slutkin 2013), en la cual se basan los proyectos que vamos a conocer. La etnografía recolectada en campo me permite tener una distancia crítica de las teorías de la desigualdad juvenil (Saraví 2009), que sitúan al sujeto joven en una posición de dependencia, ser incompleto y vulnerable.

Para entenderlos de esta manera, los interpreto como agentes, ciudadanos sujetos de cambio, desde una teoría de la paz positiva y transformadora (Ramos 2015) que explica las múltiples relaciones de las violencias entre sí y, por ende, de mayor complejidad analítica que las teorías criminológicas o de la sociología clásica. La paz positiva al reconocer la interacción ente los distintos tipos de violencia y su cristalización en los individuos, procura actuar para atenuar sus consecuencias y trabajar en la transformación positiva de estos.

Para complementarlas, hago una revisión crítica de algunos teóricos contemporáneos en México García Canclini y Rossana Reguillo, que abordan el problema de las juventudes desde la perspectiva de los estudios culturales, la filosofía y literatura, complementado con análisis críticos de la frontera como los que realizan Sayak Valencia (2010) o Héctor Domínguez (2010), quienes incorporan una perspectiva de género para desentrañar las causas de la violencia en la frontera y desnudar su atrocidad. Retomo igualmente aportes de la sociología y antropología con estudios de la juventud como los de Gonzalo Saraví y Alfredo

Nateras, que nos permiten comprender a profundidad la construcción social de la desigualdad, la violencia y la vulnerabilidad juvenil.

La selección del caso de la frontera tiene distintas razones, tanto metodológicas como analíticas, ya que en las ciudades fronterizas la cultura hip hop es mucho más predominante que en el resto del país, debido a la mezcla cultural y su condición liminal. El primero punto de desarrollo de esta cultura en México fue el cruce fronterizo, haciendo que distintas manifestaciones, como las pandillas juveniles estilo americano, se extendieran desde Los Ángeles hasta San Pedro Sula, configurando todo un fenómeno subcultural que comprende música, estilos de vestir, modas y lenguajes propios de lo que en México es la cultura de los “cholos” y que en Centroamérica son los “maras”. México tiene ambos lados de la cultura en cada extremo de sus fronteras norte y sur.

La frontera es un espacio de riqueza cultural y de creatividad juvenil (García y Piedras 2013, Sánchez 2016) que es importante explorar, ya que ésta constituye uno de los principales medios de resistencia a las violencias sistémicas, siendo en parte dispositivos de resistencia. Por otro lado, las condiciones de violencia, exclusión y desigualdad de esta región son muy elevadas, contando con las cifras más altas de estos indicadores en todo el país. Las ciudades fronterizas han sido el escenario principal de la disputa de los cárteles del crimen organizado, son las rutas principales de distribución y trasiego de armas y drogas de ambos países y el área más militarizada de México (Barrios 2014); por lo que la condición juvenil se encuentra en mayor riesgo en la frontera y presenta las condiciones para la proliferación de grupos juveniles violentos, como las pandillas y las mafias locales. Por ende, el territorio de frontera me parece un territorio que hay que comprender en el esfuerzo por solucionar la crisis de seguridad que atraviesa México.

La metodología de investigación para este capítulo recurrió sobre todo a la participación activa en los procesos creativos. Como parte de mi estrategia de campo y para poder generar confianza y un lazo más cercano, recurrí a la técnica de la fotografía y el video, privilegiándola como mi medio de contacto y relación con los jóvenes de los diversos grupos con los que trabajé. Una de las principales actividades de acompañamiento a las sesiones de grabación de un colectivo de jóvenes raperos en Ciudad Juárez, los talleres dentro de los centros de reclusión en Tijuana, impartidos por un rapero local. Ambos proyectos partían de

la premisa de que las herramientas artísticas del hip hop: el rap, el break dance y el graffiti, así como el Dj o el beat making;¹² tienen la capacidad de transformar vidas de jóvenes marcadas por la violencia y cambiar su actitud; ellos confían que el arte humaniza y que el hip hop es la forma que mejor se adapta a los contextos en los que viven. Por ello, para comprender a fondo esta premisa y mostrar que tan válida es y si puede aplicarse a otros contextos.

Con la mediación de la cámara, me fue posible ser parte de su grupo, jugaba un rol dentro de su proceso creativo y eso propició interacciones que de otra forma no hubieran sido posibles. El uso de medios audiovisuales como parte de la etnografía, particularmente en una época de imágenes, permite acercamientos y produce experiencias muy ricas en términos antropológicos. La implicación y el internarse del investigador en la cultura del otro es esencial para poder comprenderlo, esto es una premisa básica del método antropológico; y algo que alimentó esta investigación. La cámara no fue solamente una herramienta de registro, es asimismo un instrumento de auto representación por parte de los sujetos de sus imaginarios y mundo simbólico, es un reflejo interno de la realidad social y sirve también como un medio de comunicación que genera participación y simetría en la relación entre el investigador y a quienes investiga.

La auto representación es importante para el estudio de la violencia, ya que permite entender los mundos sociales en los cuales se reproduce simbólicamente, la violencia cotidiana que construye un sistema de creencias y valores que se multiplica y cristaliza en el *habitus* de los individuos y el *ethos* de una comunidad. Entonces la violencia, como ya se ha

¹² Todas son formas de expresión artísticas relacionadas a la cultura hip hop. El rap es el canto con versos y rimas, cuya mejor expresión es el llamado *freestyle*, el cual es la improvisación de rimas y que se hace a forma de enfrentamiento con otro raperero. El break dance es la expresión dancística, el booging y otros tipos de baile que implican igualmente una competencia de baile urbano que utiliza el piso y movimientos de tipo acrobático en sus bailes. El graffiti es otro medio artístico muy difundido por este movimiento, incluso considerado el primer elemento del hip hop, que implica la pinta de paredes, desde los muy básicos *tags* (marcas o escrituras simples), el *Street art* (Banksy sería su figura más importante) y piezas de gran elaboración que han ganado reconocimiento mundial como obras de arte. El último elemento es el Dj (disc jockey) quien mezcla la música para que tanto bailarines y Mc's (cantantes) puedan hacer su parte. Este elemento está complementado con el *beatmaker*, quien crea los ritmos y sonidos para que el MC pueda rimar. El Dj y la mezcladora implicaron toda una revolución tecnológica en la música y formó parte del camino para el nacimiento de la actual música electrónica. Para consultar la bibliografía referente a todas estas manifestaciones artísticas, consúltese: Chang 2005, Waclawek 2011,

ido trabajando desde el inicio de esta investigación, tiene una función social, cumple un rol en la organización de las comunidades y conforma un sistema de creencias que lo justifica.

Se cree que la proliferación de la violencia en este contexto es el resultado de una tendencia de los delincuentes subculturales a adoptar valores y normas más permisivos con el uso de la violencia en determinadas condiciones. Implícito en esta proposición está el concepto de disputa, que sugiere que la violencia es un medio central para que los afiliados subculturales mantengan y protejan su estatus (Singh 2008:114)

¿Cómo puede un movimiento subcultural ser un elemento de cohesión, de valorización interpersonal y de status? ¿Es posible interrumpir los ciclos históricos y generacionales de violencia que han producido valores y actitudes, por otros nuevos? Esta es la función que los proyectos buscan resaltar y rescatar: el arte como un medio para proponer nuevas formas de comprender el mundo y, por ende, la violencia. Para situarme dentro del fenómeno juvenil del hip hop en la frontera, participe en eventos como conciertos, presentaciones, pintas, torneos, concursos, grabaciones y otras actividades de los jóvenes de este movimiento, lo cual fue esencial para poder comprender sus motivaciones, lo que les inspira a formar parte del movimiento y el significado de esta práctica cultural para ellos. Pero la mayor parte de la investigación fue acompañando y participando de las actividades de promotores culturales del hip hop en Ciudad Juárez y Tijuana. Como muchas otras manifestaciones culturales juveniles, el arte ofrece un espacio de libertad y desenvolvimiento a los jóvenes y les ofrece una expectativa de vida, sobre todo en contextos de horizontes difusos e inciertos.

La metodología empleada en campo fue sobre todo la antropología visual, la cual busca captar los significados por medio de las imágenes, entendidas no sólo como una visualización y registro del otro, sino como productos culturales y formas de auto representación de los sujetos, a partir de los cuales se pueden responder las preguntas relativas a su identidad, la visión de su propio futuro, sus esperanzas y búsquedas vitales (Urteaga 2009). Al revisar y editar el material audiovisual, pude recrear las escenas urbanas en las que ellos existen y resisten, descifrar sus raps y graffitis como elementos cargados de

significado. ¿Qué provoca el arte en los jóvenes de los contextos más lastimados?, ¿por qué el hip hop es tan importante para ellos?, ¿cómo se adapta, crea y recrea esta práctica cultural a su situación concreta?

A raíz de las experiencias directas de trabajo con jóvenes en riesgo en algunos de los contextos de mayor violencia en el país, he recolectado los testimonios y he sido testigo de cómo dichas prácticas culturales han sido un motor de cambio en las vidas de miles de jóvenes. Para poder acercarme a estos movimientos, entre en contacto con grupos culturales juveniles que se han dedicado por años a trabajar junto con organizaciones civiles e instituciones locales, a intervenir con jóvenes por medio de la herramienta del hip hop, en sus distintas manifestaciones.

A lo largo del capítulo expondré casos de iniciativas que han confiado en la capacidad del trabajo cultural como una opción ante la violencia. A través de años de trabajo, estas organizaciones y artistas independientes han logrado comunicar un mensaje y promover un cambio de mentalidad en dichos jóvenes. Su ejemplo ha sido retomado por otras organizaciones civiles y programas gubernamentales de atención a jóvenes en riesgo, haciendo cada vez más extendida esta práctica.

La cultura de la violencia y los jóvenes en la frontera.

La frontera es un espacio liminal, una herida abierta, un borde líquido y en evaporación. No es solo la división entre dos países, la esquina de Latinoamérica es el punto de encuentro y desencuentro entre el primer y tercer mundo, entre la cultura latina y anglo; es cruce de lo legal y lo ilegal conformando un híbrido de miseria y opulencia divididos por líneas imaginarias y barreras infranqueables. La frontera juega el rol de articular paradigmas culturales diversos, donde confluyen idiomas, dinero, bienes y cuerpos de forma desigual. Los colores de piel se mezclan, el spanglish es la lengua local y la patrulla migratoria y el vuelo constante de helicópteros solo resaltan su porosidad e inestabilidad, un sistema de vigilancia que solo refleja su fragilidad. La permeabilidad que ambas culturas tienen en este

espacio transnacional y multicultural es un hecho que, con VISA o sin ella, es inevitable. La frontera es un territorio en constante flujo y por ello intercambio, es una zona única que construye una particularidad social y cultural particular, que no es ni mexicana ni estadounidense. Para quien es un límite, a quien no tiene la posibilidad de cruzar y habitarla, la frontera es la huella de un mundo desigual, que no se abre a todos. Desde Tijuana hasta Juárez, la experiencia que tuve de esa barrera tanto física como simbólica, me permitió entender cómo operan las narrativas de poder que perpetúan la desigualdad y la violencia sistémica.

En Cd. Juárez y Tijuana, donde se llevó a cabo esta investigación, la violencia se ha dado de forma casi endémica, cultivando diversos problemas sociales, como la presencia constante del crimen organizado, drogadicción, pobreza, migración y unas instituciones con altos niveles de corrupción. Por otro lado, ambas ciudades tienen niveles de riqueza y un sector que disfruta de amplios privilegios y lujos que solo los ricos de Estados Unidos tienen. Esto produce el rasgo más característico de la frontera y que es la principal causa de la violencia tan alta que se vive en la región: la desigualdad. Contraria a la premisa ampliamente aceptada por la sociología, la criminología y difundida por los medios de comunicación de que la violencia y las conductas criminales son mayoritariamente producidas en entornos de pobreza, considero que la violencia y delincuencia tiene un impacto mucho mayor en contextos donde las diferencias en la riqueza de sus habitantes son mayores y más evidentes. Veamos el caso de Ciudad Juárez como ejemplo de esta afirmación.

Siempre fronteriza, Ciudad Juárez es el área urbana que concentra la mayor cantidad de riqueza en Chihuahua y posee uno de los PIB más altos del país; pero igualmente tiene índices de marginación muy elevados, haciendo de su geografía social un paisaje adecuado para ver claramente las huellas de la desigualdad y sus consecuencias sociales. La colindancia con la riqueza de Texas hace que la disparidad sea aún más evidente; un ejemplo pueden ser los grandes centros comerciales que se encuentran del lado texano en Sunland Park, que colinda con la colonia Anapra, una de las de mayor marginación de Juárez. Aún mayor contraste vemos al visitar UTEP (University of Texas at El Paso), universidad de alto nivel donde los jóvenes ricos de Juárez se forman, la cual se ubica muy cerca del muro fronterizo. En las ocasiones de mi visita a esta universidad, voltear el rostro y ver del otro lado de la

frontera hacia el lado mexicano, esta desigualdad me parecía inmensa; por un lado una universidad de primer nivel y, del otro, pequeñas casas en medio del desierto. A tan solo un par de kilómetros, se encuentran frente a frente dos mundos dispares, conformando un territorio que mezcla calles con baches y mal pavimentadas con grandes *freeways*, donde el año en que Ciudad Juárez fue catalogada la ciudad más violenta del mundo, El Paso era el condado más seguro de Estados Unidos.

Así son las realidades de la frontera, muros que se levantan y destruyen día a día, barreras de incompreensión, resentimiento y despojo, desigualdades que construyen cultura, valores y visiones del mundo que violentan sistemáticamente a sus habitantes. La experiencia de vida del habitante pobre de la frontera es la visión de una abundancia inaccesible y siempre brillando enfrente. ¿Cómo influye esta condición en el aumento de la violencia? Las estadísticas de homicidios han registrado cifras más elevadas en los municipios con un PIB más alto que en aquellos que tienen un ingreso bajo. Este hecho se constata cuando vemos que en los estados pobres son los centros urbanos de mayor ingreso los que presentan violencia y aquellos de mayor pobreza y marginación no presentan los mismos indicadores. Cuando vemos la aparición de la violencia homicida actual en México, se ubica geográficamente en zonas de alta marginación, pero en ciudades de altos ingresos. Entonces, vemos que la aparición de la violencia es mayor en condiciones de desigualdad, donde existen las disparidades más altas y los índices de bienestar y marginación son más distantes unos de otros. Esto nos lleva a concluir que la violencia estructural que define a la desigualdad, es uno de los factores determinantes en la aparición de las violencias más elevadas.

También han sido jóvenes gran parte de los más de 100.000 muertos y desaparecidos durante el gobierno de Calderón (2006-2012) y los que integran las 57.000 muertes violentas durante el gobierno de Peña Nieto (desde 2012). Los datos de INEGI muestran que a partir de la llamada Guerra contra el Crimen Organizado de Felipe Calderón, al inicio del período presidencial de Peña Nieto, la muerte de hombres por agresiones se triplicó (7.776 en 2007, a 24.257 en 2011 y 23.986 en 2012. (INEGI, Registros vitales, mortalidad), siendo la principal causa de muerte de hombres jóvenes. También ha aumentado la proporción de mujeres víctimas de violencia, mientras que las desapariciones reconocidas oficialmente llegan a 25.000 personas y proliferan los levantones y secuestros, como actos violentos que

frecuentemente terminan con la muerte de las víctimas. También son jóvenes los 43 desaparecidos en Ayotzinapa. (Valenzuela 2015:36)

La desigualdad es una fractura, tal como la frontera lo ha sido, la frontera es un desgarramiento, como una herida que no puede sanar en la memoria de sus habitantes (Valenzuela 2003). Esta fractura de la desigualdad es una forma de violencia sistémica y constante, expresada en fenómenos sociales como la migración, el narcotráfico, las maquiladoras y la amplia brecha entre ricos y pobres. La relación desigualdad se hace tanto más evidente cuando los mencionados fenómenos producen feminicidios, pandillerismo, sicariato y una amplia porción de la ciudad habitada por personas en condición vulnerable. A pesar de la gran riqueza que hay en la ciudad, el modelo de desarrollo se hizo sobre la distribución desigual y el mantenimiento de la pobreza de una amplia población. Basta con recorrer los suburbios de ambas ciudades para darse cuenta como la cercanía con el país más rico del mundo trae consigo una gran miseria, tanto económica como social. Los barrios de la frontera son entornos desoladores, desérticos geográfica y humanamente, calles arenosas entre barrancos o subiendo colinas, pintas en las esquinas delimitando el territorio y casas pobremente construidas se extienden ampliamente. Todo ello contrasta con la opulencia de las ciudades del vecino del norte.

Pensar la cultura de la violencia en la frontera México-Estado Unidos, requiere comprender el rol sobre el crimen organizado y el papel que juega en la definición simbólica del espacio de las ciudades, mediante el control de las plazas y produciendo la necroterritorialización (Sifuentes 2019), que nombra los espacios de disputa y de control y genera lenguajes asociados a la muerte como hecho cotidiano (Reguillo 2011). Otro aspecto de la producción simbólica de la violencia está en la organización social de la zona fronteriza, la cual germina fenómenos como los que hemos estudiado de juvenicidio y feminicidio debido a sus características de ser espacios mal gobernados (Benítez y Sánchez 2008, Salazar 2015, Solis y Folgeson 2008).

Para entender qué es el crimen organizado en esta dinámica fronteriza, lo defino como la interacción de actores políticos, militares y civiles en colaboración de cárteles de las drogas y organizaciones paramilitares para la realización de grandes negocios ilegales transnacionales. La implicación de las mafias transnacionales con los grupos políticos y

financieros locales es una realidad en América Latina desde los tiempos de Pablo Escobar a la fecha.¹³ Entonces, al referirnos al control de este tipo de actividad criminal como forma de operación de redes políticas, empresariales y policiales, hablamos de un modelo político y económico reproducido de forma sistémica (Domínguez 2016, Hernández 2010, Valencia 2010). Es por ello que vemos que la vida en la frontera está relacionada íntimamente a la existencia de estos tres elementos, como los principales causantes de la violencia: frontera, desigualdad y crimen organizado.

La violencia de la frontera, que produce tanto el feminicidio (Monárrez 2013, como el juvenicidio, entendido como la muerte de jóvenes por otros jóvenes (Valenzuela 2015), es promovida desde las instancias de poder fáctico, por lo que la experiencia de violencia en estos contextos tiene un efecto en las formas de vida, de adaptación al medio hostil y en la socialización de los jóvenes. La presencia constante de la muerte, que he recogido en testimonios de quienes habitan estos territorios, así como la aceptación de códigos de conducta violentos y la participación de estas actividades, generan una serie de reacciones ante ésta y de aceptación: la subcultura de la violencia. Al hablar con los jóvenes de los barrios del poniente y sur de Cd. Juárez, recuerdo su constante mención de la muerte y aceptación. Por ello, conocer las construcciones de la violencia en este contexto, realicé entrevistas y tuve encuentros con personas que han participado activamente en grupos delictivos, como narcomenudistas y ex sicarios, para poder entender qué significa la violencia para ellos y cómo conforma su identidad. Como el caso de Ruddy un joven de Juárez que ha vivido en una de las colonias de mayor vulnerabilidad de la ciudad y que formó parte del crimen organizado.

Recuerdo su constante mención de hechos violentos, de los cuales hablaba con bastante naturalidad; su vida se veía atravesada por esos episodios de manera constante, ya sea como víctima o como actor de dicha violencia. Las narraciones de estos hechos aumentaban su intensidad conforme se desarrollaba la entrevista: balaceras, golpizas, carros quemados con las víctimas dentro, persecuciones de “la migra” por el desierto, entre muchas

¹³ Véanse los casos recientes de los gobiernos de Nicolás Maduro en Venezuela, Felipe Calderón en México y Juan Orlando Hernández en Honduras; que se han demostrado bastante cercanos a organizaciones criminales y algunos directamente involucrados.

otras, las cuales habían conformado su vida desde la temprana edad de 13 años. A pesar de su corta edad, él ya había tenido experiencias de vida que se repiten en la mayoría de los jóvenes de su edad, en gran medida debido a la influencia de su tío, un jefe de plaza del cártel de Juárez en Anapra, una de las colonias cercanas a la frontera y punto de cruce de migrantes y drogas a Estados Unidos. Las actividades que realizaba era la del cruce de migrantes indocumentados y trasiego de drogas a pie. Las condiciones de vida, los lazos familiares, las opciones del entorno, así como sus propios deseos y expectativas de grandeza, todo ello le condujo a las situaciones que casi le cuestan la vida y libertad. Pero, aun así, las huellas de la violencia no se borraron de su vida y lleva consigo las escenas desgarradoras de violencia de las que fue testigo y cómplice.

¿Cómo impacta la violencia estructural y las desigualdades en la vida de las personas jóvenes en estos entornos? Como la de Ruddy, hay muchas historias en las cuales las diversas condiciones del entorno, las estructuras económicas y políticas, impactan en las trayectorias individuales y producen subjetividades sin expectativas, donde la vida y la muerte se juegan en cada esquina. Considero que estas condiciones han tenido como territorio privilegiado la frontera, debido a las estructuras violentas que esta produce en mayor medida por la desigualdad tan elevada.

Estos jóvenes son una muestra de las distintas configuraciones de la violencia estructural en la vida cotidiana de los sujetos de la frontera: acceso a drogas y armas, involucramiento en conductas agresivas extremas, normalización simbólica de la violencia y participación de la misma como forma de subsistencia. El sistema de valores construido desde la infancia, en la cual la violencia es aceptada, junto con los modelos de éxito personal relacionados a la ilegalidad, prepara a los jóvenes psicológica y socialmente a la actuación violenta. La violencia que ellos ejercen es un espejo de la misma estructura.

Pero, ¿en qué condiciones concretas se ejerce ese poder de matar, de dejar vivir o de exponer a la muerte? ¿Quién es el sujeto de ese derecho? ¿Qué nos dice la aplicación de este poder sobre la persona que es condenada a muerte y de la relación de enemistad que opone esta persona a su verdugo? (Mbembe 2011:20)

El Estado en México es un estado fallido, o mal gobernado (¿aún en 2021? ¿con Peña Nieto? ¿con Calderón? ¿Con quién? (Ellis 2014), un narcogobierno que ha implementado lo que Achille Mbembé denomina la Necropolítica, que se puede definir como la instrumentalización de la muerte convertido en ejercicio de mantenimiento del poder, donde la violencia juega un rol central. Ya que el estado mexicano mantiene su poder con la eliminación sistemática de una parte de su población, en específico los más vulnerables. La muerte, en esta lógica, produce ganancias, configurando un nuevo sistema económico que lucra con la violencia y la ilegalidad, definido de distintas formas en los estudios de frontera contemporáneos, ya sea como capitalismo gore (Valencia 2010); o capitalismo antidrogas (Paley 2018).

(...) la mayoría de las 4.000 personas fueron asesinadas en Ciudad Juárez en 2010, un promedio de 250 por mes. En el 90% de los casos, las víctimas eran hombres, y procedían principalmente de entornos desfavorecidos. En el 98% de los casos, los delitos han quedado impunes y el terror que ha azotado a la ciudad a menudo hace que los habitantes no puedan diferenciar entre los militares, los paramilitares, la policía, los delincuentes y los traficantes de drogas. (Calzolaio y Rodwell 2016) En esta compleja trama se define la ciudadanía y se generan las políticas que deberían de atender las problemáticas de violencia en el país. La vida de Ruddy refleja el impacto de la necropolítica y estado fallido en la vida de los jóvenes. El cártel de Juárez, en el cual él trabajaba, le mostraba la utilidad de la violencia, de la cual podía ganar mucho dinero, a costa de la vida de otros. Pero eso era lo que se esperaba de él, era la aspiración al ver los lujos de El Paso comparados con la pequeña casa en la que vive en Anapra. cuando mencionaba el poder que sentía de disparar un arma impunemente y de cruzar ilegalmente la frontera por el desierto con maletas de drogas y acarreando migrantes; hizo de eso su forma de vida, aquello que le hizo ganar status y tener poder dentro de su círculo social. ¿Pero a que costo? Su vida ha sido una espiral de acontecimientos de pérdida, dolor, trauma y emociones, que le afectan día a día; por milagro está vivo y ha tenido que pasar temporadas en la cárcel, lo cual es su principal estigma a la hora de buscar trabajo.

En ese nivel microsocia se refleja la violencia estructural y simbólica que define sus vidas. Al aceptar la violencia como medio de superación personal, no están siendo contrarios al sistema, ni son una anomalía, ya que responden a la violencia en la que han crecido y se

han desarrollado, es parte de los valores compartidos y transmitidos de su comunidad. Su sistema de creencias se ha formado de la repetición constante de hechos violentos, de los hábitos, costumbres, imaginarios y narrativas que construyen su horizonte cultural. Y en ese complejo proceso se construye esa subcultura de la violencia en los jóvenes de los barrios, como un medio de respuesta al entorno y un medio de autodeterminación.

Al implicarse en las economías criminales el Estado ha cedido su legitimidad a los ojos de la ciudadanía, ya que no brinda soporte ni soluciones para la población, algo que impacta a los habitantes de estas comunidades, sino que forma parte del ciclo de violencia, al aumentar la militarización y securitización de la ciudad. El hecho de que parte de su estructura está cooptada u ocupada directamente por el crimen organizado, hace que los intereses particulares de sus operadores se impongan sobre la sociedad, perdiendo su propia razón de ser, eso sería el estado fallido, creando los ámbitos de espacios “mal gobernados” o de estados fracturados que no tienen visión ni plan de futuro, solo objetivos inmediatistas y de grupos de poder. Desvirtuado, el contrato social que le daba sustento se ha perdido y, por ende, la relación de la ciudadanía con este poder no es de sujeción, sino de crítica y exigencia. Al no poder cubrir las necesidades vitales de la población, y sobre todo, al ser ineficiente en la impartición de justicia, el Estado mexicano ha sido señalado de ser parte de la red de las economías criminales y de atentar contra su propia población.¹⁴

Las múltiples respuestas a la violencia de la sociedad mexicana son consecuencia de la incapacidad del Estado, en sus tres niveles de gobierno, para prevenir, contener e impartir justicia. (Enciso ed. 2017: 32).

Ante los escenarios de militarización y securitización de las ciudades, los carteles aumentan el reclutamiento de jóvenes como sicarios y operadores de estas organizaciones (Benítez 2019). Todo ello me ha sido relatado por diversos informantes y colaboradores a lo largo de la investigación en campo. Por una parte, la implicación de las policías con los cárteles¹⁵ fue algo que me narraron casi todas las personas con las que tengo contacto en

¹⁴ Un caso paradigmático de la situación de terrorismo de estado que se ha dado en México es el caso de los estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa, quienes fueron secuestrados por el ejército con la implicación de grupos criminales y la complicidad de los gobiernos en todos sus niveles.

¹⁵ Algo que ha sido documentado ampliamente por la prensa mexicana y que ha tenido sus desenlaces más claros en el arresto y juicio de Genaro García Luna, secretario de seguridad en el sexenio calderonista. Para

Ciudad Juárez y que sigue siendo una realidad en la ciudad: la presencia de Sinaloa. Es por ello, que la narrativa oficial sobre la violencia encubre muchos de estos rasgos que han sido defintorios.

En Juárez todo saben cuáles son los territorios de disputa, lo operadores locales, cuáles son los grupos que trabajan para cada cartel y donde conviene no meterse. Esto ha sido posible por la ineficiencia y corrupción de las mismas autoridades y la implicación del gobierno estadounidense. Todo esto explica los niveles tan altos de homicidios en las ciudades mencionadas y la poca efectividad de los programas gubernamentales o de agencias como USAID, que han destinado grandes sumas a programas gubernamentales. Mientras las desigualdades, la corrupción y la implicación de los gobiernos con el crimen organizado, los programas de intervención en prevención de violencia, con su énfasis en la empleabilidad y la mejora del espacio urbano, han resultado poco útiles.¹⁶

En Tijuana y Ciudad Juárez se han promovido programas de recuperación del tejido social (Sánchez López 2014), pero al no atender de fondo las problemáticas que producen las violencias, servían de alicientes y remedios temporales ante una situación de violencia creciente. Cabe mencionar que los proyectos que estudio más de cerca han sido también beneficiarios de estos programas, y han funcionado por medio de dichos programas, por lo que podemos ver las dos caras de las políticas públicas y su encuentro con la realidad de las organizaciones que llevan a cabo estos proyectos.

conocer más acerca de los diversos tratos y relaciones entre el cartel de Sinaloa y el gobierno de Felipe Calderón, hay una abundante producción televisiva y cinematográfica, pero sobre todo se pueden revisar los trabajos periodísticos de Carmen Aristegui, Revista Proceso y el libro de Anabel Hernández (2019) “El traidor. El diario del hijo del Mayo Zambada”.

¹⁶ En Ciudad Juárez precisamente se implementaron algunos de los programas de menor éxito en la atención a la seguridad, ya que se invirtieron cifras exageradas de recursos para programas de prevención de violencia, que en la mayoría de los casos no cumplieron ningún objetivo y fueron usadas para desviar dinero. Muchos integrantes de organizaciones sociales de Juárez refieren que durante ese tiempo se multiplicaron las Asociaciones Civiles que captaban fondos y desaparecían en cuanto los obtenían, ya que no había procedimientos ni mecanismos para otorgar el dinero. Podemos pensar en los programas de frontera como uno de los casos contemporáneos de mal manejo de políticas públicas mas ejemplares de los últimos años. La consecuencia de esto no fue solo la pérdida del dinero, sino sobre todo que la violencia en estas ciudades sigue siendo de las más altas del país y eso sigue cobrando vidas.

Pandillas, culturas juveniles y socialidades sanadoras.

La frontera, territorio de encuentro y desencuentro, de cruce y segregación, ha sido el más fértil para la multiplicación de imaginarios que promueven la cultura de la violencia en los jóvenes, la cual cristaliza muchas veces en las pandillas. Estos grupos juveniles son una de sus manifestaciones y, paradójicamente, ofrecen también un espacio de posibilidad para que estos jóvenes puedan socializar y construir su identidad. Los casos que presento son de actores que originariamente crecieron en entornos violentos, son pandilleros que lograron sobreponerse a la condición de pobreza y reflexionaron sobre la violencia en la cual vivían, buscando una opción a esa vida. Sus testimonios e historias de vida delinean la trayectoria de vida y la resiliencia que hizo de ellos líderes comunitarios e iniciaron un movimiento juvenil desde abajo. En ambas ciudades, fueron los jóvenes por medios de sus propias prácticas culturales que se interesaron en salir de los ciclos de violencia en los que crecieron y motivar a otros a hacer lo mismo. Esto considero que es importante rescatarlo para entender estos grupos como espacios de socialización con potencial de ser transformadores de la violencia simbólica.

Las pandillas las entiendo aquí como grupos juveniles que crean redes de afinidad y pertenencia, basados en la idea de parentesco simbólico, territorialidad y expresiones culturales. En la frontera de México, tanto sur como norte, estos grupos se han expandido y proliferado, debido a la influencia y corrientes migratorias tanto de centroamericanos hacia México, como de mexicanos deportados a las ciudades de la frontera. La pandilla es un estado liminal, escenario de despliegue de la masculinidad de los jóvenes de los barrios, espacio de socialización, aprendizaje y cuidado. Las pandillas se forman especialmente por esta última razón: la necesidad de protección y cuidado, ya que estos grupos suplen el ámbito afectivo que no encuentran primariamente en el núcleo familiar. La pandilla, como espacio privilegiado de socialización y construcción de identidad, es un espacio simbólico de disputa entre el deseo de vivir y la amenaza de la muerte. La violencia, masculinidad e impulsividad de la cultura de pandillas remite a sus orígenes de marginación, afirmación de identidad y desigualdad económica y racial.

Las pandillas en México y Centroamérica, se conforman con los flujos de pandilleros de ciudades de Estados Unidos, en especial Los Ángeles y Chicago, deportados por sus antecedentes criminales (Valenzuela, Nateras y Reguillo. coords. 2013). De esta forma se da la asociación entre pandillerismo, delincuencia y violencia, que ha primado en los estudios relacionados a pandillas, los cuales buscan atender este problema de los jóvenes tratando de prevenir su existencia (Ellis 2014). Los estudios sobre pandillas abordan distintas problemáticas que serán retomadas y contrastadas con mi etnografía, con el fin de aproximarnos a este fenómeno cultural de una forma más abierta, sin romanticismos ni prejuicios. Algunos de los enfoques que he retomado son aquellos que buscan nuevos abordajes conceptuales y metodológicos para comprender este fenómeno desde enfoques interdisciplinarios, como los estudios que abordan las relaciones con el problema del crimen organizado y la utilización de las pandillas como operadores de los carteles de las drogas (Wolf 2012), así como los estudios que tienen una mirada compleja y abarcadora de las pandillas como una red social compleja. Por ello, estos enfoques teóricos desde distintas disciplinas serán importantes para comprender los procesos sociales que pueden conducir a que las pandillas no sean solo el caldo de cultivo de sujetos criminales, sino que tengan la opción de ser espacios de socialización y reconstrucción individual. Esto en un contexto en el cual el acceso a las armas las drogas y la criminalidad están siempre latentes.

En Ciudad Juárez se ha dado el caso más claro de la relación de las pandillas con los grandes grupos delictivos, ya que durante la etapa de mayor conflicto los carteles reclutaban a las pandillas para que trabajaran como sus “pistoleros”, fortaleciéndolas y haciéndolas expandirse. En este contexto, dos grupos se consolidaron como las principales organizaciones: Los Aztecas, del lado del cartel de Juárez; y los Artistas Asesinos, con Sinaloa (Salazar 2015). Al concluir la disputa de los años 2009-2012, y resultar parcialmente ganador el Chapo, los Aztecas se convirtieron en una organización criminal independiente y se extendió hacia el lado norteamericano, operando en la zona entre Texas y California, siendo ellos quienes trafican directamente. ¿Cómo intervenir ante este contexto?

Quienes han iniciado los proyectos con jóvenes son quienes han sido también miembros de pandillas, ya que es un elemento fundamental de sus vidas y no quieren desarraigarlo entre otros jóvenes, solo de no fomentar el elemento violento y destructivo de

la pandilla, sino aprovechar esa fuerza colectiva para transformar sus vidas y a su comunidad. Esta idea, de que los pandilleros puedan ser constructores de paz, vino a mí en una ocasión en Quito, platicando con el líder de los Latin Kings de Ecuador; al explicarme que mediante algunos proyectos productivos ellos buscaban sacar adelante a los integrantes de su pandilla y darles mejores opciones de vida, que era parte de ser una familia. Pero que eso no implicaba que dejaran “la familia”, ya que siempre se daba dentro de los términos y códigos de su agrupación. Los grupos de pandilla con los que más cercanamente he tenido contacto han sido los jóvenes de los barrios de Juárez, quienes casi irremediablemente caen en las redes socioculturales del pandillerismo violento.

La juventud en México y el mundo se encuentra presa de distintos modelos de autoridad, uno de ellos es el conocimiento antropológico y sociológico que ha hecho de este grupo social uno de los principales sujetos de estudio de la marginación, la vulnerabilidad, la desviación o la violencia. Las investigaciones sobre juventud abordan estos temas como definitorias de los rasgos de las identidades juveniles límite siempre entre la vida y la muerte (Valenzuela, Reguillo y Nateras coords. 2013); el juvenicidio como su mal perenne debido a la vivencia constante de la supresión, la desigualdad y la fractura moral (Valenzuela 2015); o como subjetividades tendientes a la criminalidad debido a la intersección de variables económicas, sociológicas, psicológicas y morales, que conducen a los jóvenes a estos destinos (Moro ed. 2006, Seifert 2012, Densley 2013). Igualmente, en los estudios de Gonzalo Saraví (2009, 2015), el enfoque radica en los efectos de la desigualdad en la construcción de la vulnerabilidad y desventaja de los jóvenes y su difícil acceso a la vida social. Dentro de los estudios de juventud se busca atender a las causas de estos problemas, ya que afectan a la sociedad entera. En México, los jóvenes representan un amplio porcentaje de la población y por ende la problemática juvenil resulta de primer orden si se quieren resolver estas problemáticas.

Este trabajo busca comprender no sólo los factores sociológicos en el proceso de construcción de las culturas juveniles y su relación con la violencia, igualmente abordará los procesos simbólicos, así como su capacidad de resiliencia y agencia ante estas situaciones. Los estudios sobre juventud se centran en la victimización y vulnerabilidad juvenil, rescatando desde los conceptos de agencia social y práctica cultural, en este caso el Hip hop,

los modos de actuación juvenil ante la violencia sistémica y sus formas de resignificación del mundo. Para ello abordaré el problema de la juventud desde un punto de vista teórico distinto del tradicional, procurando respetar sus formas de autorepresentación, interpretando sus imaginarios y dando voz a sus testimonios de superación de la violencia y la pobreza. Mediante la etnografía con jóvenes pertenecientes a lo que podríamos llamar la subcultura del Hip hop, se muestran los procesos de construcción de identidades resilientes, lazos de solidaridad y la construcción social de la violencia. Por eso la interpretación desde los estudios culturales y poscoloniales, que asumen la capacidad de producción de significados subversivos por parte de las culturas juveniles, este capítulo abordará la capacidad creativa y resiliente de sus prácticas simbólicas.

Desde los estudios de las pandillas y los *corner boys* de la escuela de Chicago, pasando por la explicación de tipo estructuralista de Talcott Parsons de los jóvenes de las clases medias y las nuevas interpretaciones dadas por la Escuela de Birmingham, a cargo de Stuart Hall, se definió un campo de investigación amplio que podemos englobar como el estudio de las “culturas juveniles” (Feixa 2012). Para los representantes de la escuela de estudios culturales, “los estilos juveniles debían de ser vistos como elementos simbólicos, (re)producidos por jóvenes de las clases subalternas que intentaban lidiar (y sobreponerse) a las contradicciones aún no resueltas por la cultura parental y las instituciones ‘de los adultos’.” (Hall y Jefferson eds. 1975). Esta última interpretación ha marcado los posteriores estudios sobre las juventudes, investigando las formas de resistencia simbólica a la sociedad existente presentes en las manifestaciones culturales juveniles. Elementos como el estilo, la música y la ruptura con la tradición, marcan las pautas de la resistencia juvenil a los modos de vida de las generaciones anteriores, por lo que lo juvenil es retomado como un elemento de subversión, de reinención e innovación.

Los jóvenes representaban la oposición a un mundo moral que no respondía a los nuevos tiempos, creaban los lenguajes y moldeaban los gustos de su tiempo. Las clases subalternas son vistas especialmente como el grupo social de mayor creatividad y resistencia al molde social, debido a su condición subalterna (Hall y Jefferson 1975). Desde la perspectiva de los estudios culturales, la combinación de factores de clase, edad, género y raza se intersectan en la comprensión de las diversas manifestaciones subculturales juveniles,

las cuales definen también sus horizontes de posibilidad existencial, a su vez que las formas de subvertir el orden simbólico establecido. La irrupción del hip hop tiene una relación clara con este proceso de creación cultural juvenil y por ello, me parece, es un elemento central en la construcción de identidades.

Antes de entrar de lleno al tema del hip hop y su aparición en el escenario cultural mundial, retomo la definición de culturas juveniles como “las experiencias sociales de los jóvenes que se expresan colectivamente mediante la construcción de estilos de vida diferenciados tanto a través del consumo de ocio como a través del uso de espacios intersticiales de la vida institucional” (Feixa y Nofre 2012:1). Esta definición me abre al estudio simbólico de los estilos, prácticas, corporalidades y ritualidades de los jóvenes (Díaz 2012), con la necesidad de encontrar no solo la especificidad de la cultura juvenil, sino sobre todo de su característica especial como elemento de resistencia, crítica y transformación. En el estudio de los modos de producción simbólica de los jóvenes adeptos a la cultura hip hop en la frontera de México y Estados Unidos, estas características estarán presentes, ya que me interesa conocer cómo se construye esta cultura juvenil, que tiene pertenencias globales y transfronterizas, alimentada por medio de diversos flujos migratorios y apropiaciones culturales, denominada cultura hip hop. Claro que no podemos aplicar el concepto antropológico de cultura a esta manifestación de forma estricta, por ello lo abordo desde la perspectiva de estudios culturales, para poder comprender mejor los procesos de construcción de la identidad juvenil, la resistencia cultural y la resignificación de los símbolos de la violencia en el espacio liminal de la frontera.

En distintas pláticas que tuve con Daniel Mundo, rapero, productor y promotor cultural en Ciudad Juárez, así como el seguimiento directo con otros miembros del colectivo, pude conocer los procesos culturales de algunas de las pandillas que existen tan solo en el poniente de la ciudad, de donde ellos son originarios y donde enfoqué la investigación. Él me decía que podríamos hacer una genealogía de las pandillas de la ciudad, y recrear su historia; me decía que había mucho que decir sobre los barrios y sobre la cultura de Ciudad Juárez. Esa afirmación me hizo comprender más a fondo la importancia de comprender a estos grupos juveniles, ya que es un estadio de la vida de la mayoría de los jóvenes en ese contexto: las pandillas son rituales de paso en la sociedad juarense. Los valores, aprendizajes

e identidad que se forman en la pandilla los acompaña de por vida, así como los tatuajes, son marcas de pertenencia a un horizonte cultural y códigos que forman parte de la construcción de la cultura fronteriza. Generación tras generación los “barrios” son el principal espacio de socialización de la población juvenil de Ciudad Juárez.

Las pandillas tienen una forma de habitar la ciudad muy particular, un estilo de vestir, una corporalidad teñida de símbolos, tatuajes que hablan por sí solos, las pintas delimitando territorios, la presencia de estos grupos en las calles de los barrios: esquinas, parques o cualquier lugar donde puedan reunirse. La música los une: el rap, la forma de vestir es similar a los cholos (Valenzuela y Nateras 2015), pero con nuevas influencias en el estilo, fumar marihuana y la cerveza también está siempre presente en sus convivencias, así como los videojuegos. Casi no hay mujeres, son espacios predominantemente masculinos y con una fuerte carga de masculinidad: las bromas hirientes, los apodos, los roces fugaces y la necesidad de demostrar que son fuertes. La agresividad también está presente, aunque sobre todo se dirige contra cualquiera que no sea de su grupo central, aquellos de otros barrios, que en ocasiones solo son de otra calle. Las pertenencias territoriales de los jóvenes de pandillas son uno de sus principales asideros, así como el sentido de familia que establecen.

En el contexto juvenil de la frontera norte en México, las culturas pandilleriles están fuertemente arraigadas y cuentan con tradiciones, rituales, historia y códigos que conforman un panorama “neotribal” que requiere de una aproximación etnográfica en el sentido más estricto del término. Retomo, por ende, el planteamiento de Rossana Reguillo sobre la emergencia de las culturas juveniles como manifestaciones de una crítica, tanto de las instituciones, el sistema económico y a los modelos de vida que heredaron; ya que no pueden responder a su situación de vulnerabilidad, lo que ocasiona la necesidad de proponer futuros alternativos, nacidos del desencanto ante el presente (Reguillo 2012). Estas aproximaciones abordan lo juvenil ya no solo como objeto de la cultura y su sociedad, sino como sujetos productores de significados culturales, que resisten la violencia y se recrean a sí mismos. Esto nos permite conocer sus procesos resilientes, en los cuales las redes de apoyo y la sociabilidad sanadora, tienen una influencia decisiva en sus vidas y cómo las prácticas culturales como el rap y el graffiti son catalizadores de este proceso de sanación.

El enfoque de estudios de culturas juveniles México en la actualidad enfatiza el entenderlas como estrategias de resistencia cultural, de donde surge el arte emergente y las nuevas movilizaciones sociales, que ponen de manifiesto el rol protagónico de la juventud en los procesos de cambio social y cultural en nuestro país. Abordaré las prácticas culturales juveniles en cuanto a su forma de apropiación y resignificación de los espacios públicos (Urteaga et. al. 2015), a su posicionamiento político en los nuevos escenarios latinoamericanos (Botero y Palermo et. al 2013) y como actor en la creación de nuevos lenguajes políticos y estéticos en la globalización (García Canclini y Piedras 2013)). Por ello, el abordar las expresiones, emociones y afectos de los jóvenes en contextos de excepción nos brinda un enfoque cercano para comprender el fenómeno de la activación de la resiliencia y agencia, como dos aspectos necesarios para la reconstrucción del tejido social y la recomposición de las ciudades. (Salazar 2015)

Es una realidad que los jóvenes en América Latina viven condiciones de riesgo y vulnerabilidad que ahondan la desigualdad, recortan sus expectativas de vida y ocasionan la acumulación de desventajas, incremento de las brechas sociales y la reproducción de la marginación (Saraví 2015). Por otra parte, el denominado fenómeno del juvenicidio (Valenzuela 2015), definido como “*la condición límite en la cual se asesina a sectores o grupos específicos de la población joven*”, la cual es una reproducción de la violencia directa debido a los factores tanto culturales como estructurales:

(...) los procesos sociales que derivan en la posibilidad de que miles de jóvenes sean asesinados, implica colocar estas muertes en escenarios sociales más amplios que incluyen procesos de precarización económica y social, la estigmatización y construcción de grupos, sectores o identidades juveniles desacreditadas, la banalización del mal o la fractura de los marcos axiológicos junto al descrédito de las instituciones y las figuras emblemáticas de la probidad, la construcción de cuerpos-territorios juveniles como ámbitos privilegiados de la muerte, el narcomundo y el despliegue de corrupción, impunidad, violencia y muerte que le acompaña y la condición cómplice de un Estado adulterado o narcoestado (Valenzuela 2012)

La intersección de las opresiones y la multilocalización de la precariedad, no ofrecen un panorama alentador a las futuras generaciones, lo que mantiene a los jóvenes en un estado de continua incertidumbre, resignación, frustración o de resistencia ante los designios del sistema económico, educativo y político. La precarización de la condición juvenil es un tipo de violencia que controla los deseos, que tiene la intención de producir en el joven una sensación de anulación de expectativas, de normalización forzada y anulación de toda crítica. Las estadísticas no son alentadoras, pues el incremento de la violencia letal en América Latina impacta directamente en ellos donde más de la mitad de los homicidios con arma de fuego son entre jóvenes y cuya tasa es la más alta del mundo (Otamendi 2019, Mathiew y Niño 2012, Moro ed. 2006, BID 2013, 2018, Alvarado coord. 2014), quienes están dispuestos a sacrificarse por salir de los ciclos que los encadenan y les opacan la visión de un plan de vida. Ante expectativas constantemente anuladas, encarando a la muerte constantemente, los jóvenes de los barrios se debaten entre dos opciones: continuar pobres o la opción de la criminalidad (Miller, Lee y Klein 2001, Franzese et. al. 2016); llegando al punto de que los ciclos de violencia les fuerzan a pertenecer a estos grupos por medio del reclutamiento forzado (Flores y de la O, 2011). Las diversas redes, cautiverios y condicionantes del medio han llevado a considerar que la juventud tiende a estas acciones, cuando en ocasiones son los únicos medios de sobrevivencia en los territorios hostiles que habitan o incluso no les dejan otra vía.

Ante este escenario, presento los casos de quienes han mostrado una tercera opción a estos jóvenes, quienes se debaten entre adaptarse a la sociedad o romper del todo con ella. La opción que se presenta es la de la reconciliación, de la persona consigo mismo y con su comunidad, la alternativa que les brindan es la capacidad de salir de los ciclos de violencia y autodestrucción para poder volver a ser parte de la comunidad y aportar a ella, sin perder la identidad. Es el caso de artistas y colectivos culturales en la frontera que se han arriesgado a dar un paso hacia la recomposición social de sus ciudades y que por medio de la cultura hip hop, como expresión de su identidad, logran impactar en jóvenes en riesgo de muerte.

El colectivo Fundamental, que es el caso en el cual me voy a enfocar en este apartado, es una agrupación de jóvenes pertenecientes a distintas pandillas del Poniente de Juárez, que por distintas experiencias de vida, oportunidades y relaciones que les permitieron conocer

otros contextos y personas, iniciaron un camino de transformación personal que trascendió a lo colectivo y comenzó a tener un eco en una nueva generación de jóvenes que ven en las pandillas un espacio de encuentro, expresión y apoyo: la pandilla brinda el soporte socioemocional que apoya en el proceso de resiliencia. El otro aspecto que me parece importante resaltar, es la transformación de las prácticas de ciudadanía y las formas de empoderamiento juvenil en las periferias urbanas, dando una idea de las nuevas construcciones de subjetividad (Calzolaio y Rodwell 2016).

Lo que podemos ver en la conformación de las pandillas es que son ante todo el espacio sustituto de cuidado que las familias no ofrecen a estos jóvenes, espacios de afectividades y emociones que encuentran un punto de encuentro y llenan el vacío que las instituciones tradicionales de la sociedad (familia, iglesia, escuela) no atienden. El sistema social no ha ofrecido un ámbito de socialización pleno, sino que ha favorecido la violencia y desigualdad, como ya he explicado, truncando los caminos de los jóvenes sin oportunidades. Es por ello que los jóvenes desarrollan sus propias estrategias para contrarrestar este vacío del mundo adulto, siendo como las mujeres, otra víctima del patriarcado, de las violencias estructurales y del estado criminal.

Como se ha desarrollado a lo largo de este trabajo, considero que la resiliencia, como una etapa dentro del proceso de sanación, se hace en lo colectivo, no solo depende de los factores psicológicos de la superación de la adversidad a modo personal (Cyrulnik 2001), sino que se potencia por medio de las **socialidades sanadoras**. Este tipo de socialidades, que remiten a los modos de interactuar y generar sinergias en las redes sociales y vitales, ofrecen al individuo un ámbito de cuidado y seguridad para afrontar las adversidades. Los procesos de socialización en los jóvenes, son estrategias ante la indefensión vital y existencial, la cual cristaliza en la conformación de pandillas: ellas son la familia.

Sobre el significado que tiene para un pandillero su grupo como familia, se puede interpretar como un acto de gran carga simbólica, ya que la familia es una estructura fundamental de la vida social (Levi-Strauss 2006), y los lazos de parentesco simbólico que las pandillas comportan tienen la capacidad de fortalecer al individuo y, por ende, construir su identidad sobre esa base. Estas, son el primer punto de encuentro, afectos y cuidado que

los jóvenes encuentran, sobre todo en entornos de alta marginación social, y son también la producción de códigos y lenguaje con los cuales se identifican y socializan.

A pesar de ser objeto de políticas públicas y programas de atención, ser considerados víctimas vulnerables, la evidencia empírica muestra que los jóvenes son los que más participan en organizaciones comunitarias, se suman a voluntariados, son activistas y tienen un rol como protagonistas de los movimientos de cambio social en México. Podemos afirmar que ellos tienen una identidad que les sitúa en un punto de subalternidad y dependencia que les replantea su condición y genera vínculos entre ellos, conformando colectivos juveniles (Reguillo 2013), que tienen como elementos de cohesión precisamente formas de expresión y representación de su propia identidad. La música, la moda, los territorios que intervienen, el consumo de drogas (Becker 2016), entre otros, definen las características de las distintas subculturas juveniles (Feixa y Nofre 2012). Una de estas son las pandillas y los rasgos de la cultura Hip hop, que es en quienes enfocaré mi estudio de las socialidades resilientes.

Un caso relacionado es el de un joven que conocí en Ciudad Juárez, durante una noche de cervezas con amigos grafiteros, que se hacía llamar el Tweety, ya que era su nombre de rapero. Al principio solo lo conocí como a otro chico que llega a compartir una noche de plática y risas, pero cuando mis amigos fueron por más cervezas y nos quedamos solos por un rato, comenzó contarme más de su vida. No recuerdo que fue lo que lo detonó, pero en la plática salió el tema de que su trabajo anteriormente era el de ser “pistolero” (sicario). Solo lo dijo una vez, pero me narro momentos fuertes de su vida, la influencia de su familia, tal como en el caso de Ruddy, había sido determinante: su padre trabajaba para el cártel como jefe de sicarios, su madre era narcomenudista (“una chola de Los Angeles”, así la describió). Él estuvo involucrado en numerosos hechos violentos, estuvo en la cárcel, unos policías federales le rompieron la cabeza a golpes por no querer darles el dinero que creían que tenía. Salió de la cárcel y aún las redes del cártel, que son también las de su familia, intentaban atraerlo de nuevo, para que continuara con su “trabajo” anterior. En ese punto, él me contó que tuvo la posibilidad de elegir si continuaba con esa vida o no; ya que al salir de la cárcel él sentía una especie de reparación a la sociedad y una nueva oportunidad en su vida. Dos circunstancias influyeron sobre todo en el hecho de dejar el sicariato: la posibilidad de iniciar una familia, ya que su novia estaba embarazada, y el hecho de querer ser cantante de rap.

Llegado a este punto de la plática llegaron mis amigos con más cerveza y fue cuando me mostro sus videoclips de rap, con sus propias canciones; eran de un contenido violento y le gustaba mostrar armas y bolsas con mucha marihuana en sus videos.

Conocerlo y ver su trabajo, su entusiasmo y sobre todo la habilidad técnica que mostraba me parecía muy interesante y era una prueba del papel que esta práctica cultural influye positivamente en la vida de los jóvenes. Mientras enseñaba su video me explicaba su proceso creativo, “ese es un amigo, el que se ve atrás es mi coche y pues le dije a otro amigo que hiciera unas tomas muy locas con mi celular para tener estas imágenes”, me decía mientras veíamos el video y comentaba que él también hacía los *beats*, editaba los videos, diseñó su logo, hacía las grabaciones y producía todo el solo. A pesar de que era algo casero, este chico demostraba una gran destreza en el manejo de los medios tecnológicos y desplegaba creatividad tanto musical como visual. La plática siguió, nos vimos algunas veces más, donde me contó más detalles de su vida en prisión, de la infancia y de cómo era hacer un “trabajo” para el cartel. Su forma de pensar la violencia y su vida anterior era un reflejo del mismo sistema de creencias relacionado a la vida en la frontera, la cercanía de la muerte y el crimen no como algo que hay que temer o descartar, sino como experiencias cotidianas, formas de vivir y habitar la ciudad y el mundo.

La vida de Tweety, tal como la de muchos otros jóvenes en estos entornos, nos da un ejemplo las cadenas que pesan sobre los jóvenes a causa de las estructuras condicionantes de violencia, son el efecto de los estados fallidos y el narcoestado en la vida de las poblaciones; que producen los nuevos imaginarios de la inseguridad a combatir. Pero su caso también demuestra que la agencia de los individuos y su capacidad de oponerse y replantear su forma de vida y futuro ante las condicionantes, sociales, económicas y culturales. A pesar de que el había tenido un pasado relacionado a la criminalidad, no era una especie de psicópata que matara por gusto, era un joven como cualquier otro a su edad (su edad rondaría los 23-25 años) con intereses, gustos y expectativas de su vida. Lo último que supe de el es que había sido padre de una niña, trabaja en un taller mecánico y sigue haciendo rolas en su tiempo libre. La experiencia etnográfica en entornos de marginación y violencia, me ha hecho replantear la visión de la juventud solo como víctimas y proponer una lectura de los jóvenes

que aborde su capacidad resiliente, activa y de resistencia constructiva, algo que se pierde comúnmente en los estudios sobre juventud.

Algunas de las iniciativas para jóvenes forman parte de programas gubernamentales en esas entidades, pero otras son proyectos iniciados y dirigidos por ellos mismos, teniendo como principal eje de trabajo el desarrollo y fomento de las actividades culturales como el graffiti, la promoción del deporte, talleres de oficios, la recuperación de espacios públicos y la creación de agendas conjuntas entre gobierno, empresarios y sociedad civil

Como este colectivo, hay una diversidad de expresiones culturales en Ciudad Juárez que, a través de la palabra, el cuerpo y el sentimiento comunican los aspectos más relevantes de sus vidas, de su cotidianidad, de sus experiencias y de sus esperanzas. Algunos hacen parte de lo que se denomina propiamente como “el mundo del arte”; otros son colectivos autónomos que combinan arte con activismo; otros son activistas que se acercan al arte como una forma de expresión y comunicación. También están quienes han iniciado su quehacer artístico como resultado de las políticas públicas que buscan prevenir la violencia y que han encontrado en el arte una forma de promoverla. (Silva 2017).

Los trabajos de Valenzuela Arce o Rosana Reguillo parten desde esta preocupación, ponen de relieve distintas alternativas de comprensión del fenómeno juvenil e intentan dar soluciones a los fenómenos como el juvenicidio (Valenzuela 2012), buscan comprender la juventud como alternativa a las condicionantes del medio, analizando las diversas cadenas y redes de significación que la conforman sitiada y precarizada (Nateras 2016, Auyero y Berti 2015). Este trabajo busca rescatar el potencial performativo y de acción de los jóvenes, quienes proponen alternativas a su condición marginal. Proponen la categoría de “regímenes de sensibilidad” (Salazar coord. 2016), como una lectura alternativa a la juventud y, sobre todo, a su capacidad a sobreponerse a las estructuras que les someten, o buscan anularlos a partir de sus deseos y motivaciones contrarias a las determinaciones estructurales. Las sensibilidades, y en este caso, el arte, son percibidas como narrativas contra-hegemónicas a las múltiples violencias que les circundan. La juventud no es un conjunto de sujetos vulnerables en búsqueda de su realización como adultos, sino sobre todo una categoría que trasciende la edad, sujetos que releen la historia cultural, que son subalternos; comprendo a

los jóvenes como actores de los procesos de cambio político (Valenzuela coord. 2015), innovación estética y apropiación tecnológica transnacional (García Canclini y Piedras coord. 2013), que están proponiendo nuevos valores y formas alternativas de construcción de la realidad (Reguillo 2011). Aún en los enclaves de la desigualdad de América Latina, son las voces jóvenes las que más se alzan en contra de los ajustes neoliberales (Inclán y Barrios 2012), de las violencias estructurales y los regímenes autoritarios. Este es el aspecto que me interesa enfocar y el abordaje del estudio de la juventud que propongo, para conocer cómo se construyen colectividades que resisten a la violencia desde sus prácticas culturales.

El caso del Colectivo Fundamental.

El caso de este proyecto me parece interesante rescatarlo a profundidad por distintas razones: por su trayectoria de más de una década, por tener los elementos que estamos estudiando sobre las culturas juveniles, la frontera y las prácticas culturales y debido a su condición de ser un programa con una perspectiva hacia la reducción de la violencia en específico. He llevado a cabo un seguimiento de sus actividades desde el año 2015 y realicé una última visita de campo a un encuentro con otros colectivos de jóvenes pandilleros en 2017. Además, mantengo contacto con varios de sus integrantes y hemos tenido entrevistas a lo largo del tiempo, conociendo los cambios en la organización y los proyectos que llevan a cabo.

La organización de jóvenes pertenecientes a pandillas de la col. 16 de septiembre dio forma a este y otros muchos proyectos bajo el nombre de “Colectivo Fundamental”, el cual ha trabajado en la atención a jóvenes pertenecientes a las pandillas, o “los barrios”, como ellos mismos lo denominan. Surgen hace más de 15 años, como una respuesta a la forma de vida en las colonias marginadas y su mejor herramienta ha sido el uso del arte urbano para el trabajo con jóvenes, promoviendo el deporte, la educación y formación para la vida. Mediante estas herramientas, y el fomento de prácticas artísticas callejeras, los jóvenes que crecen en entornos de violencia y marginación encuentran medios de expresión, participación y construcción de sentido de pertenencia, tal como lo hacen las pandillas, pero sin el

componente de pelea con otros barrios, sino de reconciliación. Como hemos desarrollado en el primer capítulo, una de las principales formas de construcción de paz es el promover espacios de reconciliación entre comunidades fracturadas por la violencia (Galtung 1998). Como iré mostrando, el trabajo de esta organización juvenil se enfoca en la reconstrucción de las relaciones, la mediación en los conflictos comunitarios y la reconciliación de los jóvenes de pandillas.

El Colectivo Fundamental ha evitado que los jóvenes de las colonias más inseguras de Juárez se involucren en la violencia y se alejen del crimen organizado mediante la opción de cantar, bailar, pintar bardas, practicar box o jugar fútbol. Aunque de inicio estas actividades no pareciera que pueden lograr frenar algo tan poderoso como el narcotráfico, es parte de una estrategia a largo plazo de transformación individual y comunitaria, que busca ser sostenible y generar cambios en el tejido social de la violencia, conformando nuevas identidades y promoviendo nuevos valores. Dado que los grupos juveniles, “los barrios” (pandillas), adoptan como propios muchos de los elementos de esta cultura hip-hop, las estrategias de los proyectos que buscan trabajar con jóvenes rescatan estos elementos artísticos y los revaloran desde un discurso no violento y, como ellos lo llaman, de “conciencia”. Esto es muy importante, ya que el papel de los jóvenes en nuestro país no es tomado en cuenta y no se ofrecen oportunidades a ellos, por lo que estas iniciativas surgidas desde ellos mismos, comprenden mejor sus necesidades y ofrecen algunas soluciones a sus problemáticas.

Los miembros de Fundamental" son antiguos miembros de pandillas, y quieren remarcar y rescatar los valores positivos del barrio: solidaridad y sentido de pertenencia, lealtad y servicio al grupo, ambos son componentes fuertes en la conformación de la identidad de los jóvenes que viven en la periferia y en las zonas marginales de su ciudad. La cultura hip-hop en su conjunto es atractiva y da sentido a esta generación de individuos excluidos, que tienen más probabilidades de morir en las calles o de convertirse en agentes de la violencia, trabajando como sicarios de los cárteles, tal como me lo han referido en pláticas y entrevistas. Además de la posibilidad de encontrar un espacio alternativo a la violencia, se les capacita en distintas habilidades que ellos van desarrollando, para prepararlos para la vida laboral y social. El enfoque de la cultura es integral, entienden que

los jóvenes no solo necesitan un empleo o ir a la escuela, comprenden el valor de sus intereses, emociones y sueños, haciéndolas tan relevantes como la resolución de sus necesidades materiales.

Este grupo se ha ganado la confianza de los jóvenes de pandillas y les inspira a otros a obtener respeto y reconocimiento social por medio de las habilidades que adquirieron en los diferentes elementos del hip-hop: ya sea haciendo buenas canciones, ganando los torneos de break dance o llenando de arte las calles con su arte. Otro aspecto que he documentado del enfoque de este colectivo, es la capacidad de inyectar y motivar el liderazgo de grupo entre los jóvenes. Esta nueva construcción subjetiva repercute también en la construcción de ciudadanía entre ellos, al tomar un rol activo dentro de su comunidad. La ciudadanía resiliente juvenil se da mediante un proceso de ruptura con los valores culturales violentos, la reconstrucción individual de sujetos violentos y violentados, para su posterior la toma de acción ante su situación y gradualmente, impactando su entorno. Este lo he presenciado en numerosos casos en este contexto fronterizo y dentro de los programas de atención a jóvenes de pandillas, donde los operadores son personas con pasados difíciles.

Este es el punto crucial donde veo que se conforman nuevas identidades juveniles, en el liderazgo. Es un movimiento de reconstrucción de la identidad, dándose la revalorización de sí mismos y abriendo la posibilidad de obtener un aspecto importante en el desarrollo psicosocial de los jóvenes: reconocimiento social. La violencia es una de las formas en la que los jóvenes pretenden ganar dicho reconocimiento, lo cual cristaliza en el comportamiento agresivo de las pandillas, cuando sus identidades no se conforman con los estándares sociales establecidos. Aunque como hemos mencionado, lo interesante de este método de trabajo de prevención, es que comprenden la cultura de las pandillas y la resignifican como un elemento a favor de un proceso de prevención de conflictos. La premisa de este proyecto es trabajar desde el interior de las pandillas, hablar su idioma y compartir su historia de vida. La herramienta para lograrlo es la promoción cultural del hip hop, el arte como un medio de abrir oportunidades de sanación a jóvenes que han experimentado la violencia.

Del mismo modo, esta especie de implosión de las culturas juveniles, que parece desbordar la periferia, se constituye en el contexto ideal para un modelo de transformación ciudadana, basado en la idea de la resistencia a partir del arte y la

cultura, que se ha venido posicionando como el discurso de Unos (las intuiciones) que lo promueven y de Otros (los jóvenes subalternos) que lo practican. (González 2012: 258)

En este sentido, el enfoque cultural en jóvenes de alto riesgo es una de las formas más efectivas de cambiar el comportamiento asociado con la violencia y promover la reconciliación entre las pandillas. Permítanme ofrecer un ejemplo de esto. Una vez estuve con uno de los grafiteros de Fundamental: Borus (ese su placa); él es promotor de arte urbano y parte de su labor con el colectivo es promover la realización de pintas de forma legal, sin contenidos pandilleriles, para fomentar el gusto por la pintura y el arte entre los jóvenes. En esa ocasión se coordinó una pinta con un joven que quería pintar algunos grafitis con sus amigos en el barrio en el que vivía. Llegamos, al lugar donde nos esperaban otros chicos. Borus les dio pinturas en aerosol y algunas instrucciones para mejorar sus piezas. Estaban pintando mientras yo tomaba fotos, cuando aparece un tipo amenazando a los chicos con un cuchillo y gritándoles: "quién les dejó pintar aquí, este es mi territorio". Yo estaba tomando fotos y no sabía qué hacer, ya que se acercó al grupo con una actitud muy agresiva. En ese momento, Borus intervino y empezó a hablar con él, explicándole quiénes eran y el propósito de la pinta. El punto de disputa era que él también pertenecía a un grupo de grafiteros mayores que esos chicos (la edad es un factor de respeto) y solían pintar en esa zona, por lo que no quería graffiti de pandillas contrarias, considerado un insulto y forma de agresión. En lugar de discutir, Borus lo convenció de que se uniera a ellos en la pinta y que les daría a su grupo pintura en aerosol para sus propias piezas. Finalmente, incluso se rieron y los chicos terminaron sus grafitis. El cambio de actitud del agresor fue notable, mostraba fotos de sus propios grafitis y se volvió muy amigable. Siempre pensé que ese episodio podría haber terminado mal siguiendo la lógica de la resolución violenta de conflictos, propia de la cultura de las pandillas; pero la mediación de Borus fue efectiva para evitar que la violencia ocurriera. Su principal habilidad de mediación era entender los códigos de la calle y el lenguaje juvenil, hablar el mismo idioma que los jóvenes del barrio y abordarlo desde su propia cultura.

Me di cuenta de que las expresiones artísticas como el rap y el graffiti, son formas que permiten abrir espacios de mediación, diálogo y reconocimiento, elementos fundamentales

para iniciar el proceso de reducir la violencia. La cultura también ofrece oportunidades de esparcimiento sano a los jóvenes, mejora el aspecto de los barrios al intervenir en el espacio público, transformando la percepción que sus habitantes tienen de sí mismos. Los miembros de Fundamental son individuos que transformaron la violencia en sus propias vidas, motivando ahora a otros a experimentar un cambio en sus vidas, cuestionar ciertos valores y aspiraciones previas, brindando el espacio para la construcción de un nuevo sentido del yo. La labor de Fundamental ha cambiado la vida de muchos jóvenes pandilleros, inspirándoles una visión diferente de la realidad y sigue transformando los barrios más olvidados de Ciudad Juárez, con la intención de hacer crecer su movimiento. Los resultados cuantitativos después de más de 10 años de existencia y al menos 5 años operando programas sociales de prevención de la violencia constan en los distintos informes que FICOSEC, la instancia financiadora y ejecutiva de los programas, ha presentado. Aunque esos informes presentan los resultados del programa “Del barrio a la comunidad” de forma general, el cual incluye a otras asociaciones civiles de la ciudad, el enfoque de trabajo con jóvenes en riesgo ha sido diseñado e implementado casi en su totalidad por Fundamental y CASA-Promoción juvenil.

En palabras de Tony-Tocka Briones, la labor que realizan es disminuir la violencia a través del arte, sacando lo mejor de las personas mediante actividades culturales, y ofrecer alternativas a los jóvenes. Aunque él mismo ha reconocido la limitación de este enfoque y ha combinado la formación para el empleo, la capacitación y el apoyo psicosocial como formas de atención. En una entrevista mencionaba a propósito de su proceso individual de cambio, en el cual el mismo se identifica como perteneciente a ese origen, pero que logró transformar su situación personal y así, promover ese cambio con otros jóvenes.

Crecí en un barrio con muchas peleas entre todos nosotros. Entonces me di cuenta de que aquellos con los que luchaba sufrían la misma pobreza, violencia y los mismos problemas que yo, así que pensé que sería mejor tratar de conocernos y tratar de trabajar juntos y seguir adelante. La juventud en Ciudad Juárez ha sido dejada atrás por décadas, así que no es una sorpresa que haya tantos pandilleros y sicarios. Estamos tratando de resolver este problema de abandono y falta de oportunidades para la juventud. (Entrevista con Tony Briones, septiembre 2015)

Tony fue integrado a actividades lúdicas y culturales a corta edad, demostrando tempranamente su capacidad de liderazgo y su habilidad para empatizar con los jóvenes. Me relató que inició con un espacio de juegos para jóvenes, con lo cual fue conociendo más sus necesidades y probando formas de trabajar con ellos. Hasta que la influencia del Colectivo Rezizte de Juárez¹⁷ y la penetración definitiva de la cultura del Hip hop en México a finales de los años noventa e inicios del 2000, hicieron que eligiera esa manifestación cultural tan de moda entre los jóvenes, para poder acercar opciones, abrir espacios y ampliar oportunidades. Lo que rescata Tony, es que, ante la falta de espacios, acceso a la educación o trabajos legales para los jóvenes de su ciudad, los jóvenes caían irremediabilmente en las redes del crimen organizado. Él mismo lo había vivido de cerca con sus amigos de infancia, familiares y vecinos del barrio, entendiendo el rol de la economía ilegal en la identidad de los jóvenes y de la cultura de la ciudad. En un contexto en el cual las determinaciones estructurales son tan fuertes y opresoras y la desigualdad define las trayectorias existenciales de los jóvenes marginales, la principal fuente de auto reconocimiento y construcción de identidad es la violencia. Por ende, el proceso de reconciliación entre pandillas, utilizando el hip-hop como una forma de mediación y para reunir a los miembros de las pandillas. Su metodología consiste en utilizar manifestaciones culturales juveniles y opciones de esparcimiento, como una forma de democratizar la cultura, abrir espacios para los jóvenes y conciliar los conflictos, ya sea entre las pandillas o disputas personales.

Sobre el rap quisiera resaltar una cuestión que me parece importante, y es sobre todo, la capacidad de deconstruir la forma más común que conocemos de la industria: violencia, misoginia y machismo exacerbado. En lugar de pensar en el contenido violento de los principales artistas de hip-hop de la masiva industria del rap, los promotores de este movimiento rescatan el sentido original de la cultura hip-hop: solidaridad, fraternidad y crítica a la desigualdad.

El hip-hop también permite a los jóvenes de color actuar contra una hegemonía que les llevaría a sentirse mal consigo mismos, con sus culturas, sus pigmentos, sus

¹⁷ Grupo artístico de amplia trayectoria en la ciudad, que ha desarrollado una propuesta estética muy interesante, que revalora símbolos de la cultura fronteriza, como Tin-Tan o Don Ramón, para hacerlo íconos significativos de la ciudad y sus habitantes.

hogares, sus familias y sus comunidades. Los maestros pueden emplear una pedagogía de hip-hop para enseñar sobre la reproducción social, el racismo, la pobreza y los derechos de los jóvenes. También pueden recurrir al hip-hop para crear una práctica iniciada por los jóvenes para actuar contra estas condiciones. (Duncan-Andrade y Morrel, 2008: 38)

El hip-hop nace como un movimiento cultural subalterno que denuncia las injusticias, violencia y exclusión de los jóvenes de las periferias de Nueva York o Los Ángeles, elementos que constituyeron la base social del movimiento cultural hip-hop en su origen. Antes de su industrialización masiva, el hip hop era una expresión cultural de resistencia, el puente entre los jóvenes olvidados y un medio de comunicación para una generación que nacía en los suburbios del mundo industrial (Chang 2005).

En un principio, la cultura hip-hop buscaba poner fin a la violencia de las pandillas y al consumo abusivo de drogas, y promover la identidad cultural de las clases subalternas de la sociedad estadounidense, como los afroamericanos y los latinos. Este movimiento ha buscado a lo largo del tiempo dar visibilidad, voz y presencia a aquellos que no tienen un espacio ni representación en la sociedad; el hip hop nace como una manifestación juvenil para expresar y confrontar la desigualdad e injusticia. El potencial político del Hip hop en sus inicios, se fue perdiendo con el tiempo y la comercialización de la escena del rap en Estados Unidos, lo que hizo además que los contenidos de sus canciones y la cultura misma se modificara, dando lugar a fenómenos como el gangster rap, que fue uno de los primeros productos masificados y que se popularizaron en México en la década de los 90 hasta nuestros días. Ese tipo de rap y estética, además de la tendencia a hablar de la violencia, armas y drogas de los barrios, con la intención de hablar de la realidad de los guetos de Los Ángeles.

Conceptualizado como la "generación post-hip-hop", argumenta que la juventud nacida en los años 90, está mirando más allá del hip-hop para crear una identidad alternativa que rechaza el consumismo, la violencia y el sexo como los puntos de referencia del negro autenticidad. Asante predice que la generación post-hip-hop abrazará cuestiones de justicia social, incluyendo los derechos de las mujeres, los derechos de los gays y la lucha contra la guerra movimiento. (Gosa 2009: 242)

Esta tendencia, que igualmente ha tenido su impacto fuerte en México, ha sido resignificada y lanzada de una forma distinta por parte del movimiento en toda Latinoamérica, quienes han revalorado el potencial político del rap y le han dado un nuevo giro haciéndolo parte de las manifestaciones culturales de los nuevos movimientos políticos como el feminismo, la lucha contra el racismo, el rap indígena y de protesta, que se han esparcido en el ámbito cultural latinoamericano.¹⁸ Es desde estos principios desde donde los proyectos de hip hop están innovando en sus prácticas y en las mismas propuestas artísticas.

Desde los principios de los años noventa grupos indígenas de hip hop son presentes en la región. Para ellos la aplicación de la música rap es otra estrategia para combatir el colonialismo e imperialismo. Es una manifestación sociocultural de rebelión de las minorías, oprimidos y excluidos por los políticos latinoamericanos y los centros económicos del capitalismo. En esos años las mujeres latinas han empezado a utilizar el “hip hop revolucionario” también para hacerse oír y para ser visto. (Laan 2016:3)

Los promotores culturales del hip-hop, como el Colectivo Fundamental, rescatan este factor crítico y rompen con algunos de los esquemas tradicionales de la estructura de las pandillas, tal como la incorporación de las mujeres en su colectivo. El rol femenino dentro de las pandillas y en la cultura hip hop es muy similar, ya que ambas reproducen esquemas patriarcales de comportamiento y de organización. Las mujeres no suelen ser parte de las pandillas, y si lo son es de forma subalterna, ya sea como novias o acompañantes de la misma. Igualmente, si quieren sobresalir en ella, tienen que recurrir a la masculinización, adoptando el estilo y actitudes de los hombres de la pandilla. En el colectivo Fundamental, la participación de las mujeres es amplia y toman un rol activo, como protagonistas de diferentes procesos. Un caso muy interesante es el de una joven que comenzó a componer y cantar sus canciones, otra joven que practica box y enseña y algunas chicas que han comenzado también a explorar las artes como el graffiti, el tatuaje o el break dance.

¹⁸ Este es un tema bastante amplio y que cruza los estudios de interculturalidad, globalización y política, ya que existe un movimiento muy amplio de uso del hip hop en diversos movimientos sociales y la reapropiación que las comunidades afrodescendientes, indígenas y mujeres, que han hecho de este movimiento cultural su principal arma. La lista es muy extensa y abarca toda América Latina.

La presencia femenina es significativamente más alta en los grupos de rap que lo ven como herramienta social que en los grupos tradicionales de rap o pandillas. Este nuevo rol de las mujeres, su inclusión y empoderamiento dentro de este movimiento, tiene el efecto de transformar la misma estructura, roles y formas de relacionarse dentro de ellos. Igualmente, aunque esto habría que desarrollarlo más ampliamente en otros estudios, las mujeres se posicionan como intérpretes de rap de forma cada vez más importante, tomando una posición protagónica y de liderazgo en un ámbito tradicionalmente reservado a los hombres.¹⁹ En este sentido, resignificar la violencia del hip hop, también ha aportado una crítica a la masculinidad hegemónica en esta cultura y a la posibilidad de que exista un rap femenino y feminista (Laan 2016).

El razonamiento de Fundamental es muy sencillo: no se puede ir por las calles llamando a los jóvenes de pandillas a dejar la violencia y sumarse a los programas sociales, ya que han experimentado el rechazo a las instituciones durante toda la vida²⁰ ellos tienen que sentir una motivación para acercarse a otro tipo de espacios: ese es una forma de utilizar el hip hop, diríamos como un gancho. Ya que han logrado crear grupos de jóvenes en las distintas zonas de la ciudad, acercan una oferta más amplia de actividades ya no sólo culturales, que pueden incluir torneos de fútbol, clases de box o aprender habilidades técnicas que les permitan obtener empleo. Más adelante, para quienes se comprometen y se mantienen más cercanos al proyecto, les son ofrecidas becas para estudiar, oportunidades laborales dentro de la misma organización para ser parte del equipo de promotores culturales e interruptores de violencia. Todo este proceso, implica un cambio de su perspectiva de vida, las opciones a futuro y como una forma de paliar las carencias en las que viven.

Y empezamos con ese proyectito a llevar a cada una de las colonias del poniente, pues proyectos y cultura, para que vieran que no nada más en los barrios encontrabas, ya sabes, al típico tumbador, el típico vendedor de drogas, sino que

¹⁹ En este año 2020, la campeona mundial de freestyle en habla hispana fue una mujer, por primera vez en la historia de estas competiciones. Igualmente, cada vez aparecen más mujeres participando en estos espacios.

²⁰ Una característica que Lewis atribuía a la cultura de la pobreza, que es el rechazo y falta de adaptación a los espacios institucionales y procedimientos legales.

había mucho talento en los chavos, y que no lo explotan porque no tienen las oportunidades. (Isidro López, Bboy Supa, septiembre 2015)

Durante los últimos años, han implementado el modelo *Cure violence*²¹ (Curación de la violencia) que ha desarrollado el departamento de salud pública de la Universidad de Chicago, el cual ha sido efectivo para la prevención de la violencia y reducción de los homicidios por armas de fuego; operando en distintas ciudades de Estados Unidos y en países de Latinoamérica, África y el Medio Oriente. Basado en el enfoque epidemiológico de la violencia (Butts y Gouvis 2015), considera que los actos violentos se pueden comparar con una enfermedad, la cual tiende a propagarse entre los miembros de una comunidad: es la etapa de contagio (Slutkin y Ransford 2013), a lo se puede dar una escalada de casos y, por tanto, de víctimas. El modelo de Cura la violencia aplicado por el programa Del barrio a la comunidad, propone que se produzca una intervención externa que interrumpa el proceso de propagación de la violencia y evitar los factores que pueden provocar el contagio, mediante la prevención. Uno de los miembros de Fundamental, Dani Mundo, que es cantante de rap y trabajador juvenil, me explicó de esta manera cómo aplica el modelo en su día a día:

Nuestro deber es pensar: vale, las armas están ahí, las drogas están a su alcance (los chicos del barrio), así que cómo detenerlos para que lo hagan, para interrumpir el camino entre los jóvenes y el arma, o el tráfico. Porque si lo hacen, probablemente habrá violencia. Así que les ofrecemos actividades culturales, talleres culturales, invitándoles a cantar rap con nosotros, a pintar graffitis en las paredes, a organizar partidos de breakdance, o la serigrafía de camisetas, para que puedan vender y conseguir dinero también. De esta manera detenemos el proceso de que se conviertan en criminales o estén muertos. (Daniel Mundo, entrevista mayo 2017)

El método “Cure violence” considera que la violencia es transmitida como una epidemia, teniendo puntos de propagación y cadenas de contagio a nivel local (propagación comunitaria). Las conductas violentas permean los valores y actitudes de los individuos y son reproducidas por las generaciones siguientes, generando ciclos y cadenas generacionales de violencia. La consecuencia cultural es la mayor aceptación de la violencia como forma de

²¹ ¿?

solución de los conflictos y una adaptación a la ocurrencia de hechos anti sociales. El fácil acceso a las armas, drogas y dinámicas de agresividad son algunos de sus catalizadores. Esto permite la propagación de la violencia, ya que los factores culturales hacen que en determinados espacios se extienda aún más. La lógica es que un hecho violento que se da en una comunidad, provoca una reacción en cadena que “contagia” la violencia y la incrementa. El mecanismo más básico es la necesidad de revancha o venganza, lo que ocasiona que ante un hecho de violencia, la espiral pueda crecer, hasta llegar a la muerte de más individuos.

La propuesta de atención epidemiológica es la de detención de la propagación y la interrupción de las cadenas de contagio. Igualmente propone incidir en las normas y valores que aceptan la violencia para desnaturalizarla de las relaciones sociales, ya que es la forma de prevenir el surgimiento de nuevos brotes.²² Esta labor la llevan a cabo miembros de la misma comunidad, quienes son respetados y reconocidos, teniendo alguna especie de liderazgo en la misma, lo que permite que puedan manejar desde dentro los conflictos barriales e intervenir antes de que escalen. Los miembros de Fundamental, tal como he expuesto, cumplen con estas condiciones, ya que son parte de la comunidad en la que trabajan y tienen un pasado similar a los jóvenes que atienden, siendo respetados por ellos.

La interrupción de la violencia ocurre evitando los tiroteos de revancha, mediando en los conflictos en curso, y continuando el seguimiento de mantener los conflictos "calmos". La identificación y el tratamiento de las personas de mayor riesgo se realiza mediante una cuidadosa criterios de inscripción estructurados en los que el personal se basa para contratar a jóvenes y adultos jóvenes de alto riesgo y para comprometerse con ellos para cambiar sus comportamientos. (Butts y Gouvis 2015:40)

Esta metodología, que requiere una fuerte implicación a nivel local, es posible con proyectos culturales como los que Fundamental propone. Este colectivo artístico se ha ganado la confianza y el respeto de la comunidad, tienen un profundo conocimiento del contexto social local y recluta a otros líderes de los barrios, para mantener esa cercanía con

²² Este trabajo se escribe en medio de la pandemia global por el COVID-19, por lo que ese lenguaje nos hace mucho más sentido ahora que hace seis meses atrás.

las comunidades, uno de los aspectos esenciales del trabajo de interrupción de la violencia. Así podemos ver como un colectivo cultural se ha convertido en uno de los actores clave en el proceso de construcción de la paz en Ciudad Juárez desde 2009, porque han creado un movimiento dentro de los 'barrios' y promueven alternativas a la violencia a aquellos jóvenes que no tienen opciones de futuro.

Los proyectos con jóvenes que he conocido trabajan previniendo las adicciones, resolviendo conflictos con otros “barrios” y brindan a dichos jóvenes espacios para desarrollar actividades artísticas, deportivas, de estudio o de empleo. El Hip-Hop es central en este proceso, ya que es un medio para comunicarse con los jóvenes, motivarlos y tener una perspectiva distinta de sí mismos y de su futuro, que consiste en todo un nuevo modelo de vida y de proyecto de vida.

Yo te podría que le he cambiado la vida a lo mucho a 10 personas, que yo lo sepa así claramente. Pero esas 10 personas estoy seguro que serían vidas, que estarían cobrando más vidas. (...) El hecho de estar con los chavos, de ayudarlos a salir adelante ha hecho que ellos valoren también lo que es poder ayudar a otros. Así hemos ido creando una bonita cadena. (Tony Briones, agosto 2015)

En las distintas actividades en las que participé con este colectivo, percibía una aceptación y apertura de los jóvenes a sus propuestas, acudían a las actividades, formaban comunidad y convivían de formas distintas a las habituales. Igualmente se veían involucrados es una gran cantidad de conflictos y peleas que mediaban, encuentros con los grupos que trabajan para los carteles de la droga, riñas internas o disputas entre las mismas organizaciones que conforman el Programa del Barrio a la Comunidad. Pero después de 5 años de conocerles, documentar su trabajo y seguir algunos de los casos con los que ellos trabajan en su desarrollo personal y social, considero que estas acciones han tenido una repercusión muy alta a nivel de los individuos, de las redes comunitarias y ha brindado una salida y oportunidad a muchos jóvenes olvidados en el último rincón de nuestro país.

Rap comunidad y ciudadanía.

Para iniciar a hablar del significado del rap para los jóvenes de la periferia de alguna ciudad de México o el mundo, quisiera relacionarlo a mi experiencia y lo que fue y significó el rap en mi propia vida. Como un joven que crece en la periferia de la Ciudad de México, escucho rap desde que tengo gusto musical propio, y ha sido parte de mi vida. He sentido lo que me manifiestan los jóvenes cuando les pregunto de cuál es su sueño, y me dicen que quieren ser raperos, entonces lo relaciono a mi propia realidad, de cuando era joven y el rap significó la posibilidad de pisar un escenario, de hacer música, sentirse artista por un momento. Quiero expresar, desde mi experiencia personal, que el rap es mucho más que música, es una forma de expresión y modo de vida, mueve emociones de forma muy poderosa y puede generar cambios positivos en quienes lo realizan. Fui un joven que creció escuchando esa música y cantando las canciones, construyendo parte de mi identidad adoptando esta cultura que rompe barreras geográficas y culturales. Este capítulo es también parte de algo que me significa como persona y que me ha llevado a conocer muy desde dentro este movimiento. El rap es vida, como frase repetida muchas veces entre mis sujetos de estudio, me significa y me desplaza de mi lugar, haciéndome comprender más a fondo a sus protagonistas actuales.

Otro aspecto en el cual mi propia biografía se mezcla con esta investigación, es mi rol como promotor de la cultura de paz en México, participando en diversos movimientos y organizaciones sociales para la prevención de la violencia. La construcción de paz por medio del hip hop es un tema con el cual me siento muy conectado y eso me ha permitido también conocer distintas iniciativas relacionadas, abriendo mi campo de investigación. La metodología de recolección de información en campo se ayudó de esta característica, lo cual ha marcado también el rumbo de este trabajo hacia una aplicación o toma de acción; en ese sentido considero que tanto mi activismo ha apoyado el trabajo antropológico, así como el quehacer académico tiene una intención de aplicación y transformación de la realidad que estudia. Muchos de los interlocutores de esta investigación son también personas con las que tengo un lazo de amistad anterior a este trabajo y que ha perdurado en el tiempo, haciendo posible el seguimiento y continuar con la interlocución a lo largo de 5 años de investigación.

Para internarme en el movimiento del rap en la frontera, he tenido contacto con artistas, promotores de eventos y productores de música que, tanto en Tijuana como Ciudad Juárez, organizan y promocionan este movimiento cultural, ya sea como negocio o pasión. Me he encontrado con productores independientes, con muchos estudios caseros o profesionales donde se realizan sesiones de grabación semiprofesionales. Igualmente he asistido a una gran cantidad de eventos, entre batallas de rap en *freestyle*²³, presentaciones de grupos de raperos, torneos de break-dance, entre otros. El ambiente, el estilo y los modos de apropiación y resignificación de una cultura masiva, como puede ser la del rap, le dan una singularidad a este movimiento, que tiene un rango amplio de manifestaciones; ya sea en forma de canto de protesta, música que invita a la fiesta o como representación del estilo *gangsta*; los procesos de significación de esta cultura juvenil tienen un efecto en las identidades de los jóvenes que se forman parte de este movimiento que cada día crece en México.²⁴ Considero que muchos de los proyectos que tienen un enfoque social con el hip hop están en aumento y en proceso de experimentación constante, mostrando a los jóvenes que para ganar reconocimiento pueden desplegar su talento, creatividad e innovación en cualquiera de las manifestaciones artísticas que se ofrecen a los jóvenes.

Justo de uno de estos momentos, que rescato de algunos años de acompañar a los colectivos de rap en la frontera, es el que ejemplifica el proceso de apropiación del rap y la resignificación de la violencia que realizan los jóvenes a través de la expresión escrita y el canto. Igualmente, esta viñeta nos muestra cómo el rap puede ser utilizado como un método de arte terapia, una práctica estética que tiene la intención de ayudar a verbalizar las emociones no expresadas, contenidas y dañinas, que los jóvenes llevan dentro por sus experiencias de violencia y que de otra forma no se sentirían dispuestos a encarar y expresar.

Hay todo un proceso de autoeducación entre los jóvenes por medio del rap, que les hace más abiertos a la expresión escrita y a la lectura, a la apreciación musical e incluso a la creación de ritmos. El rap los motiva y el acceso a las nuevas tecnologías de forma libre por medio de programas con “crack” o “piratas”, ha hecho accesibles estas herramientas de

²³ Es la forma de rapear, en la cual se da una disputa verbal e improvisada, de ahí su nombre de “estilo libre”.

²⁴ Cabe mencionar que estamos en un momento de aumento de la popularidad del rap en México, y aunque no alcance ni de lejos el nivel de masificación que tiene en EU, veremos que cobrará más importancia para las próximas generaciones en México.

formación para los jóvenes, que de otra forma no tendrían acceso a ellas. Pero el factor más decisivo que la producción musical por computadora, es un interés por la palabra, por la lengua y la poesía que ningún sistema educativo o programa escolar ha logrado transmitir y reproducir mejor. A propósito del uso del rap como herramienta pedagógica para la promoción de la creación literaria, Ernest Morrel, profesor afroamericano que ha dedicado más de 30 años a la pedagogía del hip hop ha logrado resultados notables en el aprendizaje y desenvolvimiento de los jóvenes en la palabra escrita. Después de décadas de trabajo, concluye que el rap ha potencializado:

1. Mayor apreciación de la poesía clásica y del papel de la poesía como crítica social

2. Desarrollo de habilidades analíticas y de presentación.

3. Aumento de la motivación para realizar trabajo académico

4. Aumento de la cantidad y la calidad de los textos producidos en múltiples géneros
(Morrel, 2003)

Quiero mostrar un caso ilustrativo de lo que es la pedagogía del rap, tal como la he vivido en campo, y asociar a ella los conceptos de aprendizaje significativo por medio del lenguaje y el desarrollo de habilidades para la vida (manejo de emociones, diálogo, resolución de problemas prácticos y conflictos, etc) que son fundamentales en los procesos de trabajo con jóvenes y reducción de la violencia. El rap es un medio de desarrollo individual y psicosocial, como estrategia de aprendizaje de nuevos sentidos de vida.

En una casa pequeña incrustada en la geografía montañosa del desierto chihuahuense, se llevará a cabo el ritual del Hip-hop tan esperado para un grupo de jóvenes de distintos barrios de Juárez: sesión de grabación de sus canciones. Esta noche tan esperada, en el que algunos grabarán por primera vez y cuyo resultado es un disco colectivo. Es el momento de ponerse ante el micrófono y soltar las palabras que llevan dentro; han ensayado, han estado escribiendo y practicando en las últimas semanas, así que esta noche es la oportunidad de hacer historia. Este proyecto forma parte de las actividades que ofrece el Programa del “Barrio a la comunidad”, y es coordinado por Daniel Mundo, conocido como MC Gráfico, miembro de Fundamental y trabaja en la asociación CASA Promoción juvenil, otra

organización con larga experiencia en la promoción del trabajo juvenil en las colonias del poniente de Juárez. La idea, tal como me la explicó Gráfico, es lograr juntar jóvenes de distintas colonias, para que se conozcan y trabajen juntos, logrando que hablen de las cosas que viven, la vida en sus barrios y lograr transmitir algún mensaje a otros jóvenes por medio de la música.

El cuarto es sencillo, no tiene muchos muebles y el techo es de lámina, pero cuenta con lo esencial: micrófonos, cables, consola, computadora y grandes intenciones de cantar. Para cambiar por un momento el escenario cotidiano en el que viven, sus canciones son el vehículo para protestar, gritar, sacar fuera lo que les quema por dentro: deseos, reflexiones, críticas a la sociedad o historias de su vida personal; constituyendo así los temas de sus canciones. Es muy representativo escuchar constantes menciones a la violencia, a las drogas, armas, peleas, sucesos de su cotidianidad en un contexto lastimado. Las canciones también hablan de ellos mismos, de su pasado, sus familias (o la falta de ella), sus anhelos y sueños. Momentos de tensión y tristeza eran reemplazados por otros de euforia e incluso ira. Las emociones fluían, cambiaban, se dejaban llevar por la música y las palabras. Fueron varias sesiones de grabar canciones, momentos, melodías, de improvisar y convivir. Algunas de sus canciones hablaban de las experiencias traumáticas de su infancia o de sucesos recientes, pero al cantarlos, ellos mismos me expresaban de formas distintas qué era lo que les hacía sentir cantar y expresarse: “me hace sentir vivo”, “siento que me puedo expresar”, “me siento liberado por un momento”, entre otras que mostraban el efecto positivo en sus emociones. Uno de los jóvenes de la grabación lo expresaba de esta forma:

Yo en esa canción me baso en lo que vivimos, en lo que tenemos, sentimos, me reflejo en la vida de las demás personas, para dar el mensaje de que todos somos iguales. (...) El hip hop me apasiona desde niño (...) para mí el hip hop es más que vida, me sirve para decir que es lo que siento. (...) Cuando tomo un micro, subir una tarima, que otros me escucha, eso me motiva. (Israel Ayala, septiembre 2015)

Un año después de estas grabaciones sacaron su disco llamado Armas poéticas, en cuya portada aparece un joven sentado blandiendo una AK-47 con humo. Eso me hizo pensar en que los imaginarios de la violencia en esos jóvenes están implantados a tal punto, que la mejor representación de su música remitió a los mismos símbolos de la cultura del

narcotráfico: armas y una pose de “malo”. Es complicado poder erradicar las representaciones de la violencia, resignificarla y transformar su atractivo visual y discursivo. Como me dijo en una plática el mismo Gráfico:

“No vamos a acabar con la violencia solo por hacer estas sesiones de rap, hay que ser sinceros, esto no va a acabar con la violencia y las balaceras. Nuestro jale se queda bien corto, o sea, si ayuda, pero debe de haber mucho apoyo del gobierno, que cambie todo completamente. Nuestro jale ayuda a muchos chavos, pero la neta no da respuesta a todos los problemas, como la pobreza... a veces siento una pinche bola aquí, cargada. Siento que el jale que hago no es nada, a cómo deberían de ser las cosas (...) sirve para unos chavos que no están tan maleados, pero (...) ahora si meterse al crimen organizado ya está pelada, ya cualquiera entra, y los chavos ahí están metidos y es muy difícil sacarlos de ahí ...” (Plática con Gráfico en septiembre 2015).

Así él comprendía las limitaciones de estas actividades en tener un efecto más inmediato y visible sobre la violencia que aqueja a Ciudad Juárez de forma avasalladora. Considero que los efectos invisibles de su práctica artística que, aunque no sean inmediatos ni tan efectivos como quisiéramos, tienen un efecto en la conformación de las identidades juveniles. Pero la premisa de que es la desigualdad lo que ocasiona la violencia se expresa en sus palabras de forma cruda: “este jale que hago no es nada comparado con los problemas que hay”, reflexionando sobre factores que rebasan a su capacidad de intervenir y transformar su sociedad. La violencia estructural es el inevitable límite que tienen estos proyectos para transformar el problema de su ciudad de raíz. Aun así, su trabajo es precisamente más necesario por eso, porque de otra forma la violencia cultural, simbólica e invisible, que se manifiesta en su día a día, no tendría un contrapeso, no habría opciones ni sociales, económicas ni culturales de salir de los ciclos de violencia.

(...) entendemos que los beneficios que el arte como terapia puede proporcionar son claros ya que contribuye al impulso de las capacidades adaptativas, mejora los recursos personales y amplía las relaciones sociales. Así mismo, el uso de la terapia artística puede limitar los efectos que las personas sufren fruto las problemáticas sociales. (Mayo 2018:109)

He mantenido contacto por redes sociales con algunos de los jóvenes que participaron en esas grabaciones en el 2015, igualmente me he encontrado con algunos de ellos al visitar la ciudad en los años siguientes, y lo que sí es un hecho, es que quienes estaban más involucrados con el proyecto ahora tienen trabajos estables, están formando una familia propia y se han alejado de las actividades de violencia y de drogas. El efecto si es más palpable en los casos individuales y después de un tiempo, lo cual a la larga puede interrumpir nuevos ciclos de violencia, ya que de forma intergeneracional están sentando las condiciones para la construcción de entornos familiares y sociales nuevos, donde no se sigan reproduciendo los mismos patrones y se han formado en otros valores.

La violencia ha sido una influencia decisiva en el México actual. Si consideramos, que el arte expresa su época, es innegable la huella que han dejado todos estos sucesos en su vida y que su arte expresa dicho trauma. El rap funciona de forma terapéutica, atendiendo los efectos emocionales de la violencia en los jóvenes por medio, sobre todo, de la exploración poética, el canto, haciendo de la expresión de experiencias y emociones por medio de la música un medio de sanación. Debido al impacto que la vulnerabilidad social ocasiona tanto a nivel comunitario como psicológico, es necesario intervenir en ambos, centrando su atención en la persona individual, haciéndolo partícipe del proceso.

Como apuntan algunos estudios (Rodríguez, Gómez y Ramírez, 2017; Hernández-Echegaray, 2016) en las tendencias del trabajo social, la atención social se plantea como reto realizar intervenciones más centradas en la persona y su entorno. De este modo, la persona que acude a los servicios sociales ya no es dirigida por un itinerario de inserción propuesto por un/a profesional, sino que ella es un elemento central, toma un papel protagonista en su proceso de cambio, creando su propia historia y poniendo en juego sus fortalezas personales para adquirir control sobre su propio presente y su futuro. Y activando factores de protección como la resiliencia para así obtener una respuesta positiva a los efectos adversos de la vulnerabilidad social. (Mayo 2018: 107)

Muchos estudios sobre la marginación social de los jóvenes abundan en la descripción de todas las condiciones de desigualdad, carencia, vulnerabilidad, inseguridad, falta de identidad y victimización. Todo ellos construyen al *sujeto joven vulnerable*, como el rasgo definitorio de su identidad: si eres un joven que crece en un barrio pobre en las márgenes de una ciudad o país, las condiciones de tu vida te hacen casi por definición una víctima. Yo quisiera iniciar a analizar las culturas juveniles, como ya he mencionado anteriormente en este capítulo, interpretándolo desde el “sujeto colectivo joven resiliente”, con los ejemplos que conozco y que he estudiado en distintas partes del país. Este tipo de sujeto juvenil, que construye nuevas formas de ciudadanía, es el actor más claro en este movimiento para la erradicación de la violencia en la actualidad.

(...) si comprendemos ese nuevo modo de ser joven como un proceso de subjetivación, y asumimos la agencia cultural como una de las prácticas que lo permiten, comprendiéndola en el sentido de Yúdice, como la capacidad performativa, de negociación y permanencia, y la manera de ejercer los derechos y la ciudadanía en el territorio; podríamos decir que la juventud está protagonizando los cambios políticos más fundamentales de las sociedades contemporáneas (González 2012: 258)

Para comprender cómo se da el proceso de resiliencia en los jóvenes, recurro a la noción de sensibilidad, trabajadas por Rosana Reguillo y Salvador Salazar (2015), respecto a los distintos tipos de regímenes de corporalidades, afectos y deseos, que se enfrentan en la experiencia de ser joven y que conforman su capacidad creativa ante las circunstancias adversas. La juventud no sólo designa una categoría de edad, sino es una experiencia que se transita en escenarios políticos, designa patrones de conducta de género, determina el rol que jugamos en la economía y define las experiencias del cuerpo, la sexualidad y el deseo. Los jóvenes tienen distintos niveles de actuación social, y es precisamente en el performance de identidad donde la categoría de juventud se define. ¿Qué es ser joven?, ¿quién define quien lo es?

Por medio de una lectura de la juventud como deseo, está la idea de aspiración y futuro: expectativa. Es justo en esta idea de futuro, de posibilidad vital y realización de un proyecto en el cual se debate la pertenencia a esa juventud. Esto implica considerar la

juventud como una etapa constructiva y predominantemente creativa, los jóvenes manifiestan la resiliencia a partir de los dispositivos de resistencia a las violencias estructurales que definen sus trayectorias, y sus respuestas forman parte de los repertorios de agenciamiento que me interesa analizar y en el cual el rap juega un rol importante.

El primer hecho que lo confirma es que la mayoría de los jóvenes con los que he convivido en esos enclaves de la desigualdad, no se perciben a sí mismos como víctimas, no ven su situación como inevitable y permanente, sino con la posibilidad de mejorar. Son jóvenes los principales promotores de los proyectos más creativos para la atención de las problemáticas de violencia. Los testimonios, la experiencia directa con jóvenes de los barrios, así como el seguimiento de proyectos, ofrecen una perspectiva que no concuerda completamente con los análisis estadísticos o sociológicos, ya que no rescatan el amplio abanico de prácticas resilientes que los jóvenes emprenden para poder mejorar sus situaciones de vida. Obviamente que tienen condiciones adversas y que en ellos recaen determinadas problemáticas de violencia más que en otros grupos etarios: la juventud es una etapa de transición e inestabilidad. Pero la lectura que hago de las culturas juveniles, basada en la investigación etnográfica, es menos explorada y no le ha dado la importancia que merece, ya que generalmente se enfatiza su condición de sujetos dependientes, incompletos o problemáticos y no como agentes de cambio que construyen ciudadanías emergentes.

Los jóvenes, en la mayoría de las veces sin intervención pública ni apoyos institucionales o privados, echan a andar iniciativas con otros jóvenes, con sus pares, a quienes entienden, a quienes no estigmatizan ni victimizan; quienes hablan su lenguaje y entienden sus códigos, respetando sus valores, pero igualmente dándoles opciones de pensar críticamente sobre ellos. Esta clase de jóvenes, a quienes podríamos llamar los “pandilleros constructores de paz”, son los promotores de un cambio que el resto de la sociedad (los mismos que juzgan a los jóvenes como apáticos y violentos) no hace. Esto es relevante mencionarlo ya que nos encontramos de nuevo con un enfoque muy distinto al que se produce desde las políticas públicas y el Estado, que busca incidir en la realidad juvenil sin comprenderla, que sigue pensando en el “sujeto joven vulnerable”, que le habla y le trata consecuentemente con esa idea de juventud construida desde la sociología y el trabajo social, con un énfasis en su calidad de vulnerabilidad y desconcierto.

Muchos de los programas de atención a jóvenes o de prevención de riesgos, como las campañas antidrogas, de salud sexual y reproductiva, o sobre la violencia; contienen elementos moralizantes, no hablan desde la concepción del mundo de los jóvenes y son, en última instancia, autoritarios. Cuando los programas se basan en el paternalismo de atender a un sujeto sin identidad, propenso a la violencia por su vulnerabilidad, los enfoques de intervención y las políticas públicas no son aptas a los intereses de los jóvenes y, por tanto, fracasan.²⁵

así es como empezamos aquí en el colectivo; se reunieron tres barrios diferentes, tres cabecillas de los barrios y comenzamos a platicar, “ey qué onda, si es queremos lo mismo para nuestros chavos”. Así nosotros al hacerlo, descubrimos esto sin saber (...) descubrimos que si se puede, que son los pasos a seguir para poder traer ese ambiente de paz y de comunidad en lo que vienen siendo las colonias y los entornos en los que vivimos. (Entrevista con Isidro Flores-Bboy Supa, septiembre del 2015)

Lo que buscan ahora es que este grupo de jóvenes, que son de los lugares más inseguros de la ciudad, puedan tener la posibilidad de desarrollar su talento y sobre todo abrir una expectativa diferente a la perspectiva de su vida cotidiana, marcada por la desigualdad. Ellos pueden socializar sin los patrones de violencia a los que están acostumbrados y en los que se han desarrollado. Ahora buscan expresarse a través de la música, encontrando en el rap el medio a su alcance para hacerlo. Algunos de ellos han tenido antecedentes delictivos, han estado en situaciones de alto riesgo social desde muy jóvenes y viven de forma precaria en el desierto de la frontera. Esto acumula en ellos una serie de condiciones por las cuales los jóvenes de las colonias más deprimidas de México se ven atraídos fuertemente por la participación en las bandas delincuenciales.

La importancia de estas prácticas simbólicas como formas de promover la cultura de paz, es que tienen la capacidad de impactar en los tres niveles en los cuales se mueve la subjetividad del joven y donde se reproduce la violencia social: la familia, el barrio y la ciudad. El hip hop promueve la resiliencia y las socialidades sanadoras que también se

²⁵ Uno de los ejemplos más claros de la última década fue el programa llamado PRONAPRED, del gobierno federal que invirtió grandes cantidades de recursos financieros y humanos con muy poco o nulos resultados.

forman en los círculos juveniles, y cómo el hip hop ha sido un elemento importante en este proceso.

La violencia estructural que se manifiesta en el abandono institucional y social, es lo que les puede orillar a no integrarse plenamente a la sociedad. Sin acciones capaces de responder a la crisis que atraviesan dichos jóvenes, no será posible que cambie su futuro y que puedan salir de ciclos de violencia.

La participación de los jóvenes en actividades delictivas y violentas nos habla de un escenario de sentidos en crisis e instituciones incapaces de interpelar a los sujetos. En este contexto surgen vías alternativas que no sólo se equiparan con la escuela y el trabajo, sino que para los grupos más desfavorecidos comienzan a tener ciertas virtudes. (Saraví 2009: 35)

Es necesario dar continuidad a los programas que atienden estas situaciones y buscan responder a las necesidades de este sector de la población. La mayoría de los programas que se implementan tienen planes a corto plazo, que no dan seguimiento y, por ende, no logran un impacto real y generan desconfianza respecto a su efectividad. Transformar las violencias de esas comunidades requiere años de trabajo y planes a mediano y largo plazo: son problemas de larga duración. Hay muchas formas de ilustrar lo que es darle seguimiento a estos procesos. De nuevo en Ciudad Juárez, fui con otro grupo distinto a realizar una segunda grabación. Desde muy temprano nos vimos con ellos para recogerlos en la zona sur de Cd. Juárez, que son las más apartadas del resto de la ciudad. Las unidades habitacionales surgen como respuesta a la necesidad de las maquiladoras de viviendas de bajo costo para sus obreros, instalados en esa parte periférica de la ciudad. Esto ha producido que esta población se encuentra segregada espacialmente del resto de la ciudad y mantenga su propia dinámica social. Vinculada al ciclo de las maquiladoras, el empleo precario y dada su lejanía del núcleo urbano de Juárez, es una de las principales zonas donde opera la delincuencia organizada en la ciudad. Durante los años del recrudecimiento de la violencia entre 2009-2012, debida a la pugna entre los cárteles de Juárez y el de Sinaloa, estas colonias se abandonaron completamente y en algunas partes parece realmente una ciudad fantasma de multifamiliares solitarios, vandalizados, con ventanas rotas e impactos de bala.

Si hago un recuento por las historias de vida de estos jóvenes, la zona en la que viven, el hecho de que algunos de ellos ya son padres y no tienen más de 25 años, la precariedad laboral que les mantiene constantemente en la cuerda floja, las casas minúsculas en las que habitan, la movilidad tan reducida en su propia ciudad, la amenaza constante del narcotráfico y las pandillas, entre otras; podemos reconocer en todas ellas manifestaciones de una violencia constante y reproducida crecientemente en su contexto, son múltiples factores de riesgo que les afecta en distintos aspectos de su vida.

Pero en esa noche en la que las canciones tomaron forma, los sonidos se acompañaron y los versos encontraron su propio *flow*, ellos buscan retratar una realidad diferente, expresar el rechazo a la violencia, gritando de una forma poética y rítmica la necesidad de cuestionar, abrir los ojos, “crear conciencia”; como ellos dicen. La música es un medio de expresar y resistir, las palabras que brotan de sus bocas y escupen al micrófono son también su medio de actuar, de crear y de ser libres; tener agencia en un mundo hostil. En ese sentido, los micrófonos en sus manos son las nuevas armas que les ofrece el mundo para luchar por algo, tener un reconocimiento y dignidad nuevos, que les hacen cambiar la forma en la que ellos se perciben a sí mismos. Igualmente, la creación de una identidad basada en estos procesos de reconocimiento dentro de la cultura urbana y los movimientos crecientes del Rap en nuestro país les da la posibilidad de conseguir incluso el éxito económico de poder hacerlo profesionalmente o “triunfar en la industria”, algo complicado, pero no imposible. Ellos buscan un espacio para su voz, un momento en un nuevo escenario en el cual reconstruyan su sentido de vida, sin definirse de acuerdo a los valores predominantes de la cultura callejera: sentido de superioridad, búsqueda de la riqueza fácil, ejercicio de la violencia, masculinidad tóxica y conductas autodestructivas (Bourgois 2006).

Pero este es un momento de ruptura en el que los jóvenes se reconocen de una forma distinta y abren un ámbito de posibilidad para salir del paradigma de violencia en el que se han desarrollado. Los jóvenes de la *inner city* (o quizá en estos casos la *outsider-city*), que parecieran condicionados por las estructuras culturales y su contexto social a reproducir la violencia, en la que se han desenvuelto desde la infancia, tienen un campo de acción y libertad en el que sus prácticas simbólicas configuran un espacio nuevo de identidades y diferencias, de encuentros y conflicto con su contexto cultural dado. Los jóvenes tienen agencia sobre su

propia vida y realidad al momento de pintar una barda, cantar una canción o participar con otros jóvenes de su comunidad, organizarse y proponer.

El hip-hop es un medio por el cual los jóvenes se empoderan, brindándoles una voz con la cual puedan desafiar los condicionantes de su contexto cultural y hablar de lo que sienten, cuestionando la naturalidad de la violencia en la que viven. El marco en el que se inscriben sus prácticas culturales, se resignifica por medio de nuevas experiencias sociales e interacciones con otros jóvenes que, como ellos, comparten el sufrimiento social de la pobreza cotidiana. Durante una grabación de rap ellos se encuentran y generan una nueva forma de relaciones intersubjetivas y de valores personales que les rigen, los cuales asocian al hip-hop: ideas como el respeto, el honor, la cultura, la lealtad, se conforman en un conjunto de valores con los cuales sobreviven en la calle. Esas noches de grabación fueron rituales de paso hacia una nueva definición personal y colectiva.

Tomando en cuenta estos factores, cabe preguntarse: ¿Cuál es el sentido de la expresión conocida como Hip-hop en contextos de extrema violencia social?, ¿tiene la posibilidad de cambiar en algo la situación de jóvenes que, como ellos, viven en constante riesgo ante ésta?, ¿es válido concebirla como una herramienta de renovación personal y humana? ¿Cuál es el papel que juega en las culturas juveniles y urbanas en México?

Buscando algunas respuestas a estas preguntas, en el otro extremo del país, ingresé a un Centro de Tratamiento para Adolescente en la ciudad de Tijuana, para presenciar una de las formas en las que se está intentando generar un cambio en los jóvenes por medio del Hip-hop. Este es el último ejemplo que les presento, el caso de Alfredo Martínez, rapero tijuanaense mejor conocido como Danger AK.

Estando en Tijuana contacté al centro comunitario Casa de las ideas dirigido por Tico Orozco, promotor cultural de larga trayectoria en Tijuana. Me comentó de una serie de talleres que se impartían dentro del Centro de Atención para menores infractores de Tijuana. Me pareció muy interesante y ahí me vería con Danger, a quien ya conocía anteriormente. Después de ponerme una bata blanca, pasar los controles de seguridad y esperar por un largo tiempo el momento de entrar, escoltado por un policía federal; pudimos ingresar al lugar del taller. Nos colocaron en un salón y después unos guardias trajeron a los jóvenes; con sus

pants grises, las manos atrás, los rostros abajo, pero la mirada expectante y curiosa. Cuando por fin estamos en el salón sin la vigilancia del guardia, los jóvenes comienzan a expresarse, a bromear y a seguir las palabras de Danger, que les va dando la pauta de cómo escribir. Voy yendo con cada uno de ellos a escuchar lo que escriben, saber qué piensan y quieren expresar. Danger les ha puesto un ejercicio de escritura y sus letras les sirven para poder sacar el sentimiento de estar presos, reflexionar sobre las consecuencias de sus actos, tratar de hablarle a alguien que no está. Sus canciones son advertencias, confesiones de arrepentimiento, gritos de desesperación y esperanza, también son lecciones de vida. Pero es justo eso lo que hace que esta catarsis tenga un efecto positivo en ellos, que tienen una posibilidad de decir lo que sienten sin ninguna traba. Conforme iba pasando el taller, poco a poco se iban soltando, fluyendo y abriendo una parte de sí mismos. Recuerdo a uno de ellos particularmente reacio a escribir o participar del taller, y al cual me acerqué para interactuar con él. Me decía que no tenía nada que escribir y que no le gustaba esa actividad. Lo dejamos y al paso del tiempo fue colaborando, teniendo una mejor actitud y al final pudo escribir y cantar su parte. Me pareció interesante este proceso de cambio de actitud tan visible y en poco tiempo, en el curso de una sesión de una hora y media, este joven pasó de la apatía e indiferencia a ser más receptivo y comunicarse con los demás. Es un cambio imperceptible, pero que me mostró que es necesario atender las emociones de estos jóvenes y que hay que buscar que encuentren medios de expresión que les ayuden a canalizar esas emociones.

Ahora bien, este tipo de talleres hacen preguntarme sobre la posibilidad que tiene el Hip-hop para atender a los jóvenes que de otra forma no se inclinarían a la escritura o la creación musical. Esta manifestación artística es un medio de expresión en el que los jóvenes pueden encontrar un espacio para su voz, incluso privados de su libertad, es un momento de liberación mental y un espacio para que se puedan expresar sin ataduras. Dentro de la prisión, es una pequeña válvula de escape y una motivación en sus días grises ¿Acaso el Rap abre una grieta en la celda que viven?, ¿pueden el canto y la escritura ser medios de liberación? Esas grietas son espacios de luz que iluminan fugazmente vidas marcadas por las carencias, la violencia e inseguridad constante; es un arte que tiene que responder a esa situación porque en sí mismo no garantiza que pueda ayudarles en algo. ¿Qué es lo que le pasa a esta generación de jóvenes marcados por la exclusión y la desigualdad? ¿Con que medios cuentan para enfrentar su presente y mirar al futuro?, ¿puede acaso la cultura tender un puente entre

la realidad y sus expectativas personales, sorteando las murallas de la desigualdad y la exclusión?

Presos en un mundo que no les abre posibilidades, los jóvenes siguen siendo el objeto de la violencia en México, contando a más del 38% las víctimas de homicidios en el país en la última década.²⁶ Pero ser víctima también tiene el efecto de querer ser victimario; por lo que quienes han sufrido toda la violencia estructural y cotidiana buscan en quién y cómo descargar esta huella de la violencia en sus vidas. Esta es la razón por la cual los grupos del crimen organizado buscan entre los suburbios y las zonas marginales de las ciudades y del campo a su ejército de reserva, poco más del 60% de los delitos en México son cometidos por jóvenes de entre 15-29 años.²⁷ Por otra parte, de la mayoría de los delitos cometidos hay una característica de género, ya que más del 70% son cometidos por hombres. Hay una violencia marcadamente sexista, con rasgos de violencia patriarcal, en la cual la victimización del otro se da como afirmación de la identidad machista del agresor, y los impulsos de masculinidad se ven confirmados en éste como una forma para alcanzar poder y reconocimiento. La violencia está relacionada directamente al poder sobre el otro, la autoafirmación de la virilidad y el auto-reconocimiento que la sociedad les ha negado a estos jóvenes.

Ahora bien, ¿qué alcance tiene el Hip-hop, las prácticas culturales, el arte o la educación en general, para alejar de forma efectiva a los jóvenes de actividades delictivas? En una entrevista con *Danger* en Playas de Tijuana, me contó aspectos de su vida relacionados al Hip-hop y lo que puede significar en la vida de un joven que vive rodeado de riesgos en un contexto de violencia:

Y luego pensé que podía servir para decir cosas y luego llegó el rap (...) y eso fue lo que cambió mi vida, en cuanto empecé a hacer rap ya no lo volví a dejar (...) Solo que hubo procesos evolutivos, cuando descubrí que yo le debía al Hip-hop la vida, porque cuando yo me quedé a bocetear en mi casa, mis amigos estaban asaltando personas o tiendas departamentales y a muchos los mataron y a otros los metieron a la cárcel, y tenía que

²⁶ Banco Mundial (2017).

²⁷ Banco Mundial (2013).

devolverle ese favor a la calle, tenía que devolverle ese favor al Hip-hop. (Entrevista con Danger, 6 de octubre del 2016).

Aunque no por un taller de rap se les puede cambiar la vida a jóvenes que, como ellos siguen expuestos a muchos problemas estructurales que les condicionan de distintas formas, si es posible que encuentren una motivación y un potencial en ellos que de otra forma no hubieran explotado. Y esto también es importante resaltarlo, ya que la imagen que se construye de los jóvenes a partir de la teoría social que los retrata y define como diría Saraví, una “acumulación de desventajas”, como los excluidos que necesitan de apoyos e intervención, es la imagen de una juventud carente, necesitada y sin la capacidad de salir adelante por sí misma. Lo que me parece más cercano a la realidad es que los jóvenes que acumulan las desventajas, la marginación y exclusión, desarrollan sus propias capacidades de una forma igual o mayor a los jóvenes que no padecen de esos problemas. La precariedad e inseguridad, los problemas que han tenido que afrontar y los golpes que la vida les da constantemente, fortalecen a estos jóvenes y les dotan de muchas habilidades y destrezas especiales. El problema es que en muchas ocasiones estas capacidades son mejor aprovechadas para las actividades destructivas, como la entrada a las pandillas, las mafias y la delincuencia. Igualmente tienen una gran energía que a falta de una canalización mejor estalla en violencia contra otros jóvenes o contra su comunidad. Este tipo de actividades requieren de una gran cantidad de habilidades personales que han desarrollado de forma intensiva en su forma de vida siempre pendiente de un hilo. Por ende, los excluidos y marginales no son personas carentes, sino por el contrario tienen una gran cantidad de habilidades que no son aprovechadas adecuadamente.

Danger ejemplifica una de las mayores aspiraciones de los jóvenes atraídos por el rap: el éxito como artista en la lucrativa industria musical. Este éxito conlleva poder vivir de ello, ganar dinero con su arte y ser famosos, tener videos en YouTube y viajar con su música. Aunque no forma parte de lo que podríamos llamar el *mainstream* del rap en México²⁸ se ha

²⁸ Cartel de Santa, Alemán, C-Kan, Tren lokote, Santa grifa, Pinche Mara, Millonario, entre otros, que reproducen el modelo del rap *gangsta* del cual ya hablamos y que es criticado por este nuevo movimiento de raperos con contenido social y crítico como: Bocafloja, Lírika inversa, Akil Ammar, Van-T, o Serko-Fu, que representan esta tendencia menos comercial. Sin olvidar mencionar las nuevas manifestaciones del rap femenino y feminista con artistas como Batallones Femeninos, Yezzy J, entre muchas otras en México.

ganado su lugar indiscutible como campeón de *freestyle*, participando como juez de importantes torneos y hace noticias rapeadas actualmente para el canal de televisión abierta Once TV. Sus videos llegan a los cientos de miles de reproducciones y firma contratos con productoras para la grabación de sus discos, cuenta con fans y *haters*, siendo un símbolo del rap independiente mexicano. Alfredo comenta que su mayor sueño era ser rapero y que lo ha conseguido a base de confiar en sí mismo y en sus sueños. Una canción de su último disco habla de este proceso de alcanzar el éxito profesional y los retos que se enfrentan al buscarlo. El coro dice:

*Estoy soñando en grande/ trabajando duro, estoy sudando sangre/ debes tener un plan B, dice mi madre/ pero me crié en la calle y no voy a morirme de hambre.*²⁹

Las habilidades artísticas han sido una de las formas en las que los jóvenes de los barrios y suburbios del mundo han podido sobresalir y salir de la situación en la que vivían. Grandes expresiones culturales se han gestado en los rincones más olvidados del mundo: la salsa en el Harlem latino, el reggae en los *guettos* de Kingston, el baile funk de las favelas de Río de Janeiro, la cumbia en los suburbios de Monterrey o el mismo Hip-hop en el barrio negro del Bronx en New York. Estas manifestaciones culturales son las formas de resistencia de los marginados a su exclusión, expresiones de vitalidad y creatividad que nacen en los barrios bajos de todas las ciudades. Las letras de sus canciones reflejan las realidades sociales más crudas de nuestras ciudades, son un medio de comunicación con el mundo exterior.

Por ende, los jóvenes crean cultura en sus barrios y en las calles, tienen un gran potencial expresivo y estético que no ha sido reconocido suficientemente y que puede brindar alternativas reales de vida a éstos jóvenes. Porque esa energía y destrezas especiales han sido aprovechadas abundantemente por el crimen organizado, quienes confían en esas capacidades de los jóvenes para empuñar armas, cruzar fronteras y trasegar drogas a Estados Unidos. Las expresiones artísticas urbanas serían su equivalente opuesto.

Aunque no podemos negar las limitantes que tienen las prácticas culturales, si podemos asegurar que pueden ofrecer una opción viable y aceptada por los jóvenes en los

²⁹ "No voy a morirme de hambre", Danger AK, Sembrando Laureles, 2017

barrios y sobre todo que puede darles atención en cuanto a sus necesidades afectivas, de reconocimiento grupal y expresión emocional. También es un medio de contactar con los jóvenes que no sería posible atraer con otra clase de intervenciones. Como sucedió en favelas brasileñas durante inicios de los años 2000, el hip-hop funcionó como un instrumento cultural contra el poder del narcotráfico, para así influir en la vida de los jóvenes excluidos socialmente de la sociedad brasileña. En distintas favelas se llevaron proyectos que rescataron el hip-hop como una forma de transmitir un mensaje que llegara a los oídos de todos, como el colectivo artístico “Afro reggae”,³⁰ quienes usaron las tradiciones musicales y artísticas propias de la cultura popular brasileña, como la samba, y la combinaron con el rap, el graffiti y la música reggae.

El hecho es que a través de la iniciativa de los jóvenes negros el hip-hop fue ganando forma y contenido, para transformarse en un movimiento cultural joven, alternativo al narcotráfico y a la criminalidad difusa. (González, 2013:41)

Esta clase de proyectos nos enseñan que es posible que el Hip-hop sea algo más que una subcultura, estilo de vestir o tendencia musical, es sobre todo un movimiento artístico con un fuerte componente barrial y juvenil, al decir de Jeff Chang, historiador del Hip-Hop como movimiento cultural, es un movimiento de protesta contra el racismo, la pobreza y una denuncia de las condiciones de vida en los barrios marginales del Bronx y Queens (Chang 2005). El origen de esta expresión cultural está ligado a las artes de las minorías, a los movimientos por los derechos civiles y a actos de protesta contra el orden establecido que segrega y excluye. Los primeros raperos y DJ en el Bronx, denunciaban las condiciones de vida en la *inner city*, acentuando el carácter subversivo de sus canciones, por ejemplo: *Fight the power*³¹, la épica canción de *Public enemy*, se convirtió en una de los himnos del movimiento contra el racismo en los 90's. Por otra parte, los raperos afroamericanos de los 70's y 80's no sabían del alcance del movimiento que comenzaba a gestarse en los guetos de New York y que iba a expandirse por los barrios del mundo.

³⁰ Para conocer este proyecto consulta la información de su sitio web: <http://www.afroreggae.org/>

³¹ Puede verse el video en la siguiente liga: <https://www.youtube.com/watch?v=8PaoLy7PHwk>

En un nivel más sutil, la cultura de la calle es más que la desesperación económica o la codicia. Es también una búsqueda de dignidad y un rechazo a aceptar la marginación que la sociedad mayoritaria impone a los jóvenes que crecen en el centro de la ciudad. (...) puede entenderse como una cultura de oposición -si no de resistencia- a la explotación económica y la denigración cultural. (Chang, 2005: 394)

El hip-hop se ha convertido en una expresión que trasciende barreras nacionales y entra en diálogo con distintas tradiciones culturales, convirtiéndose en un fenómeno intercultural y global, que nace del conflicto y lucha por el reconocimiento y que ahora negocia entre su origen subversivo, la asimilación de la industria cultural y las distintas apropiaciones que de éste se hace en todo el mundo. El hip-hop es un fenómeno intercultural muy complejo y mundial.

SOCIALIDADES SANADORAS POR MEDIO DEL RAP.

La exposición de casos de usos del hip hop como movimiento cultural, interviniendo como un medio de trabajo social con jóvenes en riesgo en la frontera, responde las preguntas sobre sus alcances, limitaciones y capacidad para promover entornos sin violencia y de solucionar los conflictos violentos, pero no alcanza a mostrar del todo sus efectos a largo plazo en la violencia. Los casos estudiados muestran un efecto positivo en los jóvenes y brinda la posibilidad de llegar a poblaciones marginales que sufren la violencia. Lo que también ha mostrado es el alcance limitado ante las problemáticas estructurales más profundas que se puedan vivir en sus comunidades o ciudades. Quisiera rescatar algunos de los elementos que me parecen más relevantes del hip hop en el proceso de construcción de paz y que pueden ser rescatados de las prácticas analizadas y de las cuales se pueden extraer conocimientos para el futuro.

Una de las formas primarias de construcción de entornos sin violencia es la forma de generar relaciones entre los jóvenes de los barrios, las cuales son modificadas por medio de estos grupos de hip hop. El sentido de pertenencia, que es una de las motivaciones principales

para involucrarse en pandillas, cambia cuando el grupo pasa de ejercer la violencia a la creatividad, y los *crews* cumplen el mismo papel de la pandilla de proveer un sentido de pertenencia, aceptación y protección, con la diferencia que este sentimiento de identidad no se basa en la necesidad de agredir al otro ni violentarlo. El sentido de los *crews* también es el de ganar respeto y reconocimiento, en un ámbito en el que las habilidades artísticas que requiere el hip-hop en cualquiera de sus disciplinas (graffiti, break dance, Rap y Dj) son las que procuran una valoración positiva y el sentido de dignidad que la sociedad no reconoce en los jóvenes de los barrios.

Otro aspecto, es el de la resignificación del sentido individual, la sanación personal como antecedente de la reconstrucción comunitaria. Como en el caso de Dani Mundo-Gráfico, siendo un joven involucrado en drogas y violencia, el encontrarse con Fundamental y su propuesta del hip-hop, le abrió un panorama que no conocía, dejó el consumo de drogas y las actividades delincuenciales para hacer Rap y, posteriormente, involucrarse en su comunidad y con el colectivo, siendo actualmente promotor comunitario y trabajando con jóvenes por medio de la música. Una de sus canciones refleja este paso de la estigmatización como un joven de barrio, de la periferia, a su recomposición individual, acentuando el papel de la música y cantar en ello:

Ya para el 2008 el jale era comunitario/ rapear en mi colonia para los chavos del barrio/ mantenerme vivo y limpio era la esencia/ en la mano un micro y canciones de protesta / para los más chicos ya no era mala influencia/ cantando con mis homies aumentábamos la audiencia/ ahora, llevamos años en el negocio/ se convirtió en mi vida lo que hacía en ratos de ocio.

*Pude terminar en la penitenciaría/ más terminé en un micro escupiéndote poesía/
armas, drogas, calle, malo era mi pronóstico/ maestros y vecinos, les fallo su diagnóstico.³²*

En la letra de esa canción, se manifiesta un aspecto muy interesante de la relación entre los jóvenes de los barrios, expuestos a la violencia de su propio contexto, con la

³² Fragmento de una canción compuesta y grabada por Gráfico.

interacción de organizaciones de la sociedad civil e iniciativas ciudadanas con los jóvenes y el cómo se ha hecho del arte urbano, con manifestaciones culturales como el rap, un elemento de trabajo con jóvenes de los barrios, una herramienta de interacción y de comunicación con un público juvenil que busca mensajes en sus propios códigos, que busca un interlocutor en quien confiar. Las organizaciones sociales en Cd. Juárez y Tijuana hacen uso de la música como un elemento de trabajo con poblaciones vulnerables, como una forma de acercamiento con los jóvenes de las pandillas, que son los más difíciles de atraer. Al paso del tiempo, distintas organizaciones a nivel nacional han hecho uso del Hip-hop como una herramienta cultural de trabajo con jóvenes en situaciones vulnerables, extendiendo su uso a una gran cantidad de problemas sociales relacionados a la violencia.

Otro ejemplo es el de un rapero de Cd. Juárez, Jacob Cárdenas-*Vekors*, quien comenzó un proyecto de Hip hop para niños, en la colonia La Chaveña durante el año 2013. Decide emprender el proyecto ya que era cantante de rap independiente, que no tenía un interés social explícito, pero que después de una serie de hechos violentos, que concluyeron en la muerte de familiares cercanos y su propio hermano, decide actuar desde su propia trinchera, el Rap, para disminuir en algo el problema y trabajar por su comunidad. Por medio de la recuperación de un espacio abandonado, que servía de “picadero” para los adictos de la colonia, inició un proceso de educación artística con niños y jóvenes, con talleres de graffiti, rap y poesía; además de convocar a su comunidad a diversas jornadas vecinales, para generar un sentimiento de unión y convivencia, que se había perdido por efecto de la inseguridad y el miedo.

El resultado de su proyecto lo plasmó en un disco con canciones escritas y cantadas por los niños y un video que muestra el proceso de trabajo. En una entrevista en su casa de la Col. Chaveña, me expresaba el porqué de emprender el proyecto durante los años más cruentos de la guerra de los cárteles en su ciudad:

El objetivo principal era juntar a las personas de la comunidad, para empezar a ver más por nuestros espacios, para recuperar espacios y para juntarnos más como comunidad, eso entre los adultos. Para los niños que tengan otra alternativa. Que los niños descubran que cuentan con nuevas capacidades que a lo mejor ellos no conocían, porque si se les enseñó poesía, nunca habían hecho poesía, dibujo que

nunca habían hecho dibujo, se les enseñó rap que nunca habían hecho rap; ahora saben eso, ahora saben que tienen otra alternativa ... (Entrevista con Jacob Cárdenas, 17 de septiembre del 2015)

El brindar una alternativa a los jóvenes es una de las más importantes características de estas iniciativas civiles, que de forma autónoma, espontánea y desinteresada³³ (la mayoría de los promotores de estos proyectos ganan poco o nada de dinero por este trabajo) generan procesos sociales que las instituciones no son capaces de realizar por sí mismas y que sin la participación de los ciudadanos no serían posibles.

Otro punto a rescatar es el proceso de educación entre pares, como un tema central que rescato de esas iniciativas, ya que las habilidades artísticas que se desarrollan en el hip hop, forman parte de un proceso de pedagogía estética popular, que de forma autoregulada y basada en el recurso autodidacta, logran desarrollar las habilidades en los jóvenes. La autoeducación o aprendizaje por socialización es la base de esta pedagogía, ya que nadie te enseñaba como rapear improvisando, hacer break o grafitear paredes, no hay escuelas para ello, son los mismos jóvenes quienes han llevado estas actividades talleres a quienes no llega nada más.³⁴ Ahí también hay un acto de ciudadanía y empoderamiento de esta nueva generación que quiere generar una ruptura de los patrones violentos, situándolos como actores políticos en sus propias comunidades.

Este impulso que determinados individuos y organizaciones hacen para impartir talleres a los jóvenes, facilitando el acceso a los medios y recursos técnicos para llevarlo a cabo, logran reducir la violencia estructural y la brecha de la desigualdad, al acercar herramientas brindan oportunidades y más opciones de vida. Cuando asisten a un taller de rap, no solo aprenden a cantar y escribir canciones, también se apropian de las nuevas

³³ Algo que ha sido incluso aprovechado por instituciones y otras ONGs que se aprovechan de este acto voluntario y de servicio de muchos de estos jóvenes, menospreciando y abusando de los artistas independientes que hacen su trabajo con casi nada y logran mucho. Incluso las instancias de gobierno faltan continuamente a sus compromisos laborales con talleristas y promotores, sin pagarles lo justo o incluso sin pagarles por largos períodos de tiempos y sin condiciones laborales dignas. Esto es un tema muy amplio y que ha causado muchas polémicas y protestas en el sector cultural en México, debido a que el arte y el trabajo comunitario se deben de hacer en condiciones precarias y sin reconocimiento.

³⁴ Solo hasta hace poco tiempo que se han popularizado talleres informales para aprenderlo en centros culturales, precisamente al ver la efectividad de esos talleres para atraer a los jóvenes a dichos espacios más establecidos.

tecnologías y adquieren conocimientos de edición de audio, sonido, video y otras cualidades que son necesarias para poder realizar sus obras. En la ocasión de la grabación de Cd. Juárez ya mencionada, el *Master*, un chico de tan solo 19 años, era quien producía los *beats*, grababa las pistas y mezclaba posteriormente las canciones, haciendo la postproducción. Su habilidad de producción era sorprendente y se lo toma tan en serio como un profesional, con toda la paciencia que implica hacer una grabación de audio. Esto es una señal de todo lo que puede catalizar una práctica cultural con un enfoque social, atendiendo a esta generación en peligro de perderse.

Los encuentros que describo, son procesos socioculturales que generan un nuevo diálogo entre diversos actores, como los jóvenes, los artistas, las organizaciones civiles y las iniciativas institucionales que en ocasiones financian y patrocinan estos proyectos. En ese diálogo se pueden generar respuestas y puntos de encuentro para poder organizarse y atender los principales problemas de la sociedad. El arte no es la cura, o el remedio en sí mismo, pero puede ser un aliado muy importante, al tender el puente entre los agentes que buscan un cambio y los jóvenes que los necesitan.

Con esta clase de proyectos encontramos un proceso de democratización mayor de bienes y derechos culturales; ya que, si entendemos la cultura como un derecho humano, y la despojamos de su carácter privado, elitista y capitalista, puede ser un medio importante de humanización y cambio. Por medio de la apropiación de las tecnologías, aplicaciones, sitios web, el aprovechamiento de la “piratería” de softwares, el uso de las herramientas de *opensource* y *copyleft*, además de la difusión de sus creaciones por las redes sociales; estos jóvenes generan nuevos productos culturales y abren canales de difusión y distribución de sus obras que antes no eran posibles. Esto es un avance de los jóvenes en sus procesos de participación de la vida cultural y de la economía creativa:

El papel actual de los jóvenes: su participación ascendente en la economía de la producción cultural y como consumidores, como impulsores de las tecnologías digitales en todas las áreas de la creación y la comunicación cultural, está modificando en muchos países su lugar social. Un sector amplio de las nuevas generaciones, dedicado a actividades creativas o expresivas, está siendo analizado como emprendedores independientes, trendsetters, techsetters, prosumidores, o sea

como actores clave en una sociedad llamada de la información o del conocimiento.
(García Canclini, 2012)

¿Qué tanto se puede aprovechar este potencial creativo para disminuir las desigualdades, y, por ende, las violencias? Es una forma de concebir la producción de cultura y las manifestaciones artísticas de una forma abierta a la participación cada vez mayor de estos jóvenes, que están empoderándose y transformando su propia realidad. Con las herramientas del Hip-hop amplían y fortalecen su voz, creando y proponiendo de forma artística una forma de resistencia ante su condición de exclusión. El uso de las tecnologías por ellos es una muestra clara de la forma en la que la cultura puede desplegar su riqueza de forma autónoma y que puede ser una herramienta importante para los jóvenes. Pero no tendrían acceso a ello si no fuera por medio de *softwares* “crackeados” de Adobe, programas piratas y apps de libre descarga. Además de las redes sociales como Facebook y Youtube en las cuales pueden subir sus producciones y se pueden distribuir y promover. Estos elementos tecnológicos también forman parte del nuevo universo de producción cultural y de trabajo comunitario con el arte y la posibilidad de que esté al alcance de la mano de estos jóvenes, cosa que antes era casi imposible.

Como menciona la carta por el reconocimiento de la diversidad cultural de la UNESCO, la cultura es también un motor fundamental de la mejora de la sociedad y del desarrollo de una comunidad. Aunque cabe ser muy críticos con esta idea de “desarrollo”, como algo que viene desde fuera hacia adentro (al tipo de las agencias internacionales de cooperación o las fundaciones de asistencia) podemos retomar esta idea y considerar a la cultura (en el sentido de producción de prácticas culturales) como un elemento clave en el pleno desarrollo humano y una herramienta con la cual aportar a la resolución de problemas presentes.

Al descubrir que en muchos países o ciudades la producción cultural abarca entre el 3 y el 9% del PIB –en México la última estimación indica 7,3% (Piedras, 2009)–, en vez de concebir las prácticas culturales como un gasto se pasa a proponerlas como recurso para desarrollar la economía, atraer inversiones y generar empleo. (García Canclini 2012)

Es en este sentido que las prácticas culturales urbanas, con sentido social y en contextos de extremas violencias (estructurales, cotidianas, directas y simbólicas) se pueden convertir en alternativas atractivas, incluso económicamente, para que los jóvenes tengan medios de expresión y de resistencia a las estructuras sociales que le violentan, ofreciendo un sentido de pertenencia a una colectividad y dándole la posibilidad de sobresalir en su núcleo social y de adscripción. Esto puede ser una motivación para detener los ciclos de violencia y apartarlos de actividades de riesgo, como el narcomenudeo, la incorporación a las pandillas o el consumo de drogas, dado que el respeto tendrá otros referentes y las figuras de éxito ya no solo será el narcotraficante rico, sino quizá el artista que se realizó en la vida.

El respeto que se puede ganar siendo un *gangmember* en el este de Los Ángeles, o un *crackdealer* en Harlem, es similar al que pueden ganar los raperos, grafiteros, Dj's y bailarines de *breakdance*, al sobresalir en las prácticas artísticas del Hip-hop. Esto lo demuestran la gran cantidad de jóvenes que han salido de los barrios, *innercity*, favelas, villas y demás zonas marginales de las ciudades y han creado una gran cantidad de manifestaciones artísticas, tales como lo es la cultura Hip-hop. Ellos son una nueva generación que puede proponer otra visión del éxito a los niños y jóvenes, las cuales se aparten de las típicas figuras de la narcocultura.

Todo ello está relacionado a otro aspecto que se desarrolla por medio del hip hop que es la descarga emocional de traumas y experiencias que estos jóvenes desarrollan por ese medio. A lo largo de este trabajo he ido comprendiendo el papel de un nuevo tipo de socialización para la sanación de la violencia; es lo que he denominado las socialidades sanadoras, aquellas que ayudan al individuo en sus procesos personales, íntimos, aquellos que rescatan las emociones de las personas. El arte trabaja con emociones, con el tejido invisible de nuestros sueños, con los símbolos que le dan sentido a la vida. Usarlas para sanar la violencia en los individuos ha sido la apuesta de estos proyectos, para crear pandillas que construyan paz, barrios sin violencia y artistas que hagan de su vida la mejor creación.

CAPÍTULO 4: ESPACIOS DE PAZ: POLÍTICAS PÚBLICAS, SEGURIDAD Y LA CULTURA COMO MEDIO DE PREVENCIÓN DE LA VIOLENCIA.

Los capítulos anteriores abordaron las prácticas culturales empleadas por actores de la sociedad civil, quienes de manera independiente y apelando a las redes de colaboración comunitarias, activan ciudadanía emergentes que producen agencia (Gell 1998); acciones con índices artísticos, funcionando como catalizador de procesos de reconciliación y sanación colectiva, que son las formas en las que el arte puede contribuir a la mitigación de la violencia y la reconstrucción social.

En estos procesos he encontrado cómo los sujetos redefinen las formas de concebir la ciudadanía ya no solamente dentro de las estructuras políticas y los canales de participación establecidos; sino que rescatan la agencia social sobre sus problemáticas, forman liderazgos comunitarios y actúan ante sus circunstancias. De esa forma, y basándome en las ideas de ciudadanía del antropólogo francés Etienne Balibar, considero que estos actos constituyen formas de oponerse a la violencia, de forma que constituyen la restauración de valores y actitudes que rescatan el mismo hecho de vivir en sociedad, lo que él llama civilidad:

(...) que es una antítesis posible de la crueldad, pese a recoger bajo un nombre genérico toda suerte de políticas de la anti-violencia, o de control de la violencia en su utilización misma (...)". (Balibar 2015: 48).

Tal como se abordó en el primer capítulo al respecto de esta reflexión, considero que la posibilidad de rescatar la civilidad, que implica la redefinición del rol del individuo en sociedad, y cómo ese papel que los sujetos juegan en la erradicación de la violencia, lo que llama actos de ciudadanía, tiene un sentido colectivo. Es por ello que este capítulo expone casos de actos de ciudadanía, en su interacción con comunidades, agentes culturales, y el ámbito de las instituciones y políticas públicas. Este otro actor ante la violencia ha sido mencionado de forma crítica y con cierta distancia, ya que se han dado ocasiones en que los discursos de ambos no son concordantes (Sánchez 2014), como sucede con la visión de la juventud de las instituciones que ya analizamos; o que puede llegar a la plena confrontación,

como en el caso de los feminicidios, donde el Estado no toma una posición ni actúa en consecuencia. En este capítulo quisiera mostrar estas tensiones y los posibles puntos de encuentro entre las políticas públicas en los ámbitos de seguridad y cultura y el de las iniciativas ciudadanas.

Este tema tiene muchas aristas, ya que por un lado se ha dado una estrategia de parte del gobierno que tiende a la militarización como combate a la violencia, lo cual no ha sido efectivo y ha generado más violencia, por lo que se han hecho necesarios otros enfoques que apuesten por una visión más integral y que tengan al individuo y su bienestar al centro de sus acciones (Muggah 2017). Tal como plantea una investigación del Observatorio de seguridad humana de Medellín:

Seguridad Humana desde Abajo, apropiado por nuestro Observatorio, promueve el trabajo conjunto entre organizaciones sociales, mujeres y hombres líderes de todos los sectores, con una perspectiva de solidaridad y acción transformadora, con un método altamente participativo e interactivo de las comunidades, buscando que la seguridad objetiva y la subjetiva sean el resultado de su papel protagónico y del proceso de empoderamiento de las comunidades (protagonistas de su propio destino), sin renunciar a exigir del Estado su papel, en el que la orientación y criterio de validez de toda acción de seguridad, sea necesariamente el respeto a los Derechos Humanos. (Sierra 2010:17)

Inspirados por este enfoque integral de la seguridad ciudadana, se llevaron a cabo proyectos de prevención de la violencia en México, cobijados por el llamado PRONAPRED³⁵, el cual fue el encargado de diseñar e implementar las políticas públicas en materia de atención a la violencia en México. Es interesante analizar en qué consistió este programa y cómo abrió la puerta para que actores tanto privados como de sociedad civil se sumaran a estas iniciativas, así como ver los resultados que tuvo. Algunos de los casos que veremos nacieron y fueron auspiciados en su inicio por ese programa, por lo que en esos

³⁵ Durante los años 2012-2018 surgió este programa, con el objetivo de contribuir a la prevención de la violencia con un enfoque social.

casos vemos la interrelación entre las políticas públicas, las concepciones de seguridad y el rol de la sociedad civil, con todo lo compleja que es esta.

Mediante los estudios de caso de los espacios culturales donde hice el trabajo de campo, nos da una muestra de cómo operan las políticas públicas en el nivel más básico, en el cara a cara de su operación cotidiana. Ahí veremos cómo se conjugan actores sociales diversos, permitiendo ver la construcción sociocultural de estos proyectos, así como las redes sociales que generan. Considero que la gestión cultural se forma de esta diversidad de actores que forman parte del tejido social de una comunidad, en conjunto con otros externos que pueden colaborar y aportar a dichos procesos.

Desde la óptica gubernamental se da un énfasis a los procesos de securitización y militarización del país, algo que ha sido ampliamente criticado y se han realizado estudios que demuestran su poca efectividad o incluso el ser contraproducente (Benítez 2018, Silva 2015). Por el otro lado, los promotores mismos, quienes realizan el trabajo directo con la población en el territorio, consideran que la seguridad va de la mano de la promoción de la cultura y el bienestar social, ya que, sin esos factores resueltos, no se puede cambiar la problemática de fondo. Esta perspectiva se relaciona más con el concepto de seguridad humana que con las nociones de seguridad pública imperante (Cardona y Sánchez 2014).

Trabajar de raíz la violencia requiere de la reducción de las desigualdades y la solución de las problemáticas que mantienen en la precariedad vital a las poblaciones que más la viven. El caldo de cultivo de las violencias en México está en la construcción de los entornos marginales, de espacios sociales fracturados por conflictos y situaciones de riesgo. La prevención de la violencia busca reducir riesgos y su impacto en los individuos, la comunidad y la sociedad en general. Según la definición del proyecto de prevención de violencia del Observatorio denominado México Evalúa, se podría considerar de la siguiente manera:

(...) las estrategias de prevención buscan disminuir las amenazas, el riesgo y la probabilidad de que el delito o un acto violento ocurra, identificando y eliminando las causas, los factores y las condiciones que permiten que estos problemas se desarrollen y fortalezcan. Es decir, las acciones preventivas buscan eliminar o disminuir los factores de riesgo que facilitan y propician que una persona delinca o sea violento, así

como fortalecer los factores de protección que inhiben o atenúan el impacto de las consecuencias generadas por la inseguridad. (México Evalúa 2015).

Este es el llamado enfoque epidemiológico (Guerrero 2002) del cual ya hemos hablado, la violencia y agresión como amenaza a la salud social; “y que por tanto puede encontrar rutas de solución en modelos basados en la identificación y trabajo con factores de riesgo, tal y como lo hacen ramas como la cardiología en la prevención del riesgo vascular”. (Coronado et.al. 2017:3)

El otro enfoque es el de trabajar las violencias desde la territorialidad, como intervención de espacios públicos y la creación de centros culturales comunitarios, el cual ha sido una premisa central del gobierno mexicano en los últimos años, destinando enormes recursos al desarrollo de infraestructura y la construcción de parques y rehabilitación de inmuebles, buscando de ese modo atender de la violencia en las comunidades de más altos índices de violencia, de acuerdo a sus indicadores. El espacio público es el principal ámbito de implementación de los proyectos e iniciativas ante la violencia, basados en la teoría criminológica del diseño ambiental³⁶, que busca cambiar las relaciones con el entorno y así, tener un impacto en las relaciones sociales y la seguridad de un entorno (Robinson 1996, Rau 2010).

Las teorías criminológicas, en las cuales la intervención del espacio juega un rol central en la ocurrencia de los delitos y las situaciones de inseguridad, basado en principios como la vigilancia natural, el control de los accesos, el reforzamiento territorial; ha sido la justificación teórica para la realización de acciones visibles en el espacio urbano. Desde la pintura de casas color pastel como en Ecatepec³⁷, el muralismo masivo en la colonia Palmitas en Hidalgo, el cual fue el proyecto más grande de este tipo llevado a cabo por dicho programa. En su página oficial se puede leer:

“Pachuca se pinta”, es un Modelo de Intervención Social que busca fortalecer la cohesión de la comunidad a través de la participación de los habitantes de la zona, en particular de los jóvenes. Esta estrategia implicó el mejoramiento del espacio público

³⁶ Tienen un sitio web donde se puede consultar toda la información al respecto: <https://www.cpted.net/>

³⁷ <https://centrourbano.com/2015/03/10/pintan-fachadas-para-mejorar-entorno-urbano/>

*por medio de dinámicas socioculturales que detonan la participación y en consecuencia la regeneración del tejido social y el fortalecimiento de la identidad comunitaria.*³⁸

El que esto se haya logrado con los murales realizados, por más que los artistas que lo realizaron (Germen Crew), tengan amplia experiencia y gran calidad en su trabajo, el discurso gubernamental es muy poco sólido ya que un mural en sí mismo y una promoción cultural de la comunidad, sin el enfoque de prevención de la violencia no tiene resultados.

La intención de este capítulo no es el de evaluar dicho programa, pero si tomaré en cuenta su actuación en el breve período que duró, así como el rol que desempeñó en los proyectos que presentaré, ya que en ellos se puede ver el cómo operaba directamente con la población, gestores y el territorio. Esto me parece importante incluirlo ya que nos deja ver el alcance y visión de las políticas públicas y de quienes las diseñan, ya que encuentro un conflicto entre las representaciones de la inseguridad y la violencia de parte de los que dictan las acciones instituciones, y la idea que tienen los mismos ciudadanos de lo que significa la seguridad y cómo responder a la violencia. En este encuentro y desencuentro de visiones de cómo atender el problema de violencia, es que se debaten los gestores culturales, que son mediadores entre la comunidad y las instituciones, la sociedad civil y el empresariado. La labor de dichos agentes, como parte de este conglomerado de actores, es la de conciliar las necesidades de la comunidad con los planes del gobierno, los intereses de las empresas o el crimen organizado y las intenciones no siempre claras de las asociaciones civiles. Muchas veces ellos provienen de esas asociaciones y el rol que juegan es de gran importancia, aunque poco reconocido, ya que en ellos podemos apreciar lo que implica el entrar a espacios sociales marcados por las huellas de la violencia y la búsqueda de paz.

Entonces, la estrategia que expondré implica la acción sobre el espacio público y comunitario, con la intención de que la creación de centros culturales y de educación, cultura o deporte, que influyan positivamente en los comportamientos de las personas y en el tejido social. Ahora quiero mostrar cómo aplican estas premisas en la realidad de las zonas de mayor violencia en México y cómo operan las instituciones en su interacción con las

³⁸ <https://www.gob.mx/segob/articulos/pachuca-se-pinta-macromural>

iniciativas ciudadanas. Con el propio testimonio de sus actores principales y al realizar un seguimiento de al menos 5 años para ver su desarrollo, cambios y proceso, es que se reflejan las formas cotidianas de gestionar y promover la cultura cuando las condiciones son adversas y con proyectos que penden de la cuerda floja.

Democratización cultural, políticas culturales y prevención de la violencia en México.

La política cultural en México actualmente busca hacer que el arte y su promoción sean pertinentes al contexto que vivimos, que tenga un sentido social claro y una función ante la crisis de seguridad que atravesamos. Las propuestas más recientes acerca de la democratización cultural (Jiménez 2006, Nivón 2011) o lo que un reciente estudio llama la posibilidad de las artes de catalizar procesos de democracia directa, real, participativa: democracia a nivel de calle. *Street-level democracy is a descriptive notion that allows the capturing of a set of contributions to democracy that essentially share an urban setting.* (Dabéne 2020:13).³⁹ Los nuevos tipos de demandas democráticas, derechos humanos y representatividad tienen su punto crítico en el espacio urbano, el cual es constantemente modificado por diversas prácticas culturales de protesta.

Estas acciones responden a la necesidad de abrir las manifestaciones artísticas, sacarlas de los recintos institucionalizados y acercarlos a la sociedad, con el fin de promover un cambio en la forma que se llevan a cabo las políticas culturales y sus mismos objetivos, tratando de hacerlos partícipes del desarrollo de la comunidad (Covarrubias 2012).

Antes de continuar, quisiera definir las políticas culturales, lo cual requiere antes entenderlos como parte de los derechos culturales, a los cuales dichas políticas deberían de responder. Tomo una definición de ellos, entendidos como “(...) *aquellos derechos que*

³⁹ Conservé la cita en el inglés voluntariamente, para apreciar el término “street-level democracy”, que habla de cómo lo político se vive en el día a día, en la calle, el barrio, en las interacciones cara-a-cara, fundamentales en el proceso de construcción de un tejido social, reconociendo la otredad. La cita dice: La democracia a nivel de calle, es una noción descriptiva que permite captar un conjunto de contribuciones a la democracia que comparten esencialmente un entorno urbano.

garantizan el desarrollo libre, igualitario y fraterno de los seres humanos en esa capacidad singular que tenemos de poder simbolizar y crear sentidos de vida que podemos comunicar a otros. (de Pedro 2004: 128).

Estos derechos tienen que ver con aspectos como la educación, el acceso a la cultura, la recreación y a las manifestaciones artísticas. Estos derechos implican la relación que tenemos unos con otros además de productos inmateriales que forman parte de la vida. Esta clase de derechos de nueva generación son los que parecen retomar relevancia en esta época, debido a la importancia creciente de la interculturalidad y pos-colonialidad como aspectos que dictan el diseño y ejecución de dichas políticas; por ello las reivindicaciones en el plano cultural exigen políticas públicas adecuadas a este contexto, las cuales hasta el momento no existen o están en proceso de formulación (Nivón 2011).

El derecho a acceder a las manifestaciones culturales y el poder expresarlas es una de las principales características de la gestión cultural. Entonces, ¿cuál es el rol que tiene la gestión en la atención de los problemas urgentes de la sociedad? ¿cómo los derechos culturales pueden ayudar a acceder a otros derechos humanos como justicia, igualdad y paz? ¿Podemos pensar la cultura como elemento del desarrollo, civilidad y educación de una sociedad?, ¿es acaso un transmisor de valores sociales pertinentes al mundo que vivimos?, ¿cuál es su rol dentro de una transformación social?

Lo que hace falta en la discusión sobre la política cultural en México es el reconocimiento de su papel, no solo en el desarrollo, sino en la gobernabilidad. Del mismo modo que la gestión de la economía, la sociedad y el medio ambiente. (Nivón, 2004)

Al respecto, la discusión se ha centrado en cómo la cultura puede ser un elemento que salga de su ámbito y se inscriba en otros campos sociales, como la economía, la política, los medios de comunicación y sobre todo en procesos de educación y democratización de una sociedad. En suma, se considera a la cultura como central en los procesos de construcción de ciudadanía.

Las políticas culturales han tenido un rezago respecto a las prácticas efectivas de la sociedad y, sobre todo, a los cambios culturales y sociales de los últimos años, en un contexto de globalización creciente y nuevas tecnologías. En un panorama de hipercomunicación y nuevos lenguajes, las políticas culturales también se están adaptando a las demandas sociales y renovándose, dejando de ser un ámbito exclusivamente delimitado al ámbito institucional y de planificaciones gubernamentales (García Canclini, 1987). En un contexto como el que se vive tanto en México como en América Latina, donde la violencia se posiciona como una de las mayores problemáticas, el rol de las políticas culturales se ha visto dirigida hacia ese tema. Surgen asociaciones civiles que abordan la cultura comunitaria, nacen espacios que trabajan con talleres artísticos como un primer momento para abordar otros temas de interés de la comunidad, se capacita a una nueva generación de gestores culturales en el tema del desarrollo comunitario. La gestión cultural no puede omitir esta situación y hacer caso omiso de la situación de violencia y ha habido una intensa discusión acerca su rol (Covarrubias 2012, Jiménez 2006), ya que en los últimos años se han invertido sumas importantes de dinero y se han puesto en marcha estrategias de intervención, donde las actividades culturales, de promoción y gestión, han sido utilizadas de muchas y variadas formas.

Estudios recientes en México y América Latina tratan de saber cómo las estrategias culturales pueden ser formas de abordar la violencia, y cuál podría ser el enfoque adecuado (Barrios & Chaves 2014, Martínez Ruiz 2016, Jiménez 2016, Catzoli-Robles 2016). Algunas obras consideran que estas prácticas pueden ayudar a reducir la violencia recuperando el tejido social, acercándose a los jóvenes, previniendo la violencia doméstica y de género, promoviendo valores y alternativas diferentes a las comunidades. Otros quieren mostrar cómo estos proyectos pueden ayudar en el desarrollo de una comunidad, que se traduce en la fortaleza del tejido social, para romper las dinámicas del miedo y el aislamiento social, y empoderar a las comunidades para trabajar por la mejora de su seguridad (Barrios & Chaves 2014).

Hay una serie de iniciativas culturales organizadas por los gobiernos locales y las organizaciones de la sociedad civil, que promueven el acceso a la cultura y el desarrollo de aptitudes para las personas. Estas acciones han sido estudiadas y algunos de sus actores y especialistas han compartido experiencias e investigaciones de todo México para contribuir

al análisis de los significados de la experiencia artística para la gente. Lucina Jiménez, antropóloga y actual directora del INBAL, ha reunido una diversidad de acciones y proyectos, tanto de las instituciones gubernamentales como de la ciudadanía. Ella explora en el papel del arte incentivando la convivencia, la ciudadanía activa y promoviendo la educación para la paz como una alternativa. Lo relevante, en su opinión, es la necesidad de democratizar la cultura, acercar a las personas nuevas experiencias y construir ciudadanía a través de la experiencia cultural (Jiménez 2016). Este trabajo, junto con los informes y las diferentes evaluaciones y sistematizaciones de las metodologías culturales son algunos de los principales materiales existentes para comprender el efecto social de la violencia y la posibilidad de que la cultura ofrezca soluciones. Existen estrategias que buscan provocar experiencias transformadoras de las personas y su entorno, a partir del reconocimiento del arte como constructor de autoconocimiento, provocando experiencias, no sólo como una forma de expresión, aunque esta última es crucial en términos de derechos humanos y democracia participativa.

A pesar de que estos estudios son un acercamiento al problema, todavía tienen algunas limitaciones. La primera es que tienen una perspectiva institucionalizada y de arriba hacia abajo del problema. La mayoría de los análisis se centran en cuestiones estructurales, explicando el impacto de los programas o iniciativas de las ONG a un nivel más alto. Manifiestan falta de contacto con las comunidades con las que trabajan, y no hay referencia a las personas que los implementaron. Los estudios son sólo descriptivos o teóricos, enfocando los problemas a nivel regional y en torno a las políticas públicas. Esto hace aún más evidente la otra debilidad de estos estudios, que no escuchan a la gente, no explican las realidades locales y los factores individuales involucrados en la violencia y la construcción de la paz. Estos estudios muestran cómo en muchas ocasiones, y lo he comprobado en mi propia experiencia en campo, los proyectos culturales no responden a las necesidades de las comunidades y las ignoran en su implementación, lo cual lleva al fracaso de estas iniciativas.

Ante un contexto cargado de conflictos, las nuevas políticas públicas deben ampliar la esfera de participación social y representar los intereses de los grupos vulnerables, como punto de partida de cualquier política y programa de gobierno. Pero las instituciones no han sido capaces de satisfacer estas demandas, precisamente por surgir como iniciativas externas

que no cuentan con un marco de actuación ni líneas o planes definidos, ni objetivos realistas. La mayoría de estas iniciativas son intervenciones externas que no toman en cuenta a las personas con las que trabajan. Tal como lo ha venido estudiando Eduardo Nivón, especialista en políticas culturales en América Latina:

En una palabra, nuestra legislación es antigua, consagra el derecho a la cultura y el relevante papel del Estado en ese campo; pero da muy poco espacio para atender la participación de la sociedad en la misma, la convivencia con el mercado, el impulso al desarrollo. (Nivón, 2004)

La política cultural no ha sido ajena a esta visión y se plantea de forma creciente la democratización de los bienes culturales, así como el derecho de acceso a éstos. Ante un panorama así, la nueva política cultural apela a abrir más espacios de participación social y crea mecanismos públicos como becas y subsidios de apoyo a colectivos artísticos, fomento a la creación, jóvenes creativos, etc.; todo lo cual busca compensar la falta estructural de la política pública en materia de cultura.

De esta forma me aproximo al fenómeno de las políticas culturales, las cuales se plantean ahora ya no solo la relación del individuo hacia el Estado, sino una inversión de esta óptica, realizando intervenciones centradas en las personas, haciendo que las acciones que se implementan tengan al centro al ciudadano real “de a pie”. Para que esto se logre, deben existir los mecanismos de participación y escucha, los programas deben conocer y atender las demandas reales de la población a la que quieren alcanzar y ampliar la idea misma de cultura de una actividad de elite a una manifestación de las relaciones humanas (Gell 1998).

Si consideramos que la violencia es un problema que afecta y obstaculiza el desarrollo de una comunidad, ya sea en los individuos que la sufren o en las consecuencias sociales, económicas o culturales, impactando en el nivel de bienestar de las personas; la cultura como motor del desarrollo puede tener un espacio de actuación ante la violencia aún más amplio del que ha tenido, abriendo el campo para una nueva forma de gestión cultural que se aboque a la solución de problemas comunitarios, con un compromiso social amplio y también con un proceso de participación activa de la comunidad, promovida desde estos actores. La violencia ha surgido en ámbitos sociales con un alto grado de abandono institucional, lo que

ha hecho que estas iniciativas tengan más participación social ahí donde el Estado ha estado ausente.

Es por eso que la democratización cultural forma parte de un proceso más profundo de cambio en la perspectiva de la seguridad, en la cual son los ciudadanos los participantes directos, ejerciendo una ciudadanía activa y demandando una mayor responsabilidad por parte del estado. En este tenor, presento los dos estudios de caso, uno en la ciudad de Acapulco y otro en un espacio comunitario en Tijuana del cual hice mención en el capítulo anterior del proyecto de Rap en la cárcel de menores. Por medio de estos casos quiero mostrar la forma de construcción de ciudadanía emergentes por medio de procesos culturales, observar cómo se empoderan sus actores y toman agencia sobre su realidad. Estos agentes crean proyectos más allá de los marcos institucionales, respondiendo a las necesidades de las comunidades en las que viven y colaboran.

Democratización cultural y violencia en Guerrero: el FARO-Zapata de Acapulco

El caso que presento a continuación ilustra como son los proyectos que se desarrollan en colonias en las cuales hay altos índices de inseguridad, violencia y estigmas sociales, mostrando los retos y procesos que se viven en esa situación. Si consideramos que las manifestaciones artísticas surgen de las redes que dan forma a las relaciones sociales y denotan la agencia de los individuos (Gell 1998), la violencia y desigualdad han dado forma a las manifestaciones culturales en estos entornos de excepción. Los proyectos culturales en el estado de Guerrero no han tomado en cuenta las necesidades de sus habitantes, siendo una de las entidades con mayor pobreza (Sedesol, 2019) no toma en cuenta la riqueza de las manifestaciones culturales propias, y no apoyan a los artistas locales, ampliando aún más la desigualdad de consumo cultural y acceso a bienes simbólicos. Ante este abandono y falta de sensibilidad con la población, surgen iniciativas que se enfrentan a las instituciones y ofrecen soluciones desde el ámbito de la acción cultural, propiciando una ciudadanía activa que exige al Estado un rol más activo y un nuevo esquema de promoción cultural.

Esta iniciativa se refleja en el proyecto conocido como: CASA-FARO Zapata en Acapulco; el cual, a mi parecer, evoca muchos de los retos a los que se enfrentan los gestores culturales, en un panorama sin políticas públicas enfocadas en la cultura, en un estado con un grave déficit educativo, elevada corrupción y violencia permanente e inaudita. Recordemos que algunos de los episodios de violencia y desaparición forzada más significativos de los últimos años, como el caso de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, han ocurrido en esa entidad, además de tener una larga historia de movimientos campesinos, guerrillas, autodefensas y policías comunitarias, lo cual lo hace en extremo complejo, conflictivo y sensible el panorama guerrerense.

La Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH), había emitido previamente la recomendación 26/2001, en la que reunió y complementó la información que las asociaciones de familiares de desaparecidos habían aportado desde la década de 1970 y donde se documentaron 532 casos de las más de 600 denuncias hechas a nivel nacional, cuyo número aumentó, en septiembre de 2008, a 708 casos documentados. (Barrera 2018: 205)

¿Cómo hacer frente a una situación así?, ¿con qué medios cuentan los ciudadanos para hacer frente a estos problemas? La participación social ampliada en los ámbitos culturales permite una democratización de la gestión y el empoderamiento de las comunidades, lo cual marca el inicio para su organización y acción. Para demostrar esta premisa, expondré los casos de un grupo de artistas independientes de Acapulco, que han decidido tomar en sus manos la democratización de la cultura, llevarla a la calle, a la comunidad y “al barrio”; con la implicación de la gente, con los medios que tienen a su alcance, y por medio de la conjunción de distintos actores sociales, gubernamentales y no institucionales. Este nuevo paradigma voltea el eje de las políticas públicas y propone su formulación y administración desde procesos comunitarios, de base, en contraposición al enfoque dominante, que se dicta “desde arriba”: “gestión comunitaria desde abajo”.

Esta participación social no se ha dado de forma espontánea sino que nace del contexto de cada comunidad y ha sido catalizado por la gradual pérdida de credibilidad de las instituciones; por eso diversos grupos independientes plantean una alternativa a la gestión cultural oficial y abren un campo de creatividad innovador, ya que tanto sus métodos como

sus objetivos son distintos a los de las instituciones, buscando catalizar procesos críticos, cambios sociales, empoderamiento comunitario o atender las necesidades de los espacios más afectados por la violencia e inseguridad. En los últimos años esto se ha nombrado de distintas maneras, siendo la que más ha logrado articular este tipo de trabajo cultural, la llamada “Cultura Viva Comunitaria”, la cual se ha definido de la siguiente manera:

Cultura Viva Comunitaria es construcción de ciudadanía y fortalecimiento de la democracia cultural, pues busca el empoderamiento de las comunidades a través del diálogo y la participación. La Cultura Viva Comunitaria promueve la convivencia a través de valores como la solidaridad, la confianza, la amistad, el respeto y el agradecimiento. Ante las adversidades de sostener estos procesos de largo aliento, el trabajo de las comunidades organizadas es esencial para apuntalar los sueños construidos en común. Las organizaciones que promovemos la Cultura Viva Comunitaria lo hacemos a través de la educación, la comunicación y el arte para la transformación. La Cultura Viva Comunitaria no son proyectos de corto plazo, son procesos de largo alcance que presentan evidencias de impacto positivo, pero requieren de formas diferentes de medición y evaluación que permitan generar reflexión y aprendizaje. (Declaración de Cultura Viva comunitaria: 2016)

Ante una “zona gris” que deja el Estado en diversas partes del país, en los barrios abandonados y marginales donde no se proveen servicios básicos ni seguridad a las personas, la legitimidad de las instituciones ha ido mermando y motiva a los sujetos envueltos en las problemáticas a involucrarse y actuar. Esto ha creado grupos que promueven la cultura como instrumento de agenciamiento para el empoderamiento y la construcción de comunidades resilientes. La noción de cultura viva está muy cercana a la cultura de paz, la cual constituye uno de los pilares de los procesos de construcción de una vida sin violencia (Lederach 2015). Ya sea en el nivel de los valores individuales o grupales, la comunidad o apelando a cambios estructurales de largo plazo, es preciso actuar ante las distintas violencias, y eso lo llevan a cabo los ciudadanos de forma autónoma, sin necesidad del Estado.

Las políticas culturales, ante un contexto de conflicto, se encuentran en la paradoja de mantener la posición de la cultura como valor burgués y eurocéntrico, confinado al culto de la obra de arte, al museo y manteniendo el espíritu creador a un acto elitista; o pueden enfocar

la cultura como parte de un proceso de cambio social. El arte en sí mismo no puede llevar a este cambio, pero las acciones culturales que trabajan desde esta perspectiva, con la intención de generar un impacto y llegar a una comunidad, pueden utilizar el arte como impulsor de procesos culturales y sociales más profundos, ya que la violencia tiene elementos culturales que la alimentan, valores que la mantienen y lenguajes que la transmiten.

El problema central que se visibilizará de las experiencias cotidianas de los gestores culturales, es la tensión actual entre las políticas públicas dictadas desde el estado y la acción de la sociedad civil, haciendo un nuevo tipo de gestión cultural (Vich 2015) con una visión social y vinculada a los sectores de la economía, la educación, la salud, ente otros. Una diversidad de actores ve la cultura como un medio a su alcance para atender los problemas de inseguridad que viven, replanteando la idea de una política de seguridad basada en la acción policial y militar (Calveiro, 2012) a una acción cívica cercana a la sociedad y que no use medios violentos, tal como ha sido la construcción histórica del Estado:

Los acontecimientos de septiembre de 2014 [el caso Ayotzinapa] revelaron rasgos de cacicazgo, autoritarismo, criminalidad, corrupción, impunidad descarada e incompetencia. El repentino desmoronamiento del sistema que ocurrió a la vista de México y del mundo entero provocó protestas y representó la posibilidad de inestabilidad política. Pero también pudo haber representado una oportunidad. Guerrero corre el riesgo de hundirse en una crisis y una disfunción profundas, a menos que sus nuevos líderes estén dispuestos a reconocer las fallas estructurales e iniciar una serie de reformas que obligan a desafiar a los intereses criminales y políticos arraigados. (OSF: 2015)

Por ello es necesario analizar el tema de las políticas culturales y su democratización, pero sin perder de vista las políticas de seguridad que prevalecen en la actualidad en México, y estudiar si existen relaciones con las propuestas de seguridad humana y “desde abajo” (Angarita 2017, Muggah 2017). Considero que, de la positiva y sinérgica relación entre ambas, cultura y seguridad, nacerán propuestas integrales e innovadoras ante la violencia. En esos espacios culturales alternos, se genera resiliencia y se proponen otras formas de definir el concepto de b seguridad, con un modelo incluyente, participativo y social. Por ejemplo, Muggah, siguiendo las nociones de seguridad ciudadana, la define de la siguiente manera:

La seguridad ciudadana abarca una serie de ideas y actividades destinadas a prevenir y reducir la violencia, promover la seguridad pública y el acceso a la justicia, fortalecer la cohesión social y reforzar los derechos y obligaciones mutuas de los estados y los ciudadanos. (Muggah 2017:293)

Muchas intervenciones artísticas en Acapulco han sido financiadas por instituciones de seguridad, entre ellas el mencionado fondo PRONAPRED (Programa Nacional para la Prevención del Delito)⁴⁰, y se han justificado desde la misma premisa de que el arte y la cultura son medios para atender la violencia social. La función del arte, para estos artistas, no es solo la iniciación o formación en alguna disciplina, sino la atención de problemas presentes en la sociedad y la educación del individuo. Llevar el arte a las calles, a los barrios y a los lugares más insospechados puede generar socialidades inéditas, desatan emociones perdidas y proponen formas alternas de construir comunidad.

El caso que presento me parece significativo ya que hace de la gestión cultural el medio para la resolución de problemas sociales, la mediación comunitaria, activación económica y una metodología educativa en valores. A partir de este proyecto y en conjunto con artistas y promotores culturales del puerto, ha generado una reacción tanto en su comunidad como en la cultura actual de una ciudad que se debate entre la algarabía turística y el constante temor al narco. En Acapulco se han creado y financiado diversos programas de promoción cultural que, por medio de metodologías artísticas como la danza, la música o la pintura, trabajan de forma transversal sobre temas como violencia de género, adicciones, sexualidad, juventud y violencia. El siguiente caso es un ejemplo de ello.

La Casa-FARO Zapata nace en 2012, durante el período de mayor violencia en Acapulco, operando justo en los años que llegó a ser considerada una de las ciudades más peligrosas y violentas del mundo. Durante esos años, la violencia en Acapulco estuvo en sus máximos niveles, ya que los grupos de la delincuencia organizada se disputaron esa ciudad clave para la operación de la delincuencia, debido a la preponderante actividad económica

⁴⁰ Fondo administrado por el Programa Nacional para la Prevención Social de la Violencia y el Delito (PNPSVD). Más información: <http://mexicoevalua.org/prevencion/conoce-el-proyecto/que-es-el-programa-nacional-para-la-prevencion-social-de-la-violencia-y-la-delincuencia-pronapred/>

de la ciudad turística, pero sobre todo como un punto estratégico en la ruta de las drogas que vienen de la zona de Montaña (donde se cultiva la amapola) hacia su ruta a EEUU por mar.

Sin duda alguna, la región de la Montaña de Guerrero es donde se encuentran los cárteles que promueven los cultivos de marihuana y amapola. A pesar de producir para el negocio ilegal más lucrativo del mundo, la gente pobre tiene que pagar frecuentemente el costo de la violencia con su vida. Esta violencia está atravesada por la corrupción de los gobernantes y sus vínculos con el crimen. (Barrera 2018:207)

Desde el 2011-2012 se realiza un despliegue del ejército y la marina por las calles del puerto, haciéndolo parecer una zona militarizada, donde las tanquetas de la marina y las metralletas de la policía federal se paseaban entre los bañistas de la zona de playa de la Costera Miguel Alemán. El resultado de esta estrategia es que la violencia aumentó y sigue creciendo (Ayala 2013, Barrera 2018, Bautista 2017). Las extorsiones, secuestros, cobro de piso y las ejecuciones son cosa de todos los días, configurando una atmósfera social ya adaptada a dicha violencia, aprendiendo a vivir con ella y generando mecanismos de defensa que se adaptan y conforman una cultura de la violencia propia del puerto, reflejándose en el lenguaje y las dinámicas de una ciudad antes próspera y que hoy intenta vivir de su recuerdo.

Durante los años 2012 hasta aproximadamente el 2017, tuve una relación y contacto cercano con los grupos de artistas y gestores culturales de Acapulco, ya sea colaborando en proyectos conjuntos o como parte de esta investigación. Fui testigo de sucesos de violencia, escuché una gran cantidad de relatos de cómo se extorsiona o secuestra a las personas, vi las fotos de los muertos en los celulares de adolescentes que se comparten dichas imágenes, una vez me amenazaron con una pistola en un Oxxo y en más de una ocasión tuve que salir corriendo de donde estaba al escuchar una balacera cercana. Mi experiencia de campo en Acapulco fue una mezcla de placeres y terrores conviviendo uno al lado del otro, tomados de la mano, necesiándose mutuamente. Dada esta situación, se promovieron proyectos culturales en Acapulco desde el 2012, con la intención de contener en algo la crisis de seguridad por la que atraviesa el puerto desde esos años a la fecha, y que impactan sobre todo a los jóvenes de los barrios periféricos y excluidos, como la Zapata, Renacimiento, UH el Coloso, entre otras.

Fue que por medio de las relaciones y contactos que tenía en Acapulco, me relacioné directamente con los jóvenes artistas que promovían actividades en un centro cultural en las afueras de la ciudad, en la colonia Zapata específicamente, una de las más inseguras de la ciudad. Al llegar por primera vez al FARO Zapata, tuve la suerte de que había un evento con la comunidad: me encontré con un lugar lleno de energía, con actividades para niños, kermes, murales por todas partes, jóvenes y niños bailando break dance o grafitando las paredes de las casas aledañas con obras muy coloridas y mensajes positivos; en suma, un espacio de arte y seguridad en medio de esa tormenta que es la violencia en Acapulco.

El centro cultural ha sufrido muchos cambios y procesos durante los últimos años, por lo que es necesario recrear la historia del espacio, narrada por dos de sus principales protagonistas, Elisa-Rank Medina, y el pintor David de León, quienes con otras pocas personas (amigos y familiares en su mayoría) echaron a andar una experiencia de trabajo comunitario e intervención cultural ante la violencia cotidiana que es muy importante rescatar: FARO Zapata. Este centro llegó a ser un referente en la ciudad, navegando a contracorriente en aguas muy turbulentas entre las políticas públicas, los intereses políticos corruptos y el crimen organizado. Así lo describe Elisa-Rank en sus primeras épocas:

“Si era un centro muy activo, había mucha gente. hubo mucho auge, porque había eventos de arte urbano, eventos de break dance, se abarrotaban todos, porque también había pinta de grafitis... (Entrevista con Elisa-Rank, mayo 2015)

David de León resalta el aspecto juvenil de este espacio cultura, ya que la mayoría de la oferta cultural era dirigida a ellos, con las expresiones culturales del Street art que se han difundido de manera creciente entre los jóvenes de los barrios marginales del país y el mundo (Silva 2015). El arte urbano brinda una posibilidad para reconstruir su espacio, colaborar en la cultura visual de una ciudad y como una práctica de ciudadanía y de actuación democrática (Dabéne 2020). El graffiti y muralismo para ellos busca embellecer y, por ende, transformar la realidad (Gel 2016), es su forma de actuar políticamente y de contribuir a sanar su ciudad, mediante la intervención artística del espacio público.

Entre el 2012-2013 se invirtió considerablemente en el espacio del centro cultural, con el apoyo de la Secretaría de cultura, que proveía con materiales, equipamiento, el pago de

honorarios de los talleristas y el mantenimiento de este espacio cultural. Se impulsaron los talleres, se reunieron muchas personas de la comunidad alrededor del centro y eso catalizó la labor del espacio. Se hicieron muchos proyectos para jóvenes, madres, niños, personas con antecedentes penales; los cuales impactaron en toda la comunidad de la Zapata y la vecina Renacimiento, se les pudo dar empleo a jóvenes de la comunidad y se impulsaron algunos talentos artísticos locales. Dada la actividad del espacio y la buena labor en la comunidad, se dieron a conocer como un taller artístico que pudo trabajar profesionalmente como tal, generando ingresos con proyectos de muralismo para el municipio. Incluso se les encargó la escenografía para un concierto de Plácido Domingo o el telón de fondo de la Orquesta Sinfónica del Estado, con lo cual contribuyeron al reconocimiento público del espacio. Una colonia insegura como la Zapata se daba a conocer como un foco de creatividad y trabajo cultural y no solamente por la nota roja.

Pero aparte de los talleres se le metieron proyectos productivos, y también se pidió el paralibros, llegó, siempre había niños, señoras (...) a las mamás de los niños y sus familias ya las veíamos todos los días... el FARO llegó a ser tan importante que las mamás ya se quedaban ahí todos los días, aunque no hubiera talleres, ellas estaban ahí. (...) Para eso era el centro, para que la gente lo ocupara, esa era realmente su función. El FARO Siempre estaba activo.” (Entrevista con Elisa-Rank, mayo 2015).

Las primeras actividades que realizaron estaban enfocadas al arte urbano, integrando a los jóvenes a través del graffiti y el break-dance, que tienen gran aceptación y son atractivas para ellos. De esa forma, también rompían con la forma tradicional de gestionar y abordar el trabajo cultural con jóvenes, ya que quienes impartían los talleres también eran jóvenes, algunos de la misma comunidad o cercanos, por lo que parecía más un espacio de encuentro entre jóvenes que una casa de cultura tradicional. La intención de este espacio era sobre todo el de ir conformando una comunidad a su alrededor, retomar un espacio público como espacio de encuentro y un espacio de expresión y convivencia entre los jóvenes: buscaban sanar la violencia de la comunidad desde sus miembros.

La sensación en el FARO, en aquel entonces, era la de un oasis en medio del desierto, un lugar en donde no temías el peligro circundante, una especie de zona de resguardo y de contención de la violencia del entorno. La gente que asistía manifestaba su aceptación al

espacio y al ver la dinámica que se generaba, las relaciones que se creaban entre ellos, podía ver una comunidad conformándose, recreándose y generando una forma de relaciones que no existían previamente. Para los jóvenes era un espacio de contención, escape y exploración de estilos de vida diferentes, abriendo posibilidades de empleo y socialidades distintas al sicariato y el narcomenudeo que reinan en la zona.

El espacio físico del centro cultural brindaba el cobijo y los elementos necesarios para explotar el arte; pero el espacio simbólico que se creaba en torno a éste configuraba de otros modos la sensación de comunidad y ofrecía una forma de seguridad a sus miembros, haciendo del arte un pretexto para la recomposición social. Esos jóvenes estaban expuestos a muchos riesgos, desde los ofrecimientos a trabajar para las células delictivas de la zona, el acceso a drogas y armas, hasta la posibilidad siempre latente de ser víctima de la violencia, de una forma u otra. Esta Casa cultural les ofrecía una alternativa, abría un margen de acción ante dichos riesgos y motivaba una perspectiva de vida distinta a estos jóvenes.

Elisa-Rank pone el espacio a disposición de la comunidad y lleva a cabo una serie de acciones comprometidas con esta, iniciando una gran cantidad de proyectos para la gente de la zona, buscando implicarlos en el proceso y brindando alguna opción que resultara importante para ellos, tales como los oficios (hamacas, chilate, serigrafía, cultura de belleza, etc.), el brindar asesorías escolares o poner clases de computación. La forma en la que ella aborda la gestión de un espacio cultural es más cercana a la de un trabajador social que a la de un funcionario público o un administrador de un centro cultural. Para los integrantes de CASA FARO Zapata, la cultura es un medio para crear comunidad, ya fuera entre jóvenes, niños o con las madres de familia que asistían a acompañar a sus hijos a los talleres. La función de esta CASA cultural es la de brindar un espacio ajeno a la violencia del entorno y ofrecer un ámbito seguro, donde se respira un clima de calma en medio de esta colonia tan turbulenta. La noción de seguridad implica la de comunidad, se realiza en un espacio físico por medio de las interacciones entre sus miembros y resignifican tanto los territorios como las relaciones sociales que se dan en éste.

En pocos años, el FARO sacó a la luz algunos talentos en el baile urbano y el graffiti, así como apoyó la creación de una cooperativa de tejedoras de hamacas, que comercializaban sus productos y genera algunas ganancias (este proyecto ha continuado hasta la actualidad).

Esos primeros resultados motivaron a sus promotores a llevar a cabo la labor sobrellevando distintas dificultades, sobre todo en relación a la misma institución de cultura que la creó.

En las administraciones subsecuentes el apoyo al FARO fue reduciéndose paulatinamente a pesar de los resultados positivos del proyecto en sus inicios y que había recursos destinados al mismo. Después de haber hablado del espacio en sus mejores épocas, David y Elisa me refirieron lo que fue sucediendo en cuanto las prioridades de las instituciones de cultura locales cambiaron. Ya no lograron mantener la viveza del proyecto debido a una serie de acciones que debilitaron la capacidad de operación del FARO. David de León lo refiere de la siguiente manera:

Durante el 2012-2013 fue su época dorada. 2014 ya bajó un poco porque la Secretaría dijo: “no hay dinero” y no voy a hacer nada, después Rank bajó un recurso; y nomás lo atoraron y atoraron-nunca llegó- y entonces el FARO se fue en decaída. Y pues uno siguió yendo a trabajar unos meses, pero así sin paga, llega un punto en el que ya no puedes así ni con tu lana (...) y pues por falta del apoyo o el interés de la secretaria, que era de quien dependíamos directamente, es que se fue a pique. (Entrevista a David de León, mayo 2015).

Estos testimonios reflejan la nula importancia que el instituto de cultura daba a este proyecto y cómo esa falta de interés se reflejó en la operación en la comunidad, que permanecía ajena a estos procesos y que no entendía por qué dejaban de tener talleres y personal. Esto expresa de forma clara la distancia que existe entre quienes representan las instituciones y quienes reciben estos proyectos, demostrando que la falta de conexión entre ambos ocasiona que no se adecúen los programas de gobierno a las necesidades de la población.

De este modo se fue debilitando el proyecto, mermando la participación y dificultando el trabajo de los talleres. A pesar de las gestiones que Elisa-Rank llevó a cabo, por medio de donantes particulares, búsqueda de recursos de programas federales, apoyos de la secretaría y otros; esos recursos no se ejecutaron del todo y no se pudieron llevar a cabo los proyectos que tenían proyectados.

Se bajaron recursos millonarios para el FARO, pero nunca llegaron. (...) Se bajaron entre 6 y 7 millones, de los cuales supuestamente al FARO le tocaban 2 millones y medio, desde hace dos años, nunca vimos ese dinero. (Entrevista con Elisa-Rank-Medina. Mayo del 2015.)

Siempre se daban disputas por los recursos y se tenían que hacer acciones que presionaran a las autoridades para que el proyecto recibiera los fondos necesarios: con escritos, videos de promoción y actos para llamar la atención de las autoridades, hicieron lo imposible por levantar el proyecto. El resultado después de un par de años, en los que el FARO se fue para abajo, fue el no contar prácticamente con ningún recurso para el año 2015, fecha de las elecciones para gobernador del Estado de Guerrero, en las cuales competía el entonces Presidente Municipal de Acapulco, la corrupción era lo evidente.

Conocí el proyecto en sus inicios, tuve una experiencia cercana del lugar y con la gente, conociendo a los participantes de los talleres, a los instructores y a la comunidad en torno al FARO; comprobando lo que ellos me contaron sobre el impacto y la potencialidad que tenía el proyecto. Al volver en 2015 y ver en lo que se había convertido el FARO, ya sin la colaboración de Elisa, David y sin fondos ni proyectos propios, sin equipamiento ni recursos, fue una decepción muy grande.

De esta forma se describe el proceso de este proyecto desde su nacimiento hasta una especie de decaída y procesos de retroceso que van del año 2014 hasta el presente, ya que recientemente se busca reactivar. En sus inicios en el 2012 tuvo su auge y llegó a impactar a la comunidad juvenil de la colonia, ya que llegaban a sus instalaciones jóvenes que día a día practicaban break-dance, se reunían alrededor del espacio, tomaban talleres y llevaban una relación cercana y familiar con los talleristas y con Elisa-Rank, que era la directora del espacio.

Para mayo del 2015, que realicé un seguimiento del caso, no podía más que comprobar las palabras de ellos, al encontrarme con un espacio completamente abandonado y sin una oferta de talleres o actividades propia. Solo quedaban algunos participantes de la cooperativa de hamacas, algunas de esas señoras de las que Rank y David decían que “estaban ahí, aunque no hubiera talleres”, que habían tenido una relación y construcción de sentido a partir de las

actividades que se promovían ahí. Ellas habían construido una identidad con el lugar y generado una dinámica social a raíz del espacio, de las hamacas que hacían con sus manos y de los encuentros entre vecinos. Apoyaban la labor de los encargados del espacio, que habían iniciado este proceso de construcción de una comunidad diferente.

En esa misma ocasión, mayo del 2015, tuve entrevistas con el encargado de espacios culturales de la Secretaría de Cultura de Guerrero y con el que era en ese momento el sucesor de Elisa-Rank al frente del espacio. El primero, desde su oficina con clima en las instalaciones del Centro cultural Acapulco, me dijo que el proyecto continuaba y que tenía un buen impacto, ya que había una orquesta sinfónica en el lugar y que llegaban cientos de personas atraídos por ésta. Me dijo que ciertamente había bajado un poco la oferta del lugar por la falta de recursos, pero que contemplaban que en agosto del 2015 ya tendrían los recursos para echar a andar distintos proyectos que tenían en mente.

“Imagínate un centro cultural que dos años atrás tenía mucha gente todos los días, que había respuesta todos los días (...) y que de repente encuentres un lugar sin una persona que haga aseo, sin luz, sin agua, sin talleres, sin talleristas, sin materiales, ¿qué esperas de un FARO? Entre el 2014 y 2015 si fue muy difícil; triste, decepcionante, desesperante y molesto, porque creo que ese proyecto daba para más, la verdad daba para más.” (Entrevista con Elisa-Rank, marzo 2017)

Al ir a las instalaciones y platicar con Ángel, el encargado del espacio (un joven de la Ciudad de México recién egresado de la licenciatura en Trabajo Social de la UNAM), me dio una versión más cercana a la realidad de lo que estaba pasando. Este joven era el encargado de la Orquesta Sinfónica Infantil Renacimiento, un proyecto ajeno al FARO que se inició en la colonia Renacimiento como parte del programa de núcleos orquestales del Estado de Guerrero, financiados por Fundación Azteca, los cuales también tienen como objetivo acercar la música a las comunidades más inseguras y con mayor violencia del país.

Pero este proyecto no es originalmente del FARO y solo llegó ahí de forma provisional porque los habían cambiado de la sede en la que estaban, esperando por un espacio definitivo para sus ensayos. Cabe mencionar que esta integración de la Orquesta al FARO fue a inicios del 2015 y que hasta marzo del 2017 (cuando realicé una de las últimas visitas de

seguimiento) continúan en el espacio y siguen esperando que les den un lugar adecuado para ensayar, ya que no cuenta con las condiciones necesarias para el trabajo de una orquesta sinfónica como tal y no ha sido dotado de la logística necesaria. A pesar de ello, la Orquesta sigue integrando a algunos niños y jóvenes de ambas colonias, por lo que el impacto de ésta en la comunidad se puede considerar positivo, aunque no proyectan permanecer ahí por mucho tiempo ya que el espacio no es adecuado para esa actividad.

Este centro y su orquesta han hecho que se escuche algo distinto de nuestra comunidad. Antes decían: “no, meterse ahí, en la Rena o Zapata es la zona conflictiva, si te meter ahí, no sales vivo”. Entonces se cambia cuando se empieza a conocer estos proyectos, y pone en los ojos del mundo ya con la aparición de estos chicos, que se conforma una orquesta con niños, con jóvenes, que lejos de estar encerrados en su casa o perdiendo el tiempo de otra forma, ahora son parte de una orquesta que ya tiene 4 años y medio. (Entrevista a Brisa Velásquez, madre de participante de la Orquesta infantil, marzo 2017)-

Así como la orquesta, había una escuela de belleza y unas clases de regularización del INEA que también usaban el espacio para sus actividades, como una especie de salón de usos múltiples, en el cual se iban alojando distintas actividades que no tenían un lugar donde llevarse a cabo. El entonces encargado de la Orquesta también le correspondía hacerse cargo de las instalaciones, pero no tenía otro proyecto o relación con el esquema original de trabajo de la CASA FARO. La idea que quiero resaltar es que la CASA FARO Zapata, de ser un centro cultural que catalizaba procesos comunitarios, se convirtió en una especie de “bodega cultural”, en la que cualquier actividad de tipo artístico, educativo o social tenía cabida, se podía almacenar un tiempo para después moverse reemplazarse por otros. Acumular actividades era la primicia del espacio, sin un proyecto o visión a largo plazo con las personas y los procesos que se iniciaban con cada actividad.

A inicios del 2017, han colocado a David de León al frente del proyecto, él, quien estuvo desde el origen del proyecto y que conoce la intención con la que se creó, tiene la labor de reiniciar el proyecto y volver a darle un impulso a esta casa de cultura que fue un faro que iluminó la colonia más insegura de Acapulco con sus graffitis, break-dance y energía durante un par de años, que se apagó su luz en la obscuridad del manejo de recursos

públicos y que quiere renacer de nuevo ahora ante un escenario igualmente complejo e incierto, con violencia creciente y corrupción que no cambia.

En la entrevista que tuvimos en marzo del 2017 con David de León, ya instalado como director del proyecto, nos manifestó su visión de la Casa-FARO Zapata, una visión que nos demuestra que la práctica de la gestión cultural real, del día a día y “en la calle”, con la comunidad, contrasta con la que se plantea desde las políticas culturales o en ocasiones los estudios de gestión cultural. La forma en la que estos artistas, que sin una formación profesional en gestión y administración de espacios culturales, llevan a cabo esta labor, depende de muchos factores externos al campo cultural y a los cuales dichos planteamientos no alcanzan para cubrir la complejidad de la gestión cultural comunitaria.

Esta zona que es uno de los 5 grandes polígonos de violencia de aquí del puerto de Acapulco, que es aquí la colonia Zapata, (...) y apenas el año pasado me invitan de nuevo para regresar como coordinador. , y el compromiso por el que lo hice y decidí regresar es porque si sigue siendo un polígono de violencia, si siguen pasando las cosas graves que se dicen (...) por eso lo hago, Tratar de actuar, de hacer algo en contra de; que este fenómeno, no voy a decir que yo voy a contratar la violencia, que la voy a erradicar con la cultura, no, pero vamos a poner de nuestra parte. (Entrevista a David de León, marzo 2017)

Trabajar atendiendo problemas de violencia extremos con la presencia del crimen organizado en la comunidad, la corrupción y la falta de conocimiento de los encargados de las instituciones, es en extremo complicado y pone en juego otras estrategias de intervención y sobre todo un replanteamiento del rol de estos gestores culturales. La gestión ante unas instituciones que parecen no tener la intención de sacar adelante las cosas, la falta de planes a largo plazo y la movilidad de los funcionarios no permiten la consolidación de ningún proyecto, invirtiendo en proyectos que quedan a medias y que terminan sin tener un impacto real.

Todos somos parte de este sistema, para “resarcir el tejido social”, que es la frase tan gastada de todos los gobiernos, (...) o sea si se puede, pero no es tanto con el enfoque que le han dado que creen que por un solo medio se puede lograr, o sea son todos los

medios, encaminándonos en el mismo sentido, creo que si podemos lograrlo.
(Entrevista a David de León, marzo 2017)

La situación ideal y visión a futuro de David para la CASA FARO es la de que la forma de trabajo de este espacio permita una alianza con más participantes de la sociedad civil, trabajando con distintas organizaciones sociales, empresas, la comunidad, las instituciones gubernamentales de todos los niveles, entre otras:

Cultura, juventud, que entren también la mujer, que entre SEDESOL, que entren todos, todos enfocados en el mismo objetivo, y cada yendo cada quien, haciendo su debido trabajo pero hacia el mismo objetivo podemos lograrlo. El problema es que en ocasiones queremos ser los mesías, de que “yo por medio de la cultura lo voy a lograr”, ¡pues no!, voy a poner de mi parte. Para resarcir el tejido social, que es la frase tan gastada de todos los gobiernos. (Entrevista a David de León, marzo 2017)

Eso debido a la urgencia de la situación, tanto de las colonias como Zapata y Renacimiento, como de toda la ciudad y el estado. Al lidiar con las instituciones oficiales, David ha comprendido bien que no se puede confiar en una sola dependencia y que las problemáticas de violencia tienen factores diversos que tienen que ser atendidos en su complejidad, de una forma transversal y con la implicación de diversos actores sociales e institucionales.

Y la idea es que a futuro los talleres puedan ser autosustentables, Que las vías del centro cultural no dependan únicamente de Secretaría de Cultura, sino que pueda ser alimentada por distintos medios, por otros apoyos, como por otras secretarías, tanto del estado, del municipio, particulares, empresas, esa es la idea que se trata de hacer con el centro cultural y esa es la visión que tenemos. (Entrevista a David de León, marzo 2017)

El problema de la violencia no es algo pasajero, sino una situación cultural y estructural que se ha conformado históricamente y que requiere de visiones a largo plazo y proyectos sustentables, que puedan mantener una continuidad a pesar de los factores que escapan a sus manos y que afectan el desarrollo de proyectos de esta clase, tales como el papel de los

políticos locales, las fuerzas de la economía o el crimen organizado. Generalmente se cuestiona a estos proyectos en términos de su “efectividad” en la reducción de la violencia, evaluándolos con pocos resultados en cuanto a los índices de violencia generales, medidos en números de homicidios o sucesos de alta violencia, pero no alcanzan a ver los procesos que podríamos llamar micro, las relaciones, contactos y encuentros que van tejiendo una comunidad más fuerte. En las acciones de los gestores culturales independientes se dan esas formas de agencia ante su situación, haciendo del arte un modo de tener un rol en su espacio social, actuar y demostrar la posibilidad de que la situación de violencia que viven pueda transformarse.

El agente cultural es un agente de cambio en un sentido que las estadísticas no alcanzan a ver, que sientan los pilares de interacciones y redes sociales que no existían antes, abren canales de participación y de apropiación de lo urbano que las instituciones no permiten. Estos proyectos llevan la agencia social a un plano estético, en el que las posibilidades de que el arte tenga un función transformadora y radical, que pueda ser un mecanismo para la prevención o reducción de la violencia, son posibles a partir de prácticas incluyentes, procesos participativos y obras colectivas. El agente de cambio hace de las experiencias de los actores comunitarios el material emocional de una sanación subjetiva y social. Estas experiencias no resultan “efectivas” en el corto plazo, sino que apuestan a procesos de larga duración, a ser sostenibles en el tiempo y a hacer un frente a la violencia en comunidades históricamente violentadas y excluidas.

Las instituciones de cultura, y en general el Estado mexicano, han demostrado no estar preparados para la crisis de violencia que vivimos y las políticas culturales no cuentan con la maduración para hacer frente a estos problemas ni replantear la labor de la gestión cultural en esas condiciones. Por ende, los proyectos culturales, sin un marco jurídico ni un enfoque social, están destinados a mutar y depender de funcionarios en turno y proyectos pasajeros que no garantizan ni un impacto social ni un pleno desarrollo cultural.

Las políticas públicas “en papel” parecen no corresponder a las condiciones que enfrentan los gestores culturales, trabajadores sociales y hasta los encargados de la seguridad pública. Mientras no se dé un cambio estructural más profundo en las instituciones que nos gobiernan no puede haber una política pública eficaz y sostenible que logre actuar

efectivamente ante los problemas que abordan las personas más desfavorecidas de nuestras ciudades.

Los proyectos que he investigado, muestran la actuación real, en el nivel cotidiano, de la política cultural en México; ya que los casos presentados, por estar en una situación límite, expresan de forma clara las contradicciones de las políticas de cultura y seguridad en nuestro país, mostrando mecanismos internos y menos visibles de las políticas culturales, las que se desenvuelven a nivel real, cotidiano y no institucional: a nivel de calle (Dabéne 2020). Estos mecanismos de agencia social, demuestran la capacidad creativa de los individuos ante circunstancias adversas. Nos permiten una relectura de la resiliencia en contextos en los que no solo basta recomponerse a la adversidad, sino que también es necesario actuar, resistir y tomar agencia ante la situación que viven. Esta clase de proyectos me hacen percatarme de que la resiliencia no es un proceso subjetivo de reconstrucción y readaptación ante la adversidad, es una acción que requiere de la colectividad, que se inserta en las relaciones cotidianas y busca una reconstrucción tanto individual como social.

Por ende, estos proyectos plantean una serie de cuestionamientos y propuestas a las políticas públicas, ampliando la visión de quienes las diseñan; ya que en la operación de las políticas culturales es donde podemos tener los elementos para evaluarlas y definir su alcance, teniendo como criterio básico el resolver problemas prioritarios y atender las necesidades reales de la gente. Como ha sucedido tradicionalmente, la discusión de las políticas culturales tiene como principal punto de partida la gestión cultural en el marco institucional y de los organismos estatales; lo que aquí se propone es algo diferente: es estudiar y comprender procesos de base.

El trabajo de investigación muestra la labor de gestores y artistas que día a día, en el contexto de violencia que les toca enfrentar, ante unas instituciones que se apegan más a los intereses partidistas y de poder que a sus propios objetivos como institución; desafían la imposibilidad de construir una realidad diferente en un contexto de exclusión y violencia crónica. Frente a la corrupción que no permite el pleno desarrollo de estos proyectos y otros factores internos (falta de profesionalización, recursos y equipos de trabajo comprometidos) es necesaria la intervención de una multiplicidad de actores sociales que puedan generar el

“Impacto Colectivo” (Kaia & Kramer, 2011)⁴¹, en lugar de un “impacto aislado”. Este es el planteamiento que proponen los gestores comunitarios como democratización cultural: la cultura pierde su carácter estatista y puede ejecutarse, definirse y proponerse desde instancias sociales y actores comunitarios, todos somos parte de dicha gestión cultural dentro de un circuito de relaciones y agencias.

Casa de las ideas, proceso de reconstrucción social a través de la gestión cultural en Tijuana.

Tijuana es una de las ciudades más diversas y cosmopolitas del país. Su dinamismo fronterizo le da un aura tan especial que podríamos considerarla única en el mundo. Cruce de culturas, refugio de migrantes, fiesta permanente, muro que divide el mar, esquina donde el “primer” y “tercer” mundo se mezclan y combaten constantemente. Tijuana, con una identidad propia pero difícil de precisar, formada de una mezcla heterogénea de estilos, personas, lenguajes y acentos; diluida en una migración de sentidos y símbolos en tránsito, cruzando “la línea” o quedando al margen. En la carretera puedes ver a migrantes caminar por el muro, esperando el momento para saltar la barda, caminando pacientemente al lado del muro, vigilados por helicópteros y Jeeps de la Border Patrol que merodean sin parar. Este es el panorama de la esquina de Latinoamérica, una frontera porosa, dinámica, creativa y en conflicto.

A pesar de ser una ciudad con una actividad económica preponderante y fluida, su situación de cruce hacia EEUU la hace también un punto de ilegalidad permanente.

⁴¹ Disponible en: https://ssir.org/articles/entry/collective_impact

Considerada una de las ciudades más peligrosas del país, con una fuerte influencia del narcotráfico y la economía ilegal, la experiencia de sus calles es intensa: en el centro mismo de la ciudad puedes ver la prostitución, venta de drogas y todo tipo de actividades ilegales.

En este contexto me propuse conocer qué rol desempeñaban los procesos culturales, cómo enfrentaban la problemática de violencia, qué estrategias de prevención se estarían poniendo en acción y por cuáles actores. Al explorar Tijuana y sus manifestaciones culturales me encontré con una riqueza y diversidad de manifestaciones artísticas, que tienen largo tiempo siendo importantes en la frontera: cineastas, fotógrafos, músicos profesionales, una amplia escena de Hip-Hop, de arte urbano y muralismo, exposiciones independientes de todo tipo y eventos culturales frecuentes me daban la impresión de estar en un hub cultural. El Centro Cultural Tijuana organiza eventos de gran calidad e incluso masivos, teniendo así un panorama muy amplio y diverso de expresiones en una ciudad relativamente pequeña, por lo que se siente aún más concentrado. El intercambio con la escena artística de San Diego es muy presente y se llevan a cabo colaboraciones frecuentes, siendo además el principal mercado de venta para artistas de Tijuana, de acuerdo a testimonios con quienes sostuve encuentros y entrevistas.

En este mundo de artistas y actividades, me propuse conocer un proyecto de gestión cultural, en el cual colaboran distintos promotores, gestores, instituciones públicas y empresas privadas locales, las cuales conforman ese grupo de los que se han llamado los “agentes habituales de la acción cultural” (Brunner 1987), ese circuito de diversos actores que constituyen un tejido que permite el desarrollo de dichas iniciativas. Hay distintas organizaciones, asociaciones civiles, empresas privadas y proyectos del municipio que tienen la intención de prevenir la violencia en la ciudad desde perspectivas en ocasiones contradictorias con las de la misma ciudadanía (Sánchez 2014). Yo decidí enfocarme en el centro cultural Casa de las Ideas, ubicado en la periferia de la ciudad en una colonia con problemas de violencia, ya que su forma de comprender la gestión cultural está encaminada a la atención de la violencia en la ciudad, siendo esa una de sus principales razones de ser desde su origen. Las condiciones que dieron origen al lugar y la forma de abordar el trabajo comunitario, le hacen un caso interesante de análisis como ejemplo de gestión cultural comprometida y con un enfoque específico en atender la violencia.

La colonia Camino Verde, en sus inicios se conformó como una zona marginal y punto de proliferación de actividades delictivas, debido a la falta de presencia del Estado y por ser el lugar donde el cártel de los Arellano Félix, tenía sus bodegas de droga. Actualmente Camino Verde sigue siendo considerado uno de los “focos rojos” de la ciudad, ya que presenta influencia del narcotráfico, pandillas, delincuencia y otros problemas de inseguridad, que la convierten en una de las zonas más peligrosas de Tijuana. Entrar y salir de ahí es complicado y los rondines de camionetas del ejército y de la marina de forma constante le dan una impresión aún más agresiva. Esta colonia se ha diagnosticado por programas municipales de prevención y es considerada un caso singular de una comunidad con un tejido social débil y desgastado. La idea de tejido social, siguiendo al sociólogo francés Bruno Latour, implica formas de interacción, relación y retroalimentación mutua entre actores humanos y no humanos (Latour 2005). La idea de sociedad que se desprende de esta premisa, es la de un tejido vivo, a la manera de un organismo viviente, en el cual cada parte del todo tiene un lugar y forma parte de una cadena mayor, lo que él llama la sociología de las asociaciones: la sociedad nace en el cruce de las redes e interacciones (Latour 2005).

Mientras que, para la sociología de lo social, una explicación consiste, por lo general, en encontrar fuerzas o estructuras sociales que actúan como causas de los fenómenos sociales, en el planteamiento de la teoría actor-red lo social no es ningún tipo de sustancia, sino más bien el resultado de un proceso de asociaciones y conexiones que es preciso rastrear. (Prestel 2006:128)

Pensar que esta comunidad con antecedentes históricos de organización tiene su tejido social roto, implicaría omitir la propia historia del barrio, por lo que la reconstrucción social implica que la misma comunidad tome parte del proceso y se involucre en ello, algo que se busca realizar por medio de la promoción de actividades culturales y proyectos de prevención de la violencia.

Caminar las calles de la colonia Camino Verde me hacen sentir por momentos que estoy fuera de la Tijuana moderna, debido al aislamiento que se siente en esta colonia ubicada en una zona de cañadas, en donde cientos de familias sin lugar donde vivir, se asentaron hace más de 30 años, buscando patrimonio en un terreno muy poco poblada y sin servicios. Una colonia de difícil acceso y lejana del centro de la ciudad, con casas asentadas en pendientes

sobre llantas viejas usadas como cimientos, techos de lámina y calles mojadas siempre, debido a la falta de drenaje corriente en todas las casas. Esa es el escenario donde este proyecto social y cultural nació y tomo su forma particular.

Dado el carácter informal del asentamiento en Camino Verde, la organización social estuvo presente desde el inicio de su fundación, en forma de asambleas, grupos de colonos y vecinales que trabajaron para ganar algunos derechos fundamentales, mejorar las calles, conseguir servicios y construir comunidad. Platicando con Angélica Sánchez, hija de una de las primeras habitantes de Camino Verde y líder comunitaria, me contó que en sus inicios existía una diversidad de organizaciones vecinales y asociaciones vinculadas al partido del PAN, quienes han creado una suerte de bastión político en la colonia, teniendo incidencia en la mejora de las condiciones de vida de sus habitantes y siendo quienes promovieron procesos de organización de la comunidad, en tiempos en los que ese partido era la primer opción de oposición al régimen de partido único en México. Ella menciona que los promotores del PAN son quienes han realizado muchas de las acciones que se llevan a cabo en la comunidad; siendo una de ellas la construcción de un espacio amplio que tenía como objetivo ser un centro del partido, luego una escuela, para quedar abandonado por un tiempo y ser retomado por la Asociación civil empresarial denominada Tijuana Innovadora para terminar siendo un Centro Cultural independiente y al servicio de su propia comunidad.

En cuanto al surgimiento de Casa de las Ideas, he rescatado diversos testimonios de personas de la comunidad, entrevistas con los representantes y fundadores del proyecto, así como información en la web. José Galicot, presidente de Tijuana Innovadora, se dio a la tarea de rescatar un espacio comunitario que había sido destinado para ser una biblioteca pública. Sucedió, es que una diputada local del PRI ocupó el inmueble para convertirlo en casa de gestión, entrando a la biblioteca, forzando cerraduras y formando una especie de barricada alrededor. Ante tal situación, otras organizaciones vecinales se opusieron y se generó una disputa por el lugar, involucrando a más actores de la comunidad, del gobierno y sector privado. Posteriormente unos vecinos, con ayuda de otro diputado panista, lograron recuperar el espacio y convocaron a una discusión sobre el futuro del mismo, en el cual acudieron miembros de la sociedad civil, empresarios e instituciones de desarrollo social, que discutieron quién se haría cargo del lugar y cuál sería la función del mismo. La conclusión

fue dejarla en comodato a la Fundación Tijuana Innovadora, quien funda esta Casa cultural con un enfoque comunitario y atendiendo problemas de la localidad.

A finales del 2012 se funda como Casa de las Ideas, bajo el auspicio de Tijuana Innovadora, quien financia y organiza el espacio como una biblioteca digital y centro cultural. De esta forma se da una colaboración y gestión compartida, en la que tanto la sociedad civil organizada, representantes políticos, instituciones de desarrollo social y empresarios locales, lograron hacer la sinergia necesaria para echar a andar este proyecto.

Tico Orozco, director de dicho centro desde su creación, es un gestor cultural con una amplia trayectoria y experiencia en este ámbito; siendo desde muy joven productor de radio y de eventos musicales, trabajó en secretarías de cultura del Estado de Baja California y posteriormente como director de eventos del Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México. Desde su punto de vista, la violencia es resultado de un complejo proceso histórico y cultural, donde confluyen varios actores que forman parte del tejido social de la ciudad. Desde su opinión existen diversos grupos que fracturan a la comunidad:

Un grupo, quienes están dentro del entorno, en este caso Camino Verde, en primer lugar, son los vecinos que ejercen la violencia; pandilleros y narcomenudistas que, conviviendo diariamente con sus vecinos adultos y jóvenes, enaltecen la figura del delincuente o sus logros, provocando en los niños una imagen distorsionada de los criminales. La policía a través de sus prácticas intimidatorias genera un ambiente adverso a la legalidad y provoca que los jóvenes se sientan más afines a la delincuencia que a las autoridades. (Entrevista a Tico Orozco, octubre del 2015).

Es por ello, ante este escenario, que la necesidad de un espacio cultural en la periferia es un esfuerzo de integración, para brindar acceso a la cultura a una comunidad que nunca ha estado cerca de dichas actividades. Se busca, con esos medios, iniciar un proceso de transformación de la comunidad, donde su estigma delincencial y de marginalidad pueda cambiarse a largo plazo. Por ello, el enfoque de dicho centro es el trabajo con niños y adolescentes, quienes pueden transformar los patrones de violencia que han vivido y hacer algo por otras personas. Tico lo describe el proceso y la función del arte de la siguiente manera:

Me pareció que producir opera, conciertos, festivales, era el paso que estamos dando sin dar otros pasos previos importantes para un país como México, para y una ciudad como Tijuana. Generar públicos de culturas formales, de temas artísticos formales, como que es, no quiero usar la palabra “elitista”, pero es muy segmentado, para segmentos muy pequeños. A mí me interesó mucho el tema de la formación de públicos, pero creo que para eso, primero hay que trabajar la construcción social y reconstrucción social, en el caso de las comunidades vulneradas. Primero eso, ya que tengamos comunidades más satisfechas, más resueltas, entonces a lo mejor ya puedes tener esta otra esferita de confort, donde disfrutas de las cosas artísticas también, como extra. (Entrevista con Tico Orozco, octubre 2015)

Actualmente Casa de las Ideas ofrece los servicios de la biblioteca digital, talleres de artes, radio comunitaria, eventos culturales, y ofrece actividades dentro del Centro de Atención para adolescentes infractores (de lo cual hablé en el capítulo anterior) con talleres artísticos; también trabajan con escuelas primarias y secundarias de la ciudad; organizan actividades en otras colonias cercanas o colaboran con instituciones y asociaciones civiles locales. Su enfoque en el trabajo de promoción cultural es consecuente con el enfoque de “habilidades para la vida” de la OMS, haciendo de las expresiones artísticas formas de transmisión de valores positivos. Se enfocan a la población infantil y adolescente, así como a jóvenes en conflicto con la ley. Su campo de acción no se limita a la colonia Camino Verde, sino que buscan llegar a otras colonias y a espacios comunitarios dentro de Tijuana.

Nuestro enfoque de prevención se basa en las 10 habilidades para la vida de la OMS que te ayudan a tener una convivencia, sana agradable, empática con tus semejantes y con tu medio ambiente. Las técnicas que empleamos en los talleres fortalecen con el desarrollo de esa capacitación artística ayudan a desarrollar esa habilidad para la vida. El arte es la herramienta, llámese, literatura, arte, danza, el modelo es el mismo, en donde en doce sesiones, se ven técnicas para desarrollar esas habilidades, luego sigues con los ejercicios, para que al final del taller desarrolles un producto en el cual se manifiestan estas habilidades. (Entrevista con Tico Orozco, noviembre 2016)

El discurso de “regeneración del tejido social”, que forma parte de un planteamiento de las teorías del delito y criminalidad, ha sido adoptado por diversas instituciones de

prevención, participación ciudadana y desarrollo social, así como por organizaciones de la sociedad civil y ha sido impulsada muy fuertemente por la agencia USAID, que dicta políticas de prevención de la violencia en México desde el sexenio de Peña Nieto (Benítez 2019). Al no tener claro un enfoque para las comunidades en cuestión, aplicaron teorías de criminalística, que ya he criticado en el capítulo anterior, según las cuales hay una teoría de cambio generalizable que puede incluir casos de éxitos, basados en indicadores, que resultan en cambio positivo y reducción de la violencia. Al ser solamente mediciones de tipo cuantitativo las que se ofrecen por estas agencias, conciben un panorama parcial, segmentado y numérico de realidades complejas, historias hirientes y sujetos con nombre y apellido, las cuales no entran en las estadísticas.

Por ello, me parece necesario explorar directamente, de manera etnográfica, las comunidades que viven en condiciones de violencia endémica para poder conocer mejor las características de lo que se llama tejido social y las causas de su ruptura, y contar con información específica de cada comunidad y cómo se puede recuperar ese tejido social. Considero que las teorías de prevención de la violencia, basadas en diseños estadísticos, no fueron adecuadas y su implementación no considero las características propias de cada comunidad ni los procesos socioculturales que le han dado forma a las violencias que viven. El enfoque de “seguridad desde abajo” o humana, permite conocer esas necesidades y abordarlas de forma creativa, con un modelo de seguridad que funciona con la misma comunidad (Angarita 2017), que se relaciona a las formas de apropiación de la idea misma de seguridad desde la ciudadanía, ejerciendo formas de participación y agencia que producen las prácticas culturales que impactan en la comunidad (Muggah 2017).

Basado en la experiencia directa en comunidades con alta vulnerabilidad, los problemas de violencia se deben únicamente a la “ruptura del tejido social”, sino a factores estructurales y políticos que configuran un mundo de vida y visión de la realidad, creando patrones socioculturales que se pueden desarrollar en un contexto social, generando los factores de riesgo como el fácil acceso a actividades delictivas. La combinación de circunstancias, tanto internos como externas a los individuos, sientan las bases para la reproducción ampliada de la violencia a nivel sociocultural. Por todo ello, hablar de ruptura del tejido social a causa de la violencia, es una salida fácil a un problema aún más complejo,

y el énfasis del gobierno en soluciones simplistas ha dado como resultado un nulo avance en materia de seguridad ciudadana, a pesar de que se han invertido cuantiosos recursos y se han diseñado programas de atención a la violencia basados en esta premisa⁴², no se cambian las problemáticas de raíz como son la desigualdad y la violencia de Estado.

Considero, basado en mi investigación y experiencia en campo, que dada la debilidad del enfoque de prevención en México, no se ha logrado cumplir ninguno de los objetivos planteados en reducción de la violencia, que de forma simplista plantea soluciones irreales al problema de la violencia del crimen organizado. Al no ver resultados en estos programas (como el fracasado PRONAPRED que dejó de existir antes del periodo estipulado) su retórica vuelve a recurrir a los imaginarios del combate frontal y las estrategias de guerra que dieron como resultado la aprobación de la Ley de Seguridad Interior en 2018 y la creación de la Guardia Nacional en 2019 (Benitez 2019).

Sin considerar la complejidad de cómo operan las redes sociales de una comunidad, buscar regenerar el tejido social, sin atender los actores que en ella participan, es una suerte de homogeneización social, la imposición de una dinámica que no atiende a la identidad y la construcción histórica de dicha comunidad. La evidencia en campo mostró que los tejidos sociales no se rompen simplemente por la acción de la inseguridad, ya que fenómenos como el narcotráfico o la delincuencia existen desde mucho tiempo atrás, quienes son considerados “peligrosos”, de hecho, forman parte de dicho tejido local de entornos de riesgo. La violencia no se puede explicar sin entender la marginación, desigualdad y estructuras de poder político que le han dado forma. La experiencia demuestra que ese vínculo social no puede ser reconstituido con una intervención externa solamente, que lograrlo forma parte de procesos de largo plazo que logran transformar los aspectos simbólicos de la violencia, así como las dinámicas socioculturales de la comunidad en la que se inscriben y la reproducen. Afirmar que un programa de gobierno o una intervención social en un contexto de violencia puede reconstruir el tejido social, es lejano a la evidencia y no hay ejemplos verídicos de una intervención gubernamental que lo haya logrado. La mayoría de las iniciativas que se han

⁴² Según cifras oficiales, el al PRONAPRED se destinaron más de 50 mil millones de pesos en el período 2013-2016, de los cuales no se obtuvieron resultados contundentes ni se apoyaron a proyectos de largo alcance o sustentables.

demostrado más eficaces y promisorias en este campo provienen en su totalidad de iniciativas ciudadanas previas y de largo aliento.

Casa de las ideas es un proyecto que, además de llevar las actividades culturales cerca de la gente que no tiene acceso a éstas, busca un impacto social y democratizar la cultura, acercando opciones nuevas a la gente, sobre todo a aquellos que han permanecido fuera de la atención de las instituciones culturales. ¿Cuál es el sentido del arte?, ¿buscan generar artistas? Tico lo entiende de esta manera:

A lo mejor no se dedica a eso, pero es una niña que, a partir de ese acercamiento, del reconocimiento de una capacidad artística, se abre a participar de proyectos sociales y por su comunidad, y se le motiva. Queríamos ser estimuladores de convivencia, a partir de estas manifestaciones artísticas; pero como herramienta, no como fin. Igual no sacamos a ningún artista de la comunidad, no importa, lo importante es que adquieran esta sensibilidad artística y la posibilidad de convivir con su entorno.
(Entrevista con Tico Orozco, octubre 2015)

En algunas ocasiones tuve la oportunidad de ser parte de estos talleres dentro del Centro de Detención de Menores; pude convivir con ellos, escucharlos y ver lo que un taller de Rap o de creación literaria puede producir en ellos. Al ver la forma de trabajo de Tico, y todos los talleristas, con los jóvenes internos, apreciaba la forma en la que los recursos estéticos busca a su vez transmitir un cambio de perspectiva a estos jóvenes a través de la apertura de un canal inexplorado antes y que se manifiesta como necesario en una situación de reclusión: el canal de la expresión de los pensamientos y sentimientos.

También tienen una serie de actividades de cine dentro de las escuelas primarias y secundarias de Tijuana, algunas en la zona norte, que es de las más sensibles del centro de la ciudad, siendo la zona de prostitución y narcomenudeo más conocida de Tijuana. Tal como lo menciona un testimonio del director de una de dichas secundarias, en su horario nocturno:

Se podría decir que cada maestro es como un psicólogo para los chicos, porque vienen con broncas, pero bien gruesas. Aquí vienen muchos jóvenes con muchos problemas, el

que no viene o golpeado, trae problemas con los padres, o con los de su barrio, o viene drogado, o ya está amenazado de que tiene que repartir tanta droga, o que ya debe dinero. No esta es una zona muy peligrosa, los jóvenes están expuestos a muchas cosas bien complicadas. (Testimonio del director de Secundaria nocturna en la zona Norte. Octubre 2015)

Tico me habla de los proyectos que llevan a cabo en Casa de las Ideas, los cuales buscan ofrecer una alternativa cultural cercana a la gente, la cual no había estado acostumbrada. ¿Cómo lograr que la comunidad encuentre el valor e incluso utilidad a las actividades culturales?, ¿cómo hacen los gestores para atraer a las personas a sus actividades?

Por ejemplo, esta zona, con pocas vías de comunicación, centros culturales muy alejados, la oferta está totalmente fuera del alcance de la comunidad de Camino Verde; entonces proyectos como el que te digo de “Crece leyendo”, trae a actores famosos a leerles en su comunidad. Eso motiva a las personas de la colonia a interesarse por la lectura y otras cosas que antes no conocían (Entrevista con Tico Orozco, octubre 2015)

La historia del evento inaugural es muy ilustrativa al respecto, ya que menciona Tico que cuando hicieron el evento musical, había algo de gente ahí en el foro de la parte de atrás de la casa, pero que la mayoría de la gente estaba en los techos de sus casas o balcones disfrutando de la música, pero sin acercarse, sin apropiarse aún del espacio ni de lo que ofrecía. Este es un aspecto que se repite constantemente en los distintos proyectos estudiados, la dificultad de formar parte de la comunidad en la que trabajan y lograr que las personas participen activamente. Tienen la intención de conectar con la gente y crear un espacio de convivencia y de encuentro entre niños y jóvenes, pero en muchas ocasiones la participación es escasa y la comunidad no se apropia de los espacios. La necesidad de atraer a un público no habituado a esta clase de actividades culturales les hace poner en marcha estrategias innovadoras de vinculación que les permiten adecuarse a los intereses de la comunidad, con el fin de funcionar como un catalizador de otros procesos sociales. La forma en la que este centro cultural puede ser gestionado, su forma de acercarse y formar parte de la comunidad y sostenibilidad hacia el futuro, son asunto aún pendiente, ya que es muy difícil poder medir el impacto de un proyecto con métodos de evaluación aún limitados.

El papel de la cultura para este gestor, es el de propiciar nuevas experiencias en las personas, mover emociones desde sus propios lenguajes, entendiendo sus intereses y el contexto en el que viven. Desde su perspectiva, como un profesional de la cultura, con experiencia de trabajo a un alto nivel gubernamental, el dilema era cómo conciliar la alta y baja cultura, tal como la entiende Bourdieu; lograr la promoción del arte considerado como tal, en entornos marginales que no le veían como una necesidad, con el objetivo de sensibilizar y formar un público abierto a estas expresiones estéticas nuevas. Pero lo interesante de su enfoque, es que no ve al arte como un fin en sí mismo, sino como un medio para la mejora de dicha comunidad y la prevención de la violencia.

Nosotros mismo como promotores o artistas, una parte del grupo, nos costó mucho trabajo al inicio entender que lo que hacíamos no era prevención, si no le llamábamos por su nombre y adquiríamos un enfoque de prevención. Pensábamos que la hacer un taller literario ya estábamos haciendo prevención, que al hacer un taller de radio ya estábamos haciendo prevención, porque les estábamos dando una herramienta para que hicieran algo. Si no lo enfocas no es prevención, nada más es sensibilización artística en todo caso o cierta capacitación. (Entrevista con Tico Orozco, noviembre 2016)

Este centro opera de forma independiente a las instituciones locales, no recibe un presupuesto fijo o asignado, por lo que depende de la captación de fondos, convocatorias, y principalmente de lo que Tijuana Innovadora aporta al centro. Es un modelo diferente de gestionar un centro cultural, el cual puede operar dentro de las normas y reglamentos institucionales, pero de forma independiente y financiada desde la sociedad civil y el sector empresarial, catalizando este proceso como responsabilidad social, forma de compromiso por la ciudad y como un modelo de desarrollo local desde la cultura.

Considero esta forma de gestión comunitaria como nuevas formas de ejercer la ciudadanía y la agencia de los individuos ante una situación emergente como la violencia, pero tan arraigada como las desigualdades y la exclusión. La diversidad de los actores que entran en juego, además de la multiplicidad de colaboraciones con artistas independientes, estudiantes, colectivos juveniles, entre otras; hacen de este espacio un foco y modelo de intervención cultural y de gestión novedosa con una visión especial. Operan sin depender de

las instituciones, pero sin por ello dejar de ser profesionales o estar al margen de las mismas, trabajar en conjunto con ellas, pero evidenciando con su labor que hay vacíos que el Estado no ha llenado.

Apostamos al fortalecimiento, enriquecimiento e incorporación de nuevas formas o formas propias de producción artística. En el centro íbamos a tener música electrónica, cine, documental, foto digital, como de una casa de cultura moderna. Pero, cuando me doy cuenta del entorno de Camino Verde digo: “ok, todo esto está bien, pero con enfoque de prevención”; es cuando incorporamos el enfoque de prevención, cuando nos agarramos con USAID, cuando hacemos varios proyectos y adaptamos toda la curricula de los talleres para que fuera la herramienta para la prevención. (Entrevista con Tico Orozco, noviembre 2016)

Este ejemplo de gestión ciudadana y participativa del territorio, como forma de abordar la prevención de la violencia desde un enfoque socio-espacial, brinda un conocimiento valioso del alcance de dichas iniciativas y de la posibilidad de que la mejora, intervención y ocupación de los espacios públicos tenga un impacto directo en los fenómenos más amplios de violencia. Este paradigma de gestión implica una disputa entre los distintos actores que conviven en una comunidad con la complejidad social como Camino Verde, pero también una interacción entre diversos agentes interesados en impulsar proyectos culturales de impacto social: actores políticos, fundaciones, artistas locales y agencias internacionales; que abordan el tema de la inseguridad y violencia desde distintos modelos y llevan a cabo algunos proyectos conjuntos.

Considero que esta casa de cultura ha generado procesos sociales dentro de la red social de dicha comunidad, que ha conseguido conformar alianzas con distintos sectores de la sociedad civil y trabaja con una gran cantidad de otros artistas y promotores culturales, con la intención de contribuir en algo a la mejora de su ciudad y a la paz de sus ciudadanos. La implicación de agentes culturales profesionales parece ser de vital importancia y resulta clave cuando se trata de catalizar prácticas culturales en entornos conflictivos, ya que se requiere de una profesionalización y actuación de calidad para vencer la inercia, apatía y desinterés que existe de parte de las comunidades hacia la cultura en general.

La Teoría de Diseño Ambiental para la Prevención del Crimen, denominada CPTED por sus siglas en inglés, (Robinson 1996); ha servido de fundamento para la implementación de estos proyectos, como FARO Zapata y Casa de las Ideas, pero ha resultado poco efectiva en su implementación, ya que solo intervienen en el espacio desde una posición externa, sin la apropiación por parte de la comunidad o sin respaldar las mismas iniciativas locales, por lo que no ha logrado su objetivo de reestablecer el tejido social; solo mejora el entorno urbano sin abordar las relaciones que le dan forma a dicho espacio, que es donde se teje esa red social comunitaria de convivencia e interacción.

En los proyectos que se han realizado desde las instituciones, la comunidad no es tomada en cuenta y solo es concebida como un mero receptor de los proyectos. Esta es una de las razones por la que muchos de los programas gubernamentales que han sido implementados desde esta óptica y visión horizontal no han tenido un impacto real y en ocasiones han sido contrarios a las necesidades de la población, terminando pronto y con mínimos resultados.

La falta de implicación de los organismos institucionales también llama la atención y considero que podría potenciarse el trabajo que se lleva a cabo con más apoyo gubernamental, además de que el empresariado puede aportar muchos más recursos que las instituciones. De esta forma vemos como este conjunto de actores sociales diversos se unen y dan forma a un proyecto, demostrando que los actores políticos no son los únicos necesarios. También nos plantea cuáles son los límites de participación del mismo estado, ya que hay ámbitos en los cuales no opera o no sabe cómo, siendo ahí donde la sociedad civil y sectores privados pueden aportar promoviendo una participación mayor en el ámbito social y cultural: este es el modelo de la nueva democratización de la cultura que estos proyectos ponen en marcha.

Democratizar la cultura es esencial y no puede depender solamente de las Secretarías de estado encargadas, ni podemos confiar ciegamente en los actores políticos que quieren aportar a esta clase de proyectos (ya que como hemos visto en ocasiones son más un obstáculo que una ayuda) ni podemos dejar en las manos de las asociaciones civiles o los ciudadanos comunes toda la labor. Es un hecho que los intereses políticos (de partido, electorales) impiden desarrollar un proyecto social y, muchas veces (como en el caso de Acapulco), pueden ser incluso un obstáculo. La política cultural tiene que ser política de la gente y la

democratización de los bienes culturales se puede llevar a cabo con otros actores sociales, que no legitiman su práctica en un interés meramente particular, político o económico.

Las prácticas de ciudadanía emergente que he retratado a partir de los casos mostrados, nos dan la idea de los mecanismos sociales y subjetivos que impulsan a los actores comunitarios a romper con los patrones de violencia y dar forma a iniciativas que rescatan a sus territorios de la influencia del crimen organizado. Los gestores culturales son actores políticos y sujetos de cambio, reactivando los vínculos sociales, ampliando el horizonte de oportunidades y desafiando a los intereses económicos y políticos detrás de la violencia.

Estos proyectos nos muestran las condiciones de la gestión cultural real en México, donde no hay recursos, apoyos ni programas especializados. De esta forma propongo una postura crítica ante estudios provenientes de las mismas instituciones de cultura, Gobernación o la agencia de USAID y sus contratistas locales, donde proponen manuales, buenas prácticas y sistematización de experiencias que en la realidad no han tenido impacto en la violencia. Mi crítica se dirige hacia las posiciones oficiales y simplistas en las que hablan de la cultura y el arte como medios de prevención de violencia, pero sin enfoques participativos, con intereses políticos detrás y con un discurso más basado en las teorías criminalísticas, que en enfoques integrales de seguridad humana y de atención al individuo.

Los casos representados tienen precisamente la característica de ser adecuados al contexto en el que viven, ser operados por personas cercanas a la comunidad, implican a la misma y la hacen partícipe de estos proyectos. La intención no es solo pintar casas o mejorar parques, construyendo infraestructura que después se abandona por falta de presupuesto, sino promover el empoderamiento y una nueva socialidad, el tipo de socialización que he ido denominando como sanadora. Limpiar heridas, sanar territorios, curar la memoria de comunidades que han sido despojadas y marginadas, ese es el papel de la gestión cultural en contextos de excepción.

CAPÍTULO 5. REFLEXIVIDAD DE MI EXPERIENCIA COMO FUNDADOR DE ESCUELA DE PAZ TEPITO.

Con este capítulo reflexivo cierro la tesis, ya que considero importante explicar la posición desde donde he estado construyendo mi investigación, que es desde la experiencia de gestor cultural y activista por la paz en México. Esta posición que forma parte de mi identidad, es algo que ha sido parte de los objetivos y del método de investigación, al ser participativo, orientado a la acción y comprometido con los sujetos de la misma. La necesidad de aportar al conocimiento de la realidad de la violencia, así como a las alternativas y propuestas de construcción de paz, han sido el motivante para emprender esta investigación; aunque también lo es como un compromiso político, en el sentido de colaborar en este proceso y devolver algo a la comunidad de un barrio con violencia muy elevada. Este cierre también explica el cómo llegué a ciertos lugares, mi lugar en el trabajo de campo y la razón de que produje el documental y diseñamos la página web, como medios de investigación-acción participativa.

Presento este esfuerzo de reflexividad sobre mi práctica de gestor en relación con mi papel de antropólogo que estudia precisamente el mismo fenómeno que practica, no queriendo ser autorreferencial y subjetivista, sino que busco ofrecer una mirada desde el actor, en este caso también quien aquí escribe, de las prácticas culturales comunitarias y la agencia social, de cómo se trabaja en un entorno agreste y se construyen momentos de paz en medio de la guerra.

La presentación de mi experiencia se irá tejiendo con la descripción de un modelo de intervención cultural para la paz en Tepito, apuntando sus antecedentes, historia, los paradigmas teóricos utilizados y ejemplos de algunas de las acciones emprendidas a lo largo de su implementación en la comunidad, mostrando un panorama de esta experiencia pedagógica y de gestión cultural nutrida de materiales empíricos directos.

Rasgos de la cultura barrial tepiteña.

La experiencia sobre la cual voy a reflexionar no pretende abarcar la totalidad de lo que se conoce como el barrio de Tepito, uno de los barrios más representativos de la capital mexicana, con una historia tan peculiar que atrae a personas de todo tipo a éste. Barrio ubicado en el corazón de la capital mexicana, con límites poco precisos es más una actitud e identidad que un código postal. Con orígenes prehispánicos y un pasado colonial (Rosales 1991), el área de la colonia Morelos conocida como Tepito es un elemento fundamental de la cultura barrial del centro de la Ciudad de México (Nivón 1989). Barrio de comerciantes es mejor conocido por su tianguis inmenso en el que se concentra una buena riqueza económica que es el motor de la vida del barrio. Pero también es un espacio de tradición vecinal, con lazos e historias compartidas que se remontan a los tiempos de las vecindades y la vida del México de los años sesentas.

La cultura barrial, a su vez, remite a lazos familiares y de afecto creados a lo largo del tiempo; el barrio, en su dimensión espacial fue producido y modificado por padres y abuelos, y logró un equilibrio en el uso diversificado de los espacios, para trabajar, para descansar y para el disfrute colectivo de bailes y juegos; la informalidad y la improvisación se asumen como cualidades creativas que definen la cultura y la forma de ser del tepiteño (Rosales 2020)

Tepito es, en el imaginario de los habitantes de la ciudad, el barrio marginal, territorio de lo prohibido y el peligro, lo cual lo hace aún más atractivo para el turismo o los medios de comunicación. Pero igualmente tiene muchas otras caras y voces, las cuales resaltan una cultura particular y propia, con un estilo de vida que se diferencia de otros barrios urbanos y le dan esa identidad barrial única. Mi experiencia de Tepito ha procurado ser más íntima, conocerla por dentro, platicar en las casas por invitación de sus habitantes; pasar algunas noches en departamentos, asistir a los bailes Sonideros de los mercados (ahora prohibidos), o en las celebraciones de la Santa Muerte, comiendo tamales y tomando ponche con sus devotos en la madrugada del 1 de noviembre.

¿Qué ha sido para mí Tepito?, ¿cómo concibo al barrio al haberlo conocido desde sus aspectos íntimos y poco conocidos, tan alejados de la mediatización y criminalización? Conocer desde dentro el tianguis eterno, las Gardenias, el narco y el frontón ha sido una gran experiencia antropológica. Tepito tiene una larga historia, casi tan larga como la de la nación mexicana, lo cual le ha dado una personalidad de resistencia y rebeldía que me parece uno de sus rasgos más característicos. No es solo que el barrio resista al colonialismo o la modernidad, sino que sus habitantes han configurado una forma de vida autónoma donde la auto-subsistencia es el criterio central de la vida, donde el comercio artesanal, que tiene orígenes prehispánicos, les ha permitido mantenerse en pie ante la avalancha de la globalización.

Desde la Lagunilla hasta Chalma, la gente de Tepito mantiene sus tradiciones y me han tratado con respeto, simpatía y cordialidad, abriéndome los brazos, ayudándome, albureándome y hasta chingándome cuando bajé la guardia: así es el barrio. Esta descripción contendrá recursos autobiográficos como principal fuente, ya que es mi experiencia de vida en el barrio la que brinda información de primera mano para comprender las interpretaciones que tiene la violencia en este contexto. Mi papel como gestor en este entorno será el punto de arranque del análisis de dichas variables emocionales y sociales, describiendo el cómo inciden en un proyecto comunitario que se propone reducir la violencia social.

La vida en Tepito lleva las huellas de una violencia estructural e histórica que no se pueden borrar, expresados en el primer nombre indígena que se le dio: Tequipeuhcan, que significa “lugar donde comenzó la esclavitud”,⁴³ o el “tequio obligado”, pues aquí fue hecho prisionero Cuauhtémoc el 13 de agosto de 1521,⁴⁴ lo cual explica los orígenes etimológicos y culturales de Tepito. Históricamente, Tepito ha sido considerado un barrio marginal, pobre, de las clases bajas, el hogar de los desposeídos, primero los indígenas, posteriormente los migrantes del interior de la República y actualmente es un crisol multicultural que no se puede definir de la misma manera que antaño pero que sigue siendo estigmatizado por la sociedad.

(...) un universo social donde se mezclan diversos pasados, la memoria activa sobre los movimientos sociales de los setenta y ochenta del siglo XX, el conjunto de transformaciones que

⁴³ Así está escrita en la estrada de la Iglesia de la Conchita de la calle de Constancia en el corazón de Tepito.

⁴⁴ *Origen de la palabra Tepito*, consultado el 15/12/2020 en:
<https://deliciasprehispanicas.com/2020/02/05/origen-de-la-palabra-tepito/>

ocurrieron en los años noventa, la apertura comercial, la fayuca, la piratería, las drogas, el tráfico de armas y la violencia como factores que le imprimen características negativas que contribuyen a profundizar el rechazo hacia Tepito por parte de las instituciones oficiales y de sectores sociales que ven con desprecio y temor al barrio. Al mismo tiempo, en una combinación extraña, Tepito sigue ofreciendo múltiples ejemplos de supervivencia, creatividad social y expresividad artística. (Rosales 2020)

Desde este punto de vista quiero entender Tepito, más allá de las identidades fijas y estáticas que se han formulado sobre el tepiteño, sino por medio de los procesos de construcción de la identidad personal. Esto pude verlo de forma directa durante los años que pasé de forma cotidiana en Tepito como tallerista de artes, viendo como los modelos y roles sociales estaban determinados por factores relacionados a la sociedad de consumo en gran medida. Por medio de la exposición prolongada a la convivencia con ellos, así como mi rol dentro de su mundo como una persona que trabajaba por el barrio, tal como ellos lo decían, me interne en su mundo ya que su interacción conmigo era muy natural desde la posición que tenía en la comunidad, lo que me acercaba a las dinámicas internas de ellos para tratar de responder preguntas del cómo se configura esta subcultura violenta: ¿cómo se relaciona a la cultura propia del barrio?, ¿cómo influyen las violencias en el panorama social de Tepito?

La abundancia de basura, la indigencia, balaceras, drogas, violencia y malos tratos son percibidos acriticamente, son incorporados en la cotidianidad de sus habitantes, dejaron de significar: “siempre ha sido así”, “ya estamos acostumbrados”, es el tipo de respuesta que me daban cuando les preguntaba sobre qué pensaban de los asesinatos o de los distintos problemas que, desde mi percepción, existían en su comunidad. Las personas difícilmente ven esas situaciones como un verdadero problema, ya que las urgencias de la vida y las presiones del bienestar material, así como una constante vigilancia del otro, dan poco espacio para pensar en solucionar problemas que ellos mismos consideran arraigados y casi imposibles de desaparecer.

A Tepito lo mueve el dinero. Esto, que parece obvio a primera vista, contradice muchos de los relatos del barrio que lo muestran como un espacio con un tejido social fuerte debido al trabajo compartido en los talleres y la vida en vecindad, algo que se transformó con la “fayuca”, la piratería y con el control del comercio del barrio por parte de los capitales chinos y surcoreanos asentados en esa zona del Centro Histórico. ¿Qué fue lo que cambió en el tejido

social de Tepito con este desplazamiento de la actividad comercial? Para explicar estas transformaciones, don Luis Arévalo, habitante del barrio y promotor cultural, narra el proceso de desgaste y deterioro de las relaciones al interior de la comunidad: el taller se volvió un puesto, las manos ya no crean sino cargan mercancías, el dinero se convirtió en el único interés y motivación de las personas del barrio. “Ahora los chavos nomas quieren estar sentados en un puesto contando el dinero, ya no hacen nada con las manos, ya no son creativos, han perdido el oficio. Eso era lo que hacía a Tepito importante en la ciudad, que teníamos oficio.” (entrevista con Luis Arévalo, mayo del 2016).

La posibilidad de hacer dinero fácil con solo revender mercancías chinas, o aún más dinero vendiendo drogas en cualquier vecindad, resultaron las mejores opciones para jóvenes ávidos de ser parte de la sociedad de consumo que tanto promovían en sus propios puestos, deseosos de conseguir dinero rápido, conscientes de que las opciones fuera del barrio no son para ellos: son extranjeros en su propia ciudad. El taller comunitario cedió al emprendimiento individual, del trabajo colectivo a la atomización de la reventa, del trabajo manual al mero intercambio de bienes, ya sean legales o ilegales. Este último es otro de los principales factores que han destruido en mucho el sentido de pertenencia y comunidad: el crimen organizado que controla parte de la economía local, ya sea en la forma de narcotráfico o de extorsión a los comerciantes a cambio de “seguridad”. Actualmente Tepito se debate ante la probable desaparición de sus formas de vida tradicionales y el desgarramiento interno de la violencia derivada del crimen organizado y de las acciones de venganza entre familias.

Se trabaja desde niño, siempre se ha convivido con un tianguis que nunca se detiene, donde el menor rincón puede ser el territorio que permita tu supervivencia y al cual tienes que defender con todas tus fuerzas. El suelo, una esquina, un tablón con dos huacales sosteniéndolo, son el símbolo del trabajo, del sustento familiar; el puesto es una unidad simbólica a partir del cual gira la vida del barrio. Al convertir las antiguas vecindades, en ruinas tras el sismo, en bodegas, la estructura social también se desplazó del ámbito doméstico al público, del taller al local o puesto ambulante, y de la vida comunitaria al emprendimiento individual en un entorno urbano hostil, poco equipado y sin condiciones para el trabajo digno.

Más delante de las asociaciones de vecinos, surgen los grupos de líderes de comerciantes, aliadas a partidos políticos (Rosales 2020), las cuales rediseñaron el entorno urbano en un

espacio de comercio desordenado y caótico, al decir de Luis Arévalo. Eso cambió la forma de pertenencia y tuvo su impacto en la construcción de la realidad de los tepiteños, la cual tiene como centro el comercio descontrolado y el sentido de competencia continuo. De la vecindad, territorio de integración y desarrollo de la cultura local, se traslada la mayor parte de la vida a la calle, donde se pierde ese contacto con la vecindad propia y, por ende, con el patio como espacio de creación de cultura y construcción de comunidad. El sonidero en la calle desplaza al baile de vecindad, el culto a la Santa Muerte se hace más popular que la misa del domingo, las dinámicas del barrio se han desplazado cada vez más a un ámbito de plena visibilidad, de flujo masivo y despersonalizado. Esto cambia la dinámica vecinal y familiar, ya que el tianguis, por más que sea un puesto semifijo y tengas unos “vecinos de local”, es siempre un “no-lugar”, un espacio utilitario, de tránsito constante, de inestabilidad y flujo.

La bravura, uno de sus signos distintivos, pareciera algo incorporado, parte de un proceso de adaptación a la realidad hostil en la que se desenvuelven, ya que el carisma de las personas, su alegría y su incansable risa me parecen que contrastan con esa necesidad de ser el más fuerte, el mejor, el más cabrón. La frase que habla de esta doble cara de la cabronería tepiteña la describió Daniel Manrique tal cual: “Tepito, cabrón y frágil a la vez”. La necesidad constante de reafirmarse como alguien fuerte por medio de la violencia es una muestra de su fragilidad, la realidad agobiante que se transita a costa de golpes es la otra cara de la bravura.

Otro aspecto que me resaltó siempre es el que dentro del barrio hay una suspensión de la legalidad habitual, parece que se entra a un territorio con sus propias reglas, dominado por una dinámica que se dicta desde sus mismos actores. El consumo de alcohol en la vía pública, fumar marihuana en cualquier lugar, no usar casco en una moto sin placas con 3 adolescentes en ella, por solo mencionar las menores, son actividades que solo se pueden hacer dentro del barrio sin el menor temor de la presencia policial o incluso con ella. La permisividad y un sentido de poder hacer lo que uno quiera, dan la sensación de estar en un espacio de excepción, con otra legalidad y reglas propias.

Ante este entorno, me hago la pregunta: ¿qué es lo que resta de esa identidad barrial fuerte, consolidada, solidaria y afectiva? Existe en una continua disputa discursiva respecto a ese pasado que, aunque no fuera del todo amigable, tenía un sentido de pertenencia y de comunidad. Las personas mayores del barrio, los que vivieron las distintas etapas y

transformaciones que se dieron desde finales de los años cincuenta, manifiestan la pérdida de valores, de los lazos y del respeto a la misma idea de comunidad. Todos los cambios y transformaciones en el entorno urbano afectaron también el tejido social y crearon nuevas formas de organización social reflejada en asociaciones políticas y de comerciantes (Nivón 1989). Otra de las consecuencias de esta ruptura del tejido social, es la progresiva pérdida de la memoria histórica y, por ende, del sentido de pertenencia: la identidad tepiteña se fue haciendo nebulosa y líquida, ya no se la puede comprender como antaño ya que está sujeta a cambios constantes y muy acelerados (Rosales 2020).

Las identidades son un campo de disputa, ya que en Tepito mientras algunos se aferran al pasado con sus valores, principios y costumbres, otros buscan adaptarse al ritmo del progreso y van dejando las tradiciones de lado. Si hacemos un recuento de la historia del barrio, no tenemos una estructura social estable, sino una migración y movimiento constante, una comunidad construida en la mezcla, los flujos e intercambios materiales y simbólicos. Como centro de comercio establece relaciones que trascienden lo nacional y actualmente en el nodo central de la expansión comercial asiática en México. En este espacio social el rescatar las identidades es una labor ardua y casi imposible, por lo que más que de identidad tepiteña, es más relevante considerar los procesos de construcción subjetiva que da forma a múltiples identidades, todas conectadas con el barrio de Tepito.

En las relaciones que construí en el barrio, esta multiplicidad de actores fue la constante, por la que no pude nunca encontrar un patrón común a todos, que pudieran definir un rasgo identitario lo suficientemente sólido como para poder definirla claramente. Los estereotipos tradicionales del barrio se rompían o se rebasaban constantemente, las personas no podían caber en definiciones realizadas desde fuera y los tratamientos literarios o cinematográficos son cosa del pasado, que ya no se corresponden con la realidad actual de Tepito.

¿Sigue siendo Tepito un barrio de tradición e historia? Es un hecho tiene una larga historia, pero la cultura es una realidad cambiante y, por ende, siempre en definición. Es en el espacio de las tradiciones religiosas (oficiales o no) y las festividades, donde Tepito perdura y se reestablece el tiempo mítico del barrio, su identidad y memoria viva; en esos eventos se reconstruye la comunidad, es un momento de actualización del pasado y un ejercicio de memoria que busca reforzar los lazos y la identidad barrial. Las personas que han permanecido a pesar de

las muchas mudanzas y migraciones, consideran la memoria como el último espacio de resistencia de la identidad, el resquicio de una comunidad herida que tiene un punto de encuentro consigo misma.

Prácticas culturales como el muralismo de Tepito Arte acá (Manrique 1998), las crónicas de Alfonso Hernández o las novelas de Armando Ramírez (1972, 2007) rescatan esa visión de una comunidad gestionando continuamente la crisis, viviendo en el borde de su propia destrucción, sus relatos ilustran viñetas de un espacio social derruido, pero resiliente, violento pero amigable, que busca definir su propia especificidad con su exceso y abundancia de vitalidad. La visión de dichos autores es desde el interior de la cultura del barrio, la cual nos ofrece un panorama sociocultural habitado por una diversidad de actores que dan forma a su cultura. Considero que la obra literaria, fotográfica o pictórica de estos autores, es una de las primeras que lograron narrar el transitar de la cotidianidad tepiteña, retrataron el lenguaje, las costumbres, valores y estilos de vida que definieron al barrio, creando el símbolo de Tepito como “barrio de barrios”.

Tepito: ¿Cultura de la pobreza o de la violencia?

Mi visión de la cultura local la enfoco desde la perspectiva del desarrollo psicosocial de los niños, al tener la experiencia de primera mano de cómo se construye su subjetividad desde los primeros años y, sobre todo, atestiguando las transformaciones que experimentaron los niños, las circunstancias que atraviesan y cómo se fueron conformando sus trayectorias de vida. Fui testigo de cómo esos niños al convertirse en jóvenes siguieron los patrones de la generación anterior, conformando ciclos que muchas veces eran destructivos para ellos y sus familias, tales como el consumo de drogas, la violencia, los embarazos tempranos, el alcoholismo; los traumas de niños que nunca fueron trabajados salen a relucir en sus cortas trayectorias de vida. Esto lo hice con el objetivo de comprender cómo trabajar la violencia de estos sujetos, ya que al conocer los procesos de transmisión de patrones de conducta que reproducen y legitiman la violencia, es posible interrumpirlos y sanarlos.

Para entender el contexto sociocultural en el que se inserta mi experiencia como gestor cultural, quiero retomar un aspecto poco estudiado de la discusión sobre la cultura de Tepito y que he resaltado en mi tratamiento inicial sobre la cultura de la violencia; que es el punto de la atmósfera emocional, la cual se manifiesta en entornos con problemáticas como las que he enfrentado en el barrio y que ya he descrito en parte en el primer capítulo. Parto de la perspectiva íntima sobre la familia y las relaciones e interacciones comunitarias, las cuales comenzaron a gestarse en la época de los escritos de Oscar Lewis y que de alguna forma persisten hasta nuestros días, lo que no permite entender las estructuras culturales construidas por medio de la violencia cotidiana en este barrio. ¿Existe alguna relación causal con la llamada cultura de la pobreza, estudiada desde los años cincuenta, con la cultura de la violencia?, ¿cómo influyeron esos paradigmas culturales en la definición del tepiteño de hoy? Quiero reflexionar sobre las relaciones entre ambas y, sobre todo, en el aspecto emocional que éstas producen en los individuos y en una comunidad en su totalidad.

La teoría sobre la “cultura de la pobreza” ha sido criticada por su visión sociológica determinista y estrecha, que pretendía dar una explicación sobre las formas de comportamiento de los pobres y los condicionamientos de los que son objeto. Se trata de estilo de vida determinada por su situación económica (Bourgois 2006) al afirmar que las determinaciones materiales y económicas definen el desarrollo de patrones culturales, Lewis identifica los sujetos en esa condición sin más significado y sin tomar en cuenta los factores culturales de significación de la pobreza. Desde un sector de la comunidad tepiteña, critican la visión exterior, metropolitana y limitada del estudio de Lewis, enfatizando el carácter dinámico del barrio y su capacidad de sobreponerse a esa pretendida naturalidad de su condición de pobres: son resilientes y existen porque resisten. Ambas críticas coinciden en la incapacidad de definir una característica sociológica, como es la pobreza, con un elemento cultural o identitarios estáticos.

Un aspecto que no se ha tomado en cuenta de la obra de Lewis, es su análisis sobre la vida familiar e íntima de los pobres, como se hace evidente en un trabajo etnográfico más extensivo y profundo, pero quizás menos conocido, titulado *Antropología de la pobreza. Cinco familias* (1965), el cual nos describe minuciosamente la cotidianidad de algunas de esas familias que compartían la condición de pobreza, la cual contiene muchos elementos de agresividad constante que damos por sentados por el hecho de que son pobres. La película de *Los Hijos de*

Sánchez, protagonizada por Anthony Queen, me parece que enfatiza la atmósfera emocional de la familia, las pasiones escondidas o desbordadas, las paredes frías o el clima constante de miedo y decepción de la casa, que dan la sensación de malestar constante y emociones que hieren a cada momento. Los relatos de los abuelos en el barrio también refieren a una forma de vida dura, a los gritos y maltratos de las madres a sus hijos, las peleas de cada día para sobrevivir, un barrio con riesgos en cada esquina y rencillas constantes entre sus habitantes.

¿Qué es eso que dejó ver de la vida de los pobres, más allá de su necesidad constante? Es el malestar emocional generalizado que ocasiona la pobreza, una insatisfacción vital y afectividad deterioradas que desgastan las emociones, son consecuencia, para Lewis, de las precarias condiciones materiales de vida. Su estudio observa las interacciones entre el ámbito de lo económico con la sensibilidad individual y la salud emocional, observando sus efectos más visibles en algunas de las conductas de las familias que describe.

Para mí, entre las cosas más sorprendente acerca de estas familias, está su malaise general, la rareza entre ellas de felicidad y contento, la rareza del afecto. (...) Por encima de todo, allí donde dominan el hambre y la incomodidad, queda poca energía sobrante para las emociones cálidas, delicadas, menos utilitaristas y escasa oportunidad para una felicidad activa. (Lewis 1965:13)

Como parte del trabajo en la comunidad, he tenido la oportunidad de conocer a las familias y sus problemáticas de forma cercana, conociendo verdaderas tragedias humanas sucediendo solo detrás de la ventana que daba al patio donde se impartían los talleres. Ese sentimiento de insatisfacción constante debido a la búsqueda del día a día, producía que los cuidados y afectos fueran débiles, tensando las relaciones y endureciendo a las personas. Esto lo he atestiguado en el Tepito actual; la descripción que Lewis ofrece, con la metodología del relato etnográfico imparcial y objetivo, nos retrata conflictos familiares, peleas entre vecinos, disputas con los poderes locales, entre otras, que fueron configurando un carácter a lo largo del tiempo, esas mismas actitudes hicieron que aprendieran que solo peleando se puede ganar y sobresalir en ese entorno hostil. De esta forma los patrones culturales que surgían de un ambiente emocional desgastado, daban la base para la conformación de una subcultura de la violencia. ¿Cuáles son las relaciones entre ambas?, ¿realmente podemos hablar de una continuidad entre ambas o de diferencias substanciales? En esta tesis he mencionado a la subcultura de la violencia

y su rol en la definición de la subjetividad y la reproducción de contenidos violentos, lo cual considero que tiene su origen en las emociones, las cuales Lewis describe en su estudio de familias que vivían en la Casa Grande de Tepito.

La necesidad constante de autodefensa, de cuidarse de la policía, de los vecinos o comerciantes ajenos al barrio (un alto porcentaje de los comerciantes del tianguis no habitan en él), da como resultado una formación de la persona donde los afectos dominantes son agresivos y se tiende al individualismo. Las muestras cariño entre los tepiteños son escasas, casi inexistentes entre hombres; las relaciones de género son muy violentas y hay una fragmentación de las familias, llevando a una estructura social poco sólida. La forma principal de resolver los conflictos es mediante la fuerza, el abuso de quienes son los más fuertes es una constante, lo que produce al sujeto “gandalla”, que es la representación del abuso e individualismo mexicano, una forma de ser y actuar que antepone el bien individual sobre el del resto y tiene la predisposición a abusar de los demás y usar la violencia si es necesario. Tepito se considera justo un lugar de preponderancia de estos sujetos, donde el ser gandalla es reconocido y valorado socialmente, ya que desde la infancia ya se presentan conductas de abuso y violencia, sobre todo de los mayores hacia los menores o las niñas.

El ritmo vertiginoso del comercio provoca desatención a los hijos, haciendo que éstos crezcan en las calles con otros niños igualmente desatendidos y donde los modelos de referencia son los jóvenes que muy probablemente eran niños tal como ellos, en las calles y sin cuidados ni entornos afectivos. ¿Cómo crecen los niños en este entorno?, ¿cómo poder sanar los afectos no expresados o reconocidos? Manrique, el artista de barrio nos da una descripción del entorno social y emocional en el cual se desenvuelven estos niños y niñas.

Paredes de porosa epidermis, que palpita y que siente, como la carne misma del tepiteño. Viejas paredes donde se reflejan las imágenes de los niños y jóvenes del barrio. De niños que crecen sin saber jugar, sin saber amar, sin poder vivir. (Manrique y Ceballos, citados en Rosales 2020)

Entonces, las observaciones de Lewis sobre las costumbres, procesos afectivos y valores que observó en ese entorno, tienen paralelismos que se reflejan en los distintos niveles de la pobreza tanto material como simbólica del barrio. Las dinámicas, valores, sentidos de vida e

imaginarios que se forjaron en el tiempo de la etnografía de la pobreza, son los que se transmitieron a la generación actual, reconfigurados de formas cada día más violentas, debido a las dinámicas actuales del crimen organizado. Sin querer interpretar los patrones de violencia en los habitantes del barrio como parte de su identidad, quiero analizar estas manifestaciones de violencia como parte de un carácter, como un efecto en la personalidad y la individualidad, a la vez que como un recurso práctico basado en una racionalidad instrumental: o chingas o te chingan, es un precepto básico de la vida en el barrio. El problema es que cuando los valores y patrones de violencia se hacen parte de una colectividad, cuando sus habitantes crecen y socializan en ese ámbito de representaciones violentas, vistas como válidas y aceptadas.

Mi convivencia con los vecinos de esta comunidad me permitió comprender la diversidad del barrio, donde cada persona construye su propia identidad a partir de múltiples referentes, rompiendo en la mayoría de las ocasiones con los esquemas vendidos a los medios o la prensa. La serie televisiva *Crónica de castas*, de Giménez Cacho, ofrece una visión sobre las distintas expresiones del racismo, la pobreza y violencia que existen en el barrio, con una óptica de hiperrealismo que confirma la leyenda sobre el barrio: territorio de lo prohibido y espacio de manifestación de las miserias humanas.

Las formas ásperas de los Sánchez encuentran resonancia en los personajes desahuciados de Giménez Cacho, donde las pasiones humanas predominantes están movidas por la búsqueda egoísta de supervivencia y la ruptura constante con la familia, vista como escenario de conflicto. Estas dos visiones de Tepito, la de Lewis y la de Giménez Cacho, abordan la realidad de las clases bajas desde la visión de la clase dominante, su forma de retratarlo obedece inconscientemente a políticas del discurso que les rebasan y tienen que ver con la construcción que se hace desde las elites de los oprimidos. El barrio es el telón de fondo perfecto para mostrar la vida de las clases bajas, donde la miseria económica deriva en un empobrecimiento moral. Cabe pensar en esta tesis que se ha repetido en la literatura y cine mexicanos y que tiene como premisa que la depravación social se encuentra en los espacios urbanos marginales, como espejo de una sociedad disfuncional.

Entender la cultura de los sectores marginales implica visualizar en conjunto una serie de valores, actitudes y formas de ver el mundo que constituyen la infraestructura de otro tipo de violencias, como en el caso de Tepito. Aquí la observación sobre el malestar emocional y la

desafección, propias de los entornos marginados, permiten establecer relaciones con esos rasgos que producen la cultura de la violencia actual. Esto sirve como antecedente necesario para entender las formas subculturales presentes en el entorno social de Tepito, desde mis observaciones en campo.

Auto etnografía, reflexividad y agencia: mi rol como gestor cultural y antropólogo en el barrio de Tepito.

Una de las primeras exploraciones que hice con mirada etnográfica y como gestor fue con el Sr. Luis Arévalo a mediados del 2012, cuando me llevó a la calle de Constancia, donde había un gran predio que lucía abandonado, salvo por unos indigentes que ahí vivían. Mientras hablábamos y soñábamos de todo lo que se podría hacer para aprovechar mejor ese espacio, un indigente se nos acercó de forma amable, nos preguntó qué hacíamos y cuando le compartimos nuestra plática se mostró muy entusiasmado, nos daba ideas y no decía que hacía mucha falta que se mejorara ese espacio que era donde él vivía. Le pedí una foto y el hizo pose de boxeador, algo representativo del barrio de Tepito. Ese hombre, que vivía en ese parque, quizá ya no supo que años después ese terreno se convirtió en un espacio cultural de la Alcaldía Cuauhtémoc denominado FARO Tepito. Así fue como inició la labor de escucha de la comunidad, la relación con ésta a lo largo de los años con la intención de hacer realidad las aspiraciones de los menos escuchados.

La experiencia de un entorno con problemas sociales tan complejos me hacía reflexionar en la necesidad de abordar con los niños todos los riesgos que implica la vida en la calle, las adicciones y la pobreza. Aunque la marginación era un problema que no podíamos atender y rebasaba nuestras capacidades como proyecto, el tender siempre la mano y tener la puerta abierta a ellos fue parte del proyecto desde aquel encuentro en la calle de Constancia a mediados del 2012.

Entonces, para nosotros la educación para la paz es una herramienta que ayuda a propiciar encuentros, aún con aquellos que generalmente no logramos conocer, al que vemos desde un lugar lejano y que vive como los más excluidos dentro del barrio. Aprender a ver la humanidad en ellos, tratar de no tratarlos como “intocables”⁴⁵. El llevar a cabo estas actividades en un entorno hostil, con dinámicas sociales excepcionales, implica una forma de acercamiento y contacto con actores sociales que podrían ser violentos o podrían estar involucrados en ello. Algunas veces se dieron incidentes violentos cerca de donde estuvimos, algunos de los jóvenes de los que hablo han sido asesinados, golpeados o están en la cárcel. Una nueva generación quiere darle continuidad a esa tradición y ahí es donde hay que intervenir, para romper esas cadenas y darles otra opción que las que acabo de describir.

Para cerrar la tesis quiero compartir mis reflexiones sobre el rol que he desempeñado como gestor cultural en un entorno de sobra conocido como violento e inseguro: el barrio de Tepito. En este texto auto etnográfico explicaré el desarrollo de un proyecto que yo mismo cree y desarrollé, en conjunto con un gran colectivo de personas, hablando desde el rol activo que desempeñé como educador y gestor cultural comunitario durante los años 2012-2019. En este período de tiempo pusimos en marcha de forma colaborativa una gran cantidad de estrategias culturales que promovían la cultura de paz, tal como se ha venido exponiendo a lo largo de este trabajo, por medio de talleres, eventos e intervenciones en el territorio que construían comunidad y movían a la acción colectiva.

El objetivo de mostrar mi propia experiencia como gestor cultural nace con la intención de dotar a esta investigación de un carácter más profundo, con una visión desde dentro en mi rol como gestor cultural que ha operado en un contexto como el que existe en el barrio de Tepito.

Este barrio cuenta con una larga tradición y existe una literatura que le tiene como referente en la obra de Armando Ramírez, hay estudios sociológicos y antropológicos (Rosales 1991, 2020, Nivón 1989), hay documentales y notas periodísticas abundantes. Es un contexto social cargado de significado y con una meta narrativa que le trasciende, investigado hasta el cansancio por antropólogos y fotoperiodistas (Mata 2007), quiero dar una visión propia, desde

⁴⁵ En referencia a los “descastados” o parias en India, que son igualmente indigentes en condiciones extremas de marginación y que dentro del hinduismo son tratados de la peor manera.

mi posicionalidad como gestor cultural, ya que ofrece una perspectiva distinta y comprometida con los sujetos, es una etnografía personal, con relatos de vida, produciendo una etnografía evocativa (Blanco 2012), que por medio de la narrativa busca dar cuenta de una realidad social y los actores involucrados en ésta, incluido yo como investigador y sujeto de estudio.

La intención de este capítulo no es el de repetir los clichés que se han formado ante la sobre descripción y exposición del barrio, que hacen complicado buscar una definición única. Voy a exponer las etapas de un proceso de construcción de paz y comunidad en el barrio bravo, haciéndolo desde mi experiencia, basada en incontables testimonios y vivencias, que se agrupan en mi memoria como un tianguis multicolor. La necesidad de compartir y reflexionar sobre mi propia experiencia, es debido a la necesidad de integrar un aspecto emocional y personal a esta investigación, para tener en cuenta otra perspectiva de análisis sobre el fenómeno del trabajo cultural en comunidades con violencia. Esta etnografía evocativa será el medio de ofrecer esta perspectiva íntima de lo que ha sido mi labor en ese espacio social tan complejo como Tepito y promoviendo actividades culturales.

La autoetnografía es “un género de escritura autobiográfico que desarrolla distintas capas de conciencia, conectando lo personal con lo cultural” (Ellis y Bochner 2000, citado por Méndez 2013:281); es una aproximación metodológica al tema de este trabajo sobre la agencia social y la ciudadanía en las prácticas culturales, precisamente por estar personalmente involucrado en el mismo tema actuando en Tepito. Esta reflexión me permite darle un significado a esta práctica que realicé durante los últimos años, un esfuerzo para que la acción tenga sentido. Quiero compartir mis propias observaciones y hallazgos después de 7 años de trabajo casi ininterrumpido, como un esfuerzo de reconstrucción de una experiencia directa en campo; no solo como antropólogo, sino como gestor cultural con muchos roles en la comunidad: el maestro de música de los niños, el promotor de eventos culturales y murales o el gestor ante las instituciones. La visión que ofrezco, al no ser sistemática, pretende ser viva, abierta y desde dentro de esta actividad que implica trabajar en un barrio con condiciones de violencia.

La reconstrucción de la memoria que realizaré se apoyará de muchos materiales propios del proyecto en los cuales yo mismo participé en su elaboración: documentos, reportes de proyectos, informes anuales, miles de fotografías, videos, audios, una gran cantidad de materiales producidos y entrevistas que se realizaron a los miembros del equipo y a otras

organizaciones con las cuales trabajamos. La misma página de Facebook del proyecto Escuela de Paz Tepito también contiene una detallada descripción de las actividades, el desarrollo de los proyectos y la historia que construimos. Con todos estos materiales y un diario de campo más detallado del último proyecto realizado por esta organización (que detuvo sus actividades durante la pandemia del 2020 y justo durante el tiempo de escritura de esta tesis), en el cual hablo de la relación de la comunidad con el proyecto y el fenómeno de la penetración definitiva del crimen organizado y la Unión en ámbitos que hasta el momento no había entrado y que terminaría afectando al proyecto. La inseguridad no sólo como visitante de la Lagunilla, sino caminando en las calles de la Morelos o en ciertas vecindades hizo que fuera un riesgo el hacer actividades al aire libre. Hubo balaceras y asesinatos en los espacios en los que trabajábamos y cada vez parecían hacerse más frecuentes.

Este estudio en el que combino la visión como promotor de un proyecto y a su vez, como investigador de iniciativas similares, es la forma en la que muchos de los aprendizajes y colaboraciones que realicé a lo largo de los años de esta investigación, se reflejan en este proyecto al cual yo mismo le di forma e impulsé. Por ende, la autoetnografía me parece el método más adecuado para relatar esta experiencia de gestión cultural en Tepito, enfocada en la prevención de la violencia. Es por ello que he realizado un recorrido por mi propia experiencia en el barrio, he recapitulado algunos de los pasajes y momentos que me marcaron como individuo y sobre todo como una persona comprometida con la construcción de paz, algo que es importante en este esfuerzo autoreflexivo, que es el de conectar mi propia experiencia con el contexto cultural más amplio y como parte de un grupo social. Entonces considero que el método autoetnográfico es la opción que me permite cerrar y reflexionar sobre mi propia agencia, me da un espacio de autorreflexión de la experiencia y propiciar un ejercicio de memoria sobre el proceso de construcción de paz en Tepito.

Mi trabajo en el barrio inició a finales del 2012 y se continuó hasta diciembre del 2019. Durante esos años realicé una amplia labor de documentación de la comunidad, de las personas que participaron en los proyectos y en las experiencias vividas en los años que he estado más cercano a la comunidad. Por ello, y por ser este un ensayo con tintes de autoetnografía, considero importante resaltar los aspectos de mi experiencia y sensibilidad. Esto lo retomo de una antropología que busca visibilizar más el cuerpo y la propia experiencia vivida como centro de

la construcción del conocimiento antropológico. Fals Borda propone que el cuerpo y su afectividad son igualmente reconocidos campos de la experiencia humana y por ende del conocimiento, reconsiderando las relaciones con las emociones y apostando por un conocimiento sensible como fuente válida de información de la cultura propia y del otro (Fals Borda 1993). Es por ello que este capítulo, que es también el que cierra la tesis, sea enfocado desde el sujeto que escribe, dándole un lugar central a mi propia voz.

Escuela de Paz Tepito: una propuesta real de la paz imaginada.

La idea de un proyecto de educación para la paz en Tepito, nace durante un seminario en el que tuve una formación extensiva en la no violencia en la India durante los años 2011-2012, donde estudié por más de 6 meses la aplicación de las ideas Gandhiana de la autonomía comunitaria, sintetizadas en lo que Gandhi denominó el Programa Constructivo (Gandhi 1983). La parte central de su propuesta es que la reconstrucción de una sociedad parte de sus cimientos, de las poblaciones más desfavorecidas, haciendo que el resolver sus necesidades y trabajar en la reconstrucción de la sociedad sea el paso necesario para la acción colectiva y la liberación a escala masiva (Sharp 2014). En términos de los estudios para la paz, esto significa que es necesario transformar la violencia directa y cultural, con trabajo constructivo, para que se puedan promover los cambios estructurales a largo plazo. En la India tuve la experiencia cercana de las comunidades y escuelas que practican estos principios, en los que la autonomía es un principio central y el trabajar en la base. Al concluir mis estudios en India y volver a México, quería iniciar el trabajo constructivo, al contextualizar y adaptar los principios gandhianos a mi realidad y el contexto en el que se implementaría.

La primera invitación a Tepito provino de Luis Arévalo, promotor cultural y zapatero originario del barrio, quien nos propuso colaborar con él en la denominada Red de Espacios culturales de Tepito, apoyándole con los talleres a niños en espacios públicos dentro del barrio, tales como patios, primarias y parques abandonados. La tradición marca que el barrio descansa los martes, por lo que fue el día elegido para realizar los talleres, e comenzamos a asistir cada

semana al espacio denominado “Foro Martes de Arte”⁴⁶, rincón donde Manrique había pintado un gran mural y que era el centro de la organización cultural promovida por Luis Arévalo. En ese espacio nos encontrábamos con representantes de otros movimientos culturales en el barrio, artistas locales, promotores, funcionarios y otras asociaciones civiles que buscaban hacer algo en Tepito. El Foro Martes de Arte es el punto de encuentro para cualquiera que busque conocer ese otro rostro del barrio, un lugar donde la pintura, el debate, el baile sonidero y otras manifestaciones culturales de Tepito se mezclan y juegan unas con las otras. También era un espacio organizativo, donde se comenzó a formar el grupo que comenzaría el proyecto de talleres en Los Palomares.

En pláticas con Luis Arévalo (a quien desde ahora llamaré don Luis), me propuso impartir talleres para niños en un Foro a medio construir ubicado en la UH Palomares, dentro del barrio. La intención de iniciar un programa de educación para la paz, empataba y se complementaba con su deseo de promover la cultura en su barrio, ya que para don Luis, la fórmula del cambio para su comunidad es la promoción de las artes y la formación de sus habitantes para recuperar los oficios; algo que decía cuando le preguntaban qué necesitaba Tepito: “educación cultura y capacitación, esa es la clave para transformar al barrio”. El proyecto nace de esta colaboración e interacción inicial entre los promotores culturales de antaño y nosotros, como una nueva generación que retomaría esta labor y la impulsaría. Hacia finales del 2012 comenzamos a ir los Palomares para conocerlo e iniciar el reconocimiento de la comunidad, donde luego iniciaríamos con algunas acciones como la limpieza del patio, los talleres de baile y rap, así como la pinta de un mural muy sencillo (que se convertiría en el primero de muchos).

El camino desde el Foro Martes de Arte y los Palomares, era una especie de ritual de iniciación. En el camino me encontraba con personas en situación de calle, inmensos basureros que se formaban en las esquinas, algunos cuantos niños jugando entre los esqueletos de los puestos y locales comerciales que nunca se ven a causa del tianguis. Entrar al barrio en martes es siempre muy revelador, es cómo verle las entrañas a un monstruo mientras duerme. Caminaba entre puestos, entre aromas de marihuana y garnacha mezclados, ritmo de cumbia desde una ventana, calles tranquilas donde asoma un carrito de esquites. Avanzábamos sobre Avenida del

⁴⁶ Ubicado en la esquina del Eje 1-Lagunilla y la Av. Vidal Alcocer, afuera de la estación de metro Tepito.

Trabajo hasta la calle de Peñón, con los materiales a cuestras, cargando escobas y lo necesario para los talleres del día, algunas veces solo, otras, acompañado de los amigos que se iban sumando, de voluntarios y voluntarias que fueron a lo largo de los años, con el Tallerista o artista que se sumaba ese día; la agenda se hacía semana a semana en ese primer período, recreando constantemente y ofreciendo una variedad de actividades a los niños.

Muchas ocasiones iba con algún periodista o estudiante que investigaba algo sobre el barrio, con representantes de asociaciones civiles, artistas, funcionarios públicos, visitantes de otros países y un sinfín de personas interesadas en visitar el barrio, interactuar con su gente y para conocer nuestro trabajo. No me di cuenta en que momento yo era una especie de referencia y contacto para quienes querían conocer Tepito y explorar sus proyectos culturales, tal como me lo dijo después un amigo periodista. Cabe mencionar que también las redes sociales contribuyeron en mucho a esta visibilidad de nuestro proyecto, a que nos pudieran contactar y que se dieran más fácilmente las relaciones con muchas personas hacia fuera del barrio, la ciudad o incluso más allá de México.

Durante años, el hecho de caminar las calles, saludar a las personas que venden siempre en el mismo lugar, encontrar a los vecinos y conocidos en el mercado, poder meterme en los callejones de Peñón o Constanza para acceder a la Fortaleza y Los Palomares como un local, eso fue parte del proceso de intervención en la comunidad; hay que caminarla y sentirla, vivirla para que puedas integrarte a ella. El explorar constantemente esa parte del barrio me dio la confianza para dar inicio a un proyecto que se consolidaría como una iniciativa cultural importante en el barrio y, posteriormente, cómo un referente para la comunidad: La Escuela de Paz Tepito. Inicialmente no se llamó así, pero fue tomando forma debido a la continuidad de la labor social que propiciamos. Esta Escuela de paz era un espacio simbólico que se enfocó en el trabajo con niños y adolescentes, trabajando con todo el tejido social de la comunidad, sobre todo con las familias de los niños, promoviendo un modelo de educación para la paz por medio de actividades artísticas y trabajo constructivo.

La posibilidad de construir la paz en un entorno con tanta violencia y desconfianza inició procurando reconstruir las relaciones y conciliar las diferencias, algo que motivó mucho de lo que realizamos en el barrio posteriormente. Considero que una comunidad se construye a partir de la confianza mutua de sus miembros y en la creencia de una colectividad por salir adelante y

afrontar el futuro unidos (Wild y Nebel 1984, Gómezjara 1986). A lo largo del tiempo, se generaron relaciones con sus habitantes, nos conocimos personalmente invitándonos a sus casas, departamentos, contándonos episodios de su vida y haciéndonos partícipes de las actividades familiares y la vida cotidiana del barrio. Eso fue muy importante en el proceso de tratar de reconstruir la comunidad y promover una cultura de paz, en un contexto de violencias arraigadas.

La premisa es que, para disminuir los distintos tipos de violencia que se manifiestan en el barrio de Tepito, el primer paso es la creación de condiciones para la unidad comunitaria, la cual puede ser posible por medio de la reconstrucción de los lazos sociales. Por ello, emprendimos una serie de iniciativas basadas en los principios de la educación para la paz, con sus efectos al nivel socio ambiental interviniendo en el espacio público (Robinson 1996), para comprobar empíricamente este postulado. Algunos de los principios básicos de la educación para la paz según Vincent Fisas, teórico especializado en el tema de la Escuela de cultura de paz de la Universidad de Barcelona, son: el desarrollo de habilidades de diálogo, cooperación, no discriminación, resolución de conflictos sin violencia, la equidad de género y el respeto al medio ambiente (Fisas 1998). Estos principios, compartidos ampliamente por los especialistas en pedagogías sin violencia y para la paz, son algunos de los que adaptamos en nuestro programa de actividades, ideando estrategias culturales que pudieran incidir en estos ámbitos.

Para iniciar, nos propusimos fomentar la convivencia y la cohesión social del barrio de Tepito con este proyecto, poniendo en práctica distintas estrategias de gestión cultural. Inspirado por la filosofía de la no violencia Gandhiana y con mi experiencia previa de trabajo cultural en comunidad, junto con una amiga llamada Patricia Glower, iniciamos un colectivo denominado PEACE⁴⁷, con el fin de aportar en el proceso de construcción de paz en el barrio de Tepito por medio de la educación, utilizando manifestaciones artísticas como la pintura, la música, la fotografía y el video, usados como medios para transmitir enseñanzas positivas y valores de paz. Las metodologías de enseñanza eran activas y participativas, fomentando el trabajo en equipo con el objetivo de disminuir la violencia en el nivel interpersonal de los niños. Igualmente procuramos siempre incidir en el espacio público, con la idea de que, si se mejoran físicamente

⁴⁷ Productora de Espacios Abiertos de Cultura y Educación, con la idea de llevar proyectos culturales a espacios públicos en Tepito.

los espacios comunes, cambia la percepción de las personas sobre su comunidad y se puede iniciar un proceso de organización colectiva. El proyecto no buscaba ser algo ajeno a la gente del barrio, sino que tenía el objetivo de iniciar un proceso de empoderamiento, organización y participación comunitario, el cual iniciaría atendiendo a la infancia y los jóvenes, para posteriormente impactar en el resto de la comunidad.

El proyecto se implementó en distintas unidades habitacionales, vecindades y calles de Tepito, en alianza con vecinos y promotores culturales independientes, quienes llevan a cabo acciones por la mejora de su comunidad, tal es el caso de don Luis, Efrén Islas, “el Power” Camarillo, Jacobo Loeza, Mayra Rojas, Rosa Martínez, entre muchos más. En sus inicios con proyecto PEACE y, posteriormente, con Escuela de Paz Tepito, realizamos una variedad de actividades en los espacios públicos, siendo nuestra metodología el organizar actividades culturales con un modelo participativo y dialógico con la comunidad. La intención a lo largo del primer año, fue la de empoderar a los miembros de la comunidad, generar empatía entre las personas y proyectos para que, en conjunto, se catalicen esos procesos sociales internos en el barrio que le den continuidad en el futuro.

Escuela de paz Tepito nace como tal en 2013, como una evolución de PEACE, con un nuevo equipo de trabajo e iniciando gestiones con el Instituto de la Juventud de la Ciudad de México, el cual brindaría becas mensuales para talleristas, lo cual se convertiría en una de las principales fuentes de financiación en los siguientes años. EL proyecto se proponía los siguientes objetivos:

- Impactar positivamente en la sociedad por medio de proyectos que transformen las condiciones de violencia en una comunidad.
- Brindar herramientas a niños y jóvenes para reflexionar la violencia y buscar transformarla.
- Prevenir los factores que ocasionan la violencia, cambiándolos de raíz en los aspectos culturales.

La propuesta fue la de generar un modelo de intervención cultural que contribuyera en la prevención de la violencia, integrándose a la comunidad por medio de la sensibilización artística y formación de públicos para actividades culturales. El propósito era desarrollar una estructura organizativa, que pudiera articular redes de trabajo que fueran semilleros de proyectos culturales. Nuestras hipótesis acerca de la violencia y el cómo lograr el cambio deseado, partía de premisas como:

- La no violencia requiere de un cambio social y cultural; por lo que es un proceso de larga duración.
- La cohesión y participación comunitaria es el paso previo a cualquier esfuerzo de construcción de paz.
- La educación es esencial en la cultura de paz para al formar individuos íntegros encaminados al buen vivir de su comunidad.

Para demostrarlo y lograr un cambio en los modelos subculturales de la violencia, expresados en formas de vida, valores e imaginarios sociales, nos propusimos una diversidad de estrategias donde los niños tuvieran la experiencia de convivir en un ambiente sin violencia, creando un territorio lúdico y afectivo donde la violencia era constantemente visibilizada y prevenida, a la vez que rechazada. Entre las actividades más relevantes que realizamos en el proyecto, destacan los siguientes:

1. Talleres de sensibilización artística y en oficios
3. Organización de eventos comunitarios
4. Revitalización y mantenimiento de espacios comunes.
5. Formación y capacitación de promotores locales en cultura de paz. Estas áreas, que se mencionan de forma general, tuvieron una variedad de acciones cada una que se fueron diversificando cada vez más; invitamos a talleristas de todas las disciplinas posibles, pintamos diversos murales colectivamente, limpiamos patios y parques, hicimos cursos de verano y

eventos culturales en las calles, hasta el punto de organizar conciertos y bailes sonideros. Hicimos de la gestión cultural la mejor forma de llegar al corazón de la comunidad.

No teníamos muchos referentes, no hay manuales de cómo hacerlo, era una empresa nueva para la mayoría de nosotros quienes afrontábamos el problema de la violencia en México como una cuestión urgente en la agenda pública. La prevención de la violencia era un tema reciente y las instituciones para atenderla no se creaban aún, por lo que la innovación y experimentación eran las constantes. Nos dimos cuenta que en realidad gran parte de lo que hacíamos era un ensayo, la búsqueda de pistas que aportaran a la comprobación de las hipótesis que nuestra teoría de cambio planteaba: es posible transformar los ciclos de violencia y las representaciones que una comunidad tiene de ésta por medios simbólicos. Aunque no se tenía una idea completamente clara de la solución, había algunas pistas que el campo de la pedagogía para la paz (Lederach 2000), la educación popular (Freire 1990), las prácticas culturales comunitarias (Covarrubias 2012), entre otras, nos aportaban ideas y fortalecían el repertorio de acciones para intervenir en el barrio.

Escuela de paz: un espacio simbólico sin violencia.

Escuela de paz fue la apuesta de poner en práctica un modelo educativo innovador, que complementara con lo que las escuelas tradicionales no ofrecen que es la formación del individuo, la transmisión de ideas críticas sobre la realidad y el desarrollo de la creatividad al aprender diversas disciplinas artísticas. Además, lo hacíamos desde la práctica de la no violencia y hacia la construcción de una cultura de paz.

En las entrevistas con medios, me preguntaban constantemente sobre la ubicación de nuestra “Escuela”, a lo cual siempre sorprendía: “no tenemos una escuela de cuatro paredes, Escuela de paz Tepito es un espacio simbólico, puede estar en cualquier lugar: el patio de la vecindad, un parque abandonado, debajo de un techo improvisado en una banqueta o al pie de

un árbol. La escuela de paz es Tepito, es el barrio, es la calle, es cualquier lugar donde se pueda crear un espacio sin violencia para los niños y las niñas”. La idea tradicional de la escuela era siempre cuestionada, el rol de los maestros y estudiantes se subvertía, no buscábamos enseñar algo, sino formar personas plenas; la intención era la creación de un momento de paz, una puerta abierta a descubrir una nueva forma de relacionarnos y abordar los conflictos (Cerdas 2013,), un espacio único creado a partir de las prácticas culturales con un enfoque de cultura de paz. La visión de la educación como algo centrado en la institución y de manera lineal entre el estudiante y el maestro se rompía, ya que el espacio educativo era el patio de juegos de sus casas, la comunidad alrededor influía en el desarrollo del proyecto y los maestros éramos, las más de las veces, otro niño que proponía los juegos del día, un guía, consejero y amigo.

La EP es un proceso educativo dinámico, continuo y permanente, fundamentado en los conceptos de paz positiva y en la perspectiva creativa del conflicto, y que a través de la aplicación de enfoques socioafectivos y problematizadores pretende desarrollar un nuevo tipo de cultura, la cultura de la paz, que ayude a las personas a desvelar críticamente la realidad para poder hacerle frente y actuar en consecuencia.” (Fisas 1998:48)

El carácter alternativo de la educación para la paz, en diálogo con otros enfoques, hizo de la intervención socioeducativa una herramienta dentro del proceso más amplio de construcción de paz del barrio. Al considerar que la violencia tiene un fondo cultural muy sólido y que se aprende desde prácticas cotidianas y con experiencias de vida, consideramos que para transformar valores y normas sociales que aceptaban la violencia, lo primero era incidir en la formación de sus creencias y actitudes respecto a la violencia, sobre todo de forma vivencial. Muchas veces escuchaba a los niños pelear por dinero, expresar que no querían estudiar y que su mayor meta era tener un local en el mercado o ser narcos: esas son algunas de las ideas predominantes sobre el éxito en su contexto. Algunos jóvenes comienzan a buscar pertenecer a La Unión Tepito o algún grupo criminal, ya que dentro del barrio eso puede ser un símbolo de pertenencia y status, algo que impacta en sus hermanos menores. La violencia estaba presente en la mayoría de estas representaciones de la vida buena y deseable y niños y jóvenes alimentan sus fantasías con motocicletas, celulares, ropa y armas.

Nuestra intención fue mostrarles algo que en sus imaginarios sociales no estaba representado, algo que no existía pero que podría transformar sus vidas, que, si los símbolos del éxito en el barrio estaban relacionados a patrones antisociales, también había opciones basadas en el talento, el estudio o el trabajo. Como decía el padre de Osmar, un niño que fue asiduo participante de los talleres de Mineros durante varios años: *“yo le decía al Osmar, mira a los maestros, ellos, así como llegan acá, al chile tienen sus estudios, a ellos les puedes preguntar y van a saber porque fueron a la escuela. Los niños se dejan llevar por que aquel ya trae una buena moto, unos tenis chidos, el buen celular, pero tú sabes que la mayoría andan “en cosas” (ilegales), o que son rateros, yo no los juzgo, pero no es lo que quiero para Osmar, yo siempre le digo que vea como ustedes que estudiaron y cómo se superan mejor.* (entrevista con Miguel, febrero 2019)

Estas intervenciones buscan prevenir las causas y factores que orillan a las personas a cometer actos antisociales o reproducir los patrones que dan origen a las problemáticas sociales como la violencia. La educación es fundamental en este proceso, ya que es por medio del cambio en la concepción del mundo y los modelos culturales que la sostienen, que el individuo puede transformar las violencias que viven.

El problema que se me presentaba y que me cuestionaron continuamente, era el cómo proponer una pedagogía para la paz en Tepito, donde la violencia ha sido parte de la construcción de su identidad como barrio y que es un rasgo característico de la socialización en esta comunidad. Es por ello que tenía que encontrar la significación de la paz, la forma en la que ellos se representarían una vida mejor; y con ello generar una estrategia de diálogo y de conocimiento de la comunidad, para saber cómo comunicar ideas distintas, de una forma que les parecieran interesantes. Así nace la idea de una Escuela de paz en el barrio bravo, un espacio sin violencia que se abría en medio de una comunidad lastimada, pero que ofrecía actividades únicas y a las cuales no tenían acceso, por lo que se interesaron por la propuesta y comenzaron a pensar en la posibilidad de que en Tepito también existía la paz.

En distintas partes de Colombia, España y Costa Rica, por citar algunos, se han implementado estos enfoques de educación para la paz, sobre todo en el ámbito de la educación

formal. Los estudios realizados sobre estos proyectos, dan cuenta del desarrollo de distintas habilidades psicosociales y emocionales que fortalecen los valores de paz en los individuos, tales como: confianza en sí mismo, capacidad de relacionarse sin violencia y capacidades afectivas hacia los demás (Fisas 1998). Basados en esto, nos enfocamos en generar estrategias y metodologías que nos permitieran introducir el tema de la cultura de paz por medio de la educación no formal y con el uso de distintas manifestaciones artísticas como medio de motivar la expresión de emociones y la transformación de su medio. La experiencia con la Escuela de paz Tepito me demostró de forma directa el cómo se pueden aplicar estas premisas en un caso concreto, dándome una visión de sus puntos débiles y sus ventajas.

En entrevistas con Janett Cortés, madre de Osmar, me refería la importancia para su hijo de convivir con nosotros, que éramos “otro tipo de personas”, que le motivábamos a estudiar y cuestionar los patrones de vida que la mayoría de los jóvenes en su comunidad siguen en la colonia Morelos, una de las colonias de mayor incidencia delictiva de la ciudad. El tener un arma y el estar ligados a la delincuencia organizada, algo común para los miembros de esa comunidad, ya no eran opciones deseables para su familia que ya había pasado por esas problemáticas, ahora veía en la educación una alternativa posible, algo que vivieron con nosotros como educadores en su barrio. Me parece que haber transmitido una opción de vida distinta fue la mayor enseñanza que pudimos dejarles, algo que fue posible con el ejemplo, cultivando una relación sincera y constante a lo largo de los años; no con lecciones o discursos. La paz se enseña prácticamente, compartiendo la experiencia de convivir sin violencia, desarrollando el cuerpo y la mente de forma sana y generando relaciones de afecto con los demás. El arte fue la herramienta, la paz el objetivo, la participación el medio, para construir una ciudadanía con principios y valores encaminados a la paz. A continuación, explicaremos más detalladamente cuáles fueron los enfoques en los que nos basamos para poder desarrollar esta propuesta educativa.

Desarrollo de la propuesta de una pedagogía artística para la paz

Escuela de paz combina distintas estrategias pedagógicas, inventa didácticas de aprendizaje y resignifica la idea de la Escuela, como un espacio de aprendizaje dirigido a un territorio libre, de saberes compartidos, donde se producen nuevas experiencias vitales. Una definición de educación para la paz que retomamos y que aplicamos es la de Fisas, para quien ésta no se refiere a un diseño curricular sino como una postura ante el mundo:

La EP es una educación crítica y emancipadora. Promueve la autonomía y la afirmación personal, las habilidades de relación social igualitaria, justa y democrática. Analiza y trabaja desde la organización del centro para promover en él estructuras justas a todos los niveles, y evitar así cualquier violencia estructural. Trata de conocer, analizar y posicionarse frente a los conflictos macrosociales que afectan a la ciudadanía, y por lo tanto quiere que el alumnado salga del aula y se implique con su entorno. (Fisas 2009: 7)

El proyecto nace con este espíritu, con la intención de construir relaciones y generar las condiciones a nivel cultural para la construcción de paz, lo cual conlleva la transformación de los patrones de violencia existentes más allá de las aulas: educando directamente en el barrio y cara a cara con la gente. Como se deriva del enfoque de la educación popular propuesta por Paulo Freire, la educación no solo existe en las aulas o el conocimiento en los educadores, sino que es parte de una construcción social colectiva; por ello la formación de los individuos requiere comprender los valores y afectos de las personas, en este caso los niños de Tepito.

La visión personal de la educación estuvo presente en el proyecto, con los talleres de arte en la calle, combinada con la teoría sobre la educación pacificadora de Lederach, la cual propone la resolución creativa y asertiva de conflictos a la base de este modelo, teniendo a la educación como parte de un proceso de cambio social. Nuestra labor al impartir talleres era no sólo transmitir un contenido o desarrollar alguna habilidad en ellos, sino brindarles herramientas de diálogo, trabajo en equipo y de aprendizajes no tradicionales que no tenían en sus casas o en las mismas escuelas oficiales. Se les enseñaba sobre la confianza, la paz, el amor, la amistad, el juego, la libertad y el cariño; a su vez les transmitíamos la importancia de ser un ciudadano activo y participativo en su propia comunidad.

Uno de los mayores ejemplos de este sentido de trabajar por la mejora de la comunidad, fue en lo concerniente a las acciones de limpieza que se llevaron a cabo de forma constante por algunos años, como una forma de promover el involucramiento de las personas. Las escobas fueron una de nuestras armas más poderosas de transformación del barrio, en específico de Los Palomares. Al hacer que los niños limpiaran un espacio sumamente contaminado, y al mantener los esfuerzos a lo largo del tiempo, se pudo apreciar un cambio en el entorno, la cual propiciaba una forma distinta de percepción del espacio urbano y mayor convivencia en el mismo. La gran cantidad de basura que se removía con la participación de los niños hacía que los vecinos participaran, ya que les motivaba que alguien iniciara la labor de limpiar el patio común, lo cual generaba lazos de empatía entre los vecinos que se sumaban con nosotros. En ocasiones no solo se barría, sino que se convocaba a jornadas de limpieza intensiva, donde se recogían escombros mayores (muebles, camas, grandes acumulaciones de basura), convocando a voluntarios y organizaciones que nos ayudaran. La enseñanza de la limpieza era que quienes habitamos un espacio somos capaces de transformarlo si nos organizamos; que al actuar sobre la realidad podemos hacerla mejor y concebir algo distinto de lo habitual.

Estas acciones cívicas promovían la integración de la comunidad, sus miembros se conectaban ante un bien común, trabajando en conjunto y dando de sí. El motivar mediante el ejemplo, como la limpieza de un patio, hacía que la colectividad se construyera y se diera esa construcción de comunidad que nos proponíamos: la comunidad se construye desde la agencia de sus integrantes. Este fue el inicio y un paso importante en el proceso de generar confianza y propiciar la participación y organización comunitaria; pero aún más, para enseñar sobre la corresponsabilidad que tenemos de nuestro entorno y de nuestro rol para hacerlo un lugar mejor. Era increíble ver a los niños acarrear agua, limpiar jardineras, sacar basura de todos lados para poder jugar, pero aún más interesante, era ver la reacción de los paseantes, los padres y demás vecinos de este carácter proactivo de sus niños: ellos estaban educando a sus padres con esas acciones.

Combinar los planteamientos de la educación popular, o liberadora, con la educación para el conflicto, en conjunto con las estrategias didácticas de las disciplinas artísticas y deportivas, hicieron que desarrolláramos una variedad de estrategias de gestión en la comunidad e inventáramos formas de conectar con las personas de todas las edades y características. El arte

era el medio más delicado, pero a la vez poderoso, de comunicar un mensaje e irrumpir en espacios sociales que no esperaban ese tipo de acción, pero que con el tiempo la conocieron y aceptaron.

El proyecto de Escuela de paz es una experiencia concreta de aplicación de distintas premisas que la educación para la paz plantea, utilizando el arte y medios participativos para lograrlo. Este experimento se mantuvo activo durante 7 años. Los aprendizajes que se derivaron de dicha experiencia son muy amplios y durante el desarrollo del proyecto realicé informes anuales, conduje entrevistas con participantes del proyecto, se documentaron fotográficamente un sinnúmero de actividades que se desarrollaron a lo largo del tiempo y se tiene material audiovisual que aporta a la comprensión del proyecto. De este material es que he buscado captar los momentos principales, las principales líneas de acción, el avance de los proyectos y la relación con la comunidad.

Tepito es un espacio de formación, ya que desde muy temprana edad, niños y niñas desarrollan sus habilidades y aprenden de sus mayores los oficios, a través del trabajo. Esta situación hace que los niños y niñas del barrio sean muy despiertos, activos y en ocasiones precoces ante ciertos temas. Lo que viven y escuchan en la calle, las relaciones que se dan en el tianguis y la dinámica social y familiar, hacen que aprendan sobre drogas, sexo, violencia y delincuencia desde muy jóvenes. Este contexto complica la forma de aproximarse a la gente con un proyecto de gestión cultural y educación para la paz, que se implementa en sus propios espacios. No podemos ni queremos quitarles su identidad: lo bravos, las groserías, prohibirles u obligarlos a hacer algo que no quieren, ese nivel de violencia es aún tan propio en ellos que no podemos cambiarlo totalmente, pero si podemos mostrarles opciones distintas de aquellas que a futuro puedan llevarle a problemáticas mayores. Lo que hicimos durante los años que desarrollé esta experiencia de educación artística para la paz, era formar individuos comprometidos con su comunidad y que se relacionaran de maneras menos violentas con su entorno. No quisimos imponer ideas o adoctrinar de ninguna forma, solo buscábamos despertar un sentido crítico ante aquellas situaciones de violencia que vivían y normalizaban, para que no les afectaran aún más. No modificamos sus creencias o personalidad, solo brindamos alternativas de convivencia a quienes han aprendido a relacionarse constantemente con violencia.

Un pilar importante de la educación para la paz, adoptado en el proyecto, es el método socioafectivo, que implica incorporar las dos dimensiones fundamentales del individuo, la corporalidad y la emocionalidad, dentro de la didáctica y formas de enseñanza; es una pedagogía que considera al individuo de forma integral y al infante como un ser en formación psicoemocional, donde los aspectos internos de la persona son tomados en cuenta. Como mencioné respecto a la conformación de la cultura tepiteña, los afectos predominantes (ya descritos por Lewis), eran la agresividad y la carencia de afección entre los miembros de las familias y con la comunidad cercana. Al parecer el entorno hostil hacía fríos y duros a sus habitantes, la precariedad vital y los patrones de masculinidad preponderantes, conforman una socialidad poco afectiva y con una tendencia constante a la agresividad. “¡Los tepiteños crecemos a putazos!”, sería una frase de Lourdes Ruiz, que he visto manifestarse en el trato de algunas madres a sus hijos, las formas de relacionarse desde la infancia y las muchas peleas que tienen que dar para ganarse el respeto. Entre los tepiteños pocas veces se ven manifestaciones de afecto públicamente, entre los hombres hay una forma de relacionarse basadas en las masculinidades violentas, las mujeres también tienden a no ser cariñosas y rechazan la delicadeza, como signo de debilidad o falsa superioridad. Las madres hablan con groserías a sus hijos y a los niños les cuesta demostrar o expresar sus sentimientos entre sí; no fueron pocos los que nos expresaban que solamente nosotros los abrazábamos, denotando la carencia de esos afectos tan básicos y necesarios para un infante. Acostumbrados a mucho stress desde la infancia, ya sea por la inseguridad o por la rapidez y rudeza de la vida en el tianguis, la forma de relacionarse entre ellos lleva siempre la impronta de esta disputa por defender lo propio. Al observar esta lucha constante de todos contra todos dentro del mismo espacio, me cuestiono acerca del significado de la comunidad, ¿cómo se consideraban ellos en relación a los demás?, ¿se veían como un entramado colectivo o como una multitud de individualidades?, ¿dónde se desgarran el tejido social?

Parto de la idea de que la comunidad no es solo la agrupación de personas que viven en el mismo entorno social o territorio, sino que ésta se crea en las relaciones que se producen en distintos espacios y que le dan sentido a dicho territorio, en suma, es construida por agentes sociales que actúan en su realidad. La comunidad se da en entornos tanto físicos como virtuales, pero depende de la voluntad de sus miembros de conformarla y alimentarla. Por ello, la construcción de comunidad me pareció el primer paso en la construcción de paz en Tepito,

debido a la debilidad de los lazos sociales, consecuencia de décadas de conflictos no resueltos y afectividades lastimadas. Para ello había que incentivar y crear canales de buena comunicación, fomentar la tolerancia, la capacidad de resolver conflictos de forma creativa y la expresión asertiva de emociones. La comunidad es el conjunto de personas que se reconocen como tales y tienen un sentido de pertenencia que se va construyendo a lo largo del tiempo. Entornos sociales sin confianza y con lazos comunitarios débiles son los que más propensos a la violencia están, no dependiendo de su situación económica solamente, sino de las variantes culturales propias de su historia.

Ahora quiero dar algunos ejemplos de cómo esto fue llevado a la práctica por medio de las acciones que se realizaron a lo largo de los años. Es una propuesta que denomino **educación vivencial para la paz (EVP)**. La característica principal de este método es que busca trabajar a nivel integral con el individuo, su relación con otros y como parte de una colectividad, al promover los valores de la cultura de paz de una forma práctica. Por ello se utilizó el enfoque socioafectivo (Curiel, Ojalvo y Cortiza 2018) que entiende al sujeto “sentipensante”, aquel que integra el pensar y sentir en conocimientos que puedan generar cambios en su entorno (Fals Borda 1993). La construcción de paz se hizo de forma participativa, para lograr una experiencia de construcción de comunidad y cambio social.

El método socio-afectivo implica entender al ser humano en donde el pensar y el sentir son una unidad, concibiendo a la persona humana desde su composición emocional y tomando esto en cuenta en el proceso de formación del individuo y el aprendizaje por medio de experiencias (Torrego 2003). Escuela de paz ha realizado esto escuchando a los niños, abriendo espacios de diálogo, conociendo sus problemáticas y tratando de brindar un apoyo o acompañamiento. Las etapas del proceso de reconocimiento de emociones iniciaban con la observación de los comportamientos de los niños, sobre todo aquellos donde aparecían rasgos de violencia; cuando detectábamos algún caso de agresividad constante y repetida teníamos un cuidado especial de esos casos. Un aspecto muy importante es el no señalar o juzgar, no hacerle algún comentario o castigo, no regañar frente al grupo y procurar resolverlo de forma individual. Al pasar el tiempo, con el trato respetuoso, cuidando sus reacciones y el lenguaje, podíamos disminuir las respuestas agresivas y los conflictos violentos. Tomar en cuenta sus emociones, sin reprimirlas, pero tratando de entenderlas, es fundamental en este ciclo. Un ejemplo de cómo

abordamos estas situaciones lo podemos ver en la siguiente nota de un diario de campo sobre el curso de verano que realicé en 2018:

Siento que este curso está logrando llegar a los niños más profundamente, ya que estamos atendiendo a sus emociones, escuchándoles y tomando en cuenta sus sentires y pensamientos. En ocasiones hay que pasar un tiempo con alguno de los niños que son más explosivos, como el Toto, o los que tienen más problemas para controlar sus emociones. Como hoy el caso de Alexis, de quien su madre me comentó que tiene problemas de nervios, hoy se enojó muchísimo con otros niños durante un taller y estaba por pelear con ellos. Detuvimos el conflicto, calmamos a todos y a Alexis, en lugar de regañarlo, lo aparté del grupo donde era el conflicto y fui a calmarlo. Estaba en medio de un ataque de ira, lloraba y temblaba todo su cuerpo, nos sentamos juntos en el pasto y le pedí que respirara junto conmigo, realizamos un ejercicio de respiración y meditación. Estuvimos un rato así hasta que se tranquilizó y pudimos hablar. Le pedí que me dijera que era lo que sentía, y él expresó su proceso emocional que lo había llevado a enojarse y pudimos platicar e incluso más adelante se reincorporó al grupo y las actividades, estando bien el resto del día. Esta experiencia siento que lo hace más consciente de sus emociones y de cómo manejarlas y quizá le ayude en el futuro, debido a su gran sensibilidad. (notas en campo, julio 2018)

Nuestro modelo partía de una vinculación entre la parte cognitiva y afectiva del ser humano, es decir, romper con la concepción que por años se ha trabajado en las instituciones donde solo se da importancia a la transmisión del conocimiento sin vincular lo afectivo y el desarrollo del individuo, la educación masificada que no atiende las necesidades emocionales de las personas. El enfoque socio-afectivo parte de la empatía, del reconocimiento del otro y de las vivencias personales, lo que da como resultado el desarrollo de la seguridad y confianza, entre otras capacidades que se desarrollan en los niños para manejar los conflictos, por eso fue muy importante en el desarrollo del modelo de Escuela de paz.

La EP es un proceso educativo dinámico, continuo y permanente, fundamentado en los conceptos de paz positiva y en la perspectiva creativa del conflicto, y que a través de la aplicación de enfoques socioafectivos y problematizadores pretende desarrollar un nuevo tipo de cultura, la cultura de la paz, que ayude a las personas a desvelar

críticamente la realidad para poder hacerle frente y actuar en consecuencia.” (Jares 1999:124)

Este es el fundamento de la propuesta de Escuela de paz Tepito, un nuevo modelo educativo desde las prácticas culturales, usadas como herramienta para la construcción de paz en barrios urbanos con violencia. Las teorías que la respaldan hablan de la formación de los individuos y la comunidad, implicando un proceso integral de desarrollo de habilidades para la resolución de conflictos sin el uso de la violencia y equipados para enfrentar el mundo y transformarlo. La educación vivencial para la paz es nuestra propuesta de intervención educativa en entornos de conflicto, basada en los principios de la educación popular, que es una visión crítica y replantea nuestro papel en el proceso de formación. Los cuatro ejes de la educación para la paz son: *1) aprender a conocer, esto es, adquirir los instrumentos de la comprensión; 2) aprender a hacer, para poder actuar sobre el entorno; 3) aprender a vivir juntos, para participar y cooperar con los demás en todas las actividades humanas; 4) aprender a ser, progresión esencial que participa de los tres aprendizajes anteriores* (Fisas 2010:76)

William J. Kreidler, teórico de la educación para la paz y la resolución de conflictos, propone que la educación puede atender los conflictos cuando implica el desarrollo de 5 habilidades principalmente: la cooperación, la comunicación asertiva, la tolerancia, la expresión emocional positiva y la resolución creativa de los conflictos. (Kreideler 2004) La propuesta de Escuela de paz Tepito echa mano de estrategias de enseñanza-aprendizaje participativas, dialógicas y vivenciales para poder llevar a cabo estos objetivos de la educación para la paz.

Al ya estar consolidados como proyecto y con reconocimiento por parte de la comunidad, durante los años 2014-2018, realizamos una gran cantidad de actividades culturales y llegamos a más espacios dentro del barrio de Tepito y la colonia Morelos, organizamos más eventos y pudimos generar lazos entre los niños de los distintos espacios, propiciando interacciones que de otra forma no se hubieran realizado, o quizá no de forma pacífica. Por medio del arte e intervención directa en las calles y espacios habitacionales, llevamos esta propuesta al barrio durante esos años de maduración y expansión del proyecto. Implementamos diversas actividades por parte del colectivo, para fortalecer las distintas áreas que considerábamos relevantes para la construcción de paz; tales como el diálogo, la equidad de género o el cuidado del medio ambiente, tal como se pueden apreciar en la siguiente tabla que

muestra las acciones llevadas a cabo dichos aspectos de la construcción de paz en el período mencionado.

ESTRATEGIAS PEDAGÓGICAS DE ESCUELA DE PAZ TEPITO.

Principio	Estrategia	Ejemplo
Diálogo y escucha	<p>Formar círculos de la palabra</p> <p>Toma de decisiones por consenso</p> <p>Generar acuerdos de convivencia</p>	<p>En el curso de verano hablaban de lo que les gustaba del día y qué les gustaría hacer el próximo. Al ver que al día siguiente tomábamos en cuenta sus opiniones, se mostraban entusiasmados y más participativos. Igualmente generamos acuerdos de convivencia, que se escribían en una cartulina visible para todos. Cada vez que alguien no cumplía el acuerdo, se le recordaba a ese niño qué se había decidido entre todos y era la colectividad la que hacía que se respetaran esas reglas de convivencia, no nuestra autoridad.</p>
Respeto mutuo y a la diversidad)	<p>Generar equipos de trabajo con niños mayores que ayudaran a los más pequeños</p> <p>Fomentar encuentros con personas externas al barrio, de otros países y culturas, para que conocieran una diversidad de formas de vida</p>	<p>Teníamos una intervención constante ante cualquier tipo de bullying o acoso, las actitudes violentas se evitaban y se hacían explícitas, generando conciencia sobre ellas. Al decirles a los niños que lo que hacían era violento, ellos iban reduciendo la tendencia a hacerlo. Además ya no contaban con la aceptación externa ante actitudes como burlarse de otros o querer abusar de alguien por su edad o género. Teníamos entrenamientos y Jugaban futbol en equipos mixtos de niños y niñas.</p>
Participación	<p>Elaborar videos con actuaciones, voces y la creación historias de forma conjunta.</p> <p>Pintar murales colectivamente.</p> <p>Barrer y limpiar los espacios de trabajo con los niños.</p>	<p>Las ocasiones en las que pintamos murales hacíamos consultas con la comunidad, elaboramos bocetos colectivos e incluíamos sus rostros en los muros de su barrio. Los murales reflejaban lo que ellos eran y sentían. Además, tenían un efecto de atracción, mejoraban el barrio y el cómo la comunidad interactuaba, ya que los niños y sus familias se sumaban a pintar, a limpiar los espacios, a ofrecer algo a los artistas y a convivir en su comunidad.</p>

Cooperación	<p>Juegos cooperativos como las sillas, cuerda, globos.</p> <p>Organizar eventos en conjunto con los niños y hacerlos parte de la organización, tomando un rol activo</p>	<p>En los festivales de la infancia se hacían los programas en conjunto con los niños, se les preguntaba literalmente: ¿qué quieren para su festival?, ¿cómo quieren celebrarlo?, eso propiciaba un diálogo que concluía en muchas propuestas que nosotros anotábamos y veíamos como hacerlas realidad. Carreras, torneos de frontón, <i>rallies</i>, cascaritas de futbol y muchos juegos, era lo que construían los niños, apoyándonos muchas veces en la misma realización del evento.</p>
Igualdad de Género	<p>Participación de talleristas y promotores de ambos sexos.</p> <p>Evitar las agresiones entre los niños por motivos de género.</p>	<p>El frontón es un deporte muy popular en Tepito y es un espacio predominantemente masculino. En uno de los torneos que organizamos en la calle de mineros, tuvimos un partido de exhibición de mujeres “pelotaris”, quienes jugaron en la calle e invitaron a las adolescentes a jugar también, abriendo un poco la mentalidad acerca de este deporte hacia las mujeres. Para los frontoneros de Tepito era algo nunca antes visto, el hecho de que una mujer jugara frontón.</p>
Respeto al medio ambiente	<p>Realización de jornadas de limpieza.</p> <p>Elaboración de huertos y jardines comunitarios.</p> <p>Reutilización de materiales para los talleres.</p>	<p>Uno de los jardines más lindos de Los Palomares en la actualidad, era un basurero cuando iniciamos a trabajar en el. En conjunto con los niños y otra organización ambientalista, sacamos la basura y se inició el proceso de fertilización del suelo. Plantamos árboles y poco a poco fueron brotando distintas plantas. Al poco tiempo adultos mayores se entusiasmaron con el jardín y comenzaron a participar activamente en él, hasta el día de hoy que lo cuidan y es un pequeño vergel en medio de los Palomares.</p>

Fuente: Elaboración propia.

Esto nos da una idea de lo que se puede hacer con el trabajo cultural desde un enfoque de construcción de paz, trabajado como una forma de educación popular. Al estar presentes en el espacio público, dentro de su territorio, era incompatible transmitir estos temas de forma tradicional, así que pensamos las estrategias para educar en la cultura de paz de forma práctica, sin discursos o explicaciones complicadas, sino como una experiencia, viviéndolo, haciéndolo

posible. Utilizamos los juegos, ejercicios, las experiencias compartidas y la expresión artística como los medios para lograrlo. La propuesta educativa de Escuela de paz buscaba propiciar la vivencia de la paz: ¿qué significa experimentar un entorno sin violencia? Responder esa pregunta equivale a imaginar otro mundo, una realidad social nueva, por lo que era una posibilidad que se tenía que poner en práctica; enseñar a tener relaciones más sanas, a convivir y resolver nuestras diferencias sin usar violencia, que niñas y niños puedan jugar juntos y compartir las cosas. La educación para la paz vivencial implica que antes de insultarse o pegarse, los involucrados en un conflicto puedan resolverlo de otra forma, y ese es el principal aprendizaje que logramos transmitir.

De esta forma se fue creando la propuesta de educación-experiencial para la paz que contribuía a lo que posteriormente llamaríamos: “Espacios, territorios sin violencia”, para continuar con la experiencia de aprendizaje vivencial y participativo y comunicarlo mejor al resto de la comunidad. Esto es consecuente con el enfoque que tenemos sobre nuestra posición en Tepito, que es de colaboradores en un proceso de cambio social. Presentar esta auto etnografía evocativa de mi rol como gestor cultural, es otro modo de transmitir esta experiencia, ya que ha catalizado una reflexión sobre este quehacer y el cómo sistematizar lo que sucedió.

Estudio de caso: proyecto de muralismo en Tepito.

Para ir cerrando este capítulo, trabajaré con un ejemplo más específico de la realización de un proyecto, en concreto la producción de murales de mayo a noviembre del 2019. Describiré el proceso de creación colectiva y la experiencia de gestión cultural que desempeñé, con un caso específico que resultó ser una de las experiencias más significativas que tuve en la metodología del arte y la educación para la paz en Tepito. Ya que una de las actividades más frecuentes fue el muralismo, el ejemplo en el que voy a profundizar etnográficamente es precisamente la pinta de murales, la cual se realizó en Los Palomares, debajo de los murales de Daniel Manrique, fundador de Tepito Arte Aquí. Este proyecto me parece uno de los momentos más significativos de nuestra trayectoria y sería, sin que lo supiéramos, el último proyecto que realizaríamos en

Tepito. Las circunstancias de su creación, el proceso de gestión, el desarrollo y final del proyecto, describen muy bien muchas de las características principales de esta gestión cultural en contextos de violencia y me permiten compartir reflexiones de mi experiencia y análisis sobre aspectos de la trayectoria general de esta iniciativa y sus efectos en la comunidad. Ahora les contaré cómo fue tomando forma este caso paradigmático de lo que fue Escuela de Paz Tepito.

Ante la inminente pérdida de porciones importantes del ya mencionado mural de Manrique en los Palomares, quisimos rescatar y darle más tiempo de vida a lo que aún quedaba de éste, para lo cual realicé el diseño del proyecto: *Restaurando el pasado, coloreando el futuro*⁴⁸, el cual contó con fondos de la Secretaria de Cultura de la Ciudad de México, por medio del programa Colectivos culturales comunitarios 2019. Ese fondo fue gestionado con éxito para la realización del que sería el último proyecto de Escuela de paz Tepito, donde se realizaron actividades durante el año. Realizamos una gran cantidad de talleres, se convocó a más de 20 artistas para que realizaran nuevos murales acompañando los de Manrique, como una forma de tender un puente entre su obra y las nuevas generaciones, se hicieron eventos y otras actividades para la comunidad además de la invitación a diversos medios de comunicación. Esta experiencia muestra la práctica cultural que se puso en práctica, basado en los principios de la educación para la paz, innovando en las formas tradicionales de la gestión cultural, siendo finalmente la creación de la colectividad quien hizo posible este rescate artístico-social y generando procesos comunitarios de cohesión.

Agencia social y colectividad creativa: murales colaborativos en los Palomares.

Una de las grandes experiencias que tuve en Tepito fue conocer los murales de Manrique en Los Palomares. Es una obra espectacular, pintada a todo lo largo del primer piso de un conjunto de edificios entre las calles de Peñón, Constanza y Toltecas en la colonia Morelos. Altos y pobremente conservados de las inclemencias del sol, la lluvia y el tiempo, son un vivo testimonio del arte socialmente comprometido que promovió el creador del movimiento Tepito

⁴⁸ Incluido como anexo a la tesis.

Arte Acá. Los murales hablan de la historia del barrio, de los personajes con los que su autor convivió y eran el referente para ilustrar la cultura local. Esos murales son una forma de recreación del pasado en el presente, ilustran al barrio dentro de él mismo, narración de un pasado que no volverá y donde cifraban su ideal de bienestar, época dorada que buscan volver a vivir. La obra plástica de Manrique es un testimonio cultural del barrio de Tepito y del México popular, al del modo en el que lo hace la literatura de Armando Ramírez: ambos sientan los hitos de su historia, que es también la de un México oculto y profundo.

Para la generación del primer Tepito Arte acá el barrio tiene dos épocas principales, una que se podría llamar original, un pasado con fuerte sentido de vecindad y pertenencia barrial, donde el tejido social era fuerte y todos se sentían parte de una misma identidad popular: el Tepito del pasado. El segundo momento nace con el derrumbe, físico y simbólico, de ese barrio histórico con el terremoto de 1985, que hizo que de los escombros de las antiguas vecindades naciera la nueva forma de habitar y vivir el barrio: unidades habitacionales con departamentos minúsculos, migración masiva, llegada de nuevas personas y flujos económicos.

El Plan Tepito tuvo como consecuencia la expulsión directa de parte de la población residente. Por otro lado, al no tomar en cuenta la combinación de usos de la vivienda que se da en Tepito, provocó la eliminación de fuentes de empleo. Por último, dado lo reducido del espacio, se difundió una percepción de que en ciertos aspectos los pobladores habían quedado en condiciones peores que las que tenían en sus anteriores vecindades. (Rosas Mantecón y Reyes 1985: 109)

No es sorpresa que el movimiento de muralismo surgiera con más fuerza en este contexto de reconstrucción de la identidad del barrio, justo en el punto de transición entre la forma de vida tradicional y la irrupción de la modernidad. La obra de Manrique, posterior al terremoto, oscila entre estos dos momentos del barrio, entre el pasado que es la raíz y un presente que necesita reconstruirse pero que resiste. *Para Manrique la cultura es: “la capacidad de estar en el mundo, de adaptarnos a él y adaptarlo a nosotros, y en Tepito se encuentra la capacidad de transformarlo todo (elementos técnicos, artísticos y culturales) adaptándolo a las propias necesidades. (Mantecón y Reyes, 1985: 48).*

El arte de Daniel Manrique y la literatura de este tiempo buscan recuperar la memoria que se borraba ante el dinamismo del México moderno, en una sociedad que olvidaba sus raíces ante la llegada del neoliberalismo y la globalización. En un entorno donde lo tradicional cedía paso a lo nuevo, Tepito se convirtió en un terreno en disputa, su cultura fue uno de los elementos de resistencia. *Primero el arte porque nos da champú para diseñar el proyecto de grupo, el de comunidad, el de sociedad y, con todos sus peros, el proyecto de nación* (Manrique 1998: 393) En ese tiempo, la acción cultural tuvo como objetivo recuperar la memoria de un barrio que ya nunca sería el mismo, una expresión artística que buscaba rescatarlo de su inminente disolución.

Los murales contienen y expresan la cultura de una localidad, tienen la capacidad de conectar con la gente visualmente y generar emociones; insertándose en el ámbito urbano el mural transforma el sitio donde aparece y le carga de sentido, provoca significados a partir del uso de símbolos: cuanto mejor manejan los símbolos más impacto tienen. En la historia del proyecto, una de las primeras acciones que realizamos fue la realización de un mural con la imagen de la Virgen de Guadalupe en el patio de Palomares. La idea surgió de uno de los jóvenes que se reunían en el patio, durante una charla para saber su parecer de hacer un mural; cuando les pregunté qué les gustaría que se pintara, la imagen de la guadalupana fue la elegida por todos. La realización la hicimos con los niños y con ayuda del artista tepiteño Alejandro Caballero, discípulo de Manrique, quien le dio una figura agradable a nuestro poco afortunado primer intento. Al presentar el mural a la comunidad, los vecinos nos mencionaron que le pondrían luces y lo adornarían; llegado el 12 de diciembre, la gente dejó veladoras y flores en el mural, le pusieron unas luces alrededor y flores pegadas a la mano.

Este acto mostraba las formas de apropiación del mural y cómo le dieron un lugar simbólico en su comunidad, al punto que el mural ha permanecido en buen estado desde su realización en el año 2012. Posteriormente otro artista del barrio, Ariel Torres, integró elementos prehispánicos al mural y le sugerimos si pudiera integrar a Buda y Gandhi, por lo que tenía también un mensaje adicional, en el que convivían otras culturas, por lo que el mural se llamó, después de varias etapas de pintarlo: “Todos somos una misma humanidad”, con lo que expresábamos la idea de la unión de culturas, de los vínculos que nos unen como parte de la familia humana.

Puedo calcular que realizamos más de 30 murales en Tepito entre Los Palomares, la calle de Mineros y sus alrededores, durante los 7 años del proyecto. Realizar murales se hizo una

práctica común del proyecto, luego de promotores culturales del barrio e incluso de instituciones públicas que veían en estas acciones un gran potencial de trabajo en Tepito. Pero lo que pude observar de los murales que se hacían con programas públicos, es que contrataban artistas que pintaban determinado lugar (algunos con gran calidad y otros menos) sin generar procesos con la gente. Lo que hacía distintos nuestros murales, es que nacían de la interacción con la comunidad y siempre participaban en su realización sin importar la edad. Empleábamos distintas metodologías para lograr la participación colectiva, tales como la consulta de ideas, talleres de dibujo, entrevistas y diálogo constante con los habitantes, para poder así obtener sus ideas sobre cómo pintar y qué significaría el mural resultante.

En distintas ocasiones cambiamos nuestras ideas o adaptamos las propuestas a la realidad local, a los gustos e intereses de los dueños de las casas, invitamos a los jóvenes que se pasan el día entero en la calle y son mal vistos por los vecinos, hacemos a los niños pintar con nosotros; los murales siempre se acoplaron a los gustos y necesidades de la comunidad, pues son para ella y deben de reflejar algo de ellos mismos también. Nuestro proceso de creación es muy flexible y se va construyendo a la par de la gente que va a tener los murales en sus casas y convivir con ellos cotidianamente. ¿Cómo hicimos que la comunidad fuera parte de la obra?, ¿por qué es importante su participación?, ¿cómo hacer significativo un mural para una comunidad fragmentada? La forma de llevar a cabo el proyecto es muy importante y siempre hay retos que se tienen que sortear.

El proyecto tenía como uno de sus objetivos dar mantenimiento a los murales de los Palomares por medio de limpieza de residuos y capas de polvo acumuladas, aplicar una capa de protección a la pintura con sellador y el pintar el marco de los murales para que resaltaran. Esta labor tendrá el efecto de conservar el mural al menos otros 10 años, lo cual favorece que se pueda dar a conocer más su obra y no se pierda, algo que parecía inminente debido al deterioro en el que se encuentra. Los murales en el punto en el que los encontramos, han perdido todo el color original y en algunos lugares está a punto de desaparecer por la caída de pedazos de pintura. Para empeorar la situación, los vecinos han instalado antenas de TV y tendedores en las paredes, dañando la pintura, además que una porción entera del mural se perdió completamente, debido a la remodelación de uno de los departamentos, donde su dueño rompió toda la pared en la que se encontraba perdiéndose definitivamente esa obra.

El proyecto enfrentó algunos obstáculos ya que removió muchas fibras, tanto positivas como de rechazo o resistencia. Por ejemplo, Brisa, la viuda de Manrique, se mostró renuente a participar, se negó a hablar conmigo y criticó el mural que se hizo en memoria de Manrique, el cual estaba junto con Armando Ramírez, diciendo que no tenían que estar juntos porque Ramírez se aprovechó de Manrique. Esa reacción reafirmó algo que he vivido desde mis primeros días de gestor en Tepito: la profunda división y antipatía que se tienen los que alguna vez trabajaron juntos bajo la bandera del Arte Acá. No hay entendimiento y nunca lograron reconciliar conflictos de antaño, lo cual provocó su ruptura y dejó divisiones a lo largo del tiempo entre quienes mantienen una especie de disputa sobre el nombre y el papel de Manrique para su barrio. Entonces una de las primeras resistencias que encontramos fue por parte de ella y de otras personas representativas de la cultura y la gestión en Tepito, quienes comenzaron a criticarnos y buscar desprestigiar nuestro trabajo.

Otro problema fue que algunos vecinos, supuestos miembros de la Unión, me pidieron dinero hacia el final del proyecto para pagar “protección”, algo a lo que nadie del barrio está exento cuando trabaja y demuestra que tiene dinero. Aunque al final esto no trascendió o afectó a nadie, si provocaron un ambiente menos receptivo y la pérdida de la confianza de ambas partes, de nosotros en la comunidad y de algunos de ellos hacia nosotros. Como alguien externo, me enseña de las frágiles líneas en las que nos movemos en estos contextos, donde ni los locales se libran de pagar piso, donde hay una lucha de todos contra todos y en la que no se está libre de ser víctima. Para un proyecto de construcción de paz es algo importante entender estas dinámicas y tratar de mediar, ya que la intención del proyecto es conciliar y no el de dividir, así que la opción fue la de tratar de entender a todas las partes sin enfrentamiento, sino continuar con nuestro proyecto sin excluir a nadie, ni a los supuestos miembros del cartel o a quienes nos criticaban a nuestras espaldas.

Uno de los principales errores de los trabajadores comunitarios es dar por sentado que lo que llamamos comunidad está hecha de una vez y para siempre; tampoco es correcto suponer que la conforman quienes habitan en el mismo espacio; ya que la experiencia empírica me ha comprobado que en los entornos de alta violencia o marginalidad no se da naturalmente y hay siempre una disputa constante que la corroe. Dentro de un entorno violento las relaciones son conflictivas, los miembros de un territorio tienden hacia la individualidad y anteponen sus

intereses personales a los colectivos. El intervenir en estos espacios implica renovar la relación con los individuos, procurar unirlos hacia un mismo fin y aceptar que existen factores ajenos a nosotros que pueden romper la relación en cualquier momento. En un barrio donde nadie está exento de ser extorsionado, asaltado o incluso asesinado, los proyectos culturales comunitarios navegamos en la incertidumbre de no contar con protección alguna, ni tampoco existe el apoyo de instituciones sólidas como para hacer frente a problemas como el crimen organizado o la violencia cotidiana desde el proyecto cultural solamente. ¿Cuál era nuestro alcance entonces? Para que los proyectos sociales y culturales sean herramientas en la cultura de paz, deben de tener como objetivo la cohesión y sanación del tejido social roto y la construcción de comunidad. Hacer proyectos de forma colaborativa requiere de una forma metódica de abordar la colectividad, proyectar una visión común y trabajar conjuntamente hacia un mismo fin.

La implementación de este proyecto tuvo efectos positivos que contribuyen a la prevención de la violencia en Tepito, teniendo logros que, aunque mínimos, constituyen un aporte en la construcción de paz en México. A partir de nuestra acción, muchos colectivos se dieron cita en el barrio para colaborar, artistas de distintas partes de la ciudad acudieron a pintar, jóvenes que formaban parte de programas de servicio social en distintas universidades, voluntarios de todo tipo, miembros de la comunidad, entre esta diversidad se construyó una colectividad de servicio comunitario. Este proyecto incitó a las personas a actuar y despertó la agencia social de individuos que se encuentran y realizan acciones por el bien de su espacio vital, del territorio donde crecen y donde generan significado. Esa agencia les lleva a romper la incivilidad, que les imposibilita a construir relaciones, pero que, al motivar a esos mismos individuos a actuar, les genera un sentido distinto y una relación nueva con ese territorio, abriendo la posibilidad a la construcción de comunidad. Considero que ésta es un territorio habitado por agentes sociales que conviven en civilidad y tienen una identidad compartida basada en el sentido de pertenencia a una misma historia, son herederos de una memoria compartida.

Mi posición como coordinador de todo el proyecto era compleja, ya que el liderar un proyecto de ese tamaño requiere de muchas habilidades de negociación, coordinación, administración y comunicación; para lograr mantener un buen nivel de trabajo tanto con el equipo y fortalecer las relaciones con la red de colaboradores que se creó al implementarse. Para

este proyecto tuvimos la participación, de una gran cantidad de actores, tales como: artistas, gestores de la secretaria de cultura, estudiantes de Servicio social de la UNAM, restauradores, arquitectos, miembros de la comunidad, voluntarios, además de los muchos invitados a los eventos, reporteros de distintas agencias, tanto nacionales como internacionales, así como representantes de la Alcaldía que promovían proyectos vecinales. Esto me demostró nuevamente de la capacidad que tienen las prácticas culturales de avanzar en la construcción de paz al motivar agenciamientos en la realidad, provocando la acción colectiva para transformar el entorno.

El proyecto, como había mencionado al inicio, fue financiado con recursos públicos de una convocatoria por parte de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, así que tuvimos un acompañamiento constante por parte de los gestores del programa “Colectivos culturales comunitarios”, quienes eran los encargados de dicha convocatoria. Eso implicó que yo tuviera que administrar los gastos muy cuidadosamente, ya que tenían un sistema muy meticuloso y métodos muy burocráticos para la comprobación de recursos y productos de nuestras actividades, algo que no ayudaba mucho a los promotores. Los encargados del programa parecían más preocupados por una auditoría que por la buena implementación o el impacto de los proyectos, por lo que se nos exigía mucho papeleo que consumía tiempo y energía. Esta actitud fiscalizadora se debe probablemente al mal uso de recursos en el pasado, donde se ha financiado proyectos sin impacto; lo que genera una desconfianza de parte de la institución hacia nosotros, los representantes y sus equipos.

Había constantes visitas para verificar las actividades, revisar los materiales, se pedía fotos y comprobantes de todos los gastos y algo que me parece reprochable, es el porcentaje del monto destinado a pagar a las personas que operan estos proyectos. No se consideran ningún tipo de salario a los gestores y operadores, talleristas y no se pueden incluir rubros como comidas o gastos en general, como el agua.

Hay una visión actual de esta institución de que el trabajo cultural es gratuito, que dar talleres, implementar proyectos o hacer presentaciones de tu arte, no merece ser remunerado, y bajo el discurso de lo comunitario se esconden prácticas de explotación laboral del sector cultural. Se tienen que esconder en palabras como “apoyo”, “asesoría” o “servicios externos” los montos de honorarios, reducidos al mínimo y teniendo que justificar por qué se le paga a

quienes hacen posible que los proyectos salgan adelante, que son los trabajadores del arte y la cultura. Esto es así ya que dentro de sus normatividades no se permiten pagos a talleristas y menos a los representantes y operadores, ya que tal como me respondió una de las coordinadoras del programa al cuestionarle esto: “se supone que es una labor comunitaria, así que es voluntaria”. En los meses previos, me pidieron ajustar el presupuesto para quitar los pagos a talleristas e insumos como agua o comida, se justificaron diciendo que nadie debería cobrar y que el agua o la comida la puede poner la comunidad, ya que se está haciendo una obra para su beneficio.

La noción que tiene la actual dirección de cultura y el enfoque que del trabajo cultural comunitario, no se ajusta a la realidad, debido a que han estado tanto tiempo en sus escritorios que no conocen las dinámicas conflictivas y cambiantes de las comunidades en las que trabajamos y no entienden lo mucho que los talleristas y promotores necesitan de dicha remuneración. No es que no se puedan hacer cosas desinteresadamente, ya que los gestores dan más tiempo del estipulado, los artistas ponen todo de sí para que estos proyectos sean posibles, pero no todo es gratuito, los voluntarios, artistas y los que participan tienen gastos, sus necesidades deberían de ser cubiertas también.

Aún con estas limitantes y críticas, considero que el programa de la Secretaría de Cultura aporta al desarrollo de proyectos que tienen impacto en las comunidades debido al ímpetu de una nueva generación de promotores y gestores culturales cada vez más profesionales que quieren generar cambios en sus comunidades. Ese fue uno de los actores que formaron parte de esta colectividad creativa, la institución cultural vigente en México, con un discurso sobre lo comunitario muy enfático, que busca apoyar procesos en barrios y entornos marginales y que tiene programas como el de “Colectivos culturales comunitarios”, del cual fuimos beneficiados en su primera edición y razón por la cual viví desde dentro la operación de las políticas públicas en materia de cultura.

Los artistas que participaron jugaron un papel muy importante, venían de distintas partes de la ciudad y quisieron formar parte de este homenaje a Daniel Manrique, motivándose con el hecho de tener una obra suya en el barrio de Tepito. El proceso de trabajo con el equipo de muralistas inició con una convocatoria abierta a artistas para participar, y algunas invitaciones directas a muralistas con quienes ya hemos colaborado anteriormente, para que formaran parte

de este proyecto. Posteriormente convocamos a una reunión en el Foro Martes de Arte para que se conocieran y hablarles del objetivo que teníamos al intervenir en Palomares y de lo que estábamos esperando como resultado. Como parte de la metodología les compartimos las ideas que colectamos en entrevistas con la comunidad, las cuales nos dieron algunas de las ideas para las imágenes y símbolos que podrían ser plasmados en los muros, como parte de las nuevas obras que se realizarían. Para iniciar, hicimos un recorrido para explorar el espacio y comenzar a hacer los bocetos de acuerdo a los muros seleccionados, donde las ideas de la comunidad y las propuestas de cada artista buscaron generar un punto de encuentro.

En las semanas siguientes organizamos talleres de artes, donde cada uno de ellos iba a trabajar su propuesta de mural con los vecinos, con niños y jóvenes, por medio de sesiones que impartirían para conectar con la comunidad; de estas sesiones nacerían los murales. Durante los talleres se fueron generando más ideas para plasmar, se implicó a las familias de los Palomares y se diseñaron las intervenciones, que habrían de llevar alrededor de 3 meses en su realización, debido a las condiciones cambiantes del clima, los factores inesperados y complicaciones personales de los participantes. En ese mismo lapso de tiempo realizamos las labores de mantenimiento y resanación del mural de Manrique, iniciando así la creación de lo que Alejandro Caballero llamo “el patio manriqueano, para rendir un homenaje a su creación.

En el proceso de creación de los murales, se dieron momentos de interacción muy interesantes, cada día se generaban agenciamientos que abonaban a la creación de comunidad: niños que se congregaban entusiasmados a pintar, un joven que invitaba a los vecinos con un micrófono, un padre de familia bajaba a sus hijos a participar puntualmente, entre otras. Experiencias que constituía una posibilidad de crear este espacio simbólico de transformación de la realidad cotidiana por medio del arte. Recuerdo especialmente el caso de uno de los vecinos, que recientemente había salido de la cárcel y quien se integró a las actividades de una forma activa, pintando uno de los murales; asistía a los talleres, daba ideas, contribuyó algunas veces con agua o refresco para los artistas y estaba ahí todos los domingos. Su implicación fue tal que, al ver un jaguar en el boceto de uno de los murales, le pidió al pintor de ese mural si le dejaba concluirlo, a lo cual César Nava, el autor, accedió de buena gana. Durante el tiempo del proyecto ellos convivieron y generaron una amistad al compartir la realización del mural. Ahora el mural tiene la mano de este vecino, que se integró al proyecto y dejó también su huella,

haciéndolo valorarla de forma distinta, promoviendo esa agencia que mueve a actuar, a cambiar nuestro panorama cotidiano.

Pues este proyecto me parece muy especial porque ha unido mucho a la banda de aquí, y pues chido. (...) Lo importante no es tanto los murales sino lo que se hizo antes de que hubiera murales, la unión entre todos los que estamos aquí colaborando, entre los vecinos, es lo más importante. (...) Me gustaría seguir participando con mis compañeros que acabo de ganarme aquí en este proyecto. (entrevista con Osly, joven de Palomares. Noviembre 2019)

Dentro del grupo de artistas estaban dos originarios del barrio, Alejandro Caballero y Ariel Torres, con quienes colaboramos para distintos proyectos a lo largo de los años. Las obras que plasmaron nos hablan de su visión del barrio y del uso del arte en el proceso de hacerlo mejor, embellecerlo al mismo tiempo que se construye comunidad y se transmiten ideas. Ariel tiene una forma de hacerlo, la cual nació como un experimento durante uno de nuestros murales participativos: integrar los rostros de las personas que participaron mediante fotografías, con la técnica del stencil o plantillas. Esta técnica y la intención de integrar a los vecinos en la obra, nos ha dado un buen resultado en otras ocasiones, por lo que para el mural de Manrique hizo un homenaje a la dueña de la casa donde se haría la pinta, la señora Marta Arévalo, hermana de don Luis. El mural integró su imagen como elemento central, pintado en su propia casa, e incluso ella contribuyó a completar su propio retrato, con el cual se mostró muy complacida. El mural de su casa la representa como un miembro significativo de su comunidad y le da ese lugar durante el tiempo que permanezca ahí. Ella siempre nos brindó su apoyo para poder realizar las actividades de talleres desde inicio de la Escuela de paz, así que consideramos a la señora Marta como uno de los pilares de la comunidad de Palomares, alguien que forma parte de la historia del proyecto desde su origen, por lo que al integrarla al mural se le rindió un homenaje y se le agradece simbólicamente su apoyo a nuestra iniciativa desde un inicio.

Este proyecto da una noción del cómo se hace real un proceso cultural comunitario, como se logra movilizar la agencia de actores sociales que intervienen en estos territorios. Las interacciones con la comunidad se dieron de forma constante, ya que durante la pinta de los murales ellos se convirtieron también en autores de las mismas. Estas colaboraciones se plasmaron de diversos modos: poniendo los nombres de los niños y jóvenes que pintaron con

algún muralista, poniendo la foto de un antiguo luchador del barrio, incorporando personajes de la comunidad dentro de los murales y acoplándonos a las ideas que los vecinos nos proponían. Incluso los jóvenes más involucrados en el proyecto iniciaron su propio mural en un pequeño espacio, donde pusieron en práctica sus habilidades gráficas y artísticas adquiridas con el paso del proyecto en los talleres y donde los niños también participaron. El mural colectivo de Palomares se tejió de la forma más cercana a la comunidad, promoviendo siempre su participación de distintas formas.

La idea es involucrarlos y que los muchachos y la comunidad de Palomares hagan suyos los murales. Sigán conservando el tiempo que quede este legado de Manrique (...) Esperemos que esto sea un instrumento de comunicación y de crear conciencia para toda la gente que pase, y a quienes viven aquí en los Palomares. (entrevista con Alejandro Caballero, noviembre 2019)

Precisamente la comunidad es el actor que hizo este proyecto posible; es quien constituye la base sin la cual no se podría realizar una intervención de este tipo, ya que son ellos los que ahí viven, quienes deciden si te permiten hacer tus ideas en su casa y vecindario. La comunidad no es un sujeto que se pueda comprender fácilmente, es sobre todo un ente diverso y poco estable, una realidad cambiante compuesta de muchos sentirs e intereses que hay que saber mediar. Como he afirmado anteriormente, lo comunitario se encuentra en un proceso de construcción constante, es como un organismo viviente, lo cual hace complejo intervenir en su territorio.

Durante los meses de la pinta de los murales, logramos motivar la participación de distintos jóvenes de la comunidad para que se incorporaran a las actividades como promotores culturales del barrio. Esto fue un experimento muy interesante desde el punto de vista de las interacciones que se dan entre los gestores culturales y la comunidad, el cómo se integra a los jóvenes para que sean también protagonistas de estos procesos. Fue cuando José Luis-Perucsi, Osly, Belem y Kevin-El vecino, se integraron y fueron parte del proyecto de forma activa. José Luis se encargó de promover las jornadas de limpieza, Belem de impartir talleres de stencil e impresión, Osly le ayudaba y tenía siempre ideas para realizar y “el vecino” apoyaba en la logística en general, demostrando sus habilidades en montar andamios o subir todo lo humanamente posible en un montacarga o “diablito”. Ellos, desde sus propias habilidades, brindaban un apoyo considerable para que se diera continuidad al proyecto. Tuve algunas pláticas con ellos para

explicarles los objetivos de Escuela de paz y les di a conocer las actividades programadas, para que también aportaran ideas y participaran en la toma de decisiones. Los chicos se comprometieron con el proceso de trabajo, les parecía importante hacer algo por su comunidad y que ellos participaran de forma activa les motivaba personalmente, ya que les distinguía de los demás.

La comunidad de Palomares se recreó durante el tiempo de los murales, propiciando interacciones y momentos de trabajo colectivo que de otra forma no hubieran sido posibles. Para fortalecer este sentido de pertenencia y colectividad, durante el tiempo de la pinta de los murales se organizaron eventos culturales en los Palomares, como una estrategia para generar momentos especiales para la comunidad donde pudieran salir de sus casas y compartir tiempo con sus vecinos, sin conflictos, celebrando de una forma sana. Organizamos presentaciones artísticas, vinieron cuentacuentos, músicos, raperos y los tradicionales Sonideros, para propiciar un ambiente festivo y amable para la comunidad. Esto ayudaba a convocar a más personas y dar a conocer nuestras intenciones con el proyecto.

La labor más ardua y complicada de los gestores culturales es convocar de forma constante a la comunidad, crear un público, algo de lo cual no estamos exentos. Pareciera que no hace falta cuando ellos ya te conocen y tienen cierta noción de los días que estamos ahí, pero no es así, o su participación no se da sola, hace falta invitar de forma constante, poner una bocina que haga ruido, tener un micrófono para hablar de lo que hacemos, tocar las puertas, invitar a los que van pasando y nunca dejar de recordar a las personas que estamos ahí. Los gestores culturales comunitarios no tenemos un público ya hecho, constante o puntual, está siempre en construcción, cambia, llega cuando tiene que llegar y nunca está completamente seguro: hay que ganárselo constantemente, por eso hacemos distintas actividades y organizamos estos eventos. El construir comunidad es un proceso similar, donde buscamos ir generando un grupo que quiere trabajar junta por el bien común.

De esta forma ofrezco un panorama del proceso de construcción de una colectividad creativa, en la cual todos aportaron algo e hicieron de los murales una forma de arte participativo con una fuerte carga social, buscando arraigarse con el entorno cultural en el cual se estaba plasmando. Así se vive la estética que busca catalizar procesos socioculturales de integración e identificación mutua, esenciales en el proceso de construcción de paz en el que nuestro proyecto

se ha enfocado. Los murales exploraron el imaginario histórico y actual del barrio, procurando que, por medio del simbolismo, se genere esa identidad comunitaria con un pasado común y raíces culturales compartidas. Por eso es importante analizar los símbolos que se representan en los murales de Manrique y en los nuevos que realizamos.

El simbolismo de los murales de Manrique el diálogo intergeneracional sobre arte barrial.

Los murales, al llevar el arte directo a la calle, generan una transformación espacial y determinan los procesos de significación del lugar, transforman el entorno por medio del uso de símbolos y generan interacciones con su público por medio de la interpretación de sus signos, algo central para el éxito de una obra pictórica. He referido anteriormente el efecto que tiene el arte urbano en las comunidades que viven mayor violencia, el cómo determinan la agencia social de sus actores y los efectos que provoca en su entorno. Realizar murales en los barrios genera una forma nueva de relación social con el espacio, cambia nuestra experiencia de la ciudad, ya que al usar símbolos que son relevantes para la comunidad donde se encuentran, pueden generar un sentido de vida compartido.

La labor de Manrique partía de la premisa de acercar el arte al pueblo, desde una idea del pueblo identificado con su territorio de pertenencia: el barrio. La cultura barrial, para el fundador de Arte Acá, representa la forma más auténtica de la cultura nacional, ya que ésta se manifiesta en las formas de vida y subsistencia de las clases bajas: su obra es un homenaje a la gente de abajo. Las ideas populistas de Manrique se expresan en distintas frases que le caracterizaron, y que se convirtieron en emblemas del barrio, tales como: “México es el Tepito del mundo”. El consideraba que en el barrio de Tepito, donde vivió siempre, se amalgamaba todo el panorama cultural de una nación posrevolucionaria en construcción, el pasado mítico del barrio era la manifestación de nuestra raíz mexicana.

El México real, el “de a’deveras, el neto de la realidad: el México indígena, rural y campesino y el urbano, mestizo, de arrabal, de los barrios populares (...) el de los mexicanos cimarrones, olvidados, abandonados, perdidos y hasta invisibles o transparentes; somos el México informal, el no formal” (D. Manrique 1998).

Dados los muchos cambios que vivió el barrio tras el terremoto de 1985, su obra toma otro rumbo, explora el muralismo con un sentido más social y cercano a su propia comunidad, convirtiéndolo en una herramienta en la reconstrucción tanto física como simbólica del barrio. Los murales de Palomares fueron su última gran obra mural, en la cual cristalizaron las ideas, imágenes y la misma filosofía de este artista tan poco reconocido y casi olvidado.

Los murales de Palomares son una especie de relato histórico del barrio y, de cierto modo, de México y la construcción de su identidad. Un aspecto que resalta en la obra de Manrique en esta construcción de la identidad mexicana, es el elemento marginal; ilustrar al pobre, al indígena, al negro, a las mujeres y a los olvidados. Su obra representa al México de abajo, al que suda y trabaja, el que nadie reconoce y que vagamente se considera en nuestras representaciones nacionales.

En el mural de Palomares, Manrique inicia reflejando el pasado prehispánico, pinta el antiguo tianguis, el trueque, los guerreros jaguar y águila y una máscara que representaba a Tonantzin, la Madre Tierra. Sus murales tienen un efecto de historieta, hablan y narran, tienen drama y expresan una época perdida que Manrique buscaba traer de vuelta con la memoria y el arte. Saltando la época prehispánica, está la mezcla de los elementos característicos del barrio hasta sus días: oficios, comercio, trabajo y vida comunal. En los personajes que pinta hay siempre un aire nostálgico, son postales de su infancia donde vemos el retrato de su abuela, los juegos que ya no se juegan y los amigos que se han ido. Manrique inmortaliza un pasado que sostenía la identidad tepiteña, pero que se perdió con la nueva era, donde lo popular cedió paso a lo global, comprendiente que Tepito se encuentra en medio de circuitos económicos globales que le trascienden y, por tanto, alteran su tejido social. La obra de Manrique, especialmente la que nos relata el pasado de México, rescata del olvido a los actores que le dieron forma a su barrio, pero también a los imaginarios populares y a su propia memoria. Las viñetas de Manrique son un ejercicio de conectarnos con nuestras raíces, sean indígenas, negras, españolas fruto de una conquista o la mezcla de todas ellas. La identidad mexicana para Manrique se encuentra en

las expresiones de dicha cultura popular, de una mezcla de culturas, la cual se sobrevive en las calles, las vecindades y la memoria.

Los personajes de Manrique y los escenarios donde estos aparecían, se han convertido en símbolos del barrio: los bailes callejeros, las vecindades, las pulquerías o los puestos ambulantes de comida. Estos son retratos de un imaginario social que permanece y define a Tepito, son siluetas que funcionan como estrategia de resistencia ante el cambio. Es muy significativo ver aún caminar algunos de esos personajes por las calles del barrio, al organillero, los vendedores de camotes, los hojalateros o merengueros. Aún se venden los cafés y canelitas, los tacos de la calle y los teporochos trasnochados son parte del paisaje social del barrio; todos ellos lucen siempre con un aire antiguo, como si fueran personajes sacados de otra época que quieren convivir con la nuestra, como pinceladas del pasado queriendo colorear nuestro presente. Esta es la forma en la que el mural de Palomares busca hablarle al futuro, produciendo memoria y generando una comunidad con un relato compartido a partir de un pasado restaurado.

En la exploración de símbolos que hicimos con la comunidad, en conjunto con los artistas, las preguntas que hacíamos a los vecinos de Palomares eran: ¿qué les gustaría ver en su comunidad?, ¿qué representa a Tepito?, ¿qué símbolos les parecen importantes para pintar? Al hacer este sondeo con la comunidad, las respuestas remitían a imágenes similares a las que había reflejado Manrique, con un énfasis en el elemento prehispánico y en el de que ellos mismos pudieran ser representados en los murales. Como los artistas también tenían sus propias ideas sobre el barrio, se hizo la negociación de cómo se pintarían y qué, tratando de combinarse con la propuesta plástica o los temas de la obra de Manrique. Así fue que los temas que se pintaron en la nueva intervención fueron personajes prehispánicos, un Quetzalcóatl, las antiguas vecindades, un baile Sonidero, personajes famosos del barrio como artistas, luchadores o boxeadores, además de los rostros de Daniel Manrique y Armando Ramírez, ambos fundadores en su momento y a su modo, de Tepito Arte Aquí.

Los artistas que participaron igualmente sentían una identificación con los motivos o personajes de sus murales y eso los conectaba con la comunidad de alguna manera. A decir verdad, ellos pudieron hacer suyos esos símbolos y reinterpretarlos para que fuera posible la creación de un significado compartido. Las reacciones de la comunidad fueron cambiantes a lo largo del proyecto, como cuando un día Beto, uno de los jóvenes que más tiempo han

permanecido en los Palomares, me reclamó el por qué se hacían murales que no les gustaban, que no entendían. Me cuestionó sobre lo que le habíamos enseñado a los niños y me decía que no sabía qué hacían y el porqué. Aunque en realidad se le había explicado y el mismo en muchas ocasiones participaba en la pinta de los murales, su reclamo iba en el sentido de no poder entender el estilo y forma de pintar de cada artista. Al final del proyecto, al ver el resultado final de los murales, manifestaba que le gustaban y que el proyecto había sido bueno para su comunidad, el cual llegó a apreciar debido a la relación que tuvo con los artistas y de ver reflejado algo de él mismo en ellos.

Los símbolos, desde la noción que hemos adoptado en este trabajo que es la interpretativa y performativa, tienen agencia, es decir, generan acciones y transforman la realidad. He analizado la forma en la que estos se insertan en la cultura de las comunidades y el cómo propician procesos de sanación de la violencia y construcción de paz, por medio de su efecto en las emociones de quienes los realizan. En este sentido, los murales contenían símbolos que buscaban la unidad de la comunidad, generar sentido compartido y un espacio de encuentro entre las personas. Los símbolos de Tepito han sido un medio que nos acercan a las personas, al representar aquello que es importante para ellos y que genere sentido de pertenencia a su territorio, con lo cual se puede reconstruir una comunidad fragmentada y dividida como la que encontramos en Tepito.

Puedo afirmar que este proyecto generó un cambio profundo en la comunidad, no solo en lo visual, ya que la hizo muy impactante, sino también en su tejido social. Al cambiar por completo el rostro del lugar donde viven, las personas se sentían diferentes, al colaborar con la pinta sintieron que ésta les pertenecía y que ellos tenían la capacidad de hacer una mejora en su barrio. Recuerdo que uno de los comentarios que me hacía una madre de familia, era el que ahora sus edificios eran los más bonitos de la zona y que eso atraería a más personas a visitar su barrio, lo cual ya habían visto con los distintos reporteros y visitantes que asistieron durante la realización de los murales.

Hacia el final del proyecto platicamos de la posibilidad de hacer recorridos turísticos, los jóvenes del barrio nos propusieron imprimir playeras o hacer rompecabezas con los diseños de los murales de Manrique y con los nuevos que hicimos. Esto lo hicimos como muestra para el evento de cierre, imprimiendo una serie de artículos conmemorativos de Manrique, pero que

fácilmente se podrían popularizar y convertir una opción de empleabilidad para los jóvenes del barrio y una posibilidad de reconstrucción de la zona de Palomares. Confío en que alguien de la comunidad podrá llevar adelante ese proyecto algún día o que las instituciones puedan aprovecharlo para implementar acciones que sigan aportando al beneficio del barrio.

Este proyecto, sin nosotros saberlo, marcaría el final de una historia de construcción de paz que nunca se había llevado a cabo antes, una empresa enorme para transformar la violencia y construir una nueva realidad en esta comunidad tan violentada. El proyecto fue un gran aprendizaje sobre la forma en la que la gestión cultural se perfila ante la nueva situación política en México, las condiciones socioculturales de entornos con problemáticas de violencia inéditas y ante escenarios donde estas violencias están constituyendo un suelo para el desarrollo de subculturas de la violencia que se arraigan cada día más y con los años serán muy difíciles de transformar.

CONCLUSIONES

Esta investigación demuestra la función de las prácticas culturales en los procesos de construcción de paz en México, estas prácticas tienen la capacidad de evitar la reproducción de los patrones culturales que la legitiman el orden social violento. Lo que he analizado y mostrado con los diversos estudios de caso, es la forma de aplicación en la realidad concreta de estos principios, el cómo diversos actores ejecutan acciones de cambio desde el arte, como un medio de solucionar los problemas que enfrentan. La experiencia etnográfica enseña que dichas prácticas son fundamentales en la ruptura de determinados ciclos de violencia y que

pueden ser utilizados en una diversidad de situaciones y con actores muy variados, con lo cual he analizado las formas de resistencia a las estructuras desde los agentes sociales.

A continuación, presento algunas de las conclusiones a las que he llegado con este trabajo, las cuales responden a las preguntas de investigación, al cumplir con los objetivos y comprobar las hipótesis planteadas al inicio de este proyecto de tesis. Las principales preguntas a responder son: ¿pueden las prácticas culturales ser constructoras de paz?, ¿qué procesos de agencia social detonan estas prácticas que contribuyen a la creación de ciudadanía?, ¿qué estrategias artísticas y prácticas culturales ponen en práctica los actores sociales contra la violencia? Ahora ofrezco algunas respuestas a estos interrogantes y reflexiones finales.

Prácticas culturales y construcción de paz

En el curso de este trabajo he narrado las historias de hombres y mujeres que con sus propios medios desafían la violencia, ya sea de la economía criminal o el Estado, y han hecho de las prácticas culturales un medio de acción, una forma de resistencia simbólica ante las situaciones tan extremas que viven. Esto puede darse de distintas formas: un performance por parte de madres de víctimas de feminicidio, el muralismo como medio de reactivar la memoria sobre los casos de desaparición, un centro cultural para jóvenes en una colonia con alto grado de sensibilidad social o un grupo musical para pandilleros; todas esas acciones simbólicas repercuten en el ámbito de las violencias, las mitigan, previenen y sanan. Las prácticas culturales, como hemos visto, han despertado la agencia social de una gran cantidad de individuos y han generado grupos de solidaridad que avanzan en la construcción de paz en México. Sostengo que dichas prácticas culturales han sido parte fundamental de las estrategias, tanto institucionales como civiles, y tienen efectos en las comunidades donde se ponen en práctica. De hecho, desde hace algunos años, programas públicos han utilizado esta

clase de acciones como forma de hacer algo ante la violencia, aunque con enfoques que tienen carencias y sin un diseño adecuado, tal como se mostró en este trabajo. Por eso es importante rescatar las iniciativas comunitarias, de base, independientes, que están proponiendo los gestores, activistas, promotores o ciudadanos y artistas en general.

¿Cuáles son los efectos de dichas prácticas?, ¿en qué medida son parte de la construcción de paz?, ¿qué capacidad tienen de sanar la violencia en los individuos y las comunidades? Para responder estas preguntas, partí de un análisis cultural de la violencia, para comprender las formas simbólicas de reproducción y transmisión de valores, conductas, estilos de vida y representaciones de la realidad que justifican y normalizan la violencia. En ese sentido, me alejo de los estudios sobre violencia que se enfocan más en las manifestaciones directas y en los procesos estructurales, por una visión más cercana a los individuos y con la intención de comprender cada uno de los distintos contextos de violencia en donde he realizado mi investigación en campo. La evidencia empírica me demostró que las violencias son distintas en cada contexto y que la aplicación de fórmulas, modelos y metodologías únicas no era eficaz ni tenía un impacto en la reducción de la violencia; es más, podían ser contraproducentes y generar otras problemáticas en las comunidades donde se aplicaban. Es por ello, que el acercamiento etnográfico con los distintos actores de las iniciativas presentadas, fue de más valor y permitió entender mejor la capacidad de las acciones ciudadanas en contra de este problema.

Los movimientos estudiados indican la capacidad de cualquier persona de ser generadores de cambio y provocan interacciones nuevas con el espacio urbano, con la comunidad y las instituciones, debido a su acción de respuesta ante las violencias. Estos actores sociales se convirtieron en agentes de la construcción de paz en México desde las prácticas culturales. Considero que dichas prácticas motivan la transformación personal en los sujetos que las llevan a cabo, y que esta agencia tiene que ver con la posibilidad de sobreponerse a las estructuras violentas, hacer frente a la adversidad y reconstruirse personalmente. La construcción de paz se basa en la acción de individuos que se han reconfigurado fuera de la violencia, personas autónomas que han logrado sanar para actuar. El arte tiene un doble papel en ese ciclo de cambio, por un lado, tiene un potencial liberador y de sanación personal, ya que al ejecutarlas se producen emociones que tienen el efecto de

impactar en el individuo y transformarlo; por el otro, poseen una capacidad de comunicar y protestar en contra de la violencia y así, trabajar por la justicia social y la paz.

Las prácticas culturales con las que he trabajado tienen efectos en los distintos niveles de la violencia, ya que los casos presentados tenían una razón de ser, como muestras de realidades más amplias. El caso de Anita Cuellar habla de la tragedia permanente de un país manchado de la sangre de sus hijas, del México feminicida, es el ejemplo de la acción de una madre que ha perdido a su ser máspreciado y que ha hecho del arte su refugio, su lugar de enunciación y un medio de lucha. Por medio de murales y acciones simbólicas, ella cura su dolor y ejerce la memoria, como un medio de lucha y de restauración, algo que tiene a su alcance para lograr la paz. Los jóvenes de pandillas de Juárez y Tijuana son un reflejo de las problemáticas que enfrenta la juventud en México: exclusión, desventajas, desigualdad y muerte, la falta de oportunidades que crea sicarios y narcotraficantes tiene su impacto mayormente en esta población. Por ende, el poder llevarles talleres, espacios de expresión o momentos de reunión, son fundamentales para poder cambiar un panorama en el que no ven futuro, por otro con opciones de vida.

En el caso de los proyectos con jóvenes de pandillas, por poner el otro caso, el cantar y expresar su realidad tenía un efecto en sus vidas, les hacía reflexionar sobre el camino a seguir; cantan para vivir, expresan libremente sus ideas por medio de la escritura para sentir la libertad que no tienen, para denunciar las violencias que experimentan día a día. La cultura de paz es también un canto, una rima, la poesía de la calle que sana las heridas de la realidad, versos dentro de una prisión o en un barrio marginal son salidas a una realidad sin futuro. La cultura hip hop ha sido el refugio y el renacimiento de muchos de estos jóvenes que se enfrentan a los actores violentos de sus comunidades, abriendo la posibilidad de sobrevivir y tener un futuro distinto.

Los centros culturales y las iniciativas promovidas desde abajo son la clara expresión de esta capacidad de resiliencia de las comunidades, el cómo se pueden organizar una diversidad de actores con la finalidad de generar un cambio en sus espacios vitales. Al mostrar la labor de los gestores culturales, artistas, estudiantes universitarios, voluntarios, funcionarios y ciudadanos de todo tipo, busco resaltar su posición como agentes sociales que producen cambios en su entorno inmediato y responden a las necesidades de su contexto

específico. Aunque estos proyectos son poco reconocidos y no cuentan con un soporte institucional sólido, si han sido capaces de ser sostenibles y sobreponerse a estas condiciones, demostrando una gran capacidad de acción y resiliencia. Al final, cada ejemplo específico es la muestra de la operación real, del día a día y a nivel de calle, de las prácticas culturales en contextos de violencia, y demuestran su capacidad de construir la paz en los ámbitos donde intervienen.

Las prácticas culturales tienen la capacidad de contrarrestar la violencia de distintas formas, tal como hemos visto, tanto en el aspecto social como personal. Por un lado, contribuyen a la sanación a nivel individual, como recursos terapéuticos ante los efectos de la violencia en la psique, como medio de tratamiento de los traumas que la violencia deja en los individuos. Esto es importante ya que considero que si no curamos las heridas que llevamos dentro, no podemos ser capaces de promover algo distinto, violentaremos y seremos parte del problema y no de la solución. Sin embargo, al curar la violencia en ellos mismos, los sujetos son capaces de transformar su vida, sanar las heridas y transmitirlo a los demás, convirtiéndose en agentes de cambio, los pilares que la cultura de paz requiere. Ahí encontramos el nivel social de la acción contra la violencia, cuando los sujetos sociales intervienen en un nivel político más amplio.

La construcción de paz implica el promover una organización social que no se base primordialmente en la violencia, que logre generar una cultura de la solidaridad, la equidad, el respeto y el diálogo. La construcción de la paz desarrolla actitudes, creencias y valores que contribuyen a resolver los conflictos, a sanar las heridas y a mejorar la vida de las personas. En los proyectos expuestos se pueden observar acciones que responden a estas premisas de la cultura de paz, que contribuyen a su construcción con actos que impactan en la vida cotidiana de las personas. Recordar a una víctima de la desaparición, denunciar los feminicidios, abrir espacios de expresión emocional o dotar de herramientas para la vida a quienes se encuentran en estado de marginación, son actos que construyen la paz. Este es el punto de encuentro de las prácticas culturales, la agencia y la construcción de paz, en los actos simbólicos que transforman gradualmente la violencia.

Agencia social y ciudadanía

Este trabajo ha expuesto narrativas e historias de vida de quienes están en la primera línea de acción contra la violencia; expone las ideas, palabras y memoria de un sector de la comunidad cultural en México que trabaja en las zonas de mayor violencia e interviene con quienes más la viven. En sus experiencias se encuentran las claves para resolver los distintos problemas que enfrentamos, tales como los feminicidios, juvenicidio, la exclusión social de sectores de la población o la privatización del espacio público. ¿Cómo enfrentar estos asuntos con una visión desde las personas? Esta perspectiva es relevante para que se propongan alternativas viables a la violencia, ya que no solo se pueden definir los programas o políticas públicas desde arriba, sin considerar a las personas que forman parte de estos procesos.

Esta investigación nos acerca a los actores que han hecho posible la sanación de sus comunidades, expone sus herramientas, nacidas de la experiencia, de su creatividad y basado en las necesidades de su contexto. Las iniciativas son distintas, pero comparten la necesidad de reconstruirnos y desarticular la violencia como determinante de la vida social, son conducidas por actores que resignifican sus identidades y las convierten en armas de lucha política, por lo que las considero como actos de ciudadanía.

Entre los extremos de la violencia, para Balibar, se encuentra la civilidad, la cual plantea un ejercicio de retorno a una política que supere las contradicciones que supone la relación de la ciudadanía con el Estado. La violencia implica *un límite antropológico a la política* (Balibar 2015a: 15), lo cual significa que los medios políticos no son posibles en la violencia, son anulados en el horizonte del dolor; así, el criterio del respeto a la vida humana instaaura un nuevo tipo de política, basada en los sujetos en su especificidad y dignidad. Este rescate de la política, como ejercicio de acción colectiva para organizarnos y vivir mejor, tiene una capacidad democratizadora, ya que se ajusta a los criterios de la comunidad. La violencia, tiende a la des-democratización de la política y su ejercicio, tal como ha sucedido en los regímenes de la era neoliberal. Este estudio implica, en última instancia, repensar los términos de la ciudadanía y nuestro lugar en la sociedad; esto es en función de contribuir a una refundación de la política basada en esta capacidad de crear ciudadanía que escucha a los sujetos y su agencia, y no solamente determinada por las estructuras políticas, culturales o económicas.

La ciudadanía tiene que ver con la garantía de contar con un mínimo de derechos, tanto humanos, civiles, como políticos. Estos derechos, al ser garantizados por el Estado, implican que la ciudadanía necesariamente se relaciona con las instituciones, donde el ejercicio de los derechos mencionados estaría garantizado y salvaguardado por las instituciones en que depositamos la confianza.

El concepto de civilidad implica un acuerdo mutuo de mantener el orden social, para ello el Estado es el encargado de mediar entre el individuo y la estructura social. Esta noción de civilidad en la cultura mexicana, se basa en el ideal del ciudadano que cumple con los valores patriarcales y clasistas, que definen al individuo social en una relación de dependencia y sujeción al Estado autoritario producto de nuestros procesos históricos, coloniales y dependientes. Cuando las madres de estas jóvenes, en situación de vulnerabilidad y negación de sus derechos, denuncian la incapacidad y corrupción de la estructura estatal patriarcal que debería protegerlas, se fractura la idea de ciudadanía como estado de codependencia respecto al Estado, se vuelve inoperante y se le considera “estado fallido”. Este tipo de Estado tiene un corte patriarcal evidente, que pone en cuestión la posibilidad de la justicia. Los actos de civilidad son procesos para trastocar el orden político patriarcal y violento, por medio de una acción colectiva y ciudadana.

La experiencia de violencia es central en todo este proceso y las estrategias artísticas son capaces de actuar en esta esfera afectiva, tal como lo muestran los murales y diversos actos simbólicos de las familiares de las víctimas. Sus iniciativas producen cambios en su área de influencia, son experiencias de construcción de paz que he documentado y presentado para poder reflexionar sobre la necesidad de adaptar nuestras acciones y el cómo se responde a la violencia en otros contextos y ante situaciones específicas. La posibilidad de generar lazos y solidaridad entre los movimientos depende de este trabajo de documentación y vinculación, ya que cuando se opera en ejes similares y temas comunes, se pueden generar las sinergias y encuentros entre éstos. Cabe mencionar que durante las presentaciones del documental en los estados donde se filmó, se contó con la presencia de los mismos protagonistas de las historias, lo cual hizo que se generaran lazos que no existían antes, ya que por medio del documental se pudieron conocer e intercambiar experiencias. Los

movimientos ciudadanos ante la violencia requieren también de apoyo moral, de sentir que hay empatía hacia sus acciones y cuentan con el reconocimiento de la sociedad.

Estudiar los esfuerzos colectivos o individuales para trascender la violencia me parece que es el paso necesario que deben de dar tanto los estudios de la violencia como los de paz: sumar investigaciones de la violencia a las estrategias de construcción de paz en México y América Latina. He tratado de comprender esta forma de acción que restaura las relaciones sociales y habla de un nuevo modelo de pacto social, como un modo de “ciudadanía emergente”, por lo que considero que estos movimientos de base comunitaria tienen el potencial de hacer emerger, nacer, crear, nuevos tipos de ciudadanía, que son igualmente nuevas formas de relación con el Estado. La importancia de esto radica en que la renovación del Estado, en México, proviene sobre todo desde este poder emergente de una ciudadanía que renueva la forma de hacer y pensar la política.

La manera en la que se ha desarrollado el activismo simbólico de Anita Cuéllar, por ejemplo, me da elementos para concluir que, ante la violencia, los sujetos despiertan su agencia y actúan desafiando al Estado o al narco como poderes fácticos, sobreponiéndose a las diversas violencias e injusticias, usando solo medios autónomos y simbólicos. A pesar de las intimidaciones que enfrentan las mujeres en la periferia de la frontera inclemente, han demostrado esa capacidad de acción, movilización y fortaleza moral, como contrapeso a la injusticia y dolor colectivo. El caso de Anita Cuéllar resalta otro elemento fundamental de esta acción social, que es la creatividad, la capacidad de renovar su discurso, compartir su dolor con un colectivo más amplio e innovar sus medios de activación de la memoria.

El recurso a acciones que tienen una performatividad y estética marcadas por la violencia, con un alto contenido emocional y crítico, hacen preguntarnos sobre los mecanismos que activan la resiliencia y la llevan a actuar: ¿es el dolor o la esperanza la que la llevó a ser un agente social? Podemos concluir que ambas son importantes. En este ciclo, la agencia individual no sólo motiva a la acción social, sino que forma parte del proceso más amplio de la construcción de paz y de una nueva sociabilidad, lo que he definido como *socialidades sanadoras*, entendidas como formas de relación que buscan aportar a la recomposición individual y colectiva, desarrollando formas de restaurar los efectos de la violencia en quienes la han sufrido.

Estas socialidades sanadoras, nos permiten imaginar de otra forma lo social y repensar las formas de interacción existentes, transforman los entornos de conflicto y riesgo, y sanan las relaciones entre los individuos. Rescatar la socialidad como elemento de bienestar y preservación de la vida nos hace pensar en estas prácticas de sanación, que tratan de curar la violencia, curar a las personas por medio de las relaciones, el compartir experiencias y el luchar juntos en la calle, unidos por la vida. Este tipo de sociabilidad rescata al individuo de su aislamiento y le hace unirse en una experiencia de vida, completamente opuesta a la violencia.

Las prácticas de ciudadanía emergente que he retratado a partir de los casos mostrados, nos dan la idea de los mecanismos sociales y subjetivos que impulsan a los actores comunitarios a romper con los patrones de violencia y dar forma a iniciativas que rescatan a territorios de la influencia del crimen organizado. Los gestores culturales son actores políticos y sujetos de cambio, reactivando los vínculos sociales, ampliando el horizonte de oportunidades y desafiando a los intereses económicos y políticos detrás de la violencia.

(...) la condición política se constituye por una diversidad de prácticas y lazos sociales por medio de las cuales los individuos y los grupos se expresan públicamente en defensa de sus intereses, en muchos de los casos por fuera del campo definido estrictamente por la ley y las instituciones. De ahí que la politicidad y sociabilidad vayan unidas creando una densidad de lazos políticos que vinculan a individuos y grupos, con sus lugares de pertenencia, bien sean los barrios o las calles, a éstos con otros ciudadanos y con el Estado (Silva 2011:273)

Los casos representados tienen precisamente la característica de ser adecuados al contexto en el que viven, ser operados por personas cercanas a la comunidad, implican a la misma y la hacen partícipe de estos proyectos. La intención no es solo pintar casas o mejorar parques, sino promover el empoderamiento local y una nueva socialidad, el tipo de socialización. Limpiar heridas, sanar territorios, curar la memoria de comunidades que han sido despojadas y marginadas, ese es el papel de la gestión cultural en contextos de excepción.

Estrategias creativas constructoras de paz.

Este trabajo también brinda elementos para analizar en lo futuro los procesos de construcción de paz, ya que ha recuperado, desde la mirada de los actores, distintas estrategias de cambio social a partir del arte, que pueden ser adaptadas y recreadas en otros contextos. Al ofrecer un panorama general de la construcción cultural de la violencia, ofrece una variedad de formas de construcción cultural de la paz. A continuación, sintetizo las distintas prácticas culturales estudiadas y sus efectos en la construcción de paz.

MURALISMO

- Esta acción tiene un impacto directo en el espacio público y los espectadores, comunicando un mensaje que logra denunciar la violencia y generar un acto de empatía o reflexión en quienes lo contemplan. Los murales que denuncian la violencia, tienen la posibilidad de activar la memoria sobre esos hechos y, a su vez, transmitir mensajes positivos y constructivos que permitan prevenirlos en el futuro.
- Los murales han sido utilizados como herramientas de transformación de los espacios públicos y las formas de interacción con dichos espacios, usando el arte. El muralismo colectivo busca incidir en la comunidad, propiciar interacciones y apropiaciones que redefinan nuestra posición con lo urbano y con las personas que lo habitan.
- La acción de pintar, ya sea un lienzo, un muro, de bordar o representar algo de forma plástica y visual, tiene la posibilidad de aliviar emocionalmente, es un proceso de catarsis mediante el arte, que tiene una función terapéutica en quien lo realiza. Los murales, al plasmar el sentir por medio de metáforas visuales, ayudan a liberar esa experiencia traumática. La capacidad de comunicar el dolor por medios simbólicos puede brindar una ayuda ante procesos de stress emocional o problemas de salud mental.

CULTURA HIP HOP

- Estas manifestaciones culturales subalternas sirven como espacio de identificación y sociabilidad de los jóvenes en los barrios que he estudiado, ya que la cultura de la calle se ve expresada por medio de la música Rap y los medios de expresión del hip hop como el grafiti, break-dance o el Dj. Estas manifestaciones de cultura urbana son adoptadas por los jóvenes como propias, las resignifican y adaptan a sus propios contextos sociales y son un excelente medio para acercar alternativas a los jóvenes de los barrios, brindando una alternativa de vida viable, basada en el desarrollo del talento y la apropiación tecnológica.
- Los proyectos que abordan la prevención de la violencia y atención a jóvenes en riesgo por medio de la promoción de actividades relacionadas a esta cultura urbana, han tenido gran éxito en cuanto a su inclusión en espacios culturales o programas comunitarios. Los casos de las grabaciones de rap en Ciudad Juárez por parte del Colectivo Fundamental, los talleres de break dance y grafiti en el FARO Zapata en Acapulco, los talleres de rimas en el Centro de detención de menores en Tijuana; demuestran el efecto positivo en jóvenes inmersos en ciclos de violencia, ayudan a generar socialidades pacíficas y potencian el liderazgo de los jóvenes en sus comunidades.
- El rap, en específico, desarrolla dos habilidades artísticas de forma interrelacionada, que es el canto y la escritura. Estas dos expresiones estéticas tienen una gran capacidad terapéutica, tal como he mencionado sobre la expresión plástica. El hecho de poder escribir lo que sentimos y manifestar las emociones de una forma literaria, tiene un potencial terapéutico en las personas que lo realizan. A eso se añade la capacidad de cantar lo que se escribe, que le da aún mayor expresividad y emotividad, siendo una forma de descarga emocional poderosa y efectiva, sobre todo en casos de jóvenes que han experimentado la violencia de forma cotidiana.

CENTROS CULTURALES COMUNITARIOS

- Debido a la carencia de espacios y el poco acceso a los servicios culturales de las poblaciones periféricas, la instauración de proyectos de educación artística y centros

culturales comunitarios, con un enfoque en la cultura de paz, es de gran importancia para la reconstrucción de tejidos sociales afectados por la violencia.

- La educación y promoción cultural debe considerarse como parte del desarrollo de la ciudadanía, ya que dichas acciones pueden detonar la participación, empoderamiento y unidad comunitaria, características necesarias en los movimientos de reconstrucción social. Para poder cambiar los imaginarios sobre la violencia, se requiere de estrategias pedagógicas nuevas, críticas y enfocadas hacia la colectividad.
- Las instituciones culturales deberían más de trabajar de la mano de la ciudadanía y escuchar mejor las necesidades de los territorios donde buscan intervenir. Los proyectos estudiados parten mayoritariamente desde la ciudadanía, son gestionados y dirigidos por actores sociales independientes, los cuales están haciendo las labores que el mismo gobierno no está realizando.

Para concluir, considero que este trabajo abre una línea de investigación poco trabajada y que se podría llamar antropología de la paz, o sea, una investigación sobre los procesos, actores y movimientos que trabajan en la construcción de paz, desde la visión de sus actores. Me llama la atención la gran cantidad de estudios de todo tipo sobre las violencias, que tenemos acercamientos desde todas las disciplinas sociales, la psicología y hasta de ramas de las ciencias naturales tratando de entender este fenómeno. Igualmente, los estudios para la paz, analizan los procesos sociales que se han generado para prevenir conflictos, mediaciones comunitarias y procesos de paz en contextos de conflicto armado.

Pero desde la antropología hay pocas referencias a las voces, las prácticas y las historias de aquellos que median, de los que trabajan en las zonas de conflicto, de quienes construyen la paz en comunidades violentadas. Es así que considero que hay un ámbito muy amplio de investigación, ya que solo pude retratar y mostrar la perspectiva de algunos actores sociales, pero esto es solo una pequeña porción de todo lo que hay que investigar aún, ya que conozco muchas otras iniciativas que en México y el mundo, que están haciendo algo para contrarrestar y mitigar la violencia, para sanar las heridas y reconstruir comunidades.

Hay movimientos o colectivos que hacen uso de las prácticas culturales para atender los problemas de los territorios, comunicar mensajes y unir a sus comunidades. Hay proyectos de rap en las calles de Bogotá atrayendo a los jóvenes a expresarse y construir ciudadanía, grupos de teatro en los callejones de Sao Paulo atendiendo a poblaciones vulnerables y en indigencia, muralistas en Palestina denunciando la división y el nuevo apartheid que sufren, centros sociales en las profundidades de los barrios de muchas ciudades en México y Centroamérica, cineastas que denuncian los regímenes políticos que viven; entre muchos ejemplos más por conocer. Las posibilidades de investigación son aún muy amplias y necesarias, ya que rescatar sus voces y conocer sus experiencias son de suma importancia para la construcción de paz.

Esto tiene relevancia no solo para los estudios de la paz y el conflicto, o para el ámbito académico, sino que también puede aportar en la construcción de políticas públicas en materia de atención de la violencia, proponer enfoques alternativos a la educación al considerar procesos pedagógicos artísticos y populares o nuevas formas de diseñar los entornos urbanos: las aplicaciones de estas investigaciones son muy amplias. Es una investigación que tiene la intención de brindar herramientas a los gestores mismos, procurando que esta clase de trabajos puedan devolver algo a las personas que estudia. Entonces, este campo de investigación es aún muy amplio, hay actores trabajando en la construcción de paz en rincones del mundo donde la violencia afecta a las personas, con los que es importante tener una aproximación etnográfica y de documentación de sus trabajos, para que esas experiencias tan valiosas no se pierdan o permanezcan aisladas, cosas que suceden comúnmente.

Para cerrar esta tesis, pero abrir el campo de trabajo de esta antropología de la paz y enfocada a la acción, considero que la utilización de las nuevas tecnologías a la investigación social es necesario en el momento presente más que nunca. Tras la epidemia de COVID-19 que paralizó el mundo y que transformó la forma en la que interactuamos y trabajamos, las herramientas virtuales, desde las videoconferencias, aplicaciones móviles, redes sociales y otros medios, se han convertido en medios a nuestro alcance en los procesos de investigación, acción y comunicación de la antropología. Debido a la cercanía con las personas, al contacto constante que tenemos con los sujetos, el tener formas de relacionarnos que ya no impliquen

el trato directo o corporal pueden brindar nuevas fuentes de información válidas, y se pueden abordar temas propios del mundo digital. Como campo de estudio me parece un paso inevitable para la antropología, lo cual aplica a estos estudios para la paz, que se enfocan a cuestiones prácticas. Por ello, el siguiente paso para la continuidad de este proyecto que no es solo de investigación, sino de vida, es la de construir la plataforma virtual que pueda funcionar como red social de intercambio y creación de solidaridad, además de contar con los medios digitales como formas de comunicar estas experiencias, las cuales se están alojando y creando contenido en la plataforma que he creado para este fin y que es uno de los principales resultados prácticos de mi investigación: www.creactivers.org

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abello, Colak, A. y Pearce, J. (2007). *From State Centered to Community Centered Policing*. ICPS: Bradford University: Bradford.
- Abello, Colak]; Angarita Alexandra; Cañas, Pablo (2014)—Editores—, *Nuevo pensamiento sobre seguridad en América Latina: hacia la seguridad como un valor democrático*, Universidad de Antioquía: Colombia.
- Acevedo, Victoria Eugenia; Mondragón Ochoa, Hugo *Resiliencia y escuela*, en: *Pensamiento Psicológico*, vol. 1, núm. 5, julio-diciembre, 2005, pp. 21-35 Pontificia Universidad Javeriana Cali: Colombia
- Aiello, Leslie C. (2010) *Engaged Anthropology: Diversity and Dilemmas*, en *Current Anthropology* Volume 51, Supplement 2, October 2010 S201 Wenner-Gren Symposium Supplement 2
- Ameglio Patella, Pietro (2010), *Gandhi y la desobediencia civil México hoy*, México: Plaza y Valdés.
- Ameglio, Pietro, (2017), *¿No paran los muertos, los desaparecidos y las fosas!: ¿hay en curso un proceso de decisión política genocida?*, Disponible en: <https://desinformemonos.org/no-paran-los-muertos-los-desaparecidos-las-fosas-curso-proceso-decision-politica-genocida/>
- Anderson, Benedict, (1991) *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, Verso: New York.
- Anderson, Myrdene (2004) *Cultural Shaping of Violence. Victimization, Escalation, Response*, Purdue University Press.
- Arteaga, N. y Arzuaga, Javier (2017), *Sociologías de la violencia. Estructuras, sujetos y acción simbólica*, FLACSO, México.
- Asante, Molefi K. *It's Bigger Than Hip-Hop: The Rise of the Post-Hip-Hop*
- Auyero, Javier y Berti, Ma. Fernanda, (2015), *In harm's way. The dynamics of urban violence*, Princeton University Press, New Jersey.

- Badiou, (2006) *Being and event*, Routledge: New York.
- Balibar Étienne, (2015a), *Violence and civility. On the limits of political philosophy*, Columbia University Press: New York.
- Balibar, Étienne (2015b), *Citizenship*, Polity Press: Cambridge.
- Barbieri Nicolás (2014), *Cultura, políticas públicas y bienes comunes: hacia unas políticas de lo cultural*, en: ÀGORA 101 vol. 1, nº1, - pp. 101-119
- Barbosa, Jorge Luiz; Gonçalves Dias, Caio, 2013: *Solos Culturais*, Observatório de Favelas: Rio de Janeiro.
- Barrios Nogueira, Andrea; Chaves Zaldumbide, Ángel P., 2014: *Transformar la realidad social desde la cultura: planeación de proyectos culturales para el desarrollo* (México: CONACULTA.)
- Barrios Rodríguez, David, 2014: *Las ciudades imposibles Violencia, miedos y formas de militarización contemporánea en urbes latinoamericanas: Medellín - Ciudad Juárez*, (México: UNAM).
- Barthes, Roland (1993), *Introducción al análisis estructural de los relatos» en La aventura semiológica*, Barcelona: Paidós.
- Bautista Arias, Miriam, 2017: *El murmullo social de la violencia en México. La experiencia de los sujetos afectados por la guerra contra el narcotráfico* (México: CESOP-UAM).
- Becker, Howard (2016) *Cómo fumar marihuana y tener un buen viaje. Una mirada sociológica*, Argentina: Siglo XXI editores-Mínima.
- Besserer, Federico (2004) *Topografías transnacionales: hacia una geografía de la vida transnacional*. Universidad Autónoma Metropolitana. México, DF: Plaza y Valdés Editores.
- Bialowas Pobutsky, Aldona (2017) *Going Down Narco Memory Lane: Pablo Escobar in the Visual Media*. En: Fanta Castro, Andrea & Herrero-Olaizola Alejandro, Rutter-Jensen Chloe (2017), *Territories of Conflict. Traversing Colombia through Cultural Studies*, Boydell and Brewer, University of Rochester Press: New York.
- Blanco Mercedes (2012), *Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos*, Revista Andamios, Volumen 9, número 19, mayo-agosto, 2012, pp. 49-

- Biron, Rebecca (2003), *Murder and masculinity. Violent fictions of twentieth-century Latin America*, Vanderbilt University Press: Estados Unidos.
- Boulding, Elise (1992) *The concept of peace culture*, en: Asbjørn Eide, “Peace and Conflict Issues after the Cold War” Paris: UNESCO.
- Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean-Claude (2001) *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, España: Editorial Popular.
- Bourdieu Pierre (2005) *La dominación masculina*, Madrid: Anagrama
- Bourgois (2009), *Theorizing Violence in the Americas: A Thirty-Year Ethnographic Retrospective*. En: In: Rylko-Bauer, Barbara, Linda M Whiteford, and Paul Farmer, eds. 2009. *Global Health in Times of Violence*, Santa Fe: School for Advanced Research Press: Nuevo México.
- Bourgois Philippe (2006), *En busca de respeto. Vendiendo crack en Harlem*, Siglo XXI editores: Mexico.
- Brunner José (1985), *Políticas culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades*, en: García Canclini, N. ed. (1987), *Políticas culturales en América Latina*, Grijalbo-México.
- Butts, Jeffrey A.; Gouvis Roman, Caterina; Bostwick, Lindsay; Porte, Jeremy R., (2015) *Cure “Violence: A Public Health Model to Reduce Gun Violence”*, in: Annual Review of Public Health, #36,pp: 39-53.
- Butler, Judith (2010) *Performative agency*, in Journal of Cultural Economy, 3:2, 147-161 (London: Taylor and Francis)
- Calveiro, Pilar (2012), *Violencias de Estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*, Buenos Aires, Siglo XXI
- Calzolaio, C., & Rodwell, R. (2016). *Against violence: Creating “good” citizens in Ciudad Juárez* (Mexico, twenty-first century). Clio. Women, Gender, History, (43), 118-138.
- Cardona Berrio, Natalia Andrea y Carolina Sánchez Henao (2014), *Políticas públicas de seguridad en Medellín: lecturas del problema de in-seguridad desde el enfoque de la seguridad humana*. En: Trans-pasando Fronteras, núm. 6, pp. 119-138. Cali, Colombia:

- Centro de Estudios Interdisciplinarios, Jurídicos, Sociales y Humanistas (CIES), Facultad de Derecho y Ciencias sociales, Universidad Icesi.
- Cardona Berrio, Natalia Andrea y Carolina Sánchez Henao (2014). *Políticas públicas de seguridad en Medellín: lecturas del problema de in-seguridad desde el enfoque de la seguridad humana*. En: Trans-pasando Fronteras, núm. 6, pp. 119- 138. Cali, Colombia: Centro de Estudios Interdisciplinarios, Jurídicos, Sociales y Humanistas (CIES), Facultad de Derecho y Ciencias sociales, Universidad Icesi.
- Capstick Tony (2018) *Resilience*, LT Journal, Volume 72, Issue 2, April 2018, Pages 210–213, <https://doi.org/10.1093/elt/ccx068>
- Carles Feixa; Nofre Jordi, (2012), ‘*Culturas juveniles*’, Sociopedia.isa, DOI: 10.1177/205684601291
- Cerdas Agüero, Evelyn (2013), *Educación para la paz: fundamentos teóricos, epistemológicos y axiológicos*, Revista Latinoamericana de Derechos Humanos 24 189 Volumen 24 (1-2), I-II Semestre 2013.
- Chang, Jeff (2005), *Can't Stop Won't Stop. A Hip-Hop History*, (California: MacMillan Books)
- Clarke, John; Coll, Kathleen; Dagnino, Evelina; Neveu, Catherine, 2014: *Disputing Citizenship*, Policy Press, University of Bristol: London.
- Coronado Mares, Aurelio Israel et. al, *La investigación sobre la prevención de la violencia: revisión documental y análisis crítico*, Revista virtual: derechoycambiosocial.com, ISSN: 2224-4131.
- Covarrubias Valderrama, Gerardo, (2012) *Violencia y cultura en México* (México: Conaculta).
- Crime Prevention Through Environmental Design (CPTED) Guidebook* (2003), National Crime Prevention Council: Singapore.
- Curiel Peón Laura, Ojalvo Mitrany Victoria, Cortizas Enríquez Yinet (2018) *La educación socioafectiva en el proceso de enseñanza aprendizaje*, Cuba: Centro de Estudios para el Perfeccionamiento de la Educación Superior (CEPES), Universidad de La Habana.
- Cyrułnik Boris (2006) *La maravilla del dolor el sentido de la resiliencia*, Buenos Aires: Granica.

- Cyrulnik, Boris, (2004): *Del gesto a la palabra*, Barcelona: Gedisa.
- Daas Vena, (2015) *Fleeting Moments That Last Forever: Violence Of and Against the Everyday*, Conferencia en Harvard University, Publicado el 12 nov. 2015. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=3ohhYqE_Wg0
- Dammert, Lucía y Paulsen, Gustavo; (2005), *Ciudad y seguridad en América Latina*, FLACSO Chile.
- Das Veena (1995), *La antropología del dolor*. En: *Critical events. An anthropological perspective on contemporary India*, Delhi, Oxford University Press.
- Das, Veena (2008), *Sujetos de dolor, agentes de dignidad*, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- De la Garza Mata, A. (1). *Violencia fotogénica, fotográfica, y fotografiable. La Mara Salvatrucha*. Antropología. Revista Interdisciplinaria Del INAH, (89), 31-45. Recuperado a partir de <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2783>
- Díaz Rodrigo (2002) *La creación de la presencia: simbolismo y performance en grupos juveniles*. Disponible en línea en: <http://132.248.9.34/hevila/HerramientaBuenosAires/2012/no49/10.pdf>
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor (2013) *De la sensualidad a la violencia de género. La modernidad y la nación en las representaciones de la masculinidad en el México contemporáneo*, CIESAS-Casa Chata: México.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor (2015) *Nación criminal. Narrativas del crimen organizado en México* (México: Ariel, 2015)
- Dudouet Véronique (2017) *Powering to Peace: Integrated Civil Resistance and Peacebuilding Strategies*. En Volume No. 1, April 2017 www.nonviolent-conflict.org
- Duncan-Andrade, J.M., & Morrell, E. (2008) *The Art of Critical Pedagogy: Possibilities for Moving from Theory to Practice in Urban Schools, Generation*. New York: St. Martin's Press, 2008.

- Elia Andrade, *Fuentes Rojas y bordando por la paz*, En: Reflexiones Marginales, AÑO 6. NÚMERO 41. OCTUBRE-NOVIEMBRE 2017. Disponible en: <http://reflexionesmarginales.com/3.0/fuentes-rojas-y-bordando-por-la-paz/>
- Espinosa, Valeria; Rubin, Donald, 2014: "Did the Military Interventions in the Mexican Drug War Increase Violence?", in: *Journal The American Statistician*, 69,2: 65-98.
- Fals Borda, Orlando (1986) *La investigación-acción participativa: Política y epistemología*, in Álvaro Camacho G. (Ed.), *Colombia de hoy*,. pp. 21-38. (Bogotá, Cerec)
- Fals Borda, Orlando, 1993: *La Investigación Participativa y la intervención Social*, in: *Documentación Social*, 92, 9-21.
- Fals Borda, Orlando; Brandaö, Carlos, 1987: *La Investigación Participativa* Montevideo: Instituto del Hombre).
- Fisas, Vicenç (1998) *Cultura de paz y gestión de conflictos*, Barcelona: Icaria/NESCO.
- Fisas, Vicenc, (2010) *¡Alto el fuego! Manual de procesos de paz*, Barcelona: Icaria-UAB.
- Folke, C., S. R. Carpenter, B. Walker, M. Scheffer, T. Chapin, and J. Rockström. 2010. *Resilience thinking: integrating resilience, adaptability and transformability*. *Ecology and Society* 15(4): 20. [online] URL: <http://www.ecologyandsociety.org/vol15/iss4/art20/>
- Friedman, Jonathan (2003), *Globalization, the state and violence*, Altamira press: Estados Unidos.
- Freire, Paulo (1990) *Pedagogía del oprimido* México: S.XXI editores.
- Fukuda, S. (2001), *En busca de indicadores de cultura y desarrollo: avances y propuestas*, Informe mundial sobre la cultura UNESCO.
- Galtung Johan (1969), *Violence, Peace, and Peace Research*, en: *Journal of Peace Research*, 6 (3):167-191.
- Galtung Johan (1985) *Twenty-Five Years of Peace Research: Ten Challenges and Some Responses*, en: *Research Article*. Sage journals. <https://doi.org/10.1177/002234338502200205>
- Galtung Johan (1996), *Peace by Peaceful Means. Peace and Conflict, Development and Civilization*. Sage Publications: London.

- Galtung, Johan (1998) *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*. Bakeaz/Gernika: Bilbao.
- Galtung, Johan, 1985: *Sobre la Paz* Barcelona: Fontamara.
- Galtung, Johan, 2006: *Transformación de conflictos por medios pacíficos (el método Trascend)* Turín: United Nations Disaster Management Training Programme).
- Galtung, Johan, 2008: *La Meta Es el Camino: Gandhi Hoy* (México: Trascend Peace University).
- Gampel, Yolanda, (2002) “*El dolor de lo social*”, in: *Psicoanálisis*, Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires, 24,1-2
- Gandhi MK (1983), *Constructive program. It's meaning and place*, Ahmedabad: Navajivan Publishing House.
- García Canclini, N. (2000), *Políticas Culturales en tiempos de globalización*, Revista de Estudios Sociales, 05 |, 50-62.
- García Canclini, N. (2000). *Industrias culturales y globalización: procesos de desarrollo e integración en América Latina*. Estudios Internacionales, 33(129), p. 90-111. doi:10.5354/0719-3769.2011.14982
- García Canclini, N. (2009), *Los campos culturales en la era de la convergencia tecnológica*, en: Aguilar, Miguel Angel (coord.), (2009), *Pensar lo contemporáneo: de la cultura situada a la convergencia tecnológica*, Anthropos-UAM, México.
- García Canclini, N. ed. (1987), *Políticas culturales en América Latina*, Grijalbo-México.
- García-Cabrero, B. et al. (Eds.) (2017), *Civics and Citizenship*, Sense Publishers:Rotterdam
- Gargallo Celentani, Francesca (2014) *Bordados de paz, memoria y justicia: un proceso de visibilización*, Opensource, México. Liga: <https://archive.org/details/BordadosDePaz>
- Geertz, Clifford (1973), *La interpretación de las culturas*, Gedisa: Barcelona.
- Gell, Alfred (1998), *Art and agency. An anthropological theory*, Oxford University Press: Oxford.
- Geoffrey, Harris; Kaye Sylvia (2017): *Building Peace Via Action Research African Case Studies* (Addis Ababa: University for Peace Africa Programme).

- Ghassem-Fachandi 2009, *Violence: ethnographic encounters*, Berg: Oxford
- Giménez Gilberto y Jiménez René, coordinadores (2017) *La violencia en México a la luz de las ciencias sociales*, México : Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales.
- Glaserfeld, Ernst von, 1994: “La Construcción del Conocimiento”, in: Schnitman, Dora (Ed.): *Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad* (Buenos Aires: Paidós): 115-141.
- Gledhill, John (2013) *Límites de la autonomía y autodefensa indígena: experiencias mexicanas*, en *Oxímora* No. 2: 1-2 (Barcelona, CRAI Universitat de Barcelona)
- Gómezjara, Francisco (1986), *Técnicas de desarrollo comunitario*, México: Fontamara.
- González Rodríguez, Sergio (2002), *Huesos en el desierto*, Anagrama: México.
- González Vélez, Estefanía (2012) *De los agentes a la agencia: jóvenes urbanos y prácticas culturales en Colombia*, *ci. & tróp. recife*, v.36, n. 1, p.255-299,
- Grove, Kevin (2018) *Resilience*, New York: Palgrave and MacMillan.
- Guardia, I. (2011). *La aproximación a la realidad desde el documental de intervención*. En A. Bautista, V. García y H. Velasco (Coords.). *Antropología audiovisual: medios e investigación en educación*. Madrid: Trotta.
- Henderson Nan & Milson Mike (2003) *Resilience on schools. Making it happen to students and educators*, Corwin press: Arizona.
- Hernández, Anabel, 2010: *Los señores del narco*, Grijalbo: México.
- Hine, C. (2000) *Etnografía virtual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Human Rights Watch (HRW), 2011, *Neither Rights nor Security. Killings, Torture, and Disappearances in Mexico's 'War Drugs'*; at: <http://www.hrw.org/sites/default/files/reports/mexico1111webwcover_0.pdf>.
- Ibáñez, Jesús, 1986: *Más Allá de la Sociología. El Grupo de Discusión* (Madrid: Siglo XXI).
- Jeffery, Ray (1977), *Prevención del Crimen Mediante el Diseño Ambiental*, Beverly Hills, CA: Sage Publications, USA.

- Jiménez Bautista, Francisco (2009) *Hacia una antropología 'para' la paz*, *Gazeta de Antropología*, 2009, 25 (2), artículo 43 · <http://hdl.handle.net/10481/6899>.
- Jiménez, Francisco, 2011: *Racionalidad pacífica. Una introducción a los estudios para la paz*, Dykinson: Madrid.
- Jiménez, Francisco, 2009: Hacia un Paradigma Pacífico: la Paz Neutra, in: *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, vol. 16 (Universidad Autónoma del Estado de México): 141-189.
- Jiménez, Lucina (2006), *Políticas culturales en transición: retos y escenarios de la gestión cultural en México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: México.
- Jiménez, Lucina, 2016: *Arte para la convivencia y educación para la paz*, Fondo de Cultura Económica: México.
- Jimeno Myriam (2019) *Cultura y violencia: hacia una ética social del reconocimiento*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humana
- Jimeno, Myriam (2008), *Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia*, en: Das Veena, *Sujetos de dolor, agentes de dignidad*, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Jimeno, Myriam, Varela Daniel y Castillo Ángela (2004) *Después de la masacre: emociones y política en el Cauca indio*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) y Centro de Estudios Sociales (CES), Universidad Nacional de Colombia,
- Laan, Nienke; (2016), *Voces de resistencia: el hip hop para promover el feminismo en América Latina*. Rebeca Eunice Vargas Tamayac & Ana María Merino Tijoux, Trabajo de grado en la Universidad de Leiden.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Latour, B. (2013). *An inquiry into modes of existence. An anthropology of the moderns*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Lauren Cocking (traducido por Daniela Silva) *Estas activistas usan el bordado para protestar contra los asesinatos en México*, Vice news, jul. 4 2018. Disponible en:

https://www.vice.com/es_mx/article/wjbw59/broadly-activistas-bordado-protestar-asesinatos-mexico

- Lederach, John Paul, 1998: *Construyendo la Paz, Reconciliación Sostenible en Sociedades Divididas* Gernika: Catarata-Bakeaz.
- Lederach, John Paul, 2000: *El Abecé de la Paz y los Conflictos. Educación para la Paz* (Madrid: Catarata).
- Lederach, JP (1997), *Building Peace: Sustainable Reconciliation in Divided Societies* (Washington: U.S. Institute of Peace)
- Lévi-Strauss, Claude (2006) *Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades*, Siglo XXI, México
- Lewis Oscar (1958), *Los hijos de Sánchez*, Mortiz: México.
- Lewis Oscar, (1965). *Antropología de la pobreza. Cinco familias*, México: FCE.
- Manrique, Daniel (1998) *Tepito Arte Acá*, México: Grupo Cultural Ente.
- Marcial, Rogelio, (2016), *Jóvenes, violencias y “barrios” en la capital jalisciense*, En: Martínez Ruiz, Xicoténcatl, 2016: *Poética educativa. Artes, educación para la paz y atención consciente* (México: IPN).
- Mata Rosas, Francisco (2007), *Tepito: ¡bravo el barrio! / fotografías de Francisco Mata*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Trilce.
- Mayo, E. (2018). *Vulnerabilidad, ruptura social y arteterapia, en Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación para inclusión social* 13, 2018, 33-52.
- Mbembe, Achille, (2011), *Necropolítica*, Melusina: Madrid
- Méndez, Marisa (2013) *Autoethnography as a research method: Advantages, limitations and criticisms*. Theoretical discussion paper, Vol. 15 • Number 2 • Bogotá.
- Miller Jody; Lee, Cheryl; Klein, Malcolm (2001), *The Modern Gang Reader*, Roxbury Publishing Company
- Misra Amalendu (2018), *Towards a Philosophy of Narco Violence in Mexico*, Palgrave Macmillan: London.
- Mizen, Richard & Morris, Mark (2007), *On aggression, & violence. An analytical perspective*, Palgrave: New York.

- Monárrez Fragoso, Julia (2000), *La cultura del feminicidio en Ciudad Juárez, 1993-1999*, Frontera Norte, Vol. 12, #23, enero-julio.
- Montañés, Manuel; Ramos, Esteban A. (2012): “*La Paz Transformadora: una Propuesta para la Construcción Participada de Paz y la Gestión de Conflictos desde la Perspectiva Sociopráctica*”, in: *OBETS. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 7, N. 2 (Universidad de Alicante): 241-269.
- Morrell Ernest (2003), *Critical hip-hop: Pedagogy, Politics, and Praxis*, en: DOI: 10.1080/10665680802612519
- Muggah, Robert (2017), *The rise of citizen security in Latin America and the Caribbean*, en: Gilles Carbonnier, Humberto Campodónico, Sergio Tezanos Vázquez, “Alternative Pathways to Sustainable Development: Lessons from Latin America”, Brill Publishers
- Muñoz, José Esteban, (1999) *Disidentifications. Queers of color and the performance of politics*, University of Minnesota Press: Minneapolis.
- Murayama, Ciro (2012) *Juventud, y crisis: ¿hacia una generación perdida?*, Economía-UNAM, vol. 7 número especial.
- Nateras A (eds) *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa.
- Nateras Domínguez, Alfredo (coord.), (2016) *Juventudes sitiadas y resistencias afectivas*. Tomo 1: “Violencias y aniquilamiento”, Gedisa-UAM, México.
- Negri, Toni & Hardt, Michael (200) *La multitud contra el Imperio*, OSAL, Observatorio Social de América Latina (no. 7 jun 2002), CLACSO: Buenos Aires.
- Néstor García Canclini (2012), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*, Fundación Telefónica, Madrid.
- Nivón Bolán Eduardo (1989), *El surgimiento de identidades barriales. El caso de Tepito*, Alteridades. Anuario de antropología, AÑO 15, PP 31-44. México: UAM
- Nivón Bolán Eduardo (2011) *Las políticas culturales en América Latina en el contexto de la diversidad*, Grupo de trabajo de CLACSO Cultura y Poder “Políticas de la diversidad”. México, UAM-Casa Galván 26-30 de septiembre de 2011.

- Nivón, Eduardo. (2006) *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*. México: CONACULTA/ Fondo Regional para la Cultura y las Artes de la Zona Centro.
- Nivón, Eduardo (2004), *Malestar en la cultura. Conflictos en la política cultural mexicana reciente*, Pensar Iberoamérica, revista de cultura. Número 7 - septiembre - diciembre 2004. Disponible en: <http://www.oei.es/historico/pensariberoamerica/ric07a01.htm>
- Nivón, Eduardo, (2012), *Voces híbridas: reflexiones en torno de la obra de García Canclini*, Siglo XXI-UAM. México.
- O'Donnell Guillermo & Schmitter Phifippe C. (1988), *Transiciones desde un gobierno autoritario. Conclusiones tentativas sobre las democracias inciertas*, Paidós: Buenos Aires.
- Otamendi María Alejandra (2019), “*Juvenicidio armado*”: *homicidios de jóvenes y armas de fuego en América Latina*, *Latin America, Salud Colectiva* | Universidad Nacional de Lanús | ISSN 1669-2381 | EISSN 1851-8265 | doi: 10.18294/sc.2019.1690.
- Paniagua Ramírez, Karla, 2007: *El documental como crisol. Un análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen* (México: CIESAS).
- Patella, Pietro, (2019) *Paz desobediente: no-cooperación hacia las órdenes inhumanas*, in: *Polisemia*, 14,26.
- Phillipe Bourgois (2006) *US inner city apartheid: the contours of structural and interpersonal violence*”. Publicado en Scheper-Hughes, Bourgois (2006), *Violence in war and peace. An anthology*, Blackwell: London.
- Pratesi, Alessandro (2018) *Doing Care, Doing Citizenship Towards a Micro-Situated and Emotion-Based Model of Social Inclusion*, Suiza: Palgrave Macmillan.
- Pratesi, Alessandro (2018), *Doing care, doing citizenship. Towards a micro-situated and emotion-based model of social inclusion*, Palgrave: London.
- Prestel, César (2006), *Reseña de “Re-ensamblar lo social” de Bruno Latour*, *Política y Sociedad*, Vol. 43 Núm. 3: 127-130
- Prestel, César (2006), *Reseña de Reassembling the social*, 130 *Política y Sociedad*, 2006, Vol. 43 Núm. 3: 127-130

- Prieto de Pedro, Jesús (2004), *Derechos culturales y desarrollo humano*, Pensar Iberoamérica, revista de cultura. Número 7, septiembre-diciembre 2004. En: <http://www.oei.es/historico/pensariberoamerica/ric07a07.htm>
- Raine, Adrian., (2013) *The Anatomy of Violence: The Biological Roots of Crime* (London: Allen Lane).
- Ramos, Esteban A., 2015: *Paz Transformadora (y Participativa). Teoría y Método de la Paz y el Conflicto desde la Perspectiva Sociopráctica* (Tegucigalpa: IUDPAS-Universidad Nacional Autónoma de Honduras).
- Ramírez, Armando (1972), *Chin, chin, el teporocho*, México: Océano.
- Ramírez, Armando (2007), *La tepiteada*, México: Océano.
- Ravelo, Patricia (2004), *Entre las protestas callejeras y las acciones Internacionales. Diez años de activismo por la justicia social en Ciudad Juárez*, El Cotidiano, vol. 19, núm. 125, mayo-junio, 2004, pp. 21-32
- Ravelo, Patricia (2010), “*We never thought it would happen to us. Approaches to the study of the subjectivities of the mothers of the murdered women of Ciudad Juárez*”, en: Domínguez-Ruvalcaba, Héctor y Corona Ignacio (2010), *Gender violence at the US-Mexico border. Media representation and public response*, University of Arizona press: Tucson
- Robinson, M (1996), *The theoretical development of 'CPTED': 25 years of responses to Ray Jeffery* Advances in Criminological Theory, Vol. 8. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20041109123322/http://www.acs.appstate.edu/dept/ps-cj/vitacpted2.html>
- Rodilla, Miguel, Angel (2014), *Contrato Social de Hobbes A Rawls. Tomo I. Hobbes, Locke, Rousseau*, Ratio Legis: Salamanca.
- Rodríguez, Ileana, (2009) *Liberalism at its Limits: Crime and Terror in the Latin American Cultural Text*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Rodríguez, Martín, 1994: “*Educación para la paz y la racionalidad comunicativa*”, in: *Educando para la paz: Nuevas propuestas* (Granada: Universidad de Granada).
- Rosales Ayala, S. Héctor (1991) *Tepito: ¿barrio vivo?*, Cuernavaca: UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias.

- Rosales Ayala, Silvano (2020), *¿Quo vadis, Tepito?*, México: CRIM-UNAM
- Guadalupe Reyes Domínguez, Ana María Rosas Mantecón (1985), *Cultura y organización popular: el caso Tepito*, Alteridades, Num. 12-13, México:UAM-I
- Salazar Gutiérrez, Salvador, 2009: *Espacios de socialidad-sociabilidad en colectivos juveniles urbanos. Idealizar el triunfo, enfrentar la sobrevivencia* (Cd. Juárez: UACJ).
- Salazar Gutiérrez, Salvador, 2015: *La cárcel es mi vida y mi destino: producción sociocultural del castigo: la vida del joven en prisión* (Cd. Juárez: FronterAbierta).
- Salazar Gutiérrez, Salvador (coordinador) (2016), *Juventud (es), regímenes de sensibilidad y disidencia : narrativas, estéticas y morfologías disidentes*, Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Salazar, P. Robinson; Rojas, Ivonne Yenissey, 2011: “*La securitización de la seguridad pública: una reflexión necesaria*”, in: *El Cotidiano*, No. 166 (March-April): 33-43 (México City: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco); at: <[http://www. redalyc.org/articulo.oa?id=32518423004](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32518423004)>.
- Sampó, Carolina, y Alda, Sonia comp. (2019), *La transformación de las Fuerzas Armadas en América Latina ante el crimen organizado*, Centro de Estudios Estratégicos del Ejército del Perú y Realal Instituto Elcano: Lima.
- Sánchez López, Jorge Francisco (2014), *Tijuana merece estar curada. intervenciones socioculturales del gobierno y la sociedad frente a la crisis de inseguridad 2006-2012*, Tesis de Doctorado en Estudios Regionales-COLEF- Tijuana.
- Sandoval Rivera, Juan C. (2015) *El documental participativo como proceso educativo: hacia la realización de proyectos audiovisuales con enfoque intercultural*
- Sandra Santos-Fraile; Massó Guijarro, Ester (2017), *Etnografías multisituadas y transnacionales n° 17. 2017. Monográfico: Etnografías multisituadas y transnacionales*, España: Universidad de Jaén. Disponible en: <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae>
- Saraví Gonzalo (2015). *Juventudes fragmentadas: socialización, clase y cultura en la construcción de la desigualdad*, CIESAS/FLACSO, México.

- Saraví. Gonzalo (2009), *Juventud y sentidos de pertenencia en América Latina: causas y riesgos de la fragmentación social*, en Revista de la CEPAL, núm. 98, agosto.
- Scheper-Hughes Nancy & Bourgois Philippe (2004), *Violence in War and Peace: an Anthology*, Blackwell: London.
- Scheper-Hughes, Nancy (1993), *Death without weeping, The Violence of Everyday Life in Brazil*, University of California Press:Berkeley.
- Scott, James (2000), *Los oprimidos y el arte de la resistencia*, Editorial ERA: México.
- Segato, Rita Laura (2000), *Femigenocidio y feminicidio: una propuesta de tipificación incompleto*
- Seifert, Kathryn (Ed.), 2012: *Youth Violence Theory, Prevention, and Intervention* (New York: Springer).
- Sharp, Gene, (2014), *How nonviolent struggle works*, Albert Einstein Inst: Boston.
- Sharp, Gene (2003), *De la dictadura a la democracia. Un sistema conceptual para la liberación*, La Institución Albert Einstein: Boston.
- Sierra A. Jorge Diego (2010), *Re-pensando la Seguridad: Percepciones y Representaciones en torno a la Seguridad en Medellín*, Observatorio de Seguridad Humana de Medellín-Antioquia.
- Sifuentes Rodríguez, Carlos (2019), *Necroterritorialización en las ciudades narradas de la frontera México-Estados Unidos*, Revista de Humanidades N°40 (julio-diciembre 2019): 61-85
- Silva Londoño, Diana Alejandra, *Street Art at the Border: Representations of Violence and death in Ciudad Juárez*, Frontera Norte, Vol. 28, Núm. 55, Enero-Junio De 2016, Pp. 33-52
- Singer, Merrill, (2009), *Introduction to Syndemics: A Critical Systems Approach to Public and Community Health*, John Wiley & Sons eds., USA.
- Sírvent, María Teresa y Rigai, Luis (2012) *Investigación Acción Participativa Un desafío de nuestros tiempos Para la construcción de una sociedad democrática*, Perú: Proyecto páramo Andino
- Skidmore Monique (2003), *Darker than midnight: fear, vulnerability, and terror making in urban Burma (Myanmar)*, en: American ethnologist 30 (1):5-21.

- Skoll, Geoffrey R., (2016), *Globalization of American fear culture: the empire in the twenty-first century*, Palgrave Macmillan: London.
- Slutkin Gary, Ransford Charles R.; Decker, Brent, 2015: "Cure Violence: Treating Violence As a Contagious Disease", in: Maltz, Michael D.; Rice, Stephen K. (Eds.), 2015: *Envisioning Criminology: Researchers on Research as a Process of Discovery* (New York: Springer).
- Somerville, I. (1999). *Agency versus identity: Actor-network theory meets public relations*. *Corporate Communications: An International Journal*, 4(1), 6–13. Source: Clio (English Edition), No. 43, Gender and the Citizen (2016), pp. 118-138
- Stuart Hall and Tony Jefferson; (2006), *Resistance Through Rituals*, London: Routledge.
- Taussig, Michael. 1984. *Culture of Terror, Space of Death. Roger Casement's Putumayo Report and the Explanation of Torture.*" *Comparative Studies in Society and History* 26(3): 467-497. Cambridge University Press: London.
- Taylor, Diana, (2003), *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*, Duke University press: Durham & London.
- Taylor, Diana (2012) *Estudios avanzados de performance* (México: CFE)
- Tercero Magali, (2011) *Cuando llegaron los bárbaros... Vida cotidiana y narcotráfico* Planeta-Temas de Hoy: México.
- Tilly, Charles (1973), *Revolutions and collective violence*, University of Michigan Press: Michigan.
- Torrego Seijo, Juan (Coord) (2003) *Resolución de conflictos desde la acción tutorial* Madrid: Conserjería de Educación. Dirección de Ordenación Académica
- Tuhiwai Smith, Linda (1999), *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*, (London: Zed Books)
- Turner Víctor, (1999) *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. Siglo XXI: Madrid.
- Urteaga, Martiza (2009), *Diario de Campo. En imágenes. Federico Gama: fotoetnografías juveniles*, en: Revista INAH, N°. 106 (2009) octubre-diciembre, pp. 4-6
- Valencia, Sayak, 2010: *Capitalismo gore* (Madrid: Editorial Melusina).

- Valentine Charles A., (1972) *La cultura de la pobreza. Crítica y contrapropuestas*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Valenzuela Arce, José M. (2003) *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*, Casa de las ideas: Cuba.
- Valenzuela Arce, José, 2003: *Por las fronteras del norte: una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos* (México City: Fondo de Cultura Económica).
- Valenzuela Arce, José; Nateras Domínguez, Alfredo, 2013: *Las maras: identidades juveniles al límite* (México: UAM-I).
- Valenzuela Arce, José M. (2012), *El futuro ya fue. Socioantropología de los jóvenes en la modernidad*, COLEF: Tijuana.
- Valenzuela Arce, José (coord.) (2015), *Juvenicidio: Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina y España*, Barcelona: Ned ediciones, COLEF.
- Valkenburg, Patti M. & Taylor Piotrowski Jessica, (2017), *Plugged In. How Media Attract and Affect Youth*, Yale University Press: London.
- Van Metre, Lauren & Calden, Jason (2016), *Peacebuilding and resilience. How society responds to violence*, United States Institute for Peace: Washington DC.
- Verhoeven, P. (2009). *On Latour: Actor-network-theory (ANT) and public relations*. In Ø. Ihlen, B. van Ruler, & M. Fredriksson (Eds.), *Public relations and social theory: Key figures and concepts* (pp. 166–186). New York: Routledge.
- Vich, Victor, 2014: *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*, (México: siglo XII).
- Wievorka, Michel, (2001), *La violencia: destrucción y constitución del sujeto*. Espacio Abierto, Vol. 10 - No. 3, julio - septiembre 2001, pp. 337-347
- Wild, Friedemann y Nebel, Ingeborg (1984), *Centros culturales comunitarios: cine, conciertos, conferencias, debates, juegos, teatro*, México : G. Gili.
- Woldenberg, Laura, *La ruta de la heroína mexicana: un 'viaje' en el que casi todos pierden*, VICE News, mayo 2, 2016. Versión en línea: <https://news.vice.com/es/video/herona-mexicana-la-ruta-de-la-amapola>
- Wolfgang, Marvin; Ferracuti, Franco (1967). *The Subculture of Violence*. London: Tavistock.

Wood Mark A. (2018), *Antisocial Media. Crime-watching in the Internet Age*, Palgrave-Macmillan: London.

Wright, Melissa (2011) *Necropolitics, Narcopolitics, and Femicide: Gendered Violence on the Mexico-U.S. Border*: Signs, Vol. 36, No. 3, March.

Zirión Antonio (2015), *Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada*, Iztapalapa: Revista de Ciencias sociales y humanidades, num 78, pp.45-70

Zizek Slavoj (2008), *Violence*, Picador: New York.

RECURSOS AUDIOVISUALES

Documentales:

Rivera García, Mariana, *El hilo de la memoria*, México, 2016. Duración 19:50 min

Liga: <https://vimeo.com/151735928>

Hernández, Poncho, *El arte de la paz*, México, 2017. Duración 60 min.

Liga: <https://www.youtube.com/watch?v=DanZwtvLkmE&t=4s>

SITIOS WEB

María Salguero: *Los feminicidios en México*

Liga: <https://feminicidiosmx.crowdmap.com/?platform=hootsuite>

México Evalúa: <https://www.mexicoevalua.org>



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 09182

Matrícula: 214380026

AGENCIA SOCIAL Y
CONSTRUCCIÓN DE PAZ EN
MÉXICO: UNA APROXIMACIÓN
DESDE LAS PRÁCTICAS
CULTURALES COMUNITARIAS...

Con base en la Legislación de la Universidad Autónoma Metropolitana, en la Ciudad de México se presentaron a las 12:00 horas del día 29 del mes de abril del año 2021 POR VÍA REMOTA ELECTRÓNICA, los suscritos miembros del jurado designado por la Comisión del Posgrado:

DR. EDUARDO VICENTE NIVÓN BOLAN
DRA. PATRICIA DE LEONARDO Y RAMIREZ
DR. RAUL NIETO CALLEJA
DRA. DIANA ALEJANDRA SILVA LONDOÑO
DR. PABLO CASTRO DOMINGO



ALFONSO HERNANDEZ GOMEZ
ALUMNO

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretario el último, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTOR EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS
DE: ALFONSO HERNANDEZ GOMEZ

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

A PROBAR

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

REVISÓ

MTRA. ROSALBA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISION DE CSH

DR. JUAN MANUEL HERRERA CABALLERO

PRESIDENTE

DR. EDUARDO VICENTE NIVÓN BOLAN

VOCAL

DRA. PATRICIA DE LEONARDO Y RAMIREZ

VOCAL

DR. RAUL NIETO CALLEJA

VOCAL

DRA. DIANA ALEJANDRA SILVA LONDOÑO

SECRETARIO

DR. PABLO CASTRO DOMINGO