

Cultura comunitaria en México

Community culture in Mexico

Eduardo Nivón Bolán

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

nivon@xanum.uam.mx

<https://orcid.org/0000-0002-7156-4773>

ISSN: 0185-4259 e-ISSN: 2007-9176

DOI: <https://doi.org/10.24275/revizt.a46n99.05>

Resumen

Este artículo se inscribe en el análisis de las políticas de base comunitaria en América Latina con referencia al caso mexicano. Repasa distintas etapas de proyectos culturales comunitarios, en México, que oscilan entre programas impulsados desde la administración gubernamental y actividades comunitarias surgidas desde los propios grupos en forma autónoma. En el caso mexicano es notable el fuerte impacto de la imagen de las comunidades indígenas en el diseño de las políticas comunitarias, lo que ha condicionado por mucho tiempo el sentido de las políticas públicas en la materia.

Palabras clave: cultura, comunidad, control cultural, autonomía, agencia.

Abstract

This article focuses on community-based policies in Latin America, specially the Mexican case. The autor reviews different stages of cultural community projects in Mexico, which range from programs promoted by the government administration to community activities that arise autonomously from the groups themselves. In the case of Mexico, there's a strong image of indigenous communities in the matter of community policies, which has long conditioned the meaning of public policies in this area.

Keywords: culture, community, cultural control, autonomy, agency.



IZTAPALAPA

Agua sobre lajas

En 2018, pocos días antes de las elecciones presidenciales de ese año, el equipo de campaña de Andrés Manuel López Obrador publicó las líneas generales de su política sobre cultura, entre las que se anunciaba que ésta tendría en el Programa Cultura Comunitaria uno de sus principales objetivos. Esta definición era acorde con las grandes líneas del programa general de gobierno que buscaba atender prioritariamente a los sectores menos favorecidos y abatir la brecha de la desigualdad que se había creado en las décadas anteriores conforme avanzó la política neoliberal. Numerosos actores culturales —artistas, escritores, intelectuales, gestores—, que habían cuestionado la estrechez de los apoyos al sector por los gobiernos anteriores, así como la verticalidad y centralidad de la administración cultural, apoyaron con esperanza la candidatura de López Obrador, como ya lo habían hecho en las dos ocasiones anteriores en que había competido por la presidencia. El nuevo gobierno contaba, por lo tanto, con una enorme legitimidad para impulsar sus políticas en materia de cultura, aunque no se tenía conocimiento de en qué consistiría el nuevo marco de la cultura en México. La novedad del anuncio fue en general bien recibida por la mayoría de los actores culturales como parte de los cambios que se esperaban en materia de política cultural.

La atención a lo comunitario no constituyó el primer esfuerzo del gobierno para de desarrollar una política en ese sentido. Podemos decir que el Estado mexicano posrevolucionario se propuso políticas educativas, sociales y culturales en favor de las comunidades a tono con una idea de nacionalismo popular. En este trabajo trataré de exponer las líneas generales de la acción cultural del Estado hacia las comunidades, las características con que se han desarrollado, sus rasgos innovadores y también las limitaciones que se pueden señalar en esta materia.

Una larga tradición de intervención en las comunidades tradicionales

Ciertamente el anuncio del Programa Cultura Comunitaria parecía en su momento una novedad y en gran parte lo era, aunque había en México notables antecedentes.

Es posible que el más remoto fuera el programa de Misiones Culturales, impulsado en los años veinte del siglo pasado bajo la inspiración del entonces secretario de educación pública José Vasconcelos.¹ Como varios intelectuales que vivieron muy de cerca los acontecimientos de la Revolución mexicana, Vasconcelos consideró que ésta, pese a tratarse de un conjunto de movimientos sociales que luchaban por algunos objetivos políticos y sociales legítimos, dio lugar a muchas y dolorosas prácticas de barbarie que había que superar para construir un nuevo país.² Así, su programa educativo hizo de la cultura no sólo un elemento central, sino un recurso de redención ante la catástrofe de la violencia, por ende, puso gran empeño en que la educación formal e informal se ampliara hasta alcanzar a todos los grupos sociales.

¿Qué valores impulsaron aquel esfuerzo inicial de educación en poblaciones marginadas, principalmente indígenas de ese tiempo? En sus memorias, Vasconcelos dedica un apartado a “Los misioneros modernos” (Vasconcelos, 1982, pp. 123-125). Es sabida la febril actividad educativa y cultural que desarrolló en sus años de rector de la Universidad Nacional, y como secretario de Educación Pública a inicios de la década de los veinte. En esta tarea tuvieron un papel principalísimo los maestros, a los que Vasconcelos apoyó con esmero y hasta con veneración a quienes veía como un trasunto imperfecto de la figura de los misioneros españoles coloniales. Vasconcelos rechazó la creación de escuelas especiales para indígenas y consideró que lo conveniente era lograr una cierta igualdad a través de la convivencia de grupos sociales diferentes. Los maestros eran una pieza esencial en este proceso y al compararlos limitadamente con aquellos religiosos de épocas antiguas, entregados de modo incondicional a la tarea evangelizadora y civilizatoria a la vez, consideraba que los maestros de su tiempo compensaban sus carencias con el trabajo colectivo de equipos que trabajaban entre los indígenas para enseñar técnicas agrícolas y oficios, arte, construcción, higiene, letras y matemáticas.

Y nació así el misionero de tipo moderno, por lo común un maestro normalista que hacía de jefe del grupo de educadores y convivía con los indios, ayudándolos a levantar la escuela con los recursos locales, y enseñando los rudimentos de la pedagogía a jóvenes de cada localidad, que enseguida quedaron encargados de la incipiente enseñanza (Vasconcelos, 1982, p. 125).

¹ Al respecto puede leerse también a Gamboa Herrera (2007).

² Entre los intelectuales que participaban de esta opinión se puede citar a José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Mariano Azuela y Rafael F. Muñoz, entre otros.

Tres aspectos pueden destacarse de este proceso: el primero es el papel del promotor: el maestro, al que Vasconcelos quiso dotar de las mejores condiciones para su tarea, y pensaba que debían ser los mejores entre su profesión y también los mejor pagados del sistema escolar; debían tener un espíritu de trabajo colectivo que permitiera complementar las diversas habilidades en torno a cuestiones de índole práctica, artística y educativa, pero siempre pensando en un proyecto integral. La segunda característica de las Misiones Culturales era la formación de personas que tras la marcha de los misioneros se quedarían al frente de la escuela y de las tareas de promoción. De hecho, las normales regionales o rurales tuvieron un papel relevante en este objetivo. Una tercera característica, que a la larga resultó ser la más cuestionable, fue la verticalidad y homogeneidad del proceso. Era innegable la entrega de los maestros a la tarea educativa y civilizadora, pero al igual que los indígenas fueron evangelizados por religiosos que les llevaron saberes religiosos y técnicas extrañas y ajenas a ellos, los indígenas contemporáneos eran educados en función de lo que Vasconcelos y los educadores de su tiempo pensaban que debían aprender. De este modo, las comunidades recibieron un conjunto de saberes y valores que correspondían a los intereses de la sociedad nacional, los cuales se imponían sobre las tradiciones y formas de vida locales.

Luego de su arranque en 1923, el Programa de Misiones Culturales en su versión itinerante estuvo vigente pocos años.³ Sin embargo, su breve duración no impidió que impactara profundamente el imaginario de los promotores de la educación y la cultura popular, sobre todo de los más preocupados por las condiciones de las comunidades indígenas quienes, por décadas, aludieron con gran añoranza a este programa. El cine mexicano hizo de la figura del maestro un personaje heroico, a veces trágico, por la politización de su labor de enseñanza en el despertar de la conciencia social de los marginados.⁴ Hubo otros programas que en materia de salud o de desarrollo rural

³ En un balance de los inicios de las Misiones, Jonathan Gamboa concluye: “Finalmente para 1932 se definió que las misiones se integraran a las Escuelas Rurales Campesinas y, por lo tanto, se volvieron fijas, también por la preocupación de que fueran focos de polución ideológica. No es sino hasta el gobierno de Lázaro Cárdenas, que nuevamente las Misiones volvieron a su carácter de ambulantes” (Gamboa Herrera, 2007, p. 7). Pero el fin de la etapa itinerante fue sólo por un periodo; efectivamente, a lo largo del tiempo puede decirse que hubo un ir y venir de las Misiones Culturales con distintos formatos. En 1951 el número de febrero del *Correo de la Unesco* publicó un artículo sobre “Las misiones culturales mexicanas y la educación fundamental” (Gamboa Herrera, 2007, p. 16).

⁴ Dentro de las películas más reconocidas en este sentido se encuentra *Río escondido* (1948), protagonizada por María Félix.

tuvieron un impulso muy notable bajo las oleadas de nacionalismo, que en diversas etapas se han suscitado en la historia del país en las que la figura del promotor tuvo un papel relevante.

No deja de ser objeto de reflexión el cruce de intereses y protagonismos desiguales en el proyecto de desarrollo de las comunidades locales. Un ejemplo puede ser revelador. El alcoholismo entre las comunidades indígenas es un problema relevante hoy y lo ha sido desde hace mucho tiempo. Ya a fines de los años veinte era un problema reconocido y enfrentado por gobiernos, escuelas, sindicatos y otras organizaciones. Había ligas de mujeres en contra del consumo de alcohol y en las escuelas se dedicaba regularmente tiempo al combate de esta adicción mediante “conferencias culturales”, obras de teatro y otros recursos. El problema se expresaba en todo el país, en las ciudades y en el campo y, en los años veinte y treinta se emprendieron campañas nacionales por la sobriedad. En la región de los Altos de Chiapas, el reconocimiento de este problema motivó acciones relevantes. A inicio de los años cincuenta un estudio emprendido por el Instituto Nacional Indigenista (INI) a cargo del antropólogo Julio De la Fuente, permitió vislumbrar las contradicciones de este problema en el nivel local. El objetivo del estudio sería reducir el consumo de alcohol, eliminar tensiones y fricciones derivadas de la producción y tráfico, y modificar y reorientar la industria alcoholera de Chiapas a productos distintos.

El estudio en sí mismo es muy interesante, pero más lo fue su destino. Ocasionó enfrentamientos violentos entre los productores y las autoridades que pretendían abatir el clandestinaje, y suscitó un discurso de confrontación con los detractores del consumo de alcohol. Gobiernos y sociedad reconocían la gravedad del alcoholismo y por ello promovieron el estudio citado, pero empresarios no indígenas que habían desarrollado un monopolio de la producción de alcohol se sintieron amenazados. El gobierno estatal, e incluso el federal, temieron enfrentar a los productores de alcohol que organizaron grupos violentos para proteger sus intereses. Por otra parte, el consumo de alcohol entre los indígenas, como lo mostraba el trabajo de los antropólogos, estaba incorporado a sus prácticas culturales y religiosas y formaba parte de todos los momentos ceremoniales del ciclo de vida. El consumo de “posh” —término que también significa medicina—, aparece como medio de pago o de regalo en nacimientos, bautismos, matrimonios o funerales, además de que puede ser utilizado en la prevención, diagnóstico y tratamiento de enfermedades. Desde luego los indígenas no desconocían su peligro para la salud, la vida social, el trabajo, o para la animación de la violencia, pero no acertaban a tratarlo como un problema social a erradicar. Estos datos permitían tender el manto de la culpa del alcoholismo entre los indígenas como resultado de su propia responsabilidad. Fue tal la presión del

gobierno local y de los productores de alcohol en Chiapas que el estudio fue prácticamente sepultado por décadas.

De nuevo fue admirable la heroicidad de mediadores como los antropólogos o los agentes de gobierno que intentaron cerrar las destilerías clandestinas; sin embargo, destaca la escasa agencia de las comunidades en este grave problema que se traduce en un modelo de tutelaje de los intereses indígenas en manos de instituciones externas.

El punto crucial de la acción comunitaria del Estado durante muchos años fue la agencia negada de las comunidades indígenas. Las políticas como el “indigenismo” entendidas como “una política de Estado aplicada en algunos países de América Latina con el propósito de asimilar culturalmente a los pueblos originarios e integrarlos a las llamadas sociedades nacionales” (Fábregas, 2021, p. 9), se diseñaban externamente a las comunidades pensando quizá en su bienestar, pero con escasa o nula participación en su elaboración y aplicación. En México existieron innumerables ejemplos de este tipo de intervenciones bien intencionadas, pero con difícil identificación con la práctica de las comunidades. A la falta de agencia de las comunidades se sumaron diversas acciones que los gobiernos mexicanos emprendieron por décadas, en las que identificaron la idea del trabajo comunitario con la atención a los grupos indígenas. La etnización de la acción comunitaria generó a la larga una notable limitación de la política cultural que sólo en los años ochenta fue superada.

Hacia la agencia de las comunidades

No hay periodo en la historia de México en que los movimientos sociales no estén presentes, pero en los años sesenta y setenta éstos adquirieron un sentido nuevo que impactó la esencia misma del sistema político mexicano. Éste había sido capaz de reprimir o canalizar las demandas sociales a partir de las organizaciones del partido de Estado, pero la efervescencia social de los años sesenta, la influencia de la Revolución cubana, el despliegue de movilizaciones de grupos urbanos pertenecientes a las clases medias que tuvieron un momento culminante en 1968 con la revuelta estudiantil de ese año, otorgaron a los movimientos sociales un sello nuevo que repercutió en la acción comunitaria de los programas sociales de ese tiempo.

En los movimientos artísticos, culturales y sociales que eran puestos en práctica a favor de las comunidades rurales e indígenas, la figura del mediador social o cultural asumió un papel distinto al del misionero enviado por las instituciones nacionales. Por el contrario, su papel pasó a ser el de impulsar la crítica política y cultural. Una vez más el arte nos puede permitir comprender el nuevo papel de los intermediarios

sociales y culturales. En la película *Tarahumara* (1965) de Luis Alcoriza, Ignacio López Tarso en el papel de Raúl, el antropólogo que denuncia la explotación de los indígenas, muestra de manera incipiente la ruptura entre los intereses nacionales y el de las élites locales con los de las comunidades indígenas.⁵ En la década siguiente una de las obras más representadas en la historia del teatro mexicano, *El extensio-nista* (1975) de Felipe Santander, presenta el paulatino crecimiento del compromiso de un ingeniero agrícola con la comunidad a la que fue enviado a trabajar. La obra representa con claridad el nuevo momento de los movimientos sociales posteriores a 1968 y 1971, cuando numerosos activistas decepcionados de los partidos políticos emprendieron un proceso de vinculación con distintos sectores populares.

Es claro que bajo la concepción integrista de la nación poco espacio había para favorecer el desarrollo de las tradiciones culturales entre las comunidades en que se aplicaban los programas educativos o de desarrollo técnico. Por el contrario, durante casi medio siglo el sello de las políticas comunitarias fue la promoción de una cultura nacional vertical, y aparentemente uniforme, a la que debían sumarse individuos, corporaciones sociales y comunidades para formar un sólido proyecto de nación, de ahí que las políticas hacia las comunidades fueran básicamente paternalistas y selectivas en relación con lo que había que fomentar o desestimar en ellas.⁶

Además del nuevo tipo de movimientos sociales, es imposible desdeñar el impacto de los debates internacionales en las políticas mexicanas hacia las comunidades, principalmente indígenas. En los años setenta, intelectuales indígenas, investigadores e instituciones sociales promovieron un cambio en la concepción del trabajo de las comunidades populares. En 1971 se emitió la primera Declaración de Barbados.⁷ De entre sus varios argumentos debe destacarse el planteamiento del protagonismo

⁵ La película obtuvo varios premios, entre ellos el de la crítica internacional en el XVIII del Festival de Cannes.

⁶ Las políticas hacia las comunidades indígenas tuvieron muchas expresiones autoritarias por parte del gobierno e instituciones públicas y privadas. La sospecha de que el cambio religioso, expresamente el abandono de la religiosidad popular católica, significaba una pérdida cultural para las comunidades indígenas fue objeto de rechazo por varias autoridades; los debates sobre la castellanización —directa o indirecta—, y, en general, la política indigenista entendida como definiciones sobre intervenciones públicas en las comunidades indígenas, tomadas por funcionarios no indígenas ajenos a las propias comunidades, son algunos ejemplos de esto.

⁷ La primera Declaración de Barbados fue acordada en 1971 en la reunión de antropólogos denominada Simposio Fricción Interétnica del Sur No-Andina, patrocinada por el Programa para el Racismo del Consejo Mundial de las Iglesias. Véase Grünberg (2021).

indígena de su propio destino, en el sentido de que la tarea de su liberación debía ser impulsada por ellos mismos bajo sus propios esquemas de autogobierno, desarrollo y defensa, porque de no ser así se seguiría hablando de un tipo de colonización sofisticada. La declaración tuvo en México un impacto definitivo en la medida en que uno de sus principales impulsores fue el antropólogo Guillermo Bonfil, quien ocupó posiciones institucionales muy relevantes a lo largo de los años setenta.

Otro impacto sobresaliente fue el despliegue de una nueva museología a partir del debate internacional. En mayo de 1972 en Chile se desarrolló la “Mesa redonda sobre el desarrollo y el papel de los museos en el mundo contemporáneo”. En la declaración final de la mesa se destacó la necesidad de desarrollar actividades diferenciadas entre los museos rurales, urbanos y científicos, y se creó la Asociación Latinoamericana de Museología (ALAM), con la que se logró un enfoque acorde a las necesidades de nuestra región, a los museos y a sus esquemas de trabajo.

Estos dos procesos tuvieron un impacto destacado en los procesos de cultura comunitaria, sobre todo en el marco del auge de los movimientos sociales de los años setenta. En ese periodo las movilizaciones indígenas, que nunca habían dejado de existir, aunque hubieran sido ignoradas o reprimidas según su nivel de beligerancia, encontraron aliados en sectores de la intelectualidad y de la administración pública, que dieron legitimidad a sus demandas sociales y a la necesidad de que su desarrollo tuviera como marco general la autonomía política y cultural.

Dos académicos importantes, con personalidades políticas y participación pública, tuvieron un papel relevante en el impulso de este pensamiento y en el giro de las políticas públicas hacia las comunidades indígenas: Rodolfo Stavenhagen y Guillermo Bonfil. Ambos tuvieron desarrollos profesionales muy parecidos, y contribuyeron ampliamente al giro político que el Estado debía realizar en torno a los grupos comunitarios indígenas. En los años setenta, al inicio del gobierno de José López Portillo, se creó la Dirección General de Culturas Populares de la que Stavenhagen fue su primer director. Más tarde fue fundado un museo de investigación sobre este campo: el Museo Nacional de Culturas Populares. Esta institución tuvo la característica de presentar temas de cultura popular que al inicio se referían a los grupos campesinos e indígenas, pero no tardó mucho en dar lugar a expresiones urbanas y de las industrias culturales que abarcaron diversos campos.⁸ Lo más notable de esta

⁸ El museo abrió sus puertas en septiembre de 1982 con la exposición “El maíz, fundamento de la cultura popular mexicana”, en la que se invitó a reflexionar sobre esta semilla ancestral y las transformaciones acerca de su valor cultural y económico. En adelante se expusieron temas en torno a diversos elementos de nuestra cultura, como los obreros, los

experiencia fue que el modelo de gestión del museo implicó que los investigadores y museógrafos trabajaran codo a codo con quienes después se llamaron “portadores” de las expresiones populares.⁹ En 1988, Guillermo Bonfil fue nombrado director general de Culturas Populares e inmediatamente propuso el Programa de Apoyo a las Culturas Populares y Comunitarias. En sus palabras este programa estaba:

(...) orientado a apoyar la recuperación y el desarrollo de la cultura propia de comunidades y municipios, estimulando en primer término la participación local y promoviendo las iniciativas de esa participación. Al mismo tiempo, el PACMYC busca apoyar la creación y/o consolidación de instancias municipales y comunitarias que permitan articular y coordinar, a nivel local, las diversas acciones de promoción y difusión cultural que llevan a cabo los organismos federales, estatales, municipales y de los sectores social y privado (Bonfil, 2005, p. 153).

El programa fue visto en su momento de muy diferentes maneras: fue impulsado durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari, que después fue considerada como la primera administración de la era neoliberal. Coincidió en el tiempo con la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca). Este último ha sido criticado como el ariete de la liberalización de la política cultural (véase Ejea, 2009). Sin embargo, el PACMYC, diseñado en el mismo periodo, tuvo una consideración diferente, pues desechaba décadas de políticas intrusivas en las comunidades para apoyar en cambio los proyectos derivados de los propios grupos locales. Influyó el prestigio de Guillermo

pescadores, el barrio de Tepito, el teatro, la lucha libre, el muralismo, el arte chicano, los fotógrafos ambulantes, el circo, los nacimientos, el arte popular, entre otros tantos temas que han llevado al visitante a reconocer la diversidad cultural de México. <https://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/index.php/2011-11-25-09-22-12/113-boletines/590-37-a%C3%B1o-del-museo-nacional-de-culturas-populares>

⁹ Aún faltaban 20 años para que naciera el concepto de *portador*, pero resultó muy significativa la alineación de la política del Museo Nacional de Culturas Populares con este concepto que fue definido por el *Glosario de términos del patrimonio cultural inmaterial* elaborado a solicitud de la UNESCO en 2002. Se entiende por *portador* (bearer) al “Miembro de una comunidad que reconoce, reproduce, transmite, transforma, crea y forma una cierta cultura al interior de y para una comunidad. Un portador puede, por añadidura, jugar uno o varios de los siguientes roles: practicante, creador y guardián”. (A ‘bearer’ is defined as ‘a member of a community who recognizes, reproduces, transmits, transforms, creates and forms a certain culture in and for a community. A bearer can, in addition, play one or more of the following roles: practitioner, creator and custodian’) (Van Zanten, 2004, p. 38).

Bonfil y su teoría del control cultural basada en el respeto a la autonomía. El periodo coincidió con un ambiente nacional e internacional favorable al reconocimiento de la diversidad y a la democratización de la cultura. Favorecía la descentralización y el desarrollo de los poderes locales. Numerosos promotores culturales compartieron el sentido del proyecto y muchos gobiernos locales vieron en este programa una manera de canalizar las demandas de los grupos culturales a través de convocatorias locales, en las que participaban financieramente con el gobierno federal. Otros países de América Latina impulsaron programas semejantes. Luego de más de 35 años de operación el programa sobrevive inspirado en sus líneas originales.¹⁰

El nuevo papel de lo comunitario

La capacidad del sistema político para representar al conjunto de la sociedad se fue minando a partir de los años setenta. El sistema se había sostenido en un fuerte liderazgo encabezado por la presidencia de la República, capaz de arbitrar sobre los intereses regionales y sectoriales del país. Un sólido Poder Ejecutivo y un partido corporativizado obligaban a los grupos sociales a canalizar sus demandas a través de un estrecho sistema de control, de lo contrario se veían arrojados a la represión o la marginalidad política. Por ello, las demandas de democracia que se desarrollaron en el país, sobre todo a partir de 1968, tenían como colofón la independencia y demanda de que se aceptara el derecho a la organización autónoma de acuerdo con sus propios intereses y modelos tradicionales. De este modo, muchos movimientos sociales consideraron fundamental que el proceso de democratización del país tuviera como expresión la emancipación del sistema corporativo de control de los sectores populares impuesto por el régimen. En el campo y en las ciudades, los campesinos, obreros y pobladores asociaron sus demandas con la exigencia de independencia de las organizaciones corporativas del partido oficial y el respeto de sus propias organizaciones. En los años ochenta la crisis económica y el terremoto que vivió la Ciudad de México en 1985 abrió las puertas a muchos movimientos sociales que reclamaron autonomía política. Con esto se dieron las condiciones para que nuevas expresiones

¹⁰ En la página de la Secretaría de Cultura se pueden consultar distintas evaluaciones que a lo largo del tiempo se han realizado a este programa. <https://www.gob.mx/cultura/acciones-y-programas/programa-de-apoyo-a-las-culturas-municipales-y-comunitarias-pacmyc-27262#:~:text=Programa%20de%20Apoyo%20a%20las,Cultura%20%7C%20Gobierno%20%7C%20gob.mx>

populares —surgidas de los grupos del campo y las ciudades— reclamaran espacios de participación.

Estos procesos permitieron considerar a las políticas comunitarias más allá de las comunidades indígenas, aunque la predominancia de éstas se ha mantenido. Con la publicación del libro *México profundo*, Guillermo Bonfil propuso una concepción de las comunidades populares bajo el amparo una matriz civilizatoria mesoamericana que, pese a 500 años de negación y opresión, continúa viva en la sociedad mexicana y sus principios guían la orientación cultural profunda de muchos millones de mexicanos, muchos más que los que son reconocidos o se reconocen como “indios”. Esta civilización se concreta en múltiples perfiles culturales de los que Bonfil destaca tres: los pueblos indios, las comunidades rurales tradicionales definidas como “mestizas” y amplias capas populares urbanas. “No hay ninguna exageración en afirmar que en México el pueblo-pueblo vive fundamentalmente en el horizonte de la civilización mesoamericana” (Bonfil, 1987, p. 23).

La irrupción de los movimientos de base comunitaria en México tuvo un signo político definitivo: la autonomía. Los movimientos contraculturales, por ejemplo, hicieron del rock y de expresiones editoriales como *fanzines* y otras manifestaciones de artes plásticas, elementos fundamentales de su identidad cuando el régimen no encontraba modo de colonizar esas prácticas. Las culturas juveniles adquirieron entonces un nuevo protagonismo, a veces asociado con expresiones políticas de izquierda, pero también en muchas ocasiones, sólo como señas de libertad ante el conservadurismo del régimen y de los medios de comunicación. La rebeldía para los jóvenes de ese tiempo tenía un claro sentido social, de ahí que Carlos Monsiváis al comentar el movimiento estudiantil de 1968 señalara que su esencia era “el gozo de la rebeldía justa” (Monsiváis, 2008, p. 97). Se trataba de una rebeldía que el movimiento no hizo más que clarificar el tono libertario de sus causas y evidenciar, al mismo tiempo, la profunda ruptura con el poder y la generación que lo representaba. A partir de ese movimiento y en las décadas sucesivas, el mapa de la cultura popular se pobló de expresiones locales, de escasa visibilidad muchas veces, pero fuertemente arraigadas en presupuestos identitarios y locales que, como ocurría con muchas experiencias de las sociedades tradicionales, se unían para enfrentar conjuntamente procesos políticos y se fusionaban cuando era necesario defender su autonomía local.

Momento relevante para la reestructuración de las políticas de base comunitaria fue la propuesta de Guillermo Bonfil de su teoría del control cultural. Esto es “la capacidad de decisión sobre los elementos culturales... no sólo implica la capacidad social de usar un determinado elemento cultural, sino —lo que es más importante aún— la capacidad de producirlo y reproducirlo” (Bonfil, 2019, p. 183).

Bonfil estableció a partir de los diversos modelos de control cultural un objetivo deseable:

Los ámbitos de la cultura autónoma y la cultura apropiada conforman el universo de la *cultura propia*. A partir de ella se ejerce la inventiva, la innovación, la creatividad cultural. Cultura propia, entonces, es capacidad social de producción cultural autónoma. Y no hay creación sin autonomía. Cada pérdida en el ámbito de la cultura propia es un paso hacia la esterilidad (Bonfil, 2019, p. 186).

Estas propuestas tuvieron la oportunidad de echarse a andar conforme el régimen de partido único se debilitaba y se abría el periodo neoliberal, que compartía la idea del retiro del Estado de algunas áreas de la vida social, en favor de la liberalización de la atención de las necesidades de individuos y grupos de la sociedad civil. Los partidos de izquierda, principalmente, supieron aprovechar estas experiencias comunitarias cuando alcanzaron algunos nichos de poder municipal o estatal. Muchos proyectos institucionales de cultura comunitaria nacieron de la experiencia que estudiantes y pobladores desarrollaron en las escuelas y barrios. Una de las más notables fueron las Fábricas de Artes y Oficios (FAROs).¹¹ El primer Faro se fundó en la zona oriente de lo que era entonces el Distrito Federal, hoy Ciudad de México, que tenía a su lado una extensa zona habitada del Estado de México. Allí la falta de infraestructura cultural y de todo tipo era notable. Con el apoyo del gobierno de la ciudad y la experiencia acumulada de muchos activistas universitarios se diseñó un modelo de trabajo basado en talleres que supo reconocer en la iniciativa social su gran fortaleza. El modelo logró consistencia técnica y artística. Incluso ha llegado a ser un referente de formación en diversos campos del arte y luego se ha relacionado con muchas otras formas de organización cultural, conformando una red muy sólida de iniciativas públicas y privadas en el campo de la cultura. Las autoridades culturales de la ciudad han encontrado en esta red de proyectos una base para atender no sólo los procesos creativos, sino también las culturas tradicionales y la memoria histórica.¹²

¹¹ El proyecto FAROs tiene 25 años de existencia; fue creado por el primer gobierno de izquierda de la ciudad de México en 1999 y ha crecido con los años en muchos sitios de la ciudad caracterizados por la pobre infraestructura cultural. Actualmente el proyecto es un referente nacional e internacional de trabajo en comunidades urbanas. <https://culturacomunitaria.cdmx.gob.mx/red-de-faros>.

¹² El reporte *Cultura comunitaria* del gobierno de la ciudad de México puede consultarse en: <https://www.congresocdmx.gob.mx/media/documentos/4122db5903885fco455bda8ff218b84889c83fa3.pdf>

Las culturas comunitarias en la economía creativa

Con el estudio de la Cuenta Satélite de Cultura¹³ se ha podido establecer una medición de los diversos aportes al producto interno bruto (PIB). La cuenta divide los sectores aportantes al PIB cultural en tres grupos: 1) las actividades de mercado (agentes privados y que generan bienes y servicios culturales con fines de lucro), 2) los hogares (implican trabajo voluntario en la organización de actividades culturales o comercio de productos culturales en la vía pública, entre otras), y 3) la gestión pública (actividades que realizan unidades de gobierno y que contribuyen a facilitar el acceso, la difusión, desarrollo y fortalecimiento de actividades culturales). El aporte de cada uno de ellos es de 2.29, 0.39 y 0.16%, respectivamente, para un total de 2.7%. Gráficamente las aportaciones se pueden ver en la figura 1 (INEGI, 2024, p. 7).

FIGURA 1.
*Contribución del Producto Interno Bruto (PIB) (2023)
del sector de la cultura por componentes (porcentajes)*



Nota: La suma de los componentes puede no coincidir con los totales debido al redondeo.

Fuente: INEGI (2023). Cuenta Satélite de la Cultura de México.

¹³ Se refiere al aporte económico del sector cultura a la economía, mediante la medición de los flujos generados por las actividades económicas asociadas con las prácticas culturales. Los primeros datos presentados por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía son de 2008.

La producción cultural de los hogares expresa la convivencia de diversas culturas, incluyendo las indígenas, afrodescendientes y mestizas. Se traduce en las artesanías (la actividad de mayor absorción de fuerza de trabajo cultural), y también en las actividades dedicadas al patrimonio inmaterial en términos de tradiciones, música, fiestas, etcétera.

Este espacio cultural se inserta en el mercado de un modo distinto a las empresas culturales: cubre el terreno de los valores y las tradiciones, y busca incorporar a las nuevas generaciones en cuanto a la socialización de valores, principal principio de evaluación. Es decir, la pertinencia del circuito comunitario radica en la aceptación de la propia comunidad más que en su éxito económico. Tomás Ejea, uno de los estudiosos más dedicados a la producción artística y cultural, diferencia el circuito comunitario del comercial y artístico por su principio de validación: no consiste en su éxito económico ni en el reconocimiento de especialista: “Basta con que la colectividad particular de origen y destino lo haga de manera privada. A diferencia de lo que ocurre en los otros dos circuitos, los procesos creativos (...) en general se desenvuelven en la esfera de lo privado” (Ejea, 2012, p. 206). Eso mismo impide que el circuito logre una articulación adecuada con los otros entornos. El circuito comunitario se diferencia también del artístico y comercial en que “en el comunitario la relación entre los distintos agentes resulta más bien excepcional, y por ello habría que hablar en realidad de múltiples circuitos, pues los distintos procesos de creación, producción y exhibición están casi siempre desligados” (Ejea, 2012, p. 206). Así, el producto no es un bien valorado por su excepcionalidad, sino por su impacto en la formación de los participantes de la comunidad que lo realiza. Al producto se le considera un elemento “formativo” para los participantes y es la comunidad quien lo realiza.

Pensado desde el campo de la creatividad, se pueden resumir sus características en que: “Los productos de este tipo, [están] vinculados en sus etapas de desarrollo al diseño y a la acción de la propia colectividad”; el “ingreso económico, cuando existe, es limitado, y la comunidad de origen suele ser la que financia” y sus “participantes poseen, en general, una baja formación disciplinar, pues por sobre la maestría o la habilidad importan el contenido y la acción que se fomenta en la comunidad creadora y a la que van dirigidos” (Ejea, 2012, pp. 206-207).

El tratamiento de la cultura comunitaria como parte de un circuito creativo es muy relevante porque permitió pensarla de manera integral en el campo artístico. Al mismo tiempo, permitió considerar su sentido excepcional: la producción de valores asociados a la identidad de un colectivo que tiene múltiples formas de expresión.

Sobre el Programa Cultura Comunitaria

Al anunciarse el proyecto cultural del pasado gobierno de Andrés Manuel López Obrador se establecieron algunas líneas, que indicaban la tendencia del cambio sin poder apreciar en su momento en qué consistía éste. Uno de los primeros planteamientos fue la “redistribución de la riqueza cultural”, una expresión sonora, pero en el fondo vacía, en tanto que la cultura no se redistribuye, sino los recursos en los que ésta se sostiene. La propuesta sostenía que:

México es reconocido en el mundo por su riqueza cultural. Esta diversidad tiene su base en las culturas indígenas y proviene de cada rincón del país; sin embargo, la política cultural está concentrada en la Ciudad de México y en unas cuantas zonas urbanas. Esto tiene que cambiar.

La mayoría de las y los mexicanos tenemos un acceso limitado a nuestras manifestaciones culturales y creaciones artísticas.

Crearemos un esquema de redistribución que impulse a las culturas locales y sus creaciones (Frausto, 2018).

Aunque el Programa Cultura Comunitaria se anunció como una novedad, es claro que se enmarcaba en una tradición de acción comunitaria de larga data. Como he señalado, la idea de las Misiones Culturales vasconcelistas desarrolladas un siglo antes permanecía en el imaginario colectivo, como un periodo heroico de intervención cultural en las comunidades. Más tarde, en los años setenta, la influencia del pensamiento gramsciano que dio a la cultura popular un sentido impugnador de la dominación burguesa impulsó un nuevo tipo de trabajo en las comunidades populares, vinculado a la idea de activismo revolucionario. En los años noventa se desplegó ampliamente el paradigma de los derechos humanos y culturales, en particular con la creación de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos en 1990 y con las posteriores reformas constitucionales de 2009 y 2011 sobre esta materia. Un último factor relevante fue la confrontación política del movimiento encabezado por Andrés Manuel López Obrador contra la corrupción y las políticas neoliberales, que él consideraba habían incrementado la injusticia y la desigualdad. Estos factores crearon el ambiente favorable al Programa Cultura Comunitaria.

El Programa Cultura Comunitaria se integró a la planeación gubernamental una vez que inició la administración morenista en diciembre de 2018. Como acción de gobierno, Cultura Comunitaria recibió un presupuesto relativamente alto comparado con lo que en periodos anteriores se había concedido a programas equivalentes, y

poco a poco fue definiendo sus líneas de trabajo (4.4% del total del presupuesto de la Secretaría de Cultura, equivalente a 30 millones de dólares aproximadamente).

Al inaugurar el programa en febrero de 2019, Esther Hernández, directora de Vinculación Cultural de la Secretaría de Cultura y responsable del programa, destacó su carácter inédito, así como algunas de sus características. El programa se dirigió inicialmente a 750 municipios seleccionados a partir del “cruce entre índices de pobreza y violencia y se tomaron en cuenta problemáticas sociales específicas, como suicidios adolescentes, trata de personas y alerta de género” (Secretaría de Cultura, 2019). Se definieron cuatro ejes de trabajo: Misiones por la diversidad cultural, Territorios de paz, Semilleros creativos y Comunidades creativas y transformación social.

Misiones por la diversidad cultural es una política de reconocimiento de las culturas locales que tiene contemplado el mapeo de las necesidades culturales de los municipios, a través de un diagnóstico participativo y el registro de agentes culturales individuales y colectivos, creadores, prácticas culturales y artísticas e infraestructura, para conocer las condiciones de cada municipio en materia cultural (Secretaría de Cultura, 2019).

Como con las viejas Misiones Culturales, se buscaba que el programa sirviera para el diagnóstico de necesidades y posibilidades de trabajo, por ello se debían ubicar agentes culturales individuales y colectivos, prácticas culturales y artísticas e infraestructura. La participación era una de las características buscadas y promovidas, además de lograr un diálogo con artistas regionales y nacionales a través de actividades que mostraran la riqueza cultural del lugar.

“Territorios de paz” era “una línea de acción ligada a la infraestructura cultural y social que muchas veces está subutilizada, por lo que se buscará un modelo de gestión para fortalecer las capacidades locales, los derechos culturales y la programación artística” (Secretaría de Cultura, 2019). Por “Semilleros creativos”, el tercer eje de trabajo, se entendieron:

Acciones de creación colectiva con niñas, niños y jóvenes, retomando experiencias previas, como las agrupaciones musicales comunitarias del Sistema Nacional de Fomento Musical y los colectivos comunitarios de creación artística que se implementaron en la Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas. Comunidades creativas y transformación social, la cuarta línea de acción, buscaría una vinculación estrecha con artistas, tanto del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), como del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA) (SECRETARÍA DE CULTURA, 2019).

En 2020 se desarrollaron dos ejercicios de evaluación del programa por parte del Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (Coneval) y el Módulo de Consistencia y Resultados (MOCYR), y los resultados fueron positivos en general (véase Ramírez González, 2023). Sin embargo, al sobrevenir la pandemia de Covid 19 muchas de las actividades tuvieron que ser suspendidas y, al término de ésta, ya no continuaron. Otras prioridades en el país y en la misma Secretaría de Cultura desplazaron el programa a un terreno secundario.

La trascendencia del programa, su legitimidad y los objetivos sociales propuestos deben ser reconocidos. Sin embargo, es necesario destacar algunos aspectos que permiten enmarcarlo y observar algunas limitaciones. No se trató de un programa general para las comunidades culturales, sino de un proyecto compensatorio de la pobreza y para la atención de problemas relacionados con la violencia entre sectores vulnerables. En este sentido, la predominancia de comunidades rurales, indígenas y afromexicanas era explicable. Pasado un tiempo, el programa ha logrado un mayor equilibrio al incluir también expresiones urbanas vinculadas con formas culturales no tradicionales.

Un punto relevante y a la vez discutible era que, como en las Misiones Culturales vasconcelistas, el programa se basó en promotores externos que acudían a las comunidades. La directora de vinculación señaló que “se capacitará a más de 500 promotores culturales en todo el país, quienes se integrarán a los equipos regionales y estatales de Misiones por la Diversidad Cultural, contratando a más de 2500 artistas y más de 2700 talleristas para la realización de jornadas culturales en 451 municipios” (Secretaría de Cultura, 2019). En otras palabras, el programa tenía su pilar fundamental en asistentes externos. Estos promotores no eran improvisados, pues tenían largo tiempo desarrollando actividades de promoción cultural para la Secretaría de Cultura. Muchos de ellos eran gestores culturales profesionales formados en el respeto de las dinámicas locales, pero no dejaban de ser agentes que tenían una agenda externa a las comunidades.

Esta misma externalidad del programa se observa en las propuestas que se presentaban a las comunidades. Por ejemplo, en materia de infraestructura se tenía ya definido, en el arranque del programa que:

(...) se pondrá en marcha un proceso de construcción colectiva de 50 espacios públicos en todo el país dedicados a la innovación cultural comunitaria. Brindará capacitación integral a más de 500 personas dedicadas a la gestión cultural comunitaria, quienes desarrollarán proyectos culturales innovadores en sus territorios, impulsando de inicio el desarrollo de 32 proyectos comunitarios estratégicos (Secretaría de Cultura, 2019).

También se había programado que:

(...) se trabajará 3 horas al día con 17 000 niñas, niños y jóvenes a través de 300 semilleros permanentes en artes visuales, artes escénicas, audiovisual, fotografía, música y radio comunitaria. Para ello se contratarán a 900 artistas y maestros que activarán procesos de educación artística y de participación comunitaria, capacitados en protección de infancias y entornos seguros (Secretaría de Cultura, 2019).

Lo que lleva a pensar en objetivos impuestos o anteriores a lo que las comunidades debían definir como parte de sus dinámicas propias.

Una característica relacionada con el ejercicio del programa fue su centralismo. El programa se decidió y ejerció desde la Secretaría de Cultura federal en alianza con algunos entes públicos, también de naturaleza federal como el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI) o el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI). Las ventajas de este modelo de gestión son varias: acceso directo al presupuesto, congruencia de objetivos y mayor control de los diversos agentes participantes. Pero sus limitaciones también son notables: marginación de los gobiernos locales, quienes pueden dudar de la conveniencia de participar en un programa que les es ajeno y falta de reconocimiento de las dinámicas de las propias comunidades.

La centralidad del programa tiene también un aspecto que puede dar lugar a una reflexión sobre los “beneficiarios”. Algunas de las actividades desarrolladas por este programa, se supone que las más originales o de mayor calidad, han sido promovidas para presentarse en foros nacionales entre los que destaca la “Fiesta de las Culturas Comunitarias” en la Ciudad de México. Es una suerte de premio o reconocimiento a algunas expresiones artísticas por su calidad y brillantez. Se trata desde luego de un estímulo muy satisfactorio a los miembros de los grupos seleccionados, pero puede mover igualmente a una lógica de autoalabanza de las autoridades nacionales. Incluso puede trastocar hasta cierto punto el sentido de la acción cultural comunitaria, que no se define inicialmente por la espectacularización o la validación ante los circuitos conformados por los medios masivos y comerciales. No hay que deducir de esta reflexión que se debe mantener a los marginados en la marginación, sino de discutir las prioridades de los programas en cuanto al impacto que debieran tener en las propias comunidades de origen.

Un aspecto notable del programa fue la escasa reflexión que suscitó una idea que parecía interesante y prometedora en un inicio: el uso de la cultura comunitaria para incentivar un movimiento cultural surgido desde abajo, que fortaleciera la autonomía local y la ciudadanía cultural. Tras la idea de justicia, es decir, de dar vuelta a las

prioridades de la política cultural bajo la consideración de que ella había privado el elitismo, no había en esta nueva orientación una idea de renovación de las artes o de la utilización de la cultura en términos de reorganización de la vida social.

Cultura comunitaria y Cultura Viva en México

En 2013, a propuesta de Brasil, fue aprobado por la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB) el Programa Ibercultura Viva y Comunitaria.¹⁴ Su finalidad es fortalecer las políticas culturales de base comunitaria en Iberoamérica. México se integró a esta iniciativa al año siguiente y en 2020 obtuvo la presidencia del mismo. Para ese tiempo la relación del Programa Cultura Comunitaria del gobierno mexicano con Ibercultura Viva y Comunitaria de la SEGIB era clara. La subsecretaria de Cultura del gobierno federal mexicano, Marina Núñez, conectó sendos programas en cuanto a sus aspiraciones sociales y culturales, y un breve reporte de actividades de éste señala algunas cuestiones de orden práctico como convocatorias y becas.¹⁵ En los hechos, sin embargo, el activismo ha ido por delante de la reflexión sobre la cultura con base comunitaria y ésta se ha cobijado en los programas ya existentes. Falta mucho para ver la relación efectiva del programa con la vida cultural de las comunidades, en el sentido de que los valores de autonomía y poder local se vean efectivamente fortalecidos por dichos programas.

En julio de 2025 se expidió un nuevo reglamento de la Secretaría de Cultura que crea la Unidad de Culturas Vivas, Patrimonio Inmaterial e Interculturalidad, la cual constituye una reestructuración del área de atención a las culturas populares. De hecho, la antigua Dirección General de Culturas Populares e Indígenas desapareció y se transformó en esta nueva unidad que adquirió un rango mayor e integró nuevas funciones. El nuevo organismo está por definir un perfil claro, aunque es valioso que el organismo creado hace casi 50 años por Rodolfo Stavenhagen sea renovado. Algunos documentos de trabajo muestran cierta idealización de la noción de *comunidad*, al asignarle rasgos como: “1. La comunalidad; 2. La reciprocidad; 3. La lealtad; 4. La honra de la palabra; 5. El trabajo colectivo; 6. La economía del prestigio frente a

¹⁴ El documento que describe la propuesta está en https://www.segib.org/wp-content/uploads/DOCUMENTO_FORMULACION_IBERCULTURA_VIVA.pdf

¹⁵ Ese reporte puede consultarse en <https://iberculturaviva.org/reunion-del-consejo-intergubernamental-marca-el-traspaso-de-la-presidencia-de-mexico-a-brasil/?lang=es>

la economía de la acumulación; 7. El amor a la vida y a la tierra”.¹⁶ El programa tiene un sesgo etnicista como lo han tenido otros proyectos en el pasado y se esfuerza por definir acciones vastas que incluyen una idea amplia de cultura en donde el patrimonio inmaterial tiene gran relevancia. Ya se verá en poco tiempo el impacto de esta transformación normativa en un hacer, cuya marca más relevante será el acompañamiento de las acciones autónomas de las comunidades rurales y urbanas o la imposición de valores que el régimen considera saludables para su propio desarrollo.

Referencias

- Bonfil Batalla, G. (1987). *México profundo. Una civilización negada*. SEP-CIESAS. <https://zoonpolitikonmx.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/07/mexico-profundo-guillermo-bonfil-batalla.pdf>
- Bonfil Batalla, G. (2005 [1999]). “El PACMYC” [1999]. En *Antología sobre culturas populares e indígenas, II: Lecturas del Seminario Diálogos en la Acción, segunda etapa*. Conaculta-DGCIPI.
- Bonfil Batalla, G. (2019 [1981]). Lo propio y lo ajeno: una aproximación al problema del control cultural. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 27(103), 183-191. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcyps/article/view/72330>
- De la Fuente, J. (2009). *Monopolio de aguardiente y alcoholismo en los Altos de Chiapas. Un estudio incómodo de Julio de la Fuente (1954-1955)*. Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Ejea Mendoza, T. (2012). Circuitos culturales y política gubernamental. *Sociológica*, 27(75), 197-215. <https://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v27n75/v27n75a7.pdf>
- Ejea Mendoza, T. (2009). La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística. *Sociológica*, 24(71), 17-46. <https://www.redalyc.org/pdf/3050/305024675003.pdf>
- Fábregas Puig, A. (2021). *El indigenismo en América Latina*. El Colegio de México.
- Frausto, A. (2018). *El poder de la cultura*. [s. d.]
- Gamboa Herrera, J. I. (2007). Las Misiones Culturales entre 1922 y 1927. En *IX Congreso Nacional de Investigación Educativa*. Consejo Mexicano de Inves-

¹⁶ Estos rasgos forman parte de la definición que asume la nueva unidad. Se encuentran en un documento de trabajo de 2025 (inédito).

- tigación Educativa. <https://gamboajonatan.wordpress.com/2007/11/02/las-misiones-culturales-entre-1922-y-1927/>
- Grünberg, G. (2021). Barbados 1971, un desafío vigente. En A. Chirif (ed.), *Por la conquista de la autodeterminación*, pp. 45-58. IWGIA Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas.
- INEGI (19 de noviembre, 2024). *Cuenta Satélite de la Cultura de México (CSCM)*, 2023. Comunicado de prensa 670/24. <https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2024/CSCM/CSCM2023.pdf>
- Lewis, S. E. (2009). Introducción. En J. de la Fuente, *Monopolio de aguardiente y alcoholismo en los Altos de Chiapas. Un estudio incómodo de Julio de la Fuente (1954-1955)*, pp. 20-55. Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Malaga-Villegas, S. G. (2019). Lo indígena en las Declaraciones de Barbados: construcción simbólica e imaginario político de igualdad. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, XLIX(2), 35-58. <https://www.redalyc.org/journal/270/27059273007/html/>
- Monsiváis, C. (2008). *El 68. La tradición de la resistencia*. Era.
- Núñez Bernal, M. (2020). El paradigma de la cultura comunitaria. *Revista de la Universidad de México*, (24), 18-25. <https://us-mia-1.linodeobjects.com/rum/f2b113a3-c289-4944-b038-5df4f5e6b79e>
- Ramírez González, K. M. (2023). *El manejo de la política cultural en México: análisis del Programa Cultura Comunitaria*. [Tesis de licenciatura en Política y gestión social, uam-Xochimilco]. <https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/retrieve/64ff5c69-e1ae-4c07-b3d1-46d8db1c4bf4/51381.pdf>
- Ramírez Sánchez, X. y Nivón Bolán, E. (1993). La indianidad como proyecto civilizatorio (para una lectura del México profundo de Guillermo Bonfil). *Revista Internacional de Filosofía Política*, (2), 157-166. (impresa)
- Secretaría de Cultura (22 de febrero, 2019). El Programa Cultura Comunitaria, iniciativa inédita para fomentar la participación en la cultura. Secretaría de Cultura, comunicado de prensa. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-programa-nacional-cultura-comunitaria-iniciativa-inedita-para-fomentar-la-participacion-en-la-cultura?idiom=es>
- Unidad de Culturas Vivas, Patrimonio Inmaterial e Interculturalidad (2025). Documento de trabajo (inédito). UCPVII.
- Van Zanten, W. (2004). Constructing New Terminology for Intangible Cultural Heritage. *Museum International*, 56(1-2), 36-44. <https://seminarioinmaterial.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/09/van-zanten.pdf>
- Vasconcelos, J. (1982 [1938]). *Memorias. El desastre*. Fondo de Cultura Económica.

EDUARDO NIVÓN BOLÁN

.....

Profesor del departamento de Antropología de la UAM-Iztapalapa y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Es coordinador de la especialización en Políticas Culturales y Gestión Cultural que imparte la división de CSH de la UAM-I. Recientemente publicó *Cuando la cultura es objeto de políticas* (UAM-RGC, 2025).

Citar como: Nivón Bolán, E. (2025). Cultura comunitaria en México. *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 46(99), 83-104. <https://doi.org/10.24275/revizt.a46n99.05>
