



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

EL "ESPACIO PÚBLICO DE LA CULTURA"

PRÁCTICAS CULTURALES SOCIO ESPACIALES DE GRUPOS Y/O
COLECTIVOS DE ARTE DESDE EL ORIENTE DE LA CIUDAD DE MÉXICO

ANA VIRGINIA PEREZ MORA

Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas

Director: Dr. Eduardo Nivón Bolán

Asesores: Dr. Hernán Salas Quintanal

Dra. Ana Rosa Mantecón



México, D.F.

Marzo, 2012

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1	
Aproximación Teórico Metodológica	9
I. Las prácticas culturales socio espaciales en el "espacio público de la cultura".....	9
II. La perspectiva de lo cotidiano	13
III. Propuesta metodológica	13
a) Las prácticas del espacio urbano y el enfoque polemológico	20
b) Lo cotidiano o la experiencia de la persona en la vida cotidiana	24
c) La política cultural y la gestión cultural	26
IV. Análisis de la información y construcción de datos etnográficos	29
a) Fase exploratoria	29
b) Fase analítica	30
Capítulo 2	
Del espacio público	33
I. Sobre el espacio público	34
a) El espacio público como espacio regulado	35
b) El carácter colectivo del espacio público y/o interés común	36
c) La visibilidad de lo público	37
d) La accesibilidad de lo público	37
e) Lo público y lo privado	38
f) La contextualización de lo público	41
II. Sobre esfera pública, urbanismo y prácticas culturales	42
a) El espacio público como esfera pública o el espacio público en la arena política	42
1. Las transformaciones en la esfera pública y las críticas a la concepción de esfera pública moderna	45
b) El espacio público y el urbanismo o las políticas urbanas y el espacio público	55
1. Las transformaciones de la ciudad y el espacio público	56
2. La reacción posmoderna o la búsqueda de los usuarios perdidos	59
3. Las transformaciones del espacio público y la ciudad o el usuario recobrado	63
III. Las prácticas culturales o la dimensión sociocultural del espacio público.....	72
a) El espacio público como espacio ciudadano o las prácticas culturales en el espacio público: el espacio de la ciudadanía	73
1. El enfoque de lo cotidiano	75
2. Las prácticas socio espaciales o la creatividad cotidiana frente al poder	78
IV. Precisiones sobre el espacio	97
Capítulo 3	
La mirada del panóptico, la dominancia morfológica o la interpretación de la ciudad desde el poder	101

I. El espacio público como expresión del poder	102
a) De la microfísica del poder, la mirada panóptica y la mirada cenital a la dominancia morfológica	108
1. La mirada del panóptico	110
2. La mirada cenital.....	112
3. La dominancia morfológica	113
4. La dominación morfológica en la Ciudad de México	118

Capítulo 4

La mirada del usuario o el espacio público y lo cotidiano y el paso de los lugares emblemáticos a los espacios públicos de la cultura (en plural) o de la resistencia	139
I. Construcción del espacio público cotidiano	141
II. Los colectivos y el 'arte público' que no es lo mismo que el arte en la calle o la vía pública, pero ¿será lo mismo que el arte en el espacio público?	147
a) ¿Cómo es visto el trabajo colectivo en el arte?	152
b) El trabajo colectivo en América Latina (la acción colectiva y la resistencia)	154
c) El trabajo colectivo en México	160
III. El arte colectivo, la política, la resistencia y el espacio público	165
a) Colectivo Ultima Hora del Faro de Oriente, el escamoteo dentro de una institución pública	168
1. Del trabajo colectivo a la formación de colectivos	170
2. Ultima Hora, los constructores del espacio dentro de la institución pública.....	180
b) JADEvolución-arte A.C., el discurso oculto dentro y fuera de la institución: la pretensión de independencia	216
1. El trabajo colectivo en el teatro de grupo y los modelos de producción teatral.....	217
2. El teatro independiente en América Latina	221
3. El teatro independiente en México	225
4. Jóvenes Amantes Del Teatro = JADE	242
c) Guerrilla Visual, el arte de la resistencia	289
1. Los colectivos y las crews	290
2. El espacio público simbólico y el espacio público jurídico	292
3. La irrupción del graffiti en el espacio público	294
4. La Guerrilla Visual	322
Conclusiones	357
Bibliografía	370
Anexo Fotográfico	380

Introducción

Esta investigación, como el título lo sugiere, se centró en las prácticas culturales socio espaciales de personas organizadas en grupos y/o colectivos originarios del Oriente de la Ciudad de México, que participan en el desarrollo cultural urbano mediante la realización de actividades artísticas en el “espacio público de la cultura.” Entrecorillado porque es un concepto poco claro, que a veces parece concebirse como una extensión de los atributos del *espacio público* (muy cercanos al concepto de *esfera pública*) hacia el campo de las actividades culturales.

Debido a la poca claridad del concepto, se buscó construir una definición que incluyera las observaciones realizadas durante la recolección de datos de campo, en torno a las preguntas que se convirtieron en el eje de la investigación: ¿Qué tipo de espacio están generando estos grupos? ¿Cómo irrumpen en el espacio público? ¿Qué tipo de espacio público se está formando? ¿Cada uno de los colectivos muestra la generación de un tipo de espacio público y todos juntos uno más amplio? Preguntas a partir de las cuales se pudieron destacar las implicaciones que, desde cada una de las experiencias de estos grupos hay hacia los temas de interés; a saber: el espacio urbano, lo cotidiano, la política y gestión cultural, el espacio público de la cultura (que a la postre resultó necesario pensarlo en plural, como espacios públicos de la cultura, como lugares emblemáticos, como espacios populares de creación) todas ellas vistas a través del cristal de la resistencia al poder, desde la cual estos grupos realizan sus actividades.

El objetivo ha sido mostrar cómo, a partir de estas prácticas, los grupos están transformando el *espacio público*, convirtiéndolo en *lugares emblemáticos* –que son los espacios de relación desde donde la cultura popular resiste la dominación y subsiste. Es en estos espacios donde los colectivos de arte se muestran, desde lo cotidiano, en lo público y, desde la resistencia, afirman su existencia y cuestionan-escamotean los espacios de dominación en el ámbito cultural en el cual desarrollan su actividad. Por ello, a lo largo de la investigación se puso especial énfasis en las relaciones establecidas entre los grupos de artistas urbanos y las instituciones (preponderantemente) gubernamentales encargadas de la política y gestión cultural.

Mi interés en las prácticas culturales de los grupos y/o colectivos de arte ha sido destacar el trabajo que realizan los jóvenes (y a veces no tan jóvenes) artistas habitantes de una zona considerada marginal de la Ciudad de México, conocer lo que desde estas condiciones precarias son capaces de hacer, los espacios que pueden generar o ganar para sus actividades y cómo, a partir de éstas, se muestran voluntaria o involuntariamente como grupos de resistencia frente a los grupos dominantes. Esto resulta relevante en un gobierno democrático que, discursivamente, plantea la existencia de espacios para el reconocimiento y participación, de diversos grupos sociales, pero que de hecho no genera los espacios ni las condiciones para que suceda o sólo lo hace de manera muy limitada.

Este trabajo ha intentado mostrar las expresiones de lo cotidiano en los campos de lo público, y cómo grupos de impacto relativamente pequeño en el amplio campo de la actividad cultural en la ciudad, pueden generar espacios donde la gente común pueda desarrollar su creatividad. Cómo desde estas expresiones se puede cuestionar el tratamiento que se da a lo público, las contradicciones en un concepto que pretende dar cabida a todos, pero que en los hechos es excluyente. Cómo en esas exclusiones se generan espacios desde donde lo público adquiere nuevos tintes, nuevas diversidades, nuevas formas, espacios públicos en plural, donde los que no tienen acceso a otros medios comparten y expresan sus inquietudes y buscan insertarse en espacios cada vez más amplios y de mayor

reconocimiento para su actividad. Mostar, en fin, que lo público es más diverso de lo que estamos acostumbrados a pensar, todo esto a partir de tres estudios de caso, de tres colectivos de arte, en sus prácticas del espacio.

Las actividades de estos grupos y colectivos, son difíciles de encasillar en una perspectiva conceptual, ya que son unos sujetos escurridizos que se ubican en diversidad de espacios sean públicos, privados o semipúblicos. Dependiendo de las circunstancias, pueden ser críticos o institucionales. Por ello, para comprender sus prácticas se contrastaron oposiciones, como cotidiano/público, macro/micro, dominación/resistencia, legal/ilegal, etc., pero siempre buscando puntos intermedios desde donde tender puentes que conectaran los distintos ámbitos contrastados y dieran cuenta de la diversidad encontrada en la realidad.

Para ello se trabajó desde un marco teórico metodológico a partir de autores que ponen de relieve la creatividad del individuo por encima de la reproducción cultural, como Michel de Certeau (1986) y Michel Maffesoli (1979, 1986, 1990), sin por ello descartar las críticas ni a otros autores (Foucault, 1975; León, 2000; Lindón, 2001; Salcedo Hansen, 2002). Asimismo autores que destacan los aspectos individuales y micro del comportamiento de las personas como Antanas Mockus (1999) en contraste con autores que destacan los aspectos macro de la actividad cultural, como J.J. Brunner (1989, 1992). Esto con la intención de superar algunas dicotomías muy arraigadas en los estudios sobre la reproducción cultural y la vida cotidiana, lo micro y lo macro en el espacio público urbano y la política y la gestión cultural, que hacen de lo cotidiano y lo público espacios opuestos.

Las posibilidades de estudiarlos en cada una de las perspectivas y temáticas que se tocan en sus actividades, son amplias (las prácticas del espacio, lo cotidiano, el urbanismo, la política cultural, el arte, etc.). Sin embargo, en esta investigación se buscó, sobre todo, destacar el papel de los individuos y sus prácticas. Es necesario aclarar que el centraje en el individuo y lo cotidiano se hace retomando; por una parte, la teoría de las prácticas de Michel de Certeau, pero como el propio autor señala, no se trata de una vuelta a la atomización social

producto del retorno al individuo, sino más bien centrarse en la relación, siempre social, que determina sus términos; ocupándose de los “modos de operación o esquemas de acción y no directamente al sujeto que es su autor o vehículo” (1996: XLI), en el caso de esta investigación significó remitirse a agrupaciones y agentes culturales diversos, en las operaciones de estos usuarios de la ciudad, a partir de lo que de Certeau (1996) llama las ‘artes de hacer’, el fondo oscuro de la actividad social oculto tras el velo de las representaciones y comportamientos marcados desde la autoridad; es decir, las prácticas del espacio así como poner especial énfasis en las relaciones establecidas entre los grupos de artistas urbanos y las instituciones (preponderantemente) gubernamentales encargadas de la política y gestión cultural.

Por otra parte, la obra de Michel Maffesoli (1997, 1999), además de ser la guía metodológica de este trabajo, es un referente que permite pensar lo social desde un punto intermedio entre el polo macroscópico cristalizado sobre el Estado o los ideales y el polo microscópico centrado en los individuos mediante la metáfora de la *tribu*, que remite a la noción de micro grupo el cual tiene la peculiaridad de establecerse a partir de relaciones empáticas (es decir, lo colectivos operan como tribus).

Durante la investigación y en la presentación de resultados, se consideró una perspectiva polemológica en la que las visiones del poder y de la resistencia se enfrentan en el espacio público. Sin embargo, no se trata de un enfrentamiento abierto, sino velado, en los circuitos culturales en los que los colectivos se insertan y adaptan las acciones gubernamentales que administran la cultura. Por ello se van a presentar distintos espacios públicos de la cultura conformados a partir de las prácticas desarrolladas por colectivos en circuitos de producción cultural y artística específicos, pero en los que lo que se comparte es la marginalidad social, económica y cultural, esto es, la exclusión, pero también la resistencia y la propuesta, la necesidad de expresión, a veces con potencial de incorporación o de rechazo total, a veces más cercano a lo utópico, no con un discurso artístico reivindicativo, sino más bien declarativo.

Es importante tener en cuenta que si bien los colectivos estudiados comparten algunas características, como la mayoría de los grupos independientes en el país, las diferencias que cada uno de los estudios de caso presenta se relacionan directamente con el tipo de actividad desarrollada que, en última instancia, es la que define las prácticas del grupo y las características del espacio que conforman a partir de los lugares emblemáticos reales o virtuales que constituyen. Por ello cada uno de los casos se presenta de forma singular, no como una comparación, sino como distintas expresiones-formaciones de espacios de la cultura o para la actividad artística-cultural en la Ciudad de México.

Dado que los estudios de caso son colectivos o grupos que se dedican a las actividades artísticas, se incluyó una breve reflexión sobre la actividad colectiva (la independencia de los circuitos alternativos) la relación que éstos mantienen con las políticas y los espacios culturales institucionales, el arte y la política, la resistencia, pues todas estas cuestiones se entrelazan con las actividades realizadas por los colectivos/grupos y, desde cada uno de los circuitos de actividad, influyen en la formación de los espacios-lugares emblemáticos, así como los espacios públicos, lo que se muestra es que efectivamente, el espacio público como lo conocemos y lo definimos ya no existe más y lo que en realidad se va conformando son estos espacios de la diversidad, del multiuso, que por definición no son susceptibles de una administración rígida, planeada *a priori* porque al hacerlo lo único que se logra es la exclusión.

La investigación se centró en tres estudios de caso. Tres colectivos que se ubican en circuitos y espacios culturales diferentes; a saber: *Ultima Hora* un colectivo que trabaja dentro del Faro de Oriente, una institución pública, en lo que se denominó el circuito institucional, pues el colectivo forma parte de una institución pública y la mayor parte de su actividad es desarrollada para instituciones públicas. *Jadevolucion-arte* compañía teatral multidisciplinaria que trabaja de manera más o menos independiente en lo que describí como el circuito alternativo, conformado por grupos de artistas y espacios que pueden, o no,

ser públicos pero son administrados por asociaciones civiles, generalmente, cuentan con pocos recursos económicos para llevar a cabo sus actividades. Y *Guerrilla Visual* que trabaja en la calle y se ubica en lo que podría ser una variante del circuito alternativo; que podría llamarse también subterráneo, pues su actividad es ilegal/legal. La recolección de información de campo se llevó a cabo durante los meses de octubre de 2008 a diciembre de 2009, periodo al cual corresponden las entrevistas y testimonios que componen este trabajo.

Es importante señalar que conforme avanzó la recolección de información en campo, se realizaron ajustes, principalmente relativos a la relevancia que cobró el tema del *espacio público* dentro de la investigación, pero siempre destacando la perspectiva de las prácticas de los integrantes de los colectivos y grupos seleccionados, que en un momento determinado se consideraron como mediadores del *espacio público de la cultura*, o mejor dicho de *los espacios públicos de la cultura*. De esta manera, el texto final se centra en la generación de espacios, que (siguiendo la terminología de Michel Maffesoli) son *lugares emblemáticos*, que desde lo cotidiano contribuyen a dar sentido al espacio vivido y yo agregaría a los espacios públicos de la cultura, en particular, y al espacio urbano en general.

Es pertinente aclarar que, aunque se manejan tres casos diferentes, se utilizó la misma base de categorías de análisis para cada caso, también se contextualizó cada uno de los casos dentro del circuito de actividad y de producción cultural en el cual opera (cartonería, teatro, *graffiti*) y para cada uno de éstos se realizaron las reflexiones en torno a los cuestionamientos que fueron el eje de la investigación. Es posible señalar, por eso, algunas semejanzas en torno a las prácticas de cada uno de los colectivos.

Para esta presentación de resultados, el trabajo parece estar dividido en dos grandes visiones, acordes a la polemología de Michel de Certeau; por una parte la del poder y; por otra, la de las prácticas de los habitantes de la ciudad, en este caso los colectivos, pero siempre privilegiando la visión micro sobre lo macro y tratando de enfocarse en los puentes

que permiten transitar de una postura a otra y superar dicotomías como público/privado, institucional/alternativo, dominación/resistencia, macro/micro, que es la forma en la que los sujetos de esta investigación transitan de uno a otro de esos espacios reversibles, bidireccionales en los que desarrollan sus actividades.

El texto se ha dividido en cuatro capítulos, en el Capítulo 1 "Aproximación metodológica" se detalla la propuesta metodológica diseñada para la investigación, destacando la polemología propuesta por de Certeau (1996) para comprender la ciudad. Por una parte, la visión de la ciudad que se administra, planea, construye desde el poder y; por la otra, la que se vive desde lo cotidiano, que es la que privilegia esta investigación.

El capítulo 2, "Del espacio público" presenta una reflexión sobre la concepción del *espacio público*, considerando que se trata de una idealización fuertemente influida por las concepciones burguesas de *esfera pública* y cómo esa idealización ha influido en diversas áreas de conocimiento, así como en las acciones de la administración urbana pese a que genera contradicciones importantes, pues se trata de una concepción sectaria con pretensiones de universalidad que no puede cumplir. En la actualidad la noción de *espacio público* remite a la diversidad de espacios multifuncionales para los distintos grupos que cohabitan las ciudades, en algunos casos, pensadas desde lo cotidiano y la resistencia al poder, que es justamente la perspectiva que yo pongo de relieve y que utilizo para definir los espacios públicos de la cultura como lugares emblemáticos y de la resistencia.

En el Capítulo 3 "La mirada del Panóptico o la dominancia morfológica o la interpretación de la ciudad desde el poder" se presenta el discurso sobre la ciudad considerando la perspectiva del poder, de la administración, de la dominancia morfológica; concepto afín a la mirada panóptica y/o cenital de la ciudad. Si bien en esta investigación lo urbano se concibe privilegiando lo simbólico sobre lo administrativo, el contraste de visiones, planteado en la polemología, sería incompleto sin la visión de la ciudad desde el poder, ya que es la contraparte del discurso al cual los sujetos de este estudio tienen como dialogante silencioso de sus acciones, es también la voz a la cual responden o reaccionan. Su quehacer no puede

ser entendido sin conocer lo que desde la institución y/o el poder se expresa, no sólo en los planes y proyectos, sino que se refleja en la propia infraestructura urbana, en lo físico geográfico y en lo social.

En el capítulo 4 “La mirada del usuario o el espacio público y lo cotidiano y el paso de los lugares emblemáticos a los espacios públicos de la cultura (en plural) o de la resistencia”, se describen las prácticas socio espaciales de los colectivos que constituyeron los estudios de caso de esta investigación. La lógica que sigue la presentación los colectivos es la de un recorrido que comienza con la institución pública y un grupo, *Ultima Hora*, que se denomina independiente y opera con varias de las características que tradicionalmente han definido la actividad de los colectivos independientes, hasta lo subterráneo, que implica las prácticas y espacios que son poco habituales, incluso dentro de los circuitos alternativos de las actividades artísticas y culturales, que es el caso de *Guerrilla Visual*, pasando por un colectivo que realiza actividades y ocupa espacios en ambos circuitos; el institucional público y el alternativo y subterráneo o clandestino, *JADEvolucion-arte*.

Previo a la presentación de los casos, se señalan las aproximaciones conceptuales e históricas necesarias para contextualizar las actividades de los colectivos, en los campos de actividad donde se insertan, así como en los circuitos de producción cultural en los que se desempeñan, siempre tratando de poner de relieve la perspectiva de unos sujetos, que son capaces de transitar por lo público y lo privado, transformar espacios de dominación en lugares de resistencia, movilizandoo recursos limitados.

Capítulo I

Aproximación Teórico Metodológica

I. Las prácticas culturales socio espaciales en el “espacio público de la cultura”

Hablar de *prácticas culturales socioespaciales* desde la perspectiva de lo cotidiano, puede parecer desconcertante, sino es que contradictorio cuando se trata de grupos y colectivos que trabajan en el arte y en espacios públicos. Por una parte, las actividades artísticas se incluyen en el campo de lo creativo, lo que sale de la rutina, lo extraordinario y; por otra, las cuestiones sobre la vida y la rutina cotidiana han sido abordadas como parte de la vida privada y, por ende, algo opuesto a lo público. En este trabajo esas connotaciones no se obvian, pero se considera que es posible que las actividades de los grupos estudiados formen parte de lo cotidiano y de lo público porque así lo es para las personas que las llevan a cabo, porque lo público puede entenderse desde lo cotidiano.

Es importante destacar que por *prácticas culturales* se entiende:

el conjunto más o menos coherente, más o menos fluido, de elementos cotidianos concretos (un menú gastronómico) o ideológicos (religiosos, políticos), a la vez dados por una tradición (la de una familia, la de un grupo social) y puestos al día mediante comportamientos que traducen en una visibilidad social fragmentos de esta distribución cultural, de la misma manera que la enunciación traduce en el habla fragmentos del discurso. Es ‘práctica’ lo que es decisivo para la identidad de un usuario o de un grupo, ya que esta identidad le permite ocupar su sitio en el tejido de relaciones sociales inscritas en el entorno (Mayol, [1994] 2006, 7-8).

Al destacar el carácter socio espacial de las *prácticas culturales*, se busca enfatizar la influencia de la fragmentación urbana y las características sociodemográficas y económicas, que trascienden las divisiones administrativas del espacio urbano donde los grupos / colectivos habitan y desarrollan sus actividades. Esto es importante debido a que la reconducción de las políticas del sector cultural tiene la intención, al menos en el discurso administrativo y académico, de garantizar el acceso a la participación cultural de todos los ciudadanos; asumiendo una responsabilidad pro-activa en el fomento de nuevos espacios de libertad para la ciudad. Sin embargo, suele operar bajo las divisiones administrativas, a

veces, siguiendo concepciones que no consideran las particularidades del entorno en el que las personas viven.

Si bien es cierto que en la ciudad global, y la Ciudad de México lo es, se condensan las consecuencias personales y sociales derivadas de la nueva forma de organización social desarrollada en la sociedad informacional (donde poder y función se estructuran en el espacio "interconectado y ahistórico" de flujos globales) el espacio de los lugares habitados por la gente, donde realiza sus prácticas y vida cotidiana, no desaparecen. Por el contrario, es en estos lugares donde las personas pueden asumirse como actores colectivos y activos con posibilidades para combatir la fragmentación y exclusión de los procesos dominantes (Castells, 1998).

En ese contexto el *espacio público*, como concepto que alude a la ciudadanía y a la participación de las instituciones para lograr equilibrios entre intereses, necesidades y acciones públicas, privadas y sociales, ha sido clave para pensar las transformaciones en las ciudades, pues en él se ponen en práctica los códigos, valores, intereses, etc., que han definido la vida urbana a partir de la modernidad. No obstante, en las ciudades existe la tendencia a ver los espacios con un sentido funcionalista, es decir, cada espacio es usado, primordialmente y en ocasiones, exclusivamente, para aquello para lo que fue pensado. Esto sucede, incluso, cuando se señala que el *espacio público* es el espacio de todos, donde se expresa la heterogeneidad, la diversidad y el uso múltiple y colectivo, lo cual se manifiesta en la normatividad que rige el uso de los espacios públicos, incluida la calle, que suele ser vista como el *espacio público* por excelencia. Esta concepción sobre el *espacio público*, sirve como punto de partida para la reflexión sobre el tema que se llevará a cabo en el siguiente capítulo, pues en ella se encuentran los aspectos que han sido clave para las críticas al concepto, así como aquellos sin los cuales pierde sentido.

En lo que atañe al campo de las actividades culturales, realizadas en lo que se denomina *espacio público de la cultura* (Delgado s/f, Puig, 2000), aunque no hay una clara definición de

este concepto, éste parece remitirse a una extensión de los atributos del *espacio público* hacia el campo de las actividades artísticas y culturales. En la ciudad, considerada como el espacio donde se construyen sentidos, el espacio público de la cultura muestra junto a los conflictos y diferencias que separan (de clase, económicas, ideológicas y religiosas, etc.) el intercambio de sentidos integradores –que no unificadores- emergentes del acto de poner en común experiencias distintas, las cuales contienen ciertos valores que pueden compartirse. Aunque variables según los contextos históricos, el núcleo de esos valores, es la ética de lo público. En las ciudades contemporáneas tienen dos lógicas como campos de batalla: la de lo público, como espacio de las prácticas y pensamientos de solidaridad y responsabilidad en el marco de formación de las conciencias y del ejercicio de las libertades individuales y la del lucro o del mercado (Puig, 2000).

Los espacios para las actividades culturales se consideran, generalmente, a partir de las políticas llevadas a cabo por la función pública, en las que se ha asumido una responsabilidad pro activa en el fomento de nuevos espacios de libertad creativa, mayores cuotas de sensibilidad y destreza en la salvaguarda del patrimonio y nuevos medios de acceso al conocimiento, práctica y disfrute de las artes, pero también para las actividades de convivencia, ejercicio de la ciudadanía, de desarrollo económico y fomento al empleo, etc. Sin embargo, es importante considerar que en una concepción amplia, la política cultural incluye diversos agentes una definición propuesta por García Canclini, señala que se trata de 'el conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social' (1987:26), porque hoy cualquier individuo organizado puede participar en el desarrollo cultural. Potencialmente, cualquier organización social mercantil o financiera es un agente cultural en tanto tenga en sus manos el uso deliberado de elementos estilizados de comunicación, cuyo mensaje puede dirigirse a sentidos y emociones (Delgado s/f).

En ese sentido, lo que priva en el ámbito de las políticas culturales¹, es la búsqueda de la gestión de los espacios públicos de manera integral con la participación de diversos actores. No obstante, el espacio que es y el que “debería ser” no son lo mismo, es necesaria una reflexión amplia sobre esta concepción, que debería partir de la concepción del espacio público, ligada a la noción de esfera pública, dominante hasta hace poco, pues permea en los discursos académicos y de la administración pública, para contrastarla con los espacios que se crean en la realidad para la realización de actividades artísticas y culturales, de esa manera, se puede caracterizar lo que son *los espacios públicos de la cultura*.

La reflexión sobre el espacio público se desarrolla en el siguiente capítulo, baste decir por ahora que, además de la noción de *esfera pública*, también se considera la concepción del *espacio urbano* de M. de Certeau (1996), un espacio practicado en el que la aprehensión táctil y la aprehensión cinética de la ciudad, es decir, el contacto y el movimiento, permiten captar la condición urbana a partir de los andares del transeúnte urbano, esto es, del habitante de la ciudad que lleva a la vida o actualiza la ciudad en el acto de andarla: el espacio habla. Es así porque la propuesta de esta investigación es entender el **espacio público de la cultura** a partir de los estudios de caso que se abordan, por ello se consideró que no hay un *espacio público de la cultura*, sino que cada uno de los espacios generados en las actividades artísticas y culturales son parcelas de los multiusos potenciados en el *espacio público* y que en éste las características que le son atribuidas normalmente (accesibilidad, diálogo, negociación, multiplicidad de usos), adquieren rasgos particulares conforme a la actividad de los grupos que en ella participan; es decir, a partir de la apropiación que se hace de ese lugar en espacios y tiempos concretos de acuerdo a su uso; por ello se habló de los *espacios públicos de la cultura*; que después serían considerados *lugares emblemáticos*, lugares de reunión de grupos en los cuales se establecen, mediante lazos afectivos, condiciones de reconocimiento entre pares (Maffesoli 2007).

¹Es importante señalar que las políticas culturales son formuladas y aplicadas desde diversos lugares por actores diferenciados, que poseen grados variables de formalización e incluso de explicitación; que corresponden a la diversidad de intereses comunicativos que conviven dentro de la sociedad, expresando concepciones del mundo diversas, proyectos ideológicos competitivos o simplemente propuestas y ofertas culturales diversificadas, dirigidas también a públicos distintos entre sí.

II. La perspectiva de lo cotidiano

En lo que respecta a la vida cotidiana, se recurrió a enfoques que no se restringen a aspectos relativos a la reproducción social en ámbitos de interacción entre la familia, el trabajo y el consumo; ligados a las concepciones y jerarquizaciones de las actividades en las sociedades occidentales modernas, que parten de la oposición producción/ reproducción vinculadas a la división social del trabajo, las cuales remiten a la atribución de espacios de lo cotidiano a lo familiar, lo íntimo, lo privado, por debajo de la escala axiológica de lo productivo e innovador, generalmente de escala macro social (León, 2000).

Por otra parte, es importante señalar que los enfoques sobre la vida cotidiana se han centrado en cuatro aspectos: a) la sociedad: considerando las relaciones sociales en contextos de intersubjetividad; b) el tiempo: siempre en el presente, pero sin negar otras temporalidades; c) el espacio: considerado desde la acción del individuo, el sentido del lugar ,que desarrollan los individuos y el territorio al que se pertenece o que es apropiado; d) los micro rituales: referidos a conjuntos de actividades fijadas (Lindón; 2001).

A decir de Emma León (2000), centrarse en estos aspectos ha derivado en una imposición analítica, que sobre valora algunos modos de gestión de la vida cotidiana los cuales parecen existir sólo en la mente del analista, quien tiende a excluir lo que existe fuera de sus márgenes. Estos enfoques (asociados a lo reproductivo y poco creativo), han sido puestos en tela de juicio, principalmente, por dos autores: Michel Maffesoli (1985) y Michel de Certeau (1986), quienes piensan la vida cotidiana más en función de la innovación que de la reproducción social, llevando la reflexión más allá de los campos tradicionales en donde se les encuadra. Por ello, la elección de estos autores para abordar las prácticas culturales desde *lo cotidiano*. Es importante aclarar que se utiliza, preferentemente, la noción de lo

cotidiano, y no la vida cotidiana para evitar las referencias de sobre inclusión y sobre exclusión que implica el enfoque de la Sociología de la vida cotidiana².

III. Propuesta Metodológica

Para desarrollar la investigación se siguió la propuesta metodológica comprensiva interpretativa, que valora la dimensión simbólica de la experiencia cotidiana, utilizada por el Centre d'Études sur l'Actuel et le Quodienne (CEAQ). Este procedimiento responde al fenómeno social, que tiene su propia dinámica y especificidad y trata de excluir cualquier imposición de método abstracta. A partir de las oscilaciones que la investigación práctica conlleva, el investigador debe cuestionar, responder y adaptar, cuando se requiere, los propios instrumentos a fin de no predeterminar los resultados. Este es un principio en concordancia con la realidad social, rica en incertidumbres, desordenes, aspectos no racionales; por lo cual el método está en constante adaptación con los discursos y las prácticas halladas durante la investigación (Grassi, 2007). Lo cual resulta de gran utilidad para introducir matices culturales. En el caso de esta investigación implicó la presentación de cada uno de los estudios de caso de forma separada, si bien se utilizan las mismas categorías de análisis, los casos son contextualizados desde la especificidad de cada uno de los campos de actividad de los colectivos y, aunque se señalan las semejanzas, no se trata de un estudio comparativo.

Esta metodología también ha sido denominada 'fractal' por Federico Casalegno (2001), quien la describe como un método débil (no muy rígido y constrictivo) con posibilidades de adaptarse a los cambios sociales y la complejidad de los fenómenos: "desde el momento en el que el objeto de investigación parece complejo y polimorfo, es necesario construir una dirección metodológica que reúna las dinámicas y transformaciones en acción, evitando proceder de manera 'lineal y secuencial', sino 'a través de módulos organizados, en forma

² Como se ha señalado, la Sociología de la Vida Cotidiana se centra en la reproducción social, en lo micro, en lo intersubjetivo, etc. Sobre la Sociología de la Vida Cotidiana destacan los trabajos de Ervin Goffman *La Presentación de la Persona en la Vida Cotidiana*, 1959, Agnes Heller, *Historia y Vida Cotidiana*, Mauro Wolf *Sociología de la Vida Cotidiana*, 1979.

fractal” , esto es, considerando al objeto y sus componentes: cada elemento que integra el todo posee en pequeño, todas las características generales o las refleja.

De esta manera la práctica del procedimiento fractal consiste en elegir, dentro del amplio panorama del fenómeno a analizar un aspecto particular (los objetos de estudio: en esta investigación son las prácticas culturales y las relaciones que se generan en los espacios públicos), sobre el cual se desarrolla una primera investigación que permitirá la construcción de pistas iniciales de búsqueda. Para los fines de esta investigación ha significado reconocer que la realidad depende de circunstancias inciertas que generan variaciones imprevisibles, la necesidad de replantear las categorías de análisis conforme la recolección de datos en la realidad lo requiere, siempre en el entendido de que lo que sucede en una de estas fracciones de la realidad dice (interviene en) mucho de lo que sucede a gran escala.

En síntesis, se trata de un método flexible que plantea un recorrido partiendo del interés por un asunto, un fragmento de la realidad que se problematiza y de su profundización teórica, el cual se completa con una primera exploración sobre el terreno (fase exploratoria), con el fin de estructurar las primeras pistas de búsqueda, que pueden ser puestas en discusión o reestructuración. Luego, con base en la clasificación de las hipótesis y del cuadro metodológico que se construya para abordar el problema de investigación, se procede a las diversas fases de investigación sobre el terreno (fase analítica), que se desarrolla en diferentes tiempos y adoptando distintas técnicas (Grassi, 2007).

Es importante destacar que las investigaciones desarrolladas bajo esta metodología no siguen ninguna regla procesal restrictiva, sino simples indicaciones de orientación, si bien el centro se encuentra en la investigación cualitativa, existe la posibilidad de recurrir a otras técnicas de investigación de manera complementaria. De esta forma, como señala Maffesoli, no existe un solo método, sino cada investigador construye el método propio operando un “*bricolage*” en función del objeto de estudio, pues la imposición de un método se traduce en un a priori que impide la comprensión por parte del sujeto (Grassi, 2007).

Durante la fase exploratoria, la investigación se ocupó de diversos colectivos y grupos dedicados a la realización de actividades artísticas en la Ciudad de México. Desde las décadas de 1970 y 1980 existen un gran número de estos grupos / colectivos, todos ellos con características similares, en toda América Latina; a saber: estrategias de intervención en el espacio público debido a una fuerte imbricación con proyectos políticos y sociales de corte emancipador, actitud crítica frente al arte, la mayoría jóvenes que se agrupan ante la dificultad de formar parte de los circuitos artísticos constituidos, desarrollo de formas alternativas para mostrar su trabajo, así como su corta vida o aparición y desaparición continua (Murría, 2008).

En esta investigación no hay un interés generalizador, sino analítico por lo cual no se consideró un tipo de muestreo de ningún tipo, sino se hizo un seguimiento de los grupos / colectivos sobre los cuales se hace referencia en las proposiciones de las hipótesis de trabajo. La selección se realizó conforme a criterios que permitieron señalar grupos que resultaran significativos. Para tal efecto se consideraron los siguientes aspectos:

- El origen de los grupos / colectivos y de sus integrantes más que los espacios donde desarrollan sus actividades (que no sólo son en el oriente).
- Las relaciones que mantienen (directa o indirectamente) con las instituciones encargadas de la política y la gestión cultural.
- Los objetivos y actividades que desarrollan los grupos / colectivos (que los sitúan dentro de los espacios públicos de la cultura).
- El nivel de inserción en tres circuitos culturales: institucional, callejero, alternativo³

³ Conforme a lo señalado por Brunner (1988, 1989, 1992), se ha considerado que la actividad cultural es realizada en la sociedad mediante circuitos cuyo funcionamiento se da a partir de relaciones entre productores culturales, la forma de coordinación a que cada circuito se encuentra sometido y los públicos a que se dirige la producción y comunicación cultural. Dentro de esta fase de investigación se considera que existen macro circuitos conformados a partir de cada una de las instancias que resultan más relevantes para cada uno de ellos; a saber: mercado, las instituciones culturales, alternativo, etc. Dentro de cada uno de estos grandes circuitos se conforman meso circuitos o micro circuitos, con características dadas en función de las áreas y

Es importante aclarar que los colectivos de los que se ocupó esta investigación, operan de manera similar a los grupos informales, esto es, los roles de sus integrantes son determinados por el propio grupo y las relaciones sociales son directas y personales frente a la definición de grupos formales o grupos que poseen una estructura organizada, cuyas relaciones sociales son impersonales y se ejercen a través de roles previamente definidos por el mundo externo al grupo (López,s/f).

Sin embargo, y en esto se distinguen de los grupos informales, cuando se constituye un colectivo, éste cuenta con objetivos bien claros, toma de decisiones en común (acuerdos), la activa colaboración y cooperación de los integrantes, compartir las responsabilidades, las dificultades y los logros, cada miembro respalda, orienta y fortalece al grupo. Conforme se van consolidando, algunos se constituyen como grupos formales, pues se registran como asociaciones o sociedades civiles, aunque en los hechos mantienen muchas de las prácticas informales.

En la fase exploratoria se mantuvo contacto con 60 grupos y colectivos, dedicados a diversas actividades creativas: artes visuales, artes escénicas, artesanales, editorial, etc. Algunos de ellos incluidos en el programa de apoyo a las empresas culturales de la *Secretaría de Cultura del Distrito Federal "Imaginación en Movimiento"*, así como con los colectivos del *Faro de Oriente*, y otros más que operan u operaron en las delegaciones Iztapalapa e Iztacalco; que forman parte del área de estudio. Esto con el fin de conocer sus formas organizativas, relaciones con las instituciones, campos de actividad, etc. que permitieran ajustar, ampliar, desechar y/o incorporar preguntas de investigación y desarrollar hipótesis, así como limitar el número de grupos con los cuales realizar la fase analítica de la investigación.

espacios de actividades realizadas y las relaciones que se mantienen con los macro circuitos. Es importante destacar, que no hay circuitos puros y las actividades de los colectivos oscilan entre unos y otros de manera alternada, pero primordialmente dentro del que se les ha clasificado.

En la fase analítica, la investigación se llevó a cabo a partir de estudios de caso. Por lo que se seleccionaron tres colectivos que se ubican en circuitos y espacios culturales diferentes; a saber: *Ultima Hora* un colectivo que trabaja dentro del *Faro de Oriente*, una institución pública, en lo que se denominó el circuito institucional, debido a que se conforma principalmente en torno a instituciones públicas de los tres niveles de gobierno. *Jadevolucion-arte* compañía teatral multidisciplinaria que trabaja, de manera más o menos independiente, en lo que describí como el circuito alternativo, ya que se constituye principalmente por grupos independientes que operan en espacios públicos gestionados por privados o grupos sociales diversos, y *Guerrilla Visual* que trabaja en la calle y se ubica en lo que podría ser una variante del circuito alternativo, ya que las actividades son, principalmente, clandestinas.

En la fase analítica se recurrió a distintas aportaciones teórico metodológicas que constituyen distintos niveles de análisis dentro de la investigación, a saber:

- a) El acercamiento a las prácticas del espacio urbano y el enfoque polemológico de Michel de Certeau (1996), la cual me permite contrastar las visiones productoras de sentido desde las perspectivas de los productores funcionalistas del espacio urbano y de sus usuarios en lo que se denomina *espacios públicos de la cultura*. Este primer nivel es el más general y de alguna forma divide la investigación en dos partes o puntos de vista. Por una parte; la visión funcionalista de la ciudad: la planeación, distribución sociodemográfica e infraestructural, discursos y acciones de la política y gestión cultural institucional, etc., y; por la otra, las actividades, espacios, prácticas, etc., de los grupos y/o colectivos. La propuesta de De Certeau fue complementada con las concepciones de la dominancia morfológica de la ciudad (Boisteau, 2007) y las críticas a la comprensión

del espacio público posmoderno (Salcedo, 2002)⁴ así como las concepciones sobre la resistencia y los discursos público y oculto de los subordinados (Scott,2007[1990]).

- b)** Lo cotidiano o la experiencia de la persona en la vida cotidiana de Michel Maffesoli (1979,1986,1990), constituye el segundo nivel de investigación, aquí se busca reconocer en las acciones de los individuos en micro-grupos, el significado del espacio urbano en la vida social. Pese a que la propuesta teórica de Maffesoli tiende a presentar (al igual que De Certeau) una dicotomía entre lo micro y lo macro, considero que desde esta perspectiva es posible comenzar a tender puentes entre los análisis de la vida cotidiana y el espacio público, que permitan superar la oposición *cotidiano / espacio público*. Esta dicotomía debería ser superada en el análisis al considerar espacios intermedios; como los espacios para la realización de actividades culturales administrados por el gobierno local o delegacional, como el *Faro de Oriente (FARO)*, el *Centro Cultural José Martí (CCJM)* , la *Casa de Cultura Romita (CCR)* o algunos centros culturales independientes, como el Casetón, Arte en V, etc. y no los espacios típicamente cotidianos privados, como la casa, pero si como el barrio o la calle, las instituciones de bajos perfiles en la actividad cultural de la Ciudad de México y a los grupos y colectivos que median entre las instituciones y los consumidores de cultura, es decir, espacios que fungen como puentes entre estas dos amplias esferas en las que tanto De Certeau como Maffesoli parecen dividir la sociedad. No obstante, como parte de la comprensión de la información empírica, se puede señalar que en este nivel ***se trata de entender la relevancia de lo cotidiano en la comprensión de lo público.***
- c)** La política cultural y la gestión cultural. El tercer nivel de investigación sirve para delimitar los campos de actividad y el abordaje de los grupos y colectivos, así como para la definición de algunas prácticas y conceptos en los campos de actividad de los colectivos estudiados: artesanía, teatro, *graffiti*. Permite también acercarse a lo que se define como prácticas funcionalistas y dominantes del espacio, analizar los discursos de instituciones (oficiales), de los agentes culturales, que son los mediadores de la cultura organizada, así como algunas construcciones teóricas sobre la política y gestión cultural,

⁴ Las cuestiones sobre la dominancia morfológica y el espacio posmoderno se ampliarán en los siguientes capítulos.

concretamente, las que plantean la división del campo de la intervención cultural en micro (Mockus, 1999) y macro (Brunner, 1992). Estas precisiones son importantes porque los sujetos de esta investigación son agentes culturales que realizan políticas culturales desde sus condiciones comunitarias, micro.

a) Las prácticas del espacio urbano y el enfoque polemológico

Como punto de partida metodológico se encuentra el enfoque polemológico de la teoría de las prácticas de Michel de Certeau (1996), según la cual las prácticas de los usuarios de la ciudad (practicantes del espacio), pueden ser leídas a partir de la distinción entre estrategias y tácticas. A la base de esta distinción se encuentra una reflexión sobre el espacio y las relaciones de poder.

En el *espacio público*, además de las características con que habitualmente se le define desde la modernidad: multiplicidad de usos y encuentro social, apertura, libertad, formación de ciudadanía, etc., también es escenario donde se expresan las relaciones de poder. Si bien es cierto que siempre ha reflejado las relaciones de poder, su función específica ha cambiado históricamente. De ahí que la discusión en torno al *espacio público* y el poder, bajo las concepciones burguesas o capitalistas, tenga un **componente discursivo y otro material**, expresado en el trabajo de planificadores y arquitectos urbanos (Salcedo, 2002). Es por ello que cuando se habla del *espacio público*, se mezclan las connotaciones discursivas y simbólicas del concepto, pero también las materiales de los sitios, lugares físicos.

Con anterioridad a la modernidad, los espacios públicos se destinaban a expresar el poder del soberano mediante acciones visibles, como castigos en las plazas; pero en la modernidad esos espacios se orientan hacia prácticas destinadas a obtener una completa docilidad del cuerpo, que Foucault ([1977] 2005) llama de tipo disciplinario y que tienen su materialización en una arquitectura promotora de la vigilancia, cuyo punto álgido es el panóptico, que tiene la finalidad de establecer presencia y ausencia, saber dónde y cómo

localizar a los individuos, generar e interrumpir comunicación, ser capaz en cada momento de vigilar la conducta de todos los individuos.

En el espacio se refleja, entonces, el poder y éste se encuentra al centro de la reconstrucción moderna de las ciudades. Esto es evidente en los proyectos de reforma urbana del siglo XIX, en los proyectos de saneamiento de sectores marginales en Estados Unidos en el siglo XX, incluso, en la actualidad se aprecia en los discursos de los reformadores urbanos, cuando plantean la vigilancia como eje para mantener la apertura y el uso público de las calles; claro ejemplo de eso es la tendencia a sobre regular las actividades en legislaciones, reglamentos y normatividades bajo el rubro de civilidad o la regeneración de centros históricos en procesos de gentrificación, que a la larga tienden a excluir a ciertos sectores de la población.

Existen, pues, visiones contrapuestas del *espacio público*; por una parte como escenario cuyo uso se encuentra en disputa y destinado para la formación de ciudadana y, por otro, como disciplinario y expresión de relaciones de poder social (en sentido discursivo), además, tienen materializaciones en lugares concretos para el desarrollo de diversas actividades. Es aquí donde resulta pertinente recuperar los planteamientos de Michel de Certeau (1996) respecto al espacio, pues desde esta perspectiva se consideran las dos caras que presenta el *espacio público*.

El discurso de Michel de Certeau es paralelo al de Foucault, en cuanto a la existencia de la dominación en el espacio. A diferencia de éste, centra la discusión en el uso y condiciones del espacio por los usuarios de éste, que serán los dominados o subalternos (en términos gramscianos). Con lo cual, frente a la microfísica del poder foucaultiana,⁵ tendríamos una

⁵ En este sentido el poder es abordado en los diversos ámbitos en los que puede ser ejercido y no solo en lo referente a la soberanía y lo gubernamental. Porque el poder se encuentra estrechamente ligado a la dominación, la represión, autonomía, legitimidad, etc. Las relaciones de poder se encuentran estrechamente ligadas a las familiares, sexuales, productivas, íntimamente entrelazadas y desempeñando papeles de condicionantes y condicionado, donde las relaciones de autoridad posibilitan el funcionamiento del poder. Por ello, el análisis del poder debe partir de los 'mecanismos infinitesimales', que poseen su propia historia técnica y táctica, procedimientos que han sido colonizados utilizados, transformados, doblegados por formas de dominación global y mecanismos más generales.

microfísica de la resistencia; que en última instancia puede ser, en algunos casos, un principio de los comportamientos de los colectivos culturales. Esto es así porque, desde la perspectiva de De Certeau, la posibilidad de disputar el *espacio público* es atemporal y sin limitaciones geográficas y, aunque siempre se discute su uso, nunca es totalmente apropiado por los poderes o discursos dominantes, panópticos.

Hay que aclarar, sin embargo, que las *prácticas de resistencia*, que De Certeau llama *maneras de hacer*, no operan construyendo sistemas o estructuras alternativas de poder, tampoco ignoran las reglas sociales imperantes, sino son como una apropiación crítica y selectiva de las prácticas disciplinarias, transformando su sentido original y alterando su carácter represivo⁶. En términos espaciales implica constatar el poder de los usuarios, en cualquier situación social y estructural, para la transformación crítica de los usos y significados propuestos por los productores funcionalistas (administradores, planificadores) de la ciudad, del espacio urbano.

Es importante señalar que tanto las *maneras de hacer*, como las prácticas funcionalistas o dominantes, son interacciones sociales que ocurren en el espacio vivido y pueden dar lugar a diversos significados y propósitos. De esta manera, los usuarios de la ciudad, a través de sus prácticas significantes, dejan huellas en el espacio construido desde la perspectiva funcionalista (dominante). Circulan en recorridos imprevisibles que sólo son legibles al ir más allá del dato estadístico, que sólo da cuenta de lo homogéneo y en esa medida reproduce el sistema al cual pertenece, manteniendo ocultas las prácticas en las cuales los usuarios movilizan recursos insospechados y desplazan las fronteras verdaderas de la influencia y los poderes que se pretenden ejercer sobre la multitud anónima.

De esta forma, las prácticas de los usuarios del espacio urbano pueden ser leídas a partir de la distinción entre estrategias y tácticas (de ahí el uso del término polemología, que es el

⁶ Es importante aclarar que cuando se señala que estas prácticas de resistencia o maneras de hacer no constituyen un sistema o estructura alternativa de poder, implica que no buscan de manera deliberada generar una rebelión o transformación de las estructuras existentes, son prácticas que se actualizan en espacios y tiempos específicos como una forma de resistencia latente de los subordinados frente a la cultura hegemónica.

estudio de la guerra). Las estrategias, entendidas como “cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un ambiente” (1996: XLIX). En las estrategias se postula un lugar que deviene propio, base para el manejo de las relaciones con externalidad distinta; como la racionalidad política, la economía o la ciencia. En tanto, la táctica es entendida como un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni una frontera capaz de distinguir al otro como una totalidad más visible, no tiene más lugar que el del otro “Se insinúa fragmentadamente, sin tomarlo en su totalidad sin poder mantenerlo a distancia. No dispone de una base donde capitalizar sus ventajas, preparar sus expresiones y asegurar una independencia en relación a las circunstancias” (1996: L)

El centraje en el individuo de De Certeau implica ocuparse de los “modos de operación o esquemas de acción y no directamente al sujeto que es su autor o vehículo” (1996: XLI), en este caso a través de las *prácticas del espacio* urbano. La propuesta metodológica de Michel de Certeau puede sintetizarse de la siguiente manera:

1. Las prácticas culturales se abordan como prácticas del espacio, más aún, del espacio urbano.
2. La ciudad es considerada como un texto legible en el que aparecen dos “actores” contrarios; por una parte los urbanistas funcionalistas (asimilables al campo semántico: espacio geométrico, lugar propio, ciudad concepto y a las estrategias, dominio) y; por otra, los habitantes (asimilables al campo semántico: espacio, espacio practicado, lo cotidiano, tácticas, resistencia). En otros términos también pueden asociarse con productores del espacio / usuarios -consumidores del espacio (colectivos de arte para los estudios de caso de esta investigación).
3. La ciudad es descrita y analizada a partir de la movilidad de los habitantes-caminantes, transeúntes (usuarios del espacio) urbanos: la distinción ciudad planificada / ciudad habitada.
4. Para la comprensión de esta dinámica es necesario pasar de la ciudad-concepto a las prácticas urbanas y: a) analizar prácticas singulares y plurales que un sistema

urbanístico debería manejar o suprimir y que se refuerzan en una legitimidad, proliferando lejos de ser controladas por el funcionalismo., b) analizar la contradicción entre el modo de la administración y el modo grupal de reapropiación de los espacios por los habitantes de la ciudad.

b) Lo cotidiano o la experiencia de la persona en la vida cotidiana

El abordaje de lo cotidiano se hace a partir de las obras de Michel de Certeau y Michel Maffesoli. En la teoría de las prácticas de Michel de Certeau (1996), las prácticas cotidianas son descritas a partir de un modelo retórico (homología figuras verbales-figuras caminantes), que contiene figuras tipo para distinguir en el lenguaje los 'giros' relativos a las ocasiones y las maneras de cambiar la voluntad del otro y que en las prácticas cotidianas ayudan a dar cuenta de las maneras de hacer cotidianas.

En la concepción de De Certeau, el análisis se realiza a partir de la homología figuras verbales-figuras caminantes a partir de los relatos del espacio, en éstos se efectúa una transformación de los lugares en espacios y viceversa⁷ y organizan los repertorios de las organizaciones cambiantes que mantienen unos en otros. La relación espacio-lugar es bidireccional. Las formas elementales de las prácticas organizadoras del espacio son los criterios y categorías de análisis de las acciones en las que se relata el espacio; a saber: a) bipolaridad mapa-recorrido, que es una oscilación entre la situación y la trayectoria, fluctuación entre ver y oír, b) procedimientos de delimitación o deslinde, que son como operaciones en los lugares, determinación de fronteras y puentes entre un espacio y su exterioridad, vínculo y articulación, pues la división del espacio lo estructura, c) focalizaciones enunciativas: proxémica.

Para Maffesoli (1979, 1986, 1990), la verdadera trama de la vida social se encuentra en lo cotidiano que no debe ser reducida o sobre incluida en categorías abstractas a priori.

⁷ Para De Certeau el lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia, en él impera lo propio y lo estable, en tanto el espacio es practicado, actualizado en las acciones de los habitantes de la ciudad.

Analiza la sociedad en a partir de la dicotomía poder / potencia, donde el poder se ocupa de la gestión de la vida (macro estructura) y la potencia de la tensión que rediseña de forma artística –en sentido creativo- de la existencia colectiva (micro grupos). Se trata de una aproximación que valora la dimensión simbólica de la experiencia y lo situacional, enfocándose en el presente vivido, en las formas de socialidad y las cargas de lo imaginario, esto es, en la experiencia, prestando especial atención a las relaciones, a la comprensión de las prácticas ordinarias de los actores sociales en su apropiación de los objetos culturales.

Maffesoli pone especial atención a las prácticas culturales y la apropiación que las personas cumplen en el ámbito de su cotidianidad a través de los 'usos sociales' de modo que la vida cotidiana es:

el terreno del enfrentamiento y de la negociación, donde las prácticas ordinarias y el sentido común resisten, siempre, a las relaciones de dominación de todo tipo apropiándose de una pluralidad de recursos –imaginarios, experiencias vividas, pasiones compartidas, objetos anodinos, socialidad, etc.—y esquivando las constricciones sistémicas, lo que termina, a veces, por modificar los límites de las mismas condiciones objetivas (Maffesoli cit. por Grassi, 2007, 113).

Así, las formas de organización en micro-grupos que llama tribus, forman culturas a partir de la proxemia (empatía) y la dimensión espacial es el fundamento y estímulo que liga al microgrupo. La continua formación-destrucción de nuevas comunidades instaaura el equilibrio inestable que genera la gramática de lo social.

c) La política cultural y la gestión cultural

Es importante reiterar que los sujetos de la investigación son individuos organizados en grupos y colectivos, que realizan actividades creativas artísticas y se constituyen como agentes mediadores en el campo de la política cultural⁸. De ahí la importancia de recurrir a

⁸ Describir a los colectivos como agentes mediadores, implica que aportan su acción para consolidar una actividad social con frecuencia generando su propia política cultural sin intervención gubernamental. Regularmente no se identifican a sí mismos como agentes culturales y se sitúan fuera del campo de acción de las políticas culturales tradicionales, al margen de las infraestructuras culturales clásicas. Cfr. Alfons Martinell "Los agentes culturales en los nuevos retos de la legislación cultural" Revista Iberoamericana de Educación, núm. 20 Mayo-Agosto, 1999. P. Muller *Les politiques publiques*, París, PUF, 1990.

las categorías, conceptos y formas de intervención en este campo para comprender y delimitar las actividades y prácticas de estos grupos.

De acuerdo con Brunner (1992) el principal terreno y objeto de las políticas culturales son los circuitos culturales, que surgen de la combinación típica de agentes e instancias institucionales de organización básica. Abarcan las fases de producción, circulación y consumo de los respectivos bienes culturales, se trata de representaciones ideales de funcionamiento de la cultura, por lo cual cada tipo de circuito tiene modos concretos de operación. Brunner también señala que hay dos planos de constitución de la cultura (noción ampliamente aceptada en Latinoamérica) y que son:

1. Microscópico, cotidiano, propio de la esfera privada, donde se da la interacción de individuos y que elaboran un mundo de sentidos compartidos.
2. Macro social, público, de procesos institucionales, mediante los cuales la cultura es elaborada, transmitida y consumida de formas relativamente especializadas.

En su planteamiento destaca, además, que las políticas culturales tienden a enfocarse, básicamente, al nivel macro social de la cultura. El ámbito de acción de éstas se circunscribe a lo público e institucional, ya que, dice, la cultura posee una dimensión constitutiva que abarca:

“la totalidad de las interacciones sociales mediante las cuales los individuos (y la sociedad) hacen sentido cotidianamente de sus pequeños mundos y del mundo (grande) en general. Es en esa dimensión donde la cultura escapa a toda intervención directa de diseños políticos deliberados. Pero como la cultura se constituye simultáneamente en una segunda dimensión (macro, pública, en el orden de las especializaciones institucionales) es en éste plano donde la cultura es un producto relativamente avanzado del proceso civilizatorio”(Brunner; 1992, 210)

Sin embargo, es pertinente aclarar que Brunner no omite la zona cotidiana (nivel micro) donde la cultura se constituye como expresión de los sentidos generados interactivamente por los individuos, pero considera que escapa al control del diseñador de la intervención política deliberada, a la planificación y a la acción instrumental directa, con lo cual todo un universo de significaciones compartidas en el transcurso de la vida cotidiana queda fuera del alcance del instrumentador político. Tampoco se trata de una dimensión de la libertad en el orden de lo cotidiano, más bien, representa algo muy parecido al reino de la necesidad. Si

bien es cierto que esta parte de la cultura queda fuera de la intervención directa y deliberada de las políticas, no escapa a las determinaciones que impone la sociedad. De esta forma, las interacciones cotidianas generadoras de sentido son interacciones situadas en dos dimensiones básicas: a) un universo concreto de relaciones de poder y b) un universo concreto de relaciones de producción (Brunner, 1992).

De lo anterior, se desprende que los desarrollos significativos en el terreno de la cultura pública macrosocial y relativamente institucionalizada, no son resultante directa y exclusivamente producto de esas políticas, sino el resultado de un amplio complejo de factores intervinientes, siendo decisiva una cierta forma de interacción o de retroalimentación entre los fenómenos ocurridos en la esfera de la cultura macro y pública y los de correspondencia o afinidad que ocurren en la esfera de la cultura cotidiana (Brunner, 1992).

Desde la perspectiva de Brunner el tema de la política cultural, circunscrito a dos ángulos diferentes, resta importancia a los problemas de la cultura cotidiana (micro, privada) ya que, desde su punto de vista, no resulta razonable pensar que la política cultural genere desarrollos significativos de la cultura en la sociedad, aunque no subvalora los posibles efectos creados de maneras directas o inmediatas. Es así porque en el contexto desde el que escribe, intenta imponer un modelo para democratizar, pero sin dar libertad a creadores que resistieron formas autoritarias de poder. La propuesta de Bruñiré es dominante en las reflexiones en torno al tema de la política cultural en Latinoamérica hasta la aparición de las ideas sobre política cultural de Antanas Mockus plasmadas en el Programa Cultura Ciudadana de Bogotá.

El Programa Cultura Ciudadana de Bogotá(1995-1997), cuestiona el enfoque de Brunner respecto a los dos planos de la cultura y la intervención de la política cultural en el plano macro social y la imposibilidad de incidir en el nivel micro y cotidiano, pues justamente se centra en la dimensión micro, "donde los individuos y la sociedad hacen sentido

cotidianamente” ya que se considera que la cultura escapa a toda intervención directa de diseños políticos deliberados, pues se introduce en los contextos donde se organiza la vida cotidiana, donde el interlocutor principal es el desconocido que transita por las calles y no las organizaciones de la sociedad civil.

El programa se centra en una forma de comprender las políticas culturales orientadas al plano de la vida cotidiana, pero bajo una concepción de cultura desligada del desarrollo y el capital social. Adopta una definición de cultura como sistema regulador del comportamiento, de la acción y la palabra, una visión normativa. De esta manera, la política cultural no se centra en la distribución de bienes culturales o en el apoyo a esferas especializadas, sino en los espacios de producción de sentido de orden de la sociedad, que permiten atender problemas de reconocimiento mutuo, bajo la propuesta de la tríada ley, cultura y moral desarrollada por Antanas Mockus (Cfr. 1999).

En esta investigación se rescata, sobre todo, la noción de los dos planos de la cultura, las formas de acercarse a ellos, así como las maneras en las que los actores se organizan dentro de éstos, lo situacional, las interacciones, los circuitos, los agentes, etc., que da lugar a nuevos paradigmas de participación o formas de intervención, acordes a los distintos planos que tratamos y en que dividimos la política cultural y los agentes organizados en ésta. Desde la perspectiva de lo cotidiano, privilegiada por esta investigación, lo privado cotidiano sí manifiesta una dimensión pública y, aunque persiste la dicotomía público / privado, lo que se intenta hacer es mostrar los puentes entre ambos atendiendo a un proceso de **reversibilidad** en el que se transita de lo público a lo privado en un mismo espacio. Se considera que, de alguna manera, estas posturas vinculan y sintetizan los aspectos teóricos relativos a las prácticas culturales en los *espacios públicos de la cultura*. Además, el centrarse en agentes organizados en grupos y colectivos (esos sujetos escurridizos que transitan de un plano a otro), contribuye a superar la dicotomía micro-macro que tiende a dejar fuera los aspectos cotidianos en la reflexión sobre las temáticas institucionales macro de la cultura.

IV. Análisis de la información y construcción de datos etnográficos

Para catalogar y analizar la información se utilizaron categorías y conceptos detallados en la metodología inicial y se agregaron otros más conforme a las fases y etapas de la investigación; a saber:

a) Fase Exploratoria

En la fase exploratoria se buscó delimitar circuitos culturales a fin de seleccionar estudios de caso. Como existe una gran variedad de agentes mediadores profesionales o voluntarios, cuya concurrencia sostiene el entramado del llamado *espacio público de la cultura*, esta investigación se enfocó en grupos o colectivos de arte independientes, por considerarlos beneficiarios y productores de servicios culturales, los agentes en general se agruparon en tres categorías:

- a) Usuarios /beneficiarios /consumidores de los bienes y servicios culturales
- b) Productores de bienes y mediadores de bienes y servicios culturales: creadores y gestores culturales “independientes” o que no hacen parte del aparato gubernamental: grupos artísticos, espacios independientes, artistas, etc.
- c) Organismos públicos dedicados a la política cultural: nivel federal, local, delegacional con los cuales los colectivos mantienen algún contacto en la realización de su trabajo.

Después, considerando la relación con las instituciones encargadas de la política y la gestión cultural, los objetivos y actividades y el nivel de inserción en los circuitos culturales, se realizó una clasificación de los grupos y colectivos,, bajo los siguientes criterios:

- a) Constitución legal, inserción en la economía formal, informal.
- b) Organización: principios, objetivos, grupo formal, informal.
- c) Inserción en circuitos culturales: callejero, artístico, comercial.
- d) Filiación institucional: dependiente, independiente.
- e) Objetivos: sociales, artísticos, culturales, políticos, identitarios.
- f) Grado de Consolidación: temporalidad, grados de inserción y constitución.

- g) Relaciones entre espacios urbanos donde existen distintas formas / prácticas socioespaciales y las prácticas culturales de los colectivos.
- h) Descripción, comparación y diferenciación de actividades.

b) Fase Analítica

En la fase analítica se realizó una selección de colectivos que resultaran significativos a partir de los siguientes aspectos:

- a) Origen de los grupos / colectivos y de sus integrantes más que los espacios donde desarrollan sus actividades (que no solo son en el Oriente de la Ciudad de México)
- b) Las relaciones con las instituciones encargadas de la política y gestión cultural.
- c) Los objetivos y actividades desarrolladas por los grupos / colectivos
- d) El nivel de inserción en tres circuitos culturales: institucional, alternativo y callejero.

Una vez hecha la selección de casos, se consideraron tres niveles para abordar las temáticas consideradas; a saber:

Nivel 1 La Ciudad

Prácticas del orden constituido (sentido literal/estrategias/lugar propio)

- a) Puntos de partida: teóricos y la información existente
- b) Lugares propios de la actividad cultural y sus prácticas del orden
- c) Racionalidad funcionalista (orden –clasificación de espacios):
 - i. Físico: distribución de la infraestructura
 - ii. Simbólico: significación atribuida al espacio
 - iii. Administrativo: sistema organizacional

Nivel 2 Lo cotidiano

Prácticas del Espacio :

- a) Movilidad Urbana: espacios-lugares donde se realizan las actividades (características dentro del sistema urbano, descripción de espacios físicos, etc.)
- b) Formas de apropiación del sistema topológico:

- i) Espacios apropiados, tipos de apropiación, sólo usados.
- ii) Temporalidades de la apropiación
- iii) Formas de elección de sitios
- iv) Permanencia o no en los espacios

Nivel 3 La política (el campo) cultural

Cómo se presenta el campo (desde el discurso académico y la actividad “profesional”)

- a) Historia –Tradición: cuáles han sido las políticas, programas culturales
- b) Instrumentos de las actividades culturales:
 - i) Escritura / discurso: documentos y acciones institucionales conforme a los niveles de gobierno en que se desarrollan las actividades a investigar: normatividad, reglas.
- c) Información en medios.
- d) Sentido Literal: discurso autorizado en relación con la academia y/o autoridad científica.
- e) Credibilidad Política: discursos, actividades institucionales en los espacios.
- f) Clasificación de los agentes culturales

Las observaciones se realizaron considerando situaciones (Observación directa situacional) y las entrevistas se ajustaron conforme a las características de cada uno de los campos de actividad y los circuitos de inserción de cada uno de los colectivos estudiados: *Ultima Hora* en cartonería y dentro del *Faro de Oriente*, *Jadevolucion-arte* en el teatro independiente y *Guerrilla Visual* en *stencil* y arte urbano.

Capítulo II

Del espacio público

Definir el *espacio público de la cultura* no es tarea fácil. Muchos se refieren a éste como si todos supieran lo que es. Lo primero que viene a la mente es la concepción de *espacio público* en general para luego trasladarla al campo cultural. La tarea se complica porque la concepción de lo público se piensa en oposición a lo privado y el espacio público, se liga a las concepciones de esfera pública, ciudad, diversidad o democracia, por mencionar sólo algunas. Antes de definir el espacio público de la cultura, resulta pertinente aclarar qué se entiende por espacio público y dilucidar si, efectivamente, se define al trasladar esas características al ámbito de las actividades artísticas y culturales.

En este capítulo me interesa destacar, sobre todo, cómo el concepto de *espacio público* se liga a las nociones burguesas de *esfera pública*, a partir de las cuales ha sido idealizado como reservorio de la democracia, la participación y la discusión racional de los intereses comunes de los ciudadanos. Cómo esa idealización ha influido en diversas áreas de conocimiento⁹ y en las acciones de la administración urbana, pese a generar contradicciones importantes en el concepto de espacio público, pues se trata de una concepción sectaria con pretensiones de universalidad que no puede cumplir. Considero, pues, que el concepto de *espacio público* ha sido pensado primordialmente desde lo ideal, desde el deber ser más que desde la realidad.

En la actualidad la noción de espacio público, remite a la diversidad de espacios multifuncionales para los distintos grupos que cohabitan las ciudades, en algunos casos, pensadas desde lo cotidiano y la resistencia al poder, que es justamente la perspectiva que yo pongo de relieve; retomando las obras de Maffesoli (1977,1979), de Certeau (1986) y Scott (1990), pues lo que tenemos son espacios diversos que, desde la realidad, exigen replantear

⁹ En el caso de esta investigación en el campo de la política cultural y urbana, en tanto influye en las actividades artísticas y culturales, en la planificación y planeación urbana y cultural, etc.

la concepción idealizada del espacio público. Para ello, se parte de la idea del *espacio público* como espacio de disputa del poder, en el cual unos tratan de imponerse y otros resisten a la dominación y en esa disputa, los sujetos que fungen como mediadores (en el caso de esta investigación son colectivos de arte) transitan de un espacio (de control-dominación) a otro (de resistencia) alternadamente.

I. Sobre el espacio público

Para empezar es necesario señalar que los espacios públicos, tal como se conciben actualmente, son una creación-herencia de la modernidad, su asociación con la burguesía, la ciudad y la esfera pública, parecen indisociables. Sin embargo, lo público y los espacios públicos tienen raíces muy profundas, tan profundas que se pueden localizar en la antigua Grecia, en el origen de la noción misma de democracia.

Es necesario aclarar que cuando se habla de lo público, siempre se hace desde alguna perspectiva teórica o práctica de la cual dependerán los rasgos, características o atributos que se destacarán para definirlo y/o entenderlo. No obstante, intentaré poner de relieve los puntos en común que contribuyan a dar mejor o mayor cuenta de la realidad que intento describir, es decir, la de las prácticas culturales en espacios públicos de las personas que conforman grupos y colectivos de arte en el oriente de la Ciudad de México.

Es importante enfatizar el hecho de que diversos espacios, con una amplia variedad de usos, pueden concebirse como espacios públicos; lo mismo una calle que un museo son tenidos por públicos, entonces ¿Cómo dilucidar qué se entiende por espacio público? En principio, parto de la aseveración de que "*lo público se acota espacialmente*" (Valera, 1993), lo que implica que la definición de lo público se da desde un espacio, ya sea físico, territorial, social, cultural, político, etc. Sin embargo, como bien señala Joseph Isaac (s/f), aunque existen diversas maneras de concebir el espacio público, de una u otra forma, en mayor o menor medida, estas concepciones son asociadas al bien común (y por ello se trata de una co-

producción), a una regulación, a la accesibilidad, a la visibilidad. Así, es posible encontrar múltiples investigaciones sobre el *espacio público* como espacio de circulación y comunicación en el contexto de las democracias modernas y contemporáneas. En éstas prevalece una noción de espacio público abstracto, pero cada vez más se va dando paso a nociones que ponen de relieve las acciones que ahí se realizan (Isaac, 1993).

Algunos atributos y rasgos de lo público son: la regulación, el interés común, la visibilidad, la accesibilidad, etc., de las cuales se destacan los rasgos fundamentales a continuación.

a. El espacio público como espacio regulado

Contrario a lo que se puede pensar, una de las características más importantes del espacio público es su carácter regulado. Empiezo por este rasgo y no por otros como la accesibilidad o la visibilidad (ahora podría decirse la transparencia), porque creo que de estas regulaciones se desprenden el resto de las características de lo público.

En su carácter regulado el *espacio público* tiene dos dimensiones; una jurídica, que suele obviarse en algunos estudios sociales o culturales y; otra, sancionada social y culturalmente. Ambas convergen en otro aspecto importante que es el de la legitimidad. De tal suerte que “las formas simbólicas y materiales que asume lo público varían de acuerdo con la legislación de cada país que las institucionaliza y legitima” (Lins Riberiro, 2004).

Si bien es cierto que hay una legislación que regula el espacio público, también lo es que una serie de reglas y convenciones no escritas, dictan lo que se puede hacer o no en público. Aunque a veces se tiene otra impresión, la mayoría de estas reglas y convenciones no son legales, sino construidas social o culturalmente, pues “el espacio público es un espacio normalizado, definido a través de reglas y convenciones” (Valera, 1999:22). Estas normas de uso y las características arquitectónicas posibilitan y constriñen a la vez la actividad en el espacio, son como dos facetas que se definen mutuamente sobre una misma unidad. Las personas y grupos interpretan y reinterpretan continuamente esa unidad (espacio físico +

normas), significándola en cada ocasión, en cada momento concreto. De manera que se forman configuraciones contextualizadas que son escenarios para el comportamiento¹⁰ (Valera; 1996, 1997, 1999).

b. El carácter colectivo de lo público o el bien y/o interés común

Lo público alude a lo que es de utilidad e interés común, en ese sentido, atañe al colectivo. Regularmente, esta característica se define en oposición a lo individual. De manera que lo colectivo concierne a la comunidad, en tanto lo privado remite a la utilidad, interés o ámbito individual. En este sentido, el adjetivo público progresivamente se habría vuelto sinónimo de político (entendido como estatal o como cívico comunitario). No es casual que cuando se plantea la necesidad de fortalecer lo público, de forma intuitiva, se haga referencia tanto a los lugares comunes (plazas, calles, foros de distinto tipo), como a aquellos donde “aparecen”, se dramatizan o ventilan. Entre todos y para todos, cuestiones de interés común. Esta característica de lo público se convertirá en definitoria de la *esfera pública*, que en muchos sentidos es la definición por excelencia de lo público (Rabottnikoff, 2004).

c. La visibilidad de lo público

La visibilidad remite a lo ostensible y manifiesto, lo que se despliega frente a otros en oposición a lo privado, que se sustrae a la mirada. Sin embargo, no todo lo que se realiza a la vista de los demás es público o político. Aquí la connotación espacial resulta inevitable

¹⁰ Al respecto resulta relevante la hipótesis del divorcio entre ley-moral-cultura desarrollada por Antanas Mockus (1994), la cual parte de la diferenciación entre regulación jurídica (legal) regulación cultural (colectiva, variable de contexto a contexto) y la regulación moral (individual), cada una con su propia forma, fuente de autoridad, gratificación, sanción, argumentación y fundamentación. El divorcio consiste en la carencia de aprobación cultural y/o moral de las obligaciones legales y aprobación cultural y/o moral de acciones ilegales, a partir de ello se describen o interpretan de manera precisa dificultades claves de la comunicación y se plantea la reducción de este divorcio mediante la interrelación intensificada. En una sociedad democrática ideal los tres sistemas de regulación tienden a ser congruentes, pero cuando el divorcio existe se expresa en acciones ilegales aprobadas moralmente y culturalmente, acciones ilegales desaprobadas culturalmente y moralmente juzgadas como aceptables y acciones ilegales reconocidas como inaceptables moralmente, pero culturalmente toleradas, obligaciones legales que no son aceptadas moralmente o que no son culturalmente aceptadas.

(Rabotnikoff, 2004). Dado que no todo lo visible es público, el espacio físico permite regular dos características básicas para el control de la privacidad relacionadas con la visibilidad; a saber: a) el acceso visual: posibilidad que ofrece el espacio de permitir a una persona explorar el entorno intermedio y b) la exposición visual: posibilidad que ofrece el espacio de permitir exponerse a la vista de otras personas. (Archea, 1977. De esta forma, el espacio marca la visibilidad y lo público es delimitado en todo momento por el espacio.

d. La accesibilidad del espacio público

La accesibilidad es otro más de los rasgos asociados, de manera casi automática, con el espacio público. Lo público designa lo accesible y abierto a todos en oposición a lo privado, como aquello que se sustrae a la disposición de otros (Rabotnikof, 2004). Una de las características de la accesibilidad es que se distingue conforme a los usos concernientes. Así, se destaca no sólo la cualidad espacial, sino también temporal, lo que Joseph Isaac (1993) llama *carrefour consagrés* (cruces consagrados). Esta idea está ligada a la multidireccionalidad y omnifuncionalidad del *espacio público*. En ese sentido, un espacio es público cuando mantiene el orden público o cambia el orden público y funciona como una prisión pública, en el sentido de que sus convenciones, imágenes, signos, objetos, llegan a ser hechos de vida. Un espacio es público cuando funciona como un foro público. Como foro público es lugar para reuniones públicas, éstas pueden darse en dos tipos de espacios; uno espacio donde se tiene derecho a realizarlas y; el otro, donde no se tiene derecho a hacerlas, un lugar que se hace público a fuerzas. El *espacio público* comienza siendo su propio opuesto (Vito Acconci s/f).

e. Lo público y lo privado

Con respecto al carácter colectivo de lo público, Isaac (1993) ha señalado que un espacio público no es necesariamente un espacio colectivo o colectivamente apropiable, pues contiene una doble articulación barrio-ciudad. Conjuga dos órdenes de preocupaciones;

aquellas que marcan la lógica de la colonia-barrio y de los espacios de proximidad y aquellos que tocan a los desplazamientos cotidianos. Esta conjunción demanda la definición de *espacio público* como un espacio de reencuentros y que se interrogue sobre la organización social de éstos. Para ello deben analizarse como espacios de circulación y comunicación. Pienso que Isaac cae una falsa distinción, pues pareciera posible una apropiación individual o personal de lo público en el ámbito de lo próximo y cotidiano. Sin embargo, al hablar de apropiación individual se estaría negando uno de los rasgos de lo público, que es lo colectivo. En ese sentido, las posibilidades de las que habla Isaac remiten a cuestiones situacionales, temporales, no permanentes.

Por el contrario, coincido con lo señalado por Valera (1999) al indicar que esta dicotomía, deriva del cotidiano y fundamental acto de dar significado al entorno porque procede de las nociones de lo común y lo no común entre mi espacio (nuestro) y el de otros (todos). De esta manera, " el espacio construido por el ser humano, con la ciudad como principal paradigma, es, ante todo, un espacio para ser ocupado, para servir y ser usado, para llenar y vaciar con la presencia real o simbólica, para interactuar con otras personas en un entorno y para interactuar con el entorno en tanto que personas" (Valera; 1999:22).

Así, la dialéctica entre lo público y lo privado queda enmarcada en la relación persona-entorno que da sentido a nuestras vidas, permanentemente, contextualizadas en el espacio. Es así porque a través de nuestros actos transformamos y damos significado al entorno. A su vez, éste contribuye de manera decisiva a definir quienes somos, a ubicarnos ambiental, personal y socialmente, a establecer modalidades de relación con nuestro mundo perceptivo, funcional y simbólico.

Para precisar más esta concepción, Valera parte del concepto de privacidad para luego pasar a las paradojas de lo público y lo privado en el espacio y la vida cotidiana. Para ello, retoma el concepto de privacidad de Irwin Altman, según el cual ésta es "el control selectivo del acceso a uno mismo o al grupo al que uno pertenece"(1975:18). Tal concepción puede

entenderse en dos vertientes; el control de la propia interacción social (contacto social con los demás) y el control de la información ofrecida durante la interacción. Lo importante en esta definición es que la privacidad no es definida por el aislamiento, reclusión o exclusión, pues el modelo dialéctico de Altman plantea que, para cada situación (incluidas las dimensiones temporales, sociales y ambientales), una persona establece el grado que considera óptimo de acceso de su yo a los otros, constituyendo lo que denomina 'carácter optimizador' de la privacidad. Una adecuada privacidad resultaría, entonces, del "equilibrio entre el grado de privacidad deseado y el realmente obtenido, y estos dos aspectos son definidos por cada persona en cada situación concreta de interacción y regulados por múltiples mecanismos de carácter verbal, no verbal, sociocultural y, por supuesto, espacial" (Valera y Vidal; 1998).

En las grandes ciudades hay un exceso de potenciales contextos interaccionales, de ahí la necesidad de un mayor control y reclusión personal o social. Una necesidad de hacer lo privado más privado y lo público más público, a fin de separar ambos ámbitos de relación, cada uno con sus respectivas modalidades, normas y convenciones. La distribución de la ciudad en barrios en función de la categoría socioeconómica, los clubes sociales, etc., es muestra de la acotación de espacios sociales donde la dicotomía público-privado se resuelve de forma explícita. Aunque el espacio puede actuar como regulador de esta dialéctica, las personas, con su continua interpretación del entorno, son las que en última instancia dotan de significado a lo físico para convertirlo en simbólico (Valera; 1999). De este modo, el espacio construido juega un papel importante en la regulación de la privacidad. De esta forma, lo que menos regula el espacio son las leyes o el Estado, si bien no se obvia su relevancia y se siguen sus normas, para lo cotidiano, no es lo más importante.

Desde esta perspectiva, la ciudad se configura por múltiples espacios analizables en función del nivel de regulación de privacidad, que son capaces de gestionar sus ocupantes. Así, la distinción clásica entre espacios públicos y privados hecha por Zimring (1982), según la cual en un espacio privado el control de la interacción social es fácilmente alcanzable mientras en

uno público el control resulta imposible o insuficiente, no debería entenderse de esa forma, sino más bien:

como un continuo sujeto a la interpretación que elaboramos del espacio y del contexto social que lo enmarca: en un extremo del continuo, el propio hogar encarna la esencia de lo privado...en el otro extremo del continuo, la calle como paradigma del espacio público por excelencia deviene lugar completamente abierto a la interacción. Pocos mecanismos de orden espacial contribuyen a regular una interacción abierta, espontánea, imprecisa (Valera, 1999:7).

De modo que lo privado o lo público se definen en función de marcos interpretativos y esta distinción es modulada por mecanismos físicos que acotan un espacio. Así, se generan varios tipos de territorios conforme a las posibles manifestaciones territoriales más o menos explícitas durante del periodo de tiempo en el cual se ocupa el espacio y del significado personal que tenga el entorno acotado. No obstante, se pueden distinguir dos territorios básicos; a saber: a) territorios primarios con cierto grado de significación personal, control prolongado en el tiempo y manifestaciones explícitas de control y defensa y; b) territorios públicos con control limitado temporalmente y poca capacidad de explicitar el control y defensa. Estos dos tipos se corresponden, por sus características, con los espacios privados y públicos respectivamente.

Sin embargo, hay que enfatizar que las personas son quienes dotan de significado al entorno, lo llenan de matices y posibilidades. Por ello, la definición de lo que es un espacio privado, un territorio primario o un espacio público resulta más interesante en lo que se puede denominar "espacios intersticiales" o "espacio semiprivados / semipúblicos o territorios secundarios" que, en algunos casos son espacios de transición entre lo público y lo privado. En estos espacios (semiprivados / semipúblicos) el concepto de lo privado o lo público se vuelve más sutil, más arbitrario.

En un espacio público la ocupación temporal es menor que en un territorio primario, el control de la interacción es más difícil que en un espacio privado, pero el juego de lo social es más rico, más creativo. Ahí es más necesaria la definición *in situ* del significado ambiental y se sujeta a la interpretación contextualizada. Buena parte de estos espacios contribuyen a la definición de la identidad del lugar, pues son espacios donde, de una u otra forma, se

aprende a gestionar lo público para hacerlo más privado, más propio, más personal (Valera, 1999).

De esta manera, las disposiciones espacio ambientales permiten mayor o menor control de la privacidad en una situación social determinada. Esta idea de los espacios transitorios se liga con la de los espacios transversales y los lugares emblemáticos que son los que desde el punto de vista que me interesa destacar dan sentido a los espacios públicos de la cultura.

f. La contextualización de lo público

En lo dicho hasta ahora se constata que las distintas formas de acotar lo público y definir las características que lo constituyen, proceden de distintos discursos con una compleja carga de supuestos y connotaciones. Lo público y, por extensión, el *espacio público*, es como una construcción histórica, cultural y, además, disciplinaria en la cual el contexto define sus características o las características que, en determinadas circunstancias, se ponen de relieve para definirlo, pero eso no significa que éstas concepciones no tengan puntos en común. De ahí la importancia de poner de manifiesto las transformaciones que las concepciones del *espacio público* han tenido y tienen, sobre todo, a raíz del uso de las nuevas tecnologías. **Estos** se presentan en un proceso en el cual el sujeto que habita las ciudades aparece y, con él, las cuestiones culturales y simbólicas ganan o pierden terreno en las reflexiones sobre el espacio público.

II. Sobre esfera pública, urbanismo y prácticas culturales

El *espacio público* ha sido abordado desde diversas disciplinas con múltiples finalidades. Considero que las transformaciones en el espacio público burgués se encuentran vinculadas a tres aspectos relevantes que lo definen: la esfera pública, la ciudad y las prácticas culturales. A partir de estos aspectos es posible dar cuenta no sólo de las transformaciones que éste ha tenido, sino de las formas en que ha sido abordado en el campo académico. A

partir de la forma en que estos elementos se vinculan y descubren relevantes, en distintas disciplinas en diferentes momentos, es posible reconocer cómo las transformaciones en la cuestión urbana se relacionan con una disputa por el poder y el control social. Situación particularmente evidente a partir del ascenso de la burguesía y su incorporación a los debates políticos y/o públicos. Como se vera, esto genera contradicciones en el concepto de *esfera pública* que, además, es idealizado y tiende a identificarse con el *espacio público*.

a. El espacio público como esfera pública o el espacio público en la arena política

Las concepciones sobre lo público construidas a partir de la modernidad, han tendido a igualar *esfera pública* y *espacio público*, atribuyéndoles características de razonamiento, discusión y consenso. En ese sentido, resultan de gran importancia la concepción de democracia y el desarrollo del capitalismo, pues de éstas se desprenden los atributos que la *esfera-espacio público* ha de tener. Sin duda, la concepción de *esfera pública* de Habermas (1989) ha sido la más influyente. En ella se vinculan, casi indisolublemente, valores como la democracia, la participación, la racionalidad, la voluntad de crear lugares de debate para el ejercicio de la voluntad política de los gobernados ante los dirigentes.

La democracia contemporánea nació con la constitución de una esfera pública burguesa, entendida como espacios de deliberación racional independiente del clero y de la corte, de las relaciones feudales y de los intereses económicos. El nuevo espacio público burgués descrito por Habermas, da a los ciudadanos la posibilidad de discutir el ejercicio del poder. Es aquí donde se va a definir como *esfera pública*, a partir de un grupo de individuos privados valiéndose de su propia razón crítica, en debates y escritos de 'hombres de letras' que definen lo que se conoce como opinión pública.

El espacio público burgués alcanza su apogeo entre comienzos y mediados del siglo XVIII. En este momento, aunque se presenta como un concepto universal, las desigualdades sociales engendradas en las relaciones de mercado ponen de manifiesto las contradicciones

entre el ideal de igualdad social y la realidad, pues los derechos relativos a la ciudadanía (acceso a la votación) que dan acceso al espacio público se otorgan sólo a los propietarios.

Las luchas políticas libradas por las clases burguesas ascendentes contra los poderes del Estado, terminaron creando un nuevo espacio público, que entró en decadencia hasta desintegrarse, dando lugar a lo que Habermas llamó "refeudalización del poder social del estado benefactor" (1989). A partir de este momento, la función crítica del periodismo, que era base para la opinión pública y el debate en la *esfera pública*, pasa a segundo plano ante el auge de la publicidad, del espectáculo y de las relaciones públicas. Estas transformaciones en los medios y la *esfera pública*, se relacionan con cuatro fenómenos interdependientes: la crisis del Estado, la fragmentación de los públicos, la aparición de nuevos movimientos políticos y sociales, la relativa libertad de acceso de los consumidores a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (Dahlgren, 1999). Fenómenos que dan una cara distinta a la esfera pública.

Estas transformaciones muestran cómo en las sociedades contemporáneas hay una connotación de lo público ligada a lo social. Las discusiones sobre Estado-Mercado promovieron una primera versión de la dicotomía público/privado, donde el sector público es pensado como competencia del Estado en la producción de bienes y servicios, en su carácter de mecanismo de coordinación y armonización de los intereses privados. De esta forma se da la identificación de lo público con un espacio que es pensado como:

esfera autónoma, escenario de la participación social y, en algunos casos, instancia de centralización de las decisiones. Lo público-cívico (así pensado) recupera entonces esos tres atributos de espacio común, espacio de aparición a la vez pública y abierto, interpelaba públicamente al individuo, reconociendo la pluralidad, y la diferencia, pero integrándola en el momento ciudadano (Rabotnikoff; 2004:326).

Así, lo público deja de ser una cuestión exclusivamente estatal y designa, incluso, lo anti-estatal. Una expresión de este desplazamiento podría encontrarse en el concepto de sociedad civil, que tuvo pretensiones de ser la expresión de lo público en el triple sentido de lo común-ciudadano, lo visible y lo abierto, erigida inicialmente como oposición y alternativa frente al Estado autoritario (Rabotnikoff, 2004).

Esta tendencia a identificar lo público con lo social fue revalorizada, principalmente, por las izquierdas políticas. Entonces, se comienza a desligar al ámbito privado de su automática asimilación con el espacio de la propiedad para volverlo a pensar como el ámbito de la intimidad, de la conciencia individual y de las creencias. De esta forma, la sociedad civil se constituyó como un discurso genérico, como el lugar de la constitución de lo público a partir de la comparecencia de individuos y de las asociaciones desde su carácter privado (Rabotnikoff, 2004).

En esta especie de 'desontologización' de lo público, el contenido sustantivo ligado al bien común pasó a ser un espacio o pluralidad de espacios donde se podía y debía escenificar, de forma abierta y visible, el carácter problemático del bien común. Los nuevos circuitos de elaboración de lo público son los movimientos sociales, comunidades de todo tipo, grupos de interés público, grupos privados de interés, etc. que son vistos no como arenas públicas complementarias de las instituciones políticas formalizadas (como los partidos políticos), sino como alternativas o signos de su decadencia irreversible. Este traslado a otros escenarios de las discusiones sobre política y poder, posibilita que cobren fuerza una serie de críticas a las concepciones *sobre esfera pública* de origen moderno.

1. Las transformaciones en la esfera pública y las críticas a la concepción de esfera pública moderna

El progresivo deterioro de la vida democrática a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, ha sido asociado de manera notable con el crecimiento del capitalismo y el control y la manipulación de la opinión pública, con el *ethos* del servicio público sustituido por la ética de

la publicidad a través de los medios electrónicos y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TIC)¹¹

Lo que encontramos, entonces, es una fuerte carga semántica de las diversas concepciones de poder concentradas en la opinión pública y el papel que en ésta desempeñan los medios masivos de comunicación. Así, lo público se convierte en el público y el público en consumidor. Cada vez más se tiende a pensar, no en un espacio público y una esfera pública unificada, sino en diversidad de espacios y esferas públicas, conforme a los distintos intereses de los grupos que conforman la sociedad y que algunos autores llaman sociedad civil. Este es un proceso complejo que tiende a reproducir la polarización de las clases sociales mediante el condicionamiento de la información a medida de los públicos.

No obstante, la crisis del Estado nación y la fragmentación de los públicos tienen como contra parte el florecimiento de nuevos movimientos políticos y sociales. Si bien éstos no comparten orientaciones, objetivos, tácticas (incluso llegan a antagonizar), si logran realizar campañas en común. Mayoritariamente, se trata de movimientos progresistas (aunque también los hay reaccionarios y conservadores) que tienen en común el origen de su militancia, frecuentemente, de clase media con bases políticas fuera de los partidos, aunque pueden aliarse con ellos. Uno de los rasgos más significativos de estos movimientos, es su frecuente vinculación a las experiencias de la vida cotidiana, sobre todo de la esfera privada (familia, barrio), con una visión normativa que traducen en intervenciones políticas. Por otro lado, su éxito se liga al hecho de disponer de una tecnología informática y de comunicación a precios accesibles.

La importancia de estos grupos es que comienzan a configurar espacios públicos alternativos desde lo privado cotidiano (Dahlgren, 1999). Así, hay una división del espacio

¹¹ Hay que recordar que el servicio público de *broadcasting* se origina para contrarrestar los problemas de la sociedad moderna (territorialidad y poder de estado frente al egoísmo empresarial organizado del mercado capitalista) y el ideal de esfera pública como la principal o casi única forma de participación para los ciudadanos.

público a partir su irrupción en los medios alternativos (relacionados con las experiencias e interpretaciones de la vida diaria de sus miembros), que son cada vez más capaces de imponer sus visiones de la realidad política a los medios dominantes, lo que permite difundir y legitimar un aspecto más amplio de puntos de vista e informaciones.

Esta proliferación de espacios alternativos es visible desde la década de 1980, dentro de un movimiento complementario e inverso de aquel que determina la fragmentación de los públicos que atienden a los medios dominantes (Downing, 1981). No hay que sobreestimar estos movimientos, pero tampoco menospreciarlos. Las empresas y el Estado siguen teniendo mayor experiencia en el manejo de los medios, pero ya no pueden darse el lujo de estar en contradicción flagrante con los puntos de vista de quienes participan en estos movimientos (Dahlgren, 1999).

De esta manera, la *esfera pública* es presentada como una disputa de la opinión pública entre medios dominantes, cada vez más dirigidos por los privados que por el Estado y los medios alternativos, que hacen las veces de resistencia- subordinada. Lo que muestra que el modelo de *broadcasting* público, se desgasta frente a la multiplicidad de espacios de comunicación en red que no están arraigados al territorio (Keane, 1995), que actualmente es evidente en las redes sociales (*Twitter*, *You Tube* y *Facebook*, sobre todo).

Los cambios descritos implicaron fuertes críticas a la concepción habermasiana de esfera pública. La mayoría de ellas en torno a la institucionalización que hace de la razón práctica mediante normas del discurso racional, donde los argumentos eran decisivos más que el estatus o las tradiciones. Sin embargo, las primeras esferas públicas, en realidad, “formaban un público de individuos privados” (Lins Ribeiro, 2004:75), que se juntaban para debatir asuntos relacionados con la autoridad del Estado configurado como una instancia distinta del mercado, como un conjunto de intereses y oposiciones entre la sociedad civil y el mercado. Al tratarse de una concepción idealizada no se enfatizan sus exclusiones, la pluralidad de esferas públicas, la heterogeneidad de intereses, poderes y discursos, sus

contradicciones. Hecho que resulta más grave en las condiciones actuales, debido a la descomposición de las sociabilidades típicas de la esfera pública. A esto se suma la conformación de un *espacio público* en los medios, que con el advenimiento del ciberespacio genera todo un archipiélago de lugares privatizados disponibles y un espacio público virtual .

Las nuevas fuerzas que han modelado el *espacio público* contemporáneo, llevan a la reflexión sobre las nuevas potencialidades de este espacio. Mayor número no necesariamente significa más calidad, pero sí una gran diferencia. Aunque el término sigue siendo utilizado, ya no se habla sólo de *esfera pública*, sino también del *espacio público*, a fin de dar cuenta de la amplitud del concepto, pero continúan teniéndose en mente los atributos de esa primera esfera pública burguesa como el ideal a alcanzar en los nuevos espacios públicos, ahora fuertemente ligados a los medios de comunicación, a las nuevas tecnologías, incluso a lo cotidiano.

Para algunos autores, como Dahlgren (1999), la comprensión de estos cambios en el espacio-esfera pública debe hacerse en el nivel micro de la producción de sentido. Para otros, como Keane, lo que existe es “el desarrollo de un mosaico complejo de esferas públicas sobrepuestas e interconectadas” (1995:8).

Keane enfatiza el hecho de que las *esferas públicas* nunca aparecen en forma pura y rara vez se encuentran aisladas. Aunque tienen un carácter interconectado y en red, tienen una cualidad fracturada que no está siendo superada por alguna tendencia hacia la integración. No obstante, en el mosaico formado por estas esferas variables y heterogéneas pueden distinguirse tres posibles dimensiones; a saber:

- a) Esferas micro públicas: integradas por decenas, cientos o miles de disputantes que interactúan a nivel sub-nación-estado (en lo que yo llamaría espacios de lo cotidiano). Estas micro esferas aprovechan el hecho de que todas las instituciones a gran escala, tienden a descansar en la cooperación de sus miembros y, por tanto, sus

efectos pueden ser más visibles a nivel macro. Estas esferas forman parte de los movimientos sociales, ocupados no sólo de las luchas sobre la producción y distribución material, sino también por las formas en que las sociedades posindustriales generan y niegan la información y producen y sostienen significados ante sus miembros. Son verdaderos laboratorios locales donde los movimientos sociales recurren a una gran variedad de medios de comunicación para cuestionar y transformar los códigos dominantes de la vida cotidiana. Funcionan como espacios públicos donde los elementos de la vida cotidiana son mezclados, desarrollados y publicados.

- b) Esferas meso públicas: se trata de espacios de controversia del poder, que abarcan millones de personas escuchando o leyendo a través de bastas distancias. Son coextensivas con el Estado Nación, pero pueden extenderse más allá de sus límites y alcanzan audiencias vecinas o permanecer en regiones dentro de Estados. Estas esferas son mediadas por periódicos, medios electrónicos y radios públicas nacionales que manejan un lenguaje atractivo para los grupos nacionales o regionales, tienen bien establecidas y poderosas estructuras de distribución para circular a millones de personas ciertos tipos de noticias o entretenimiento, diariamente refuerzan estilos y hábitos de comunicación sobre asuntos de interés público.
- c) Esferas macro públicas: son de nivel global o regional y se conforman por millones de ciudadanos. Son la consecuencia de la concentración internacional de firmas de *mass media*, previamente adquiridos y operadas a nivel del Estado nación. En éstas los beneficios de la globalización permanecen limitados, pues es un asunto de racionalidad económica política, donde las firmas locales operan en desventaja frente a las que operan a nivel global en un proceso que nutre la formación de públicos más allá de lo local . Un ejemplo de esto son los eventos globales que cubren los medios y que incitan controversias públicas. La *www* pone juntos a usuarios de

todos los continentes que usan la red, no como viajeros internautas, sino como ciudadanos de una comunidad imaginada sobre cuestiones de poder y principio.

Respecto a la comunidad imaginada virtual es necesario aclarar que existe una relación de tránsito (no de oposición) entre realidad, imaginación y virtualidad, en la que: "la realidad estimula la imaginación, cosas imaginadas pueden hacerse realidad a través de simulaciones virtuales, la virtualidad influye en el mundo real y así sucesivamente." (Lins Ribeiro, 2004:64). Dado el *continuum* real/virtual/imaginación, las comunidades imaginadas virtuales, anteriores a las que existen hoy en el ciberespacio, pueden ser definidas como más imaginadas que virtuales. Pero el espacio público, dice Lins Ribeiro, además de ser constituido por una pluralidad de lugares y sentidos, sólo puede ser entendido al considerar otra entidad con la que mantiene relación íntima de oposición y complementariedad, el espacio privado que también es marcado cultural e históricamente.

De manera que las transformaciones que sufre el espacio público, se relacionan con los cambios propiciados por el desarrollo del capitalismo y la modernidad. No se trata de una causalidad unilineal entre forma urbana, política y vida cotidiana de los espacios abiertos (plazas, calles, mercados, etc.), que propiciaban el encuentro entre extraños y la construcción de multitudes heterogéneas; se está pasando paulatinamente a la reclusión, la segregación, el establecimiento de lugares destinados a consumidores homogéneos, o sea hay un deterioro de la amplitud, de la cualidad y de la heterogeneidad del *espacio público* real en la contemporaneidad. La fragmentación del tejido urbano (especialmente en las metrópolis contemporáneas, que son la expresión máxima de la experiencia urbana y la compresión del espacio tiempo, vinculada a la movilidad y simultaneidad) encierran cada vez más a las personas en casa y refuerzan el papel de los *mass media* como forma de reconstruir la totalidad presumida del espacio público real.

La velocidad-simultaneidad (dos de los vectores formativos de la modernidad), subordinan al espacio público real y abren las puertas al desarrollo del espacio público virtual. La

información ciudadana se transmite cada vez más por grandes empresas de comunicación y se consume en hogares y lugares de trabajo fragmentados. En ese contexto, la relación público/privado se alteró progresivamente a través de procesos como la transferencia de lo público a lo privado. Como señala Sennet: "los foros para la vida pública entraron en decadencia, al mismo tiempo, el dominio público, es vaciado y se impulsa 'la visión intimista' (1989:26).

Por su parte, el Espacio Público Virtual (EPV) tiene como marca fundamental la co-presencia electrónica en Internet mediatizada por tecnologías de comunicación que transmiten simultáneamente el intercambio de informaciones emitidas desde múltiples lugares, para un número indefinido de actores que interactúan en una red diseminada por el globo.

Lins Ribeiro (2004) destaca como una característica importante en la EPV, el hecho de que los habitantes del EPV son una élite, puesto que la distribución global de Internet es desigual. De ahí que el ciberespacio debiera definirse como una esfera pública virtual, destinada al encuentro de una nueva élite transnacional. Una élite que tiene otra experiencia del tiempo y del espacio, vinculada a la administración de una mayoría todavía presa casi totalmente en los parámetros del mundo real. Esta concepción es importante porque destaca el carácter elitista de la *esfera pública*: un grupo de homogéneos que es excluyente en la realidad, por encima del sentido o la connotación idealizada de esfera pública, si bien se mantiene la noción del interés común, se trata del interés de un grupo (sin pretensión de universalidad), así, la esfera pública es parte del espacio público, pero no son sinónimos.

La problemática de la inclusión/exclusión, un tema recurrente en la discusión sobre Internet, no se descarta. Pero desde esta concepción el EPV, representa la victoria de la velocidad/simultaneidad en la eliminación de la soberanía absoluta del espacio público real (EPR). La relación entre actividades desarrolladas en el EPV y sus impactos en el mundo real implican la necesidad de establecer códigos de conducta, normas, protolegislações internas a Internet, los cuales existen en ciberdebates que se dan en las esferas públicas

virtuales. De esta forma, se establece una identidad entre comunidades virtuales y esferas públicas virtuales, dado que son grupos que se unen para mantener conversaciones en torno de un interés común, además, las relaciones *on-line* se basan en relaciones *off-line* y viceversa.

De esta forma "la red subvierte un sistema de elaboración de reglas basado en fronteras entre espacios físicos" (Lins Ribeiro; 2004:89). Bajo estas características y circunstancias, Lins Ribeiro describe un espacio público que abriga esferas públicas que replican y repelen la hegemonía existente:

El ciberespacio realiza operaciones aparentemente contradictorias, representa un crecimiento del espacio público general (ahí surge del espacio público real en red el espacio público virtual) por la capacidad de crear comunidades transnacionales diversas y también promueve un encogimiento del espacio público real, pues se relaciona íntimamente con la (re)producción del individualismo y de las formas de soledad de las sociedades contemporáneas (2004:92).

Vemos así que la injerencia de los individuos, en su carácter privado, dentro de los asuntos de interés común manejados por el Estado, implica interés en participar en las decisiones a costa de los intereses de otros grupos de la sociedad, lo que significa que en este ideal de la esfera pública no priva el interés común; que era una de las características que supuestamente definían a la esfera pública burguesa.

Nos encontramos frente a un discurso sobre la esfera pública moderna (el de Habermas), que es puesto en tela de juicio en la modernidad tardía debido a una fuerte imbricación entre lo público y lo privado en la vida cotidiana y la comunicación. En la posmodernidad se habla de *esferas públicas alternativas*, yo diría de resistencia, que encuentra su discurso académico en las teorías de contra público de Fraser (1982), Hardt y Negri (2009) y de la pospolítica de Mouffe (2005). Ellos hablan de la esfera del conflicto y de la competencia, más que del acuerdo. En el campo de la teoría artística social encuentra su materialización en el arte resistencia, que no es sólo comisionado y en la calle (una visión instrumental del arte), sino un afán por borrar las fronteras entre público y privado, es decir, el espacio público deviene puente para las múltiples identidades en el espacio cultural (Georghe, 2010).

Los diversos grupos o 'contra públicos subalternos' forman una especie de 'arenas discursivas paralelas', donde miembros de grupos sociales subordinados inventan y circulan contradiscursos para formular interpretaciones oposicionales de sus identidades intereses y necesidades (Fraser, 1995). La esfera pública es vista, entonces, como un lugar de prácticas organizacionales y simbólicas dentro de redes de reglas, conexiones estructurales, narraciones públicas contextualizadas en un ambiente histórico, que dependen de estructuras relacionales sociales. De esta manera, lo público implica redes intersticiales de individuos y grupos comportándose como ciudadanos a través de esferas públicas subalternas, donde negocian intereses mutuos mediante el diálogo.

Como el *espacio público* es reconocido como espacio para la articulación de códigos simbólicos, valores y representaciones que influyen a los individuos y sus orientaciones políticas, las teorías de los contra públicos distinguen entre la potencialidad y la realización o la marginalización y la valorización de intereses sociales, lo que permite, por ejemplo, distinguir las esferas públicas burguesas y las proletarias, éstas últimas no son tema de una real supresión o asimilación, pero son necesarias para la sobrevivencia de la esfera pública burguesa. (Negt y Kluge, 1993). Sin embargo, no todas las teorías reconocen igual valor al consenso, Mouffe (2005) se opone a la visión pospolítica que plantea la democratización de la democracia, donde el poder del consenso rige de manera suprema. Contrario a quienes plantean que en las instituciones se reconcilian todos los intereses en conflicto, habla de una 'esfera pública agonística' donde diversos proyectos políticos hegemónicos chocan.

Hasta aquí se ha mostrado cómo el reconocimiento de la pluralidad en la sociedad, pone de manifiesto las contradicciones de conceptos como democracia y esfera pública. Cómo las connotaciones relativas a la democracia, el capitalismo y la burguesía, subyacen a los planteamientos sobre la *esfera-espacio público* y, dependiendo del ámbito desde el cual se reflexiona, se atiende a unas u otras. Considero que, pese a la proliferación de esferas y la participación y socialización de lo público, el Estado continúa siendo el garante de lo público,

pues al ser un espacio regulado legalmente, no puede obviarse lo estatal que, en última instancia, lo arbitra.

Esta proliferación de posibles espacios públicos, no borra una serie de paradojas en la democracia (y del espacio público) contemporánea que constituye la esencia de la esfera pública. Pese al consenso respecto a la universalidad de las formas democráticas: el mercado, la democracia y los derechos humanos, el mundo nunca fue menos democrático. En América Latina el concepto de democracia, se ha ido recortando desde el fin de las dictaduras; primero, se restringió a la democracia política y; luego, a la representación y sus formas (Roncagliolo 2004). Los ciudadanos han sido convertidos en consumidores a quienes hay que seducir y no convencer. En la televisión se presenta un juego electoral caracterizado por la ausencia de ideas, el localismo y la privatización de los espacios públicos. Este camino ha llevado a mantener las formas democráticas (entiéndase elecciones), pero se ha perdido la deliberación, uno de los contenidos fundacionales de la democracia, que es la deliberación entre ciudadanos, base de la concepción de esfera pública burguesa.

Al distinguir entre los tipos de ciudadanía civil, política y ciudadana autores como Marshall (1964), López (1999) y Nun (2000), señalan que la ciudadanía civil implica la igualdad ante la ley; la ciudadanía política, el derecho a elegir y ser elegido y; la ciudadanía social, los derechos humanos. Desde esta visión, ampliamente aceptada, no se puede hablar de ciudadanía democrática sin derechos sociales. Esta visión de la política promueve una idea activa de la ciudadanía y de su implicación en la vida comunitaria que va mucho más allá del voto. Sin embargo, una democracia que requiere de cierta igualdad social entre los ciudadanos para lo cual es necesario un proceso eficiente de superación de la pobreza. De ahí la paradoja universal de la democracia contemporánea: “nunca la democracia política estuvo tan extendida y a la vez nunca fue menos intensa, crece en extensión geopolítica pero disminuye en términos de calidad de vida democrática” (Roncagliolo; 2004:251).

Estas carencias tienden a la disolución de los espacios públicos, entendidos como esferas públicas, es decir, como espacios de posibles disensos y consensos, de acuerdos que permiten la acción concertada, diferenciados de las instituciones de poder y de administración estatal. A la cultura democrática le interesa la apertura de espacios públicos porque tiene en mente y en perspectiva una democracia como gobierno del pueblo, como democracia de ciudadanos y no sólo como existencia de elecciones limpias o relativamente limpias. Estas nuevas circunstancias generan las nuevas formas de concebir la *esfera pública* y el *espacio público*, ya no como sinónimos.

De esta forma, aunque los términos democracia, sociedad civil y *espacio público* conforman una trilogía que expresa dimensiones recíprocamente convergentes, complementarias e inseparables entre sí, se reconoce que no todas las manifestaciones de la sociedad civil, corresponden a la creación de *espacio público* en el sentido de arenas de discusión racional, aunque esta característica continúa siendo definitoria para quienes entienden el espacio público como esfera pública.

En contra parte, la concepción de *espacio público* contemporáneo desligado del ideal burgués de la esfera pública, da importancia la relación con lo cotidiano, la construcción de sentido desde lo micro en la diversidad de espacios. No sin generar contradicciones, pues las connotaciones idealizadas que el término encierra, se contraponen a las nuevas proclamaciones que se dan al concepto desde otros ámbitos, como veremos más adelante.

En este punto resultan relevantes las interpretaciones sobre la distinción público / privado, pues la proliferación de espacios alternativos hace que la línea divisoria público / privado se vuelva, en algunos ámbitos, cada vez más tenue, algunos espacios aunque sean públicos, no lo parecen y lo mismo aplica para algunos espacios privados. Se trata de un proceso, donde la esfera pública burguesa se transformó y diluyó mediante la socialización de lo público, pero manteniendo siempre el sentido de tomar voz frente al estado. La oposición público /

privado resulta particularmente evidente en el espacio físico de la ciudad, como se verá en el siguiente apartado.

b. El espacio público y el urbanismo o las políticas urbanas y el espacio público

Las diversas reflexiones en torno a la ciudad y al espacio público, muestran la relación entre el orden urbano (creado por los planificadores) y el orden social (dado por las políticas públicas) que, a lo largo de la historia de la ciudad moderna, han forjado una compleja articulación. Un conjunto de variables diferentes de carácter espacial y social, son necesarias para dar cuenta de ellas y estudiar empíricamente la vida de nuestras ciudades.

A partir de la época moderna la ciudad y el espacio urbano, se ligan y conforman una unidad que, con el tiempo, constituyó al espacio público como indicador de la calidad de vida urbana, aún ligado a las concepciones de democracia inherentes al capitalismo en sus distintas etapas de desarrollo. En la evolución de la ciudad y del urbanismo que trata de explicarla y planificarla, cada vez va cobrando mayor relevancia el usuario de la ciudad, su cotidianidad y las prácticas culturales en la urbe. Pienso que las críticas al funcionalismo¹², agrupadas en el rubro posmodernidad tienen un papel importante en este trayecto, pero también las reflexiones que desde otras disciplinas se llevan a cabo y que destacan la conformación de una concepción de ciudad y *espacio público*, en la cual éste último, va perdiendo centralidad, que después se trata de recuperar. Así, van cobrando relevancia aspectos relativos a la cultura, a lo cotidiano, etc.

1. Las transformaciones de la ciudad y el espacio público

Considerando la clasificación de Barreto (2001), es posible hablar, al menos, de tres tipos de ciudad: la moderna, la burguesa del siglo XIX (Hausman) y la burguesa del siglo XX (Le Corbusier y CIAM). Estos tipos son producto de las relaciones de poder, de producción, de las formas de organización social, etc., materializadas en una forma física que es la ciudad. Teniendo en mente estas circunstancias es posible señalar que en el urbanismo hay dos

¹² En este contexto, funcionalismo remite al urbanismo funcionalista que concibe y estructura la ciudad en espacios para actividades específicas.

grandes perspectivas para abordar la evolución de la ciudad y del espacio público: las que ponen el centro de atención en la ciudad y los sujetos que la habitan son considerados en un segundo plano y las que se enfocan en primer plano a los sujetos y el espacio público.

i. La conformación de la ciudad moderna

En esta primera forma de ciudad, la consolidación de la revolución industrial transformó el carácter del espacio urbano, el cual comenzó a adquirir poco a poco la doble finalidad de ordenar la creciente complejidad de actividades urbanas (surgidas del incremento del comercio, la industria, la población) y articular la nueva socialidad, surgida con la burguesía, que se estructura, principalmente, en torno al ocio recreativo y el consumo urbano.¹³ Esto es, la sociedad burguesa no sólo en las cuestiones de interés político conforma una esfera pública, sino que también instala su socialidad en el espacio público mediante las formas de urbanismo y de urbanidad.

De esta manera, el espacio público se convirtió en el principal elemento estructurante de la nueva socialidad burguesa. Proliferaron en la ciudad las casas de té, cafés, bares, lugares de juego, comercios diversos, sitios para la cultura y al aire libre para la recreación y el paseo. Más tarde, entre 1850-1860, las reformas impulsadas por Napoleón y Haussman convirtieron a París en el paradigma de la ciudad moderna. Se abrieron anchos y extensos boulevares para que la antigua ciudad medieval diera lugar al paseo del público, al tráfico acelerado de carruajes y trenes. Se construyeron grandes palacios destinados a la cultura, parques, mercados, etc., dotando a la ciudad de una nueva capacidad para soportar y promover el incipiente desarrollo comercial e industrial del momento, así como de una vida social bulliciosa y rica en diversidad social (Barreto, 2001).

El nuevo espacio urbano es abierto y, aparentemente, sin restricciones al uso de la totalidad de sus habitantes (nobleza, proletariado industrial, pobres y excluidos). Esto posibilitó la integración de individuos, grupos y clases sociales muy diferentes que dieron un gran

¹³ Cabe mencionar que durante la época medieval privaba la vida religiosa y la sociedad era campestre y cortesana.

dinamismo y diversidad a la ciudad. Esta diversidad se expresaba en formas organizadas y colectivas en los más pequeños y triviales momentos de la vida cotidiana y su lugar de realización eran las calles y distintos espacios públicos de la ciudad (Barreto, 2001). Considero que Barreto exagera al hablar de integración de distintos grupos, pues más que integración había confluencia de diversos grupos que, en efecto, dieron un gran dinamismo a la ciudad. En todo caso, vale la pena destacar la forma en que la socialidad burguesa tiene lugar en el espacio público y la relación establecida entre el espacio público y socialidad burguesa, que marcan lo que en adelante se considera el deber ser del espacio público urbano.

ii. La ciudad contemporánea del siglo XX

En la primera mitad del siglo XX, la consolidación del Estado Nación y el impulso dado a las políticas de intervención económica y redistribución de la riqueza, modificó el modelo urbano; principalmente debido a la adopción de las recomendaciones de Le Corbusier y el Congreso Mundial de Arquitectos Modernos (CIAM) en la planificación urbana. Estas propuestas buscaban cambiar el concepto del espacio urbano del siglo XIX y dotar a las ciudades del siglo XX de una mayor funcionalidad productiva, acorde a las demandas del desarrollo industrial mediante una mayor diferenciación espacial de las actividades urbanas.

Para Le Corbusier la vida urbana del siglo XIX era un 'caos', el cual era necesario corregir, particularmente, después de la llegada del automóvil; bajo la noción de eficacia funcional de la maquina, en conformidad a los requerimientos productivos y expansivos de la nueva instancia del desarrollo urbano industrial. De ahí que se enfocara en eliminar de la calle funciones y diversidad social mediante el reemplazo de la autopista y los principios de la separación espacial de las actividades residenciales, recreativas, comerciales e industriales y de flujos del tráfico peatonal y vehicular (Barreto, 2001).

Después de la II Guerra Mundial el urbanismo contemporáneo reconstruyó ciudades, centrándose en un funcionalismo eficientista, de carácter separatista más que integrador. A

través del *zoning*, acentuado con la compartimentación de las administraciones públicas y de los cuerpos profesionales, se dio como resultado la aplicación de políticas sectoriales y no la promoción de actuaciones articularadoras de la diversidad y la complejidad de las demandas urbanas. El interés estuvo centrado en las grandes operaciones de vivienda; priorizando, casi siempre, la vialidad como ordenamiento y como inversión, con lo que el espacio público se convirtió en un elemento residual. Este urbanismo, reducido a la vivienda y las obras públicas, se olvidó del carácter integrador de la ciudad y relegó el espacio público a un rol secundario (Borja, 1998). Los pobladores desaparecen del interés a favor de la producción.

La aplicación masiva de este modelo en distintas ciudades durante treinta años (particularmente después de la posguerra), tuvo como consecuencia la segregación urbana y el aislamiento social, es decir, el deterioro de la socialidad del modelo anterior. Paradójicamente, la intención del Estado benefactor fue dar a la ciudad una estructura de integración social mediante políticas redistributivas. No obstante, esa fórmula fue la solución transitoria que el capitalismo del siglo XX encontró para resolver sus contradicciones, mitigar la lucha de clases, configurar un nuevo orden social y espacial productivamente eficiente, que posibilitó el incremento de la producción y el consenso social (Borja, 1998). En otras palabras, lo que define el urbanismo del siglo XX (funcionalista), es la desconexión del espacio público y una vida social mucho más fragmentada y espacialmente diferenciada, la ciudad que representa este modelo por excelencia es Los Ángeles¹⁴.

2. La Reacción posmoderna o en busca de los usuarios perdidos

Las críticas al funcionalismo fueron iniciadas por Jane Jacobs (1961) y Henri Lefebvre (1968). Jacobs (1961) plantea la multiplicidad de usos de las calles, lugar por excelencia de encuentros e intercambios y que se ven empobrecidos por el funcionalismo. Por su parte, Lefebvre (1968) desarrolla una crítica a la teoría de la vida urbana en el Derecho a la Ciudad, donde señala que la vida es más que habitar, trabajar, circular, cultivar el cuerpo, poniendo

¹⁴ La ciudad de Los Ángeles ha sido objeto de diversos estudios, particularmente para hacer una crítica al urbanismo funcionalista y las consecuencias que tiene en la vida urbana, se destacan los de Monnet (1995), Soja (1996), Fainstein (1994).

énfasis en lo social, por lo que construir una nueva ciudad implica reconstruir unidades sociales y esto se realiza por cuenta de las clases o grupos sociales.

Estas críticas inspiraron una contra reforma urbana que criticaba los efectos funcionalistas en la socialidad urbana: los procesos de segregación y fragmentación, así como el repliegue del Estado en la regulación de la economía y la creciente influencia de las reglas del mercado en todos los ordenes de la vida, visibles en reformas macro estructurales de la transición en la globalización económica actual (Barreto, 2001). Englobados en la etiqueta de urbanismo posmoderno, una serie de autores buscaron contrarrestar los principios del funcionalismo (Le Corbusier y CIAM), tanto los de la producción seriada y masiva, como los materiales de construcción con los que se plasmaron y las formas de uso más características.

Después de la II Guerra Mundial y hasta finales del siglo XX, se intentó mitigar el empobrecimiento de la vida pública. Los urbanistas e ingenieros de tráfico se basaron en ideas como la separación de los recorridos peatonales y vehiculares, el uso mixto de transportes públicos y privados para disminuir el estrés pero sin recrear la vida pública de las calles y banquetas. Crearon corredores peatonales seguros y agradables, pero sin la capacidad de ofrecer esa variedad de oportunidades imprevistas de las calles ciudadanas (Signorelli, 2004).

A partir de la década de 1990, cuando se comienza a hablar de las ciudades globales, el conflicto por el control de las calles y banquetas asume nuevos contenidos y formas. El fetichismo de la motorización (un fenómeno cultural transclasista, promovido y alimentado con una producción diferenciada, acorde a las necesidades y disponibilidades también diferenciadas). El flujo ininterrumpido de autos privados, la contaminación, las inmensas áreas de estacionamiento, el *zoning*, los espectaculares de publicidad, la transformación de las viejas calles urbanas en secuelas de aparadores que exhiben los productos del consumo de masas controlado por multinacionales, son rechazadas principalmente por los jóvenes, lo cual se nota en diversos movimientos que reclaman la calle, como los *graffiti*.

Los objetivos de igualdad e igualitarismo del régimen distribucionista, que buscaban una plena ciudadanía e integración social de todos los habitantes urbanos, se fueron perdiendo en el plano de las políticas urbanas a favor de la validez plena de las reglas del mercado en la provisión de los servicios urbanos, ligando el concepto de ciudadanía al de consumidor y limitando la accesibilidad urbana a su capacidad de consumo. Sin obviar las críticas, en los distintos países se aplicaron nuevos principios, pero los componentes de las políticas urbanas y sociales (vivienda, salud, educación, transporte, etc.) comenzaron a rediseñarse. Un mayor gerenciamiento privado y mercantilización, contribuyó a la restitución de la concentración económica con efectos en el incremento de la segregación social y la fragmentación del espacio urbano.

De este modo, el interés del postmodernismo urbano por recuperar el *espacio público* como espacio de socialidad, superar la fragmentación y volver a propiciar el encuentro fue dominado por la lógica del mercado (Harvey, 1998) y por la búsqueda de apropiación por parte del capital. Como consecuencia, un creciente control privado sobre el espacio público, contrarrestando las reformas espaciales cuya finalidad había sido restituir la vieja urbanidad pública. Londres y Nueva York son ejemplos de cómo la industria mobiliaria transformó el carácter de las áreas metropolitanas, ya no se percibe el adelgazamiento de las áreas centrales frente a la simple descentralización de las funciones urbanas hacia los suburbios, sino se visualiza una intensificación del desarrollo en los centros urbanos y en el desarrollo de la periferia en torno a *clusters* o agrupamientos cerrados (Fainstein, 1994).

La construcción del ambiente urbano contemporáneo no fue una mera respuesta a la demanda, sino que la demanda fue modelada, respondiendo a las iniciativas y regulaciones del sector público. La participación de las agencias públicas no modificó la lógica capitalista de los privados, en parte porque el objetivo del Estado era estimular las actividades de los negocios. A pesar de esta activación y del fuerte dinamismo alcanzado por el desarrollo urbano, muchos de los problemas sociales y urbanos de estas ciudades no encontraron alivio

(Fainstein, 1994). Esto se refleja en cuatro aspectos interconectados que hoy definen de manera crucial el debate sobre las políticas urbanas; a saber:

- El desarrollo del uso del suelo por parte del gobierno como elemento para estimular el crecimiento económico.
- La exclusión del segmento público en cuanto a las decisiones sobre la propiedad.
- El impacto de la actividad pública y privada sobre el medio ambiente.
- La influencia del desarrollo público y privado sobre la equidad social.

Acorde a la reflexión posmoderna, el urbanismo traslada el énfasis en el tiempo (modernidad) al espacio, de ahí la relevancia que cobra la dimensión espacial de las relaciones sociales (espacialidad de la vida social). Así, se plantea la producción social del espacio y el tiempo en un contexto histórico y geográfico, que posibilite una triple dialéctica entre espacio, tiempo y ser social, lo que Soja (1996) llama la geografía humana. Esto permitiría develar la relevancia de la vida de las personas como seres sociales emplazados activamente en el espacio y el tiempo. Con este planteamiento, Soja busca mantener un balance teórico y a la vez criticar el pensamiento binario posmodernista (que rehuye la historia y el pasado) y al modernismo (que no ve los cambios) y propone una tercera vía considerando fuerzas poderosas, como: globalización, nueva economía y nuevas tecnologías, que son las que han cambiado las cosas. Este último movimiento es el que podría lograr la construcción de los espacios que permiten un mayor control del fenómeno de la globalización para convertirla en una fuerza positiva. Ciudades como Buenos Aires, México, Río, Barcelona también tienden a producir desarrollos geográficos desiguales, que los llevan a hablar de Posmetropolis (Soja, 2001) por lo que hay que poner en juego diversas perspectivas para entender las grandes aglomeraciones urbanas de hoy.

De esta manera, la crítica inicial contra el funcionalismo y el tipo de ciudad que genera, muestra cómo se comienza a poner al sujeto en el centro de las reflexiones, a considerar la experiencia, las relaciones sociales. No se trata, ya, sólo de plantear aspectos urbanos desde la perspectiva de la administración de la ciudad, de la imagen urbana, de apoyar a la

producción, sino de la necesidad de considerar a los habitantes de la ciudad, los efectos de la planeación.

3. Las transformaciones del espacio público y la ciudad o el usuario recobrado

Al considerar a los sujetos como parte central de la reflexión, el urbanismo se ocupa del espacio público, pues es ahí donde se desarrollan o hacen evidentes las relaciones de los habitantes de y con la ciudad. Sin duda se trata de una añoranza del siglo XIX, de la socialidad burguesa perdida, que no pocos han identificado con la crisis del espacio público o la pérdida de la ciudad.

i. Los dilemas del urbanismo actual o la crisis de la ciudad

En la reflexión sobre la ciudad, particularmente desde la perspectiva de la planeación, el espacio público ha cobrado relevancia como garante o indicador de la calidad de la democracia y de la calidad de vida de la ciudad. Por otra parte, lo local comienza a cobrar importancia frente a lo global. Todo esto dentro del discurso más amplio que habla de la desaparición de la ciudad “como una forma de organización social, expresión cultural y gestión pública” (Castells y Borja, 1998: 10).

Castells y Borja son dos de los autores con mayor influencia en el pensamiento iberoamericano, por ello me remitiré a sus propuestas y reflexiones sobre la ciudad y el espacio público. Ellos plantean una serie de proposiciones respecto a lo que debe ser la ciudad y cómo lograrlo. Consideran que es necesario renovar el papel específico de la ciudad a partir de una relación dinámica y creativa entre lo local y lo global con base en planes urbanos realizados con relativo éxito en distintas ciudades del mundo.

Parten de una distinción importante entre urbanización y ciudad, donde la urbanización implica la articulación espacial continua o discontinua de población y actividades, en tanto ciudad es un sistema específico de relaciones sociales de cultura y de instituciones política de autogobierno. Su propuesta se basa en la sinergia global –local, pues reconocen la

importancia estratégica de lo local en la productividad y competitividad económica, en la integración sociocultural y en la representación y gestión política, que se constituyen como los temas y perspectivas para abordar la ciudad y el espacio público. Desde esta perspectiva, “lo local y lo global son complementarios, creadores conjuntos de sinergia social y económica” (1998: 14).

El impacto de lo global sobre la estructura espacial y social de la ciudad, varía según los niveles de desarrollo de los países, su historia urbana, su cultura y sus instituciones. La articulación local-global en los procesos productivos estratégicamente dominantes, implica la emergencia de nuevos patrones de asentamiento y la constitución de una cualidad urbana en torno a procesos de polarización espacial intrametropolitana. En general, lo que se presenta es una ciudad dual. Un nuevo modelo tecno económico caracterizado, simultáneamente, por su gran dinamismo productivo y por su carácter excluyente de amplios sectores sociales y territorios; de forma que en distintos espacios del mismo sistema metropolitano existen sin articularse y, a veces sin verse, las funciones más valorizadas y las más degradadas, los grupos sociales productores de información y detentadores de riqueza, en contraste con los grupos sociales excluidos y las personas en condición de marginación (Castells y Borja, 1998). No obstante, sus efectos son amortiguados por políticas sociales y urbanas integradoras, las cuales parten en primer término del reconocimiento del fenómeno de duplicación intrametropolitana.

Así, la transformación de nuestras sociedades por los procesos de globalización e informalización, tiene una dimensión espacial; caracterizada por la dominación del espacio de flujos, estructurado en circuitos electrónicos que ligan entre sí, a nivel global, nodos estratégicos de producción y gestión. Esta lógica no es la única forma espacial en nuestras sociedades, pero sí la dominante. El espacio de los lugares como forma territorial de organización de la cotidianidad y la experiencia de la gran mayoría de seres humanos, sigue existiendo, como siempre. Pero mientras el espacio de los flujos está globalmente integrado, el espacio de los lugares está localmente fragmentado. Uno de los mecanismos

esenciales de dominación en nuestro tiempo histórico es el predominio del espacio de los flujos sobre el espacio de los lugares, éste da paso a dos universos distintos en los que se fragmentan, diluyen y naturalizan las tradicionales relaciones de explotación¹⁵ (Castells y Borja, 1998).

En este contexto, la demanda de ciudad responde a tres tipos de exigencias: a) de competitividad: la ciudad como elemento multiplicador de la densidad de relaciones entre agentes económicos, profesionales y culturales, educativos, etc., b) de calidad de vida: la ciudad como diversidad de actividades y equipamientos, como conjunto accesible de espacios públicos, como agregación de una población heterogénea, representa una oferta que parece ilimitada de empleos, servicios y espectáculos y c) de gobernabilidad: ampliación y desestructuración del espacio urbano regional a la vez que se debilita el Estado Nación y se multiplican las dinámicas centrifugas derivadas de la globalización ha significado una revalorización de la ciudad como territorio gobernable.

Por eso el objetivo principal de la política urbana, dirán Castells y Borja, es 'hacer ciudad' cuya expresión concreta son los grandes proyectos urbanos que constituyen un nuevo espacio de integración socio cultural, donde el *espacio público* tiene una función preponderante.

Supuesto que en la ciudad metropolitana coexisten dos dinámicas contradictorias: a) La urbanización resultante del espacio de flujos, de geometría variable, de los nodos monofuncionales produce lugares débiles. b) La voluntad (política, intelectual, social, profesional) de producir ciudad como un espacio optimizador de las sinergias, como territorio de la cohesión y de la gobernabilidad, como conjunto de 'lugares fuertes' que generan identidad cultural.

¹⁵ Esto es muy importante porque, como se verá más adelante, hay una importante reflexión en torno a los lugares frente a los espacios como punto central del que parten las resistencias, la creatividad, etc., una serie de cuestionamientos que se centran en las prácticas culturales, en los aspectos micro de la cultura, que sin duda son tomados en cuenta para estas reflexiones sobre la ciudad.

Una cuestión clave, en ambos casos, es la movilidad –accesibilidad, que garantiza la articulación del sistema urbano y con ello la competitividad de la ciudad como medio económico, así como su función de integración social. La construcción de la ciudad exige completar la movilidad en la multiplicación de la centralidad. En este sentido:

Los espacios públicos son por ello un objetivo clave de la construcción de la ciudad metropolitana, en la medida que se concilian como creadores de centralidad y potenciadores de una movilidad integradora... Las infraestructuras y los sistemas de transporte no garantizan la movilidad, aunque sean indispensables. La creación de un conglomerado de actividades de terciario cualificado no produce automáticamente centralidad. Solamente la existencia de espacios y equipamientos públicos accesibles, seguros, polivalentes, dotados de calidad estética y de carga simbólica, es decir, culturalmente significativos, crea centralidad. Porque la centralidad urbana, entendida como condensación de la ciudad, no es tanto el nodo donde confluyen los flujos del espacio metropolitano, como el lugar de los encuentros y de las identidades, la expresión del civismo y el sustrato del marketing y del patriotismo de la ciudad (Borja y Castells, 1998:252).

De esta forma, el espacio público cobra centralidad en la política urbana, al menos para la que tiene como objetivo “hacer ciudad” que es uno de los dilemas del urbanismo actual. Es así porque, no obstante los largos años de críticas, en el urbanismo subsisten respuestas monofuncionales o especializadas. Los urbanistas se debaten entre acompañar los procesos de desurbanización (disolutorios de la ciudad) o, bien, impulsar prácticas de ordenación urbana que favorezcan la densidad de las relaciones sociales en el territorio, la heterogeneidad funcional de cada zona urbana, la multiplicación de centralidades polivalentes y los tiempos y lugares de integración cultural (Borja, 1998).

El impulso de tales prácticas se enfrenta, en la realidad actual, a la impronta de la protección contra el peligro. Hay un temor al espacio público, pues no es un espacio protector ni protegido. En algunos casos, incluso, ha sido pensado para funciones como circular, estacionar o es un espacio residual entre edificios y vías, no pensado para dar seguridad. En otros casos, ha sido ocupado por quienes se califican de peligrosos (inmigrados, pobres, marginados). Existe, pues, una especie de agorafobia entre las clases medias y altas, no así para quienes viven la ciudad como una oportunidad de supervivencia: aunque suelen ser las principales víctimas, no pueden prescindir del espacio público. En esta situación hay un auge

de teorías del caos que preconizan *el fin de la ciudad*, que expresan la mitificación de la ciudad, como ciudad de lugares y no de flujos (Borja, 1998).

Esta especie de agorafobia urbana es consecuencia de la degradación o desaparición de los lugares públicos integradores y protectores, pero también abiertos a todos (Borja, 1998, Signorelli, 2004). Las soluciones propuestas, en su mayoría, se fincaron en la instalación de los flujos y los ghettos (residenciales y centros comerciales, áreas de servicios de excelencia y otros similares), lo cual no ha ayudado mucho, pues las infraestructuras de comunicación no crean centralidades ni lugares fuertes, sino segmentan o fracturan el territorio y atomizan las relaciones sociales.

La respuesta de los usuarios de la ciudad ha sido enriquecedora. Es difícil señalar cuál es la influencia de la crítica, las reivindicaciones y las propuestas de las reacciones ciudadanas en las transformaciones urbanas, pero se puede señalar que la revalorización de los centros históricos (gentrificación¹⁶), la superación de un urbanismo concebido como vivienda y vialidad, la incorporación de objetivos de redistribución social y de mejoramiento de la calidad ambiental, deben mucho a los movimientos críticos. No obstante, la influencia más visible se aprecia en la importancia otorgada a los *espacios públicos* como elementos ordenadores y estructuradores de la ciudad. Según Borja (1998), los movimientos sociales realizados entre 1970-1990, han hecho importantes contribuciones a la gestión de la ciudad al menos en tres aspectos: a) la revalorización del lugar del espacio público, del ambiente urbano, de la calidad de vida, de la dialéctica barrio-ciudad, del policentrismo de la ciudad moderna. b) La exigencia de democracia ciudadana de la concentración y participación en los planes y proyectos y de programas integrados, la gestión de proximidad y la recuperación del protagonismo de los gobiernos locales en la política urbana. c) La recuperación del concepto de ciudadano, como sujeto de la política urbana, el cual se hace

¹⁶ Sobre la gentrificación se considera importante la recuperación de espacios, el mejoramiento de la imagen urbana, la reanimación de la economía, pero en contraparte, también representa la exclusión y expulsión de pobladores de las áreas recuperadas.

ciudadano interviniendo en la construcción y gestión de la ciudad. El ciudadano es el que tiene derecho al conflicto urbano.

En este punto es importante reiterar que la reflexión sobre el *espacio público* en las ciudades contemporáneas, parte de la disolución de la ciudad y se liga a la fragmentación y el temor, la exclusión y la segregación. En la discusión sobre el tema, se presentan como el dilema entre la seguridad y el espacio público. En esta perspectiva vemos un retorno de las condiciones de la esfera pública, ya que la dialéctica movilidades-centralidades es la clave del urbanismo moderno y; la concepción de los espacios públicos, un factor decisivo (no único) en el tipo de respuesta que se da al anterior urbanismo. Este ideal de espacio público en sociedades donde el proceso de metropolización difusa fragmenta la ciudad en zonas³⁷, ha propiciado la instauración del miedo en una ciudad que se disuelve, pierde su capacidad integradora y, como sistema de espacios públicos, se debilita al tender a la privatización: los centros comerciales sustituyen a las calles y las plazas, las áreas de residencia socialmente homogéneas se convierten en cotos cerrados, los sectores medios y altos se protegen mediante policías privados, los flujos predominan sobre los lugares y los servicios privados sobre los públicos (Borja, 2003).

En estas condiciones, la desigualdad social en las sociedades globales proyecta una desigualdad en la que una creciente mayoría queda fuera del mercado de trabajo, principalmente los jóvenes que, pese a tener más formación que antaño, deben aceptar trabajos mal pagados y precarios. Además, hay una contradicción entre una socialización relativa, pero considerable, pretendidamente usable por la mayoría de la población, y la exclusión o poca integración económica y cultural de numerosos colectivos sociales, que ocupan la ciudad sin acceder a sus ofertas (mayoritariamente comerciales), ni tienen a su alcance las libertades potenciales que son, de hecho, negadas a muchos. De esta forma, "la desigualdad social y la debilidad de pautas culturales comunes genera tensión entre inseguridad y libertad: la máxima seguridad eliminaría la libertad (cosa que después

³⁷ No hay que olvidar que este proceso implica la especialización o degradación de las áreas centrales con el consiguiente incremento en la segregación social.

produciría más inseguridad) y la máxima libertad podría aumentar la sensación de inseguridad (lo cual a su vez destruye la libertad)” (Borja; 2003: 22).

En estas circunstancias, Borja (y no hay que olvidar que al decir Borja estamos considerando a los urbanistas que, como él, optan por un urbanismo integrador), señala que construir el orden ciudadano es una tarea que se mueve en dos polos; por una parte, garantizar la seguridad en todas las dimensiones (legales, económicas, urbanas) y; por otra, potenciar las libertades de todos. No es de extrañarse que se hable de la crisis de un espacio público que pierde terreno frente a la privatización de los servicios y, en consecuencia, su polivalencia, su centralidad, su calidad, pues, al generarse usos diversos éstos entran en conflicto de tiempo y espacio, de respeto o no, del mobiliario público, de pautas culturales distintas, etc. Esta crisis del espacio público en realidad es a una especie de ‘higienismo social’, donde los espacios públicos son sustituidos por áreas privatizadas, consideradas como zonas protegidas por unos, y excluyentes por otros.

En oposición a la política urbana de seguridad, cuando el urbanismo se plantea el objetivo de hacer ciudad, el *espacio público* resulta importante al ser un elemento que contribuye a la justicia urbana como conquista democrática, que implica iniciativa, conflicto, riesgo, legitimidad, alianzas, negociación (un mecanismo esencial para que la ciudad cumpla su función iniciática de socialización). Así, Borja (2003) apuesta por una política que se opone a la seguridad cerrada y fragmentadora, a cambio sugiere que el espacio público cumpla con funciones como:

- Intensidad de uso.
- Calidad formal.
- Ordenación de espacios.
- Participación de la comunidad.

Ya que la mejor forma de garantizar la seguridad del espacio público, es la continuidad de su uso social, la presencia de la gente; el hecho más relevante para garantizar su uso por parte de todos es la diversidad de funciones y de usuarios. De esta forma, el urbanismo actual se

enfoca en proyectos urbanos que son actualizaciones estratégicas de escala variable, caracterizados por dar respuesta a demandas diversas o cumplir varias funciones, engendrar dinámicas transformadoras sobre sus entornos, incluir simultáneamente objetivos de competitividad y cohesión social, combinar el rol iniciador o regulador del sector público y la participación de diversos actores privados en su desarrollo, promover un salto de cualidad en la ciudad o en una parte de ella. La importancia que el espacio público tiene en los proyectos urbanos radica, nada más y nada menos, en que se le pide que sea el que dé sentido a la vida urbana como factor de ciudadanía. Las recomendaciones de cómo aprovechar el *espacio público* para generar efectos deseados, consideran los usos sociales; retoman la importancia de la ciudadanía o la (re) incorporan a la discusión urbana y política como participación ciudadana.

Hasta este punto se ha mostrado cómo con la conformación de la ciudad moderna, la planificación urbana ha buscado incidir en el ordenamiento espacial y, a través de éste, en el orden social pese a que siguen normas distintas. En esos intentos se han generado dos posibilidades de abordar las cuestiones urbanas: una de ellas apegada al funcionalismo; la otra, más cercana a los usuarios de la ciudad. La evolución del urbanismo muestra que el *espacio público* y la ciudad están tan ligados que pareciera irrelevante pensarlos de manera separada. Desde esta perspectiva, se presenta la posibilidad de ver un *espacio público* urbano cada vez más cercano a las concepciones de cultura; aunque no del todo alejado de las de *esfera pública* y de la planeación, no por haberlas dejado de lado, sino porque los discursos se van cruzando hasta entregarnos los de la ciudad integral y la planeación cultural¹⁸. Un proceso que bien podría considerarse como una revaloración de la cultura o quizá su simple instrumentalización.

¹⁸ Estas a formas de planeación en las que se plantea avanzar en la interdisciplina para solucionar los problemas de la ciudad para enriquecerla no solo como hecho físico, sino también en su dimensión social para intervenir los fenómenos urbanos física y culturalmente. La planeación cultural se enfoca en la aplicación de los recursos culturales de las localidades para mejorar y desarrollar su imagen interna y externa y competir para posicionarse en el mercado.

Al considerarse la participación de los usuarios; sea bajo la forma de 'demanda de ciudad' o el objetivo de 'hacer ciudad', se ponen en juego diversas perspectivas, dando pasos a lo que yo llamo la reintegración del sujeto, de alguna forma se está reconociendo la creatividad de los habitantes de la ciudad. Este es un proceso que, sin duda, debe mucho a los posmodernos como Jacobs (1961), Lefebvre (1968) o Fainstein (1998).

En síntesis, desde las primeras críticas hechas por Jacobs y Lefebvre al funcionalismo, se instauró en la reflexión urbana una especie de nostalgia por la ciudad perdida, por la socialidad burguesa desplegada en el *espacio público* integrador de la comunidad, con toda la dosis de idealismo que ahí se encierra. No es difícil, entonces, imaginar por qué se habla de la crisis de la ciudad, del fin de la ciudad, pues las funciones atribuidas a la vida urbana se pierden, en gran medida, debido al debilitamiento del *espacio público*. Pero se trata de la crisis de la ciudad y del espacio público, como los conocíamos hasta entonces, con las funciones que desde la concepción de *esfera pública* se le atribuyeron. Ahí subyace la idealización, la esperanza disfrazada de una recuperación, renovación de la ciudad a través de un espacio público convertido en instrumento para el ejercicio de la ciudadanía, al menos desde la perspectiva de algunos de los administradores de la ciudad. Junto a ellos persisten quienes mantienen una postura más funcional, y también la perspectiva de los usuarios de la ciudad, que tienen su propia manera de hacer ciudad.

Es importante destacar que en esta evolución en el espacio público, sin importar las distintas perspectivas desde las cuales se aborda¹⁹; se reconoce que los usuarios de la ciudad se convierten en consumidores; es así porque lo que marca el capitalismo es el consumo. Así se ligan con las connotaciones de esfera pública; como ciudadanía y participación, en muchos casos mediadas por las nuevas tecnologías de la comunicación.

Así pues, cuando se habla del fin de la ciudad, se tiene en mente la modernidad y sus ideales. Sobre todo a partir de la conformación de ciudades duales, aquellas donde la

¹⁹ Aquí pienso en los enfoques que hablan del espacio como esfera pública, de la concepción del urbanismo, de las prácticas culturales, etc.

separación entre quienes tienen acceso a los diversos servicios que ofrece la ciudad y quienes no, se hacen evidentes hasta el extremo de generar sus propios sistemas privados de seguridad y aislamiento.

Así, tenemos dos etapas en la crisis de la ciudad; la primera es la que remite a la pérdida de funciones de socialización atribuidas al funcionalismo; la segunda, es la atribuida a las políticas de seguridad y el encierro, donde ya se habla de segregación y no sólo de fragmentación. Considero que más que la desaparición del *espacio público*, hay una expansión de los usos, de la incorporación de nuevos actores, pero también el reconocimiento de la cara negativa de este proceso. Si antes el espacio público parecía homogéneo era porque ocultaba la exclusión y ahora no se oculta. Más allá de todo, el *espacio público* se constituye como un potencial para superar esta crisis, siempre y cuando quede definido por el uso colectivo, la apertura, la polivalencia, que lo conviertan en un mecanismo de cohesión sociocultural, reductor de desigualdades y, por tanto, del ejercicio cotidiano de la ciudadanía. Aquí se encuentra, sin embargo, una contradicción, pues se reivindica el espacio público, pero la tendencia es ir hacia espacios colectivos individualizados en el espacio y el tiempo. (Bauman, 2003).

Desde una perspectiva más amplia de ciudad, como concentración de población y de actividad, mezcla social y funcional, autogobierno y ámbito de identificación simbólica y de participación cívica, de encuentro, intercambio, cultura, comercio, es posible considerar un *espacio público* diferente, no su desaparición o extinción, sino un espacio diverso, distinto, nuevo en la apreciación pero que ha existido desde hace mucho. Y es posible abordarlo desde las prácticas culturales de sus usuarios.

III. Las prácticas culturales o la dimensión sociocultural del espacio público

Abordar el espacio a partir de las prácticas culturales cotidianas, implica una forma distinta, más amplia de entender lo cotidiano, centrarse entre lo micro y lo macro (lo colectivo), en el

espacio, sea geográfico, social o público y ver cómo se van entrelazando en la reflexión diversos campos en una perspectiva que se ha dado en llamar sociocultural (Ortiz Guiart, 2006).

Considero que dentro de la vertiente sociocultural es posible distinguir dos grandes tendencias en la forma de abordar el espacio público urbano. Por una parte, la que se centra en la ciudadanía, en la diversidad de espacios y grupos (a veces muy ligada a la política cultural y urbana) y; por otra, la que enfatiza lo cotidiano en las prácticas culturales en el espacio social (construido culturalmente), sea público o privado. Sin obviar la primera, esta investigación se encuadra en la segunda, en lo cotidiano y el potencial que encierra para resistir y en algunos casos transformar o cuestionar las condiciones de dominación en las que se encuentran algunos grupos de la sociedad. Es importante, entonces, destacar algunos aspectos de esta perspectiva sociocultural.

- a. El espacio público como espacio ciudadano o las prácticas culturales en el espacio público: el espacio de la ciudadanía

El *espacio público* es importante por ser sede de distintas formas de expresión y de apropiación colectiva de la ciudad, que se manifiestan en los usos, las prácticas sociales, la organización, diseño y gestión de los lugares (Ramírez Kuri; 2004). El espacio público es visto como lugar²⁰ de reunión de miembros distintos de la sociedad, con derechos y obligaciones diferenciados, que en el entorno urbano usan los lugares por distintos motivos. De ahí que se empiece a hablar de los espacios públicos (en plural), tratando de dar cuenta de la diversidad. Así, los espacios públicos son lugares de interacción social y cultural, de conflictos entre actores que plantean demandas y se manifiestan en defensa de intereses particulares y colectivos. Así, algunos atributos de la esfera pública permean estas concepciones del espacio público urbano, que es visto como “expresión y resultado de formas diferentes de vida pública de la ciudadanía y de la manera como ésta se relaciona con

²⁰ Es importante considerar la distinción entre espacio y lugar, puede resultar problemática, pues dependiendo del autor los atributos que para uno definen el espacio, para otro definen el lugar y viceversa. Sin embargo me adhiero a la distinción de Michel de Certeau, que define el espacio como lugar practicado, en tanto el lugar es acotado materialmente.

los lugares, pero también de los efectos de los procesos transformadores de la ciudad y de los problemas sociopolíticos y económicos que ésta manifiesta" (Ramírez Kuri; 2004:382).

La ciudad, dice Ramírez Kuri, es *espacio público* al ser espacio de lugares, sedes de formas diversas de acción, expresión y participación de asuntos de interés ciudadano. Los cambios ocurridos en la estructura social urbana, particularmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, propiciaron un redimensionamiento de la ciudad, transformando los espacios públicos y privados, así como las formas de vida que les dan sentido. En estos cambios intervienen factores políticos, culturales, sociales y urbanísticos con efectos diversos en los grupos sociales, pero también tienden a debilitar las cualidades inherentes que, teóricamente, permiten definir el *espacio público* como "el espacio de todos" (2004:383).

Los efectos visibles se encuentran en la desarticulación del orden social urbano (*infra*), asociada al redimensionamiento de los espacios públicos, al desarrollo de nuevas formas espaciales y de prácticas sociales superpuestas a las que tradicionalmente han definido el significado y la identidad de los lugares. En ese sentido, destaca la tendencia a la individualización y la privatización, el uso intensivo de los espacios públicos para funciones comerciales y de servicios. No es casualidad que se piense que los cambios en la manera de consumir han alterado las formas de ser ciudadano (García Canclini, 1995), pues los usos y funciones de los espacios públicos, muchas veces vinculados a actividades culturales y de entretenimiento, muestran el predominio de prácticas asociadas al consumo y al deseo de la gente de desarrollar formas de vida pública en distintos espacios de la ciudad: plazas, parques, centros comerciales, etc. Estos procesos manifiestan la tensión entre el espacio local y la metrópoli, lo cual resulta particularmente evidente en los lugares donde habitan comunidades locales, pero que también son sede de diversas actividades a las que asisten distintos grupos sociales de la sociedad en su conjunto (Ramírez Kuri, 2004). El espacio aparece como una construcción cultural con unas categorías normativas que pueden ser

respetadas o violadas y otras de carácter valorativo que hacen parte de la cosmovisión cultural de un grupo dado²¹.

1. El enfoque de lo cotidiano

Ya se ha mostrado cómo el *espacio público* es abordado desde diversas perspectivas, cada una de ellas con sus propios referentes y elementos que la definen. Por ejemplo, desde una perspectiva política, es visto como lugares donde la gente puede participar de la vida pública y donde se pueden expresar los derechos civiles. En arquitectura-urbanismo son espacios abiertos y accesibles a todo el mundo, donde todos pueden ir y circular, en contraste con los espacios privados donde el acceso es controlado y restringido. Se ha mostrado, también, la centralidad que cobra el sujeto (las personas) en esas perspectivas. Si bien es cierto que los problemas prácticos que se presentan en la ciudad, tanto a los planeadores como a los políticos y demás actores participantes en la administración de las ciudades, resultan evidentes; también lo es que, desde otras disciplinas, la dimensión sociocultural da a las reflexiones sobre el espacio y el tiempo un papel relevante en la definición o transformación de identidades, narrativas, imaginarios y representaciones simbólicas (ampliamente abordadas desde los estudios culturales, antropológicos y semióticos). Esto se logra a partir de un reconocimiento del espacio como proceso en continua construcción, como algo fragmentado, producto de relaciones, compromisos, encuentros, etc. (Ramírez Velásquez, 2006).

En las reflexiones sobre la ciudad, desde las perspectivas de la globalización y la posmodernidad (urbanismo, planeación, antropología, sociología, arquitectura, lingüística, etc.), la cuestión del espacio es una constante que se aborda desde las diferencias. Lo cotidiano, las rutinas y la heterotopia (reconocimiento del otro), son consideradas como

²¹ Al respecto, los estudios sobre los jóvenes son muy ilustradores, pues ponen de manifiesto cómo los grupos que confluyen en el espacio urbano a la vez que segregan a otros construyen identidades grupales y configuran una estructura comunicacional en forma de red que densifica el espacio local, estos lugares suelen ser: la calle, el bar, etc. Crf. José Manuel Valenzuela, *¡A la Brava ese!* El Colegio de la Frontera Norte, México, 1988, Rossana Reguillo, *En la Calle otra Vez*, ITESO, México, 1991.

condiciones que integran en síntesis la espacialidad y son base para reconocer las formas en que la sociedad edifica su cultura, su *habitat* en la ciudad, la casa y el barrio. Así, cobran relevancia los patrones de comportamiento de los individuos y los grupos, sus rutinas y cotidianidad. Para este tipo de análisis, la ciudad es abordada a partir de las relaciones cotidianas propias de los asentamientos humanos espontáneos, por la mezcla o hibridación de los usos y las actividades en donde los esquemas de orden se sustentan en relaciones sociales de apoyo mutuo e intrafamiliar. (De Hoyos Martínez y Jiménez, 2006).

Considerando la importancia que tiene lo cotidiano para esta perspectiva, es preciso hacer algunas precisiones respecto a la forma en que es abordado, para luego destacar algunas de las propuestas para estudiar el *espacio público* que considero más relevantes y útiles para comprender y analizar los grupos y colectivos considerados en esta investigación.

Para empezar es importante subrayar que se va a hablar de lo cotidiano y no de la vida cotidiana, para no confundirse con el enfoque de la Sociología de la vida cotidiana. No sería un problema, de no ser porque ese enfoque se ha restringido a asuntos relativos a la reproducción social en ámbitos como la familia, el trabajo y el consumo, así como a las concepciones y jerarquizaciones de las actividades en las sociedades occidentales modernas, acordes a la división social del trabajo. De manera que la atribución de espacios de lo cotidiano se remite a lo íntimo, privado, de escala micro, por debajo de la escala axiológica de lo productivo e innovador de escala macro social (León, 2000). El criterio de división se ordena en torno a una estructura jerárquica de valores, a partir de prototipos de la configuración y dinámica social.

Una de esas jerarquizaciones radica en la oposición entre áreas de producción o generativas (asociadas a la innovación, la ruptura y el cambio) frente a las reproductivas (asociadas al mantenimiento o continuidad). A partir de esta base axiológica se hacen juicios que sobre califican sus espacios y funciones, en términos de lo ya producido y establecido, con relación a mecanismos no relacionados con la generación de lo nuevo. La fuerza contra las

determinaciones y creación de nuevas configuraciones se encuentra en el plano de los espacios de producción del ser humano, como el trabajo y, ya en el terreno de las prácticas, se considera que el valor se encuentra en modalidades racionales, como la ciencia. En este contexto, la vida cotidiana, a la que se le atribuyen los espacios familiar, íntimo, privado, y prácticas y subjetividades no mediadas reflexivamente, no alcanza los niveles superiores en la escala jerárquica (León, 2000).

En esta estructuración del espacio social hay también una configuración de la temporalidad cotidiana en al menos dos modalidades: a) lo global, donde reproducción y cambio movilizan una representación temporal de la vida de las sociedades en su conjunto. b) lo familiar, lo privado, lo íntimo que habla de una duración y ritmo micro de lo cotidiano, que se despliega no sólo en el día a día, sino en un sinfín de interacciones chicas entre sujetos y objetos de la experiencia colectiva.

Emma León (2000) considera que estos criterios espaciales y temporales, se vinculan a partir de la noción de sujeto cotidiano teorizado, utilizando criterios que lo encierran en un campo vivencial y pragmático, incapaz de acción social organizada más allá de la cultura popular, masiva o folklórica. Ante tal situación, lo que realmente plantea la perspectiva de la vida cotidiana, es una imposición analítica que sobre incluye en sus raseros algunos modos de gestión de la vida cotidiana, que parecen existir sólo en la mente del analista y sobre excluye lo que existe fuera de sus márgenes. Es decir, la perspectiva de la vida cotidiana, termina siendo muy reduccionista.

Considero que la crítica de León es pertinente, sin embargo, es necesario reconocer que no todos los que se ocupan de estudiar la vida cotidiana deben ser medidos con la misma vara. Si bien algunas de las críticas, en mayor o menor grado, se aplican a otras perspectivas; existen estudios enfocados al espacio y a la vida cotidiana que tienden a superar esas limitaciones; algunos muy interesantes, tal es el caso de disciplinas como la Geografía Humana, donde la interpretación del espacio hacia lo cotidiano se enfoca en el habitar, en el

lugar de residencia, como un espacio colectivo y no sólo familiar que abre la perspectiva de lo cotidiano (Lindón 2003, 2006; Mandoki, 2006) y permiten un acercamiento a las actividades de las personas en la ciudad, dando relevancia a la forma como se construyen los sentidos de pertenencia de las personas en un lugar. La noción de espacio público se integra a esta perspectiva considerándolos “lugares de interacción, de encuentro social y de intercambio donde grupos con intereses diversos convergen” (Ortiz Guiart; 2006:68). También pueden definirse como espacios mentalmente abiertos porque se diseñan para diversos usos y actividades que contribuyen a la identidad colectiva de la comunidad.

Al reconocer que los *espacios públicos* tienen significados múltiples y variados, dependiendo de las actividades cotidianas de la gente que los usa, el sentido de lugar y de pertenencia cobra relevancia porque el lugar es considerado como una construcción social o una subjetivización de los lugares. Así, se analiza la forma en que los espacios se convierten en lugares o viceversa, gracias a la acción y experiencia de los individuos que viviendo cotidianamente, lo humanizan y llenan de contenidos y significados.

En estas perspectivas que destacan la vida cotidiana en el espacio urbano, los temas centrales son las identidades, los conflictos, la comunidad, etc. Pero hay, además, quienes destacan la creatividad de las personas frente a las imposiciones de poder disfrazadas de cultura, que permean la construcción de la ciudad, así como las posibilidades de transformación social a partir de la cultura.

2. Las prácticas culturales socio espaciales o la creatividad cotidiana frente al poder

Si bien es cierto que los enfoques sobre la vida cotidiana, asociados a lo reproductivo y poco creativo, se han ido transformando, considero que hay dos autores particularmente relevantes para comprender las formas en que se aborda lo cotidiano: Michel Maffesoli (1985) y Michel de Certeau (1986), quienes piensan la vida cotidiana más en función de la innovación que de la reproducción social y llevan la reflexión más allá de los campos tradicionales en donde había sido encuadrada. Dan particular importancia a la creatividad de

las personas, destacando su capacidad para transformar y/o adaptar el entorno a sus necesidades desde lo cotidiano. Ambos piensan la creatividad en oposición a la dominación y/o el poder. En el caso de De Certeau desde la perspectiva de la cultura urbana y del transeúnte de la ciudad y; en el de Maffesoli, desde una perspectiva que oscila entre la crítica a los mecanismos de la dominación y el rescate de las expresiones sociales que van a contracorriente de estos mecanismos. La influencia de sus trabajos se aprecia en la obra de autores como Delgado (1999), Salcedo Hansen (2002), Boisteau y Xifra (2007), que con terminología y contextos contemporáneos muestran la importancia de sus trabajos en la reflexión sobre el espacio urbano (*supra*).

i. Lo posmoderno, lo actual y lo cotidiano (Maffesoli)

La obra de Michel Maffesoli se construye a partir de conceptos sociológicos, antropológicos y filosóficos. Los ejes que sostienen su teoría son la relación dominación/potencia social (1977) y la vida cotidiana (1979). El análisis de lo cotidiano debe partir del análisis de los mecanismos de control social establecidos por las sociedades contemporáneas. Es ahí donde se estructuran los conceptos que definen los mecanismos, a partir de los cuales, la sociedad resiste a dicha lógica: la potencia, la violencia social, lo societal, la socialidad, lo orgiástico (emoción en común), la fiesta, lo imaginario, la circulación simbólica, lo tribal, el conocimiento ordinario. Ahí se dibujan las relaciones de socialidad como constructoras afectuales nómadas, esto es, descentradas de todo poder estatal. Así, para Maffesoli (1992) la relación entre la lógica de la dominación y la potencia se constituye en la oposición básica que contrapone el poder a la potencia, es decir, lo instituido y lo instituyente.

a. La lógica de la dominación

Maffesoli (1977) considera que la lógica de la dominación se inscribe en la construcción actual de mecanismos sociales tendientes al control. Estos se aprecian en procedimientos de protección, de administración del otro, de previsión del otro, buscan cuidar el progreso

económico, la planificación del futuro, la eficacia y la productividad y mantienen la eficacia del sistema en sus diferentes subsistemas (cultural, económico y político). Así se aprecia una homogeneización de las relaciones sociales y de los individuos que las conforman bajo el principio de que todo debe, en última instancia, ser útil. Con ello se universaliza el criterio del cálculo y se racionalizan, hasta el absurdo, las relaciones sociales.

Con estos criterios, la pretensión de uniformar la diferencia se vuelve universal. La lógica de la dominación tiende a oponerse a la diferencia y a la pluralidad social porque no responde a su estructura de extracción de valor y de utilidad por lo que intenta constantemente someterla y manipularla. Así, la política es utilizada como mecanismo cosificado para la manipulación. El campo de dominación es una estructura lógica que aparece en las actividades comunicacional e instrumental, donde el Estado parece depender del achicamiento de la sociedad, sus relaciones sociales, su potencia para regular y asegurar la actividad instrumental (Maffesoli, 1977).

En estas circunstancias, la disidencia sólo tiene cabida si entra en la lógica de la manipulación y su racionalización. (Maffesoli; 1992). La burocracia y la burocratización es un fenómeno que posibilita tal situación y su crecimiento no disminuye porque toda burocracia tiende al totalitarismo. La planificación y la programación son igualmente parte de la tendencia a la dominación generalizada sobre la sociedad, de la cual, la maquinaria estatal es su más importante instrumento. Esto se aprecia, dirá Maffesoli, en las actividades del Estado que buscan organizar la diferencia mediante un proceso de igualitarismo que tiende a homogeneizar lo diverso. El objetivo es reducir al mínimo lo distinto bajo la lógica de la producción, la utilidad y el valor (Maffesoli, 1982).

La violencia totalitaria del Estado se consolida al expropiar a la sociedad su capacidad de pensarse sin él. Las ideologías del contrato social son un mito en el que el Estado es el resultado de un contrato entre voluntades, mito reforzado con el planteamiento de ser la única entidad capaz de construir los lazos y las relaciones sociales. Este planeamiento aplica

en el plano político, pero también en la domesticación de los comportamientos, la difusión de una cultura individualista, que ha generado la consolidación de una cierta moral "económica", la cual busca imponer en las personas un comportamiento enfocado en el desplazamiento del placer y el goce en un futuro que nunca llega. A las personas se les indica que tienen una función en la sociedad a la cual deben dedicarse y que las relaciones sociales son producto de una asociación racional entre individuos con una identidad precisa, propia y funcional. De esta manera, la lógica de la dominación se expande hacia diversos ámbitos: político, institucional, moral, ideológico y hasta sexual. La organización económico-política, busca acentuar la producción de individuos como entes funcionales para un aparato estatal y una burocracia insaciable. Así, toda relación queda mediada por un vínculo contractual, social, donde lo social se consolida como un mercado.

La lógica de la dominación parte de la idea errónea de que lo puede controlar todo. Pero los procedimientos de protección, de administración del otro, en fin todos sus instrumentos, no están exentos de resistencias, de la reivindicación del hombre, de la demanda de autonomía e individualidad frente a las fuerzas aplastantes de la técnica sobre la vida (Maffesoli, 1977).

Las presiones de la lógica de la dominación intensifican los mecanismos que buscan destruir las relaciones horizontales que los hombres construyen entre sí, fuera de las jerarquías institucionales. Ese es el lugar donde, señala Maffesoli, se establecen los espacios de socialidad²², de interacción social, de intercambio simbólico, donde el imaginario se construye a partir de la producción de "signos que, como los mitos en las sociedades primitivas, se intercambian y ese intercambio es el elemento constitutivo de la cohesión social" (1977:66). Cuando estas relaciones societales se enfrentan a la política, como espacio de producción de poder, proponen la eficacia social de lo imaginario, basada en el rechazo a la mutilación del individuo y del todo social. Este imaginario es la potencia social, un elemento de resistencia establecido en las relaciones societales o socialidad y que es clave en la construcción de lo social.

²² La socialidad remite a las relaciones transitorias y multiplicidad de roles que asumen las personas en su adscripción a múltiples microgrupos.

b. La potencia social

La potencia social forma parte de lo imaginario, es un conjunto heterogéneo de elementos como la fuerza, lo colectivo, lo diferente. Puede observarse en la vida cotidiana, pues en ella siempre hay una circulación de lo simbólico que produce la socialidad, es decir, una reciprocidad colectiva. Es distinta de la violencia sanguinaria, que aparece cuando no hay posibilidad de simbolización o cuando es imperfecta y plantea un retorno de lo reprimido. Por eso mismo, la socialidad siempre va a contracorriente del Estado, en tanto no responde a sus requerimientos de racionalidad y productividad, pues lo social no funciona de forma dual, sino sobre un pluralismo estructural (Maffesoli, 1982).

Para Maffesoli, lo societal es la expresión tangible de la solidaridad de base. Este concepto y el de socialidad, se establecen sobre lo orgiástico que es una estructura básica, una lógica pasional que anima siempre y de nueva cuenta al cuerpo social y se defracta en múltiples efectos que impregnan la vida cotidiana (Maffesoli, 1985).

Lo orgiástico es una forma de abordar cuestiones como la socialidad y la alteridad que la lógica de la dominación tiende a destruir. Lo orgiástico puede apreciarse desde la perspectiva simbólica. Como factor de socialidad tiende a poner al individuo con el todo: no existe una función para el individuo, sino que éste asiste y se reúne con otros individuos por el simple hecho de estar juntos (proxemia social). Los grupos y sus intenciones varían, pero el carácter orgiástico de la relación no se afecta, pues recae en la comunidad del individuo con lo social del que forma parte. La lógica pasional se encuentra en todas partes: la moda, la cultura, la no participación política, el uso del cuerpo, etc., actitudes que producen estados de agregación social que apelan al contagio afectivo y a la simpatía, es decir, a lo tribal.

Lo tribal es como el ambiente de la época contemporánea (del mismo modo que la religiosidad lo fue para la época medieval y el racionalismo para la modernidad). Este ambiente o aura tribal es referido a lo colectivo, cotidiano, proxémico, relacional y afectivo,

que Maffesoli remite no a lo social, sino a la socialidad. A una constante dialéctica o reversibilidad entre la masa y los microgrupos que él llama tribus. Hay aquí una superación de lo individual, pero no una supresión de la persona, pues lo que ésta vive en colectivo es lo que genera ese ambiente global que se particulariza en lo tribal. Esta transición de la época moderna a la posmoderna, se da en los ámbitos cultural, productivo, cultural, sexual, ideológico y se aprecia en la sustitución de principios y mecanismos tradicionales, que marcaban la forma de relacionarse de los sujetos, produciéndose un tránsito en los ejes de relación: de lo social a la socialidad, de la estructura mecánica a la estructura compleja u orgánica, de la organización económico política a la masa, de los individuos (que cumplían una función) a las personas (que mantienen diversos roles), de los agrupamientos contractuales a las tribus afectuales. En este proceso tienen un papel preponderante el espacio-territorio de la ciudad, pues se trata de un fenómeno propiamente urbano.

Maffesoli habla de *tribu* en sentido metafórico, pues considera que este concepto "permite dar cuenta del proceso de desindividuación, de la saturación de la función que le es inherente y de la acentuación del rol que cada persona desempeña. Las masas están en constante ebullición y las tribus que se cristalizan en ellas no son estables ya que las personas que componen estas tribus pueden moverse entre una y otra" (1990: 29).

La época actual desborda la noción de individualismo en configuraciones sociales, como la masa indefinida, el pueblo sin identidad o el tribalismo. En este contexto, la persona, que él llama máscara por su mutabilidad, tiene capacidad de integrarse en una variedad de escenas y situaciones, su valor reside en la representación grupal, pues sólo vale en cuanto se relaciona con los demás. Esta actuación deviene paradigma estético, entendido como experimentar o sentir en común, como "multiplicidad del yo y el ambiente comunitario que induce" (1990:35). En la época actual, se aprecia la transición de lo social racional hacia una socialidad empática, marcada por la noción de ambiente, que describe las relaciones reinantes al interior de los microgrupos sociales para especificar la manera cómo se sitúan en el entorno espacial (ecología, hábitat, barrio).

Los microgrupos (tribus) forman comunidad por la pulsión de estar juntos realizada no como un proyecto, sino en el acto mismo. A diferencia de la sociedad, la cual es orientada históricamente (lo social), la comunidad se agota en su creación (socialidad) y esto permite crear el nexo ética-comunitaria-socialidad, en el que la sensibilidad común permite la actuación centrada en la proximidad, en una forma de ser alternativa donde el ritual es muy importante. Maffesoli evade el problema de la existencia de esta aura al señalar que opera 'como si' existiera, del mismo modo que opera el tipo ideal de 'comunidad emocional'. Para él, esta aura es más eficaz en grupos pequeños y es a estos conjuntos complejos a los que propone llamar, de manera metafórica, tribus o tribalismo, pues estos conceptos permiten destacar el aspecto 'cohesivo' del comportamiento sentimental de valores, lugares o ideales totalmente circunscritos (localismo), que se encuentran en diversas modulaciones y numerosas experiencias sociales.

En la perspectiva de Maffesoli, la nebulosa afectual de esta época permite comprender la forma específica adoptada por la socialidad de nuestros días: el vaivén masa tribu, que a diferencia de lo ocurrido en la década de 1960 en las comunas y contraculturas, no implica agregarse a una banda, familia o comunidad, sino revolotear de un grupo a otro; lo cual da la impresión de atomización, pues el neotribalismo se caracteriza por la fluidez, las convocatorias puntuales y la dispersión. Así, puede notarse la diferencia entre lo social, donde el individuo tenía una función en la sociedad a través del partido, grupo o asociación (estable) y la socialidad, donde la persona desempeña roles en su actividad profesional y en las distintas tribus (microgrupos) a las que pertenece (situacional), de donde se desprende la importancia de la apariencia y la estética como forma de experimentar o sentir en común y como medio de reconocimiento. En este contexto, la vida social se determina con relación al grupo y sirve de fundamento a la estructura sociológica del tribalismo.

Para comprender este dinamismo social la clave es la proxemia. Concepto que se funda en dos aspectos: la comunidad y la vida cotidiana, esto es, el hombre en relación, aquello que

liga al territorio, a una ciudad, al entorno natural que se comparte con los otros, donde las pequeñas historias vividas se definen como “tiempo que se cristaliza en el espacio” (1990:214). Así, todo lo relacionado con la proxemia es de carácter local, arraigo cotidiano, expresión del sentimiento colectivo, relaciones cálidas y contactos de solidaridad. Remite a la fundación de una sucesión de ‘nosotros’, que constituyen la sustancia de toda socialidad.

De esta forma, el estar en un lugar y después en otro, traspasar fronteras sin intención de conquistar nuevos territorios, sino sólo el placer de estar con alguien que puede compartir una misma lógica pasional, implica una forma opuesta a la lógica de la dominación, que obliga a permanecer fijo en determinado número de roles sociales predefinidos (padre de familia, estudiante, ciudadano, obrero). La nebulosa afectual en la que se instala el individuo le permite introducirse en un circuito donde circula lo imaginario, el placer poliforme, el deseo, la fiesta, y el sueño, creando una revuelta silenciosa de pequeña escala que no para en tanto se encuentre flotando y circulando entre tribus y territorios (Maffesoli, 1997).

c. La lógica de funcionamiento de la burocracia institucional

La forma en que Maffesoli describe la relación entre la lógica de la dominación y la potencia social, a partir del tribalismo tiene implicaciones importantes para la comprensión del espacio en las sociedades contemporáneas y la democracia, como se muestra a continuación. La lógica de la dominación y la potencia no siempre van por caminos separados, cuando se encuentran en un espacio de articulación, los mitos cíclicos y operativos que garantizan la refundación del sentido del Estado y su aparato político burocrático se renuevan. Se trata de situaciones de crisis en las que surgen políticos con pretensiones de influir en los sentimientos de la sociedad, en el imaginario colectivo.

La armonía entre lo colectivo y el poder siempre es precaria. Tarde o temprano la lógica de la dominación solidifica la potencia social. Esto se aprecia en la burocracia, que no es un todo homogéneo y sus relaciones con los políticos no están exentas de tensión y desgarramientos. En su interior se organizan tribus que comparten un proyecto de sociedad, de ambición y de programa de organización de lo social. Estas tribus *monopolizan la cosa pública*, absorben la lógica de la dominación estatal en unas cuantas manos. Las reglas de intercambio de poder son establecidas para que éste circule sin problemas de una tribu a

otra y cuando esta circulación se esclerotiza, sólo algunos se insinúan como parte de un movimiento revolucionario, poniéndose a la cabeza para restaurar el mismo principio de elitismo: la permanencia en el poder.

En este contexto, el juego democrático permite que estas revoluciones sean cada vez menos frecuentes y que las tribus que conforman las élites de poder garantizan así la transmisión constante del poder (Maffesoli; 1992). Esto implica la puesta en marcha de un principio de privatización del poder y de sus lógicas de dominación en grupos, tribus y familias políticas. Maffesoli (1992) muestra en términos genealógicos cómo las burocracias tecnopolíticas, tienen un origen sectario que determina sus prácticas de funcionamiento: cooptación, gusto por el secreto, clientelismo, coacción moral, llamado al orden y fuerte reproducción endogámica.

Las implicaciones para la democracia contemporánea son claras, para las relaciones sociales las elecciones democráticas, son como un ritual útil sólo para subrayar la vitalidad de las tribus político-tecnocráticas en su idea de que representan a la sociedad en general, porque en realidad para la mayoría, la democracia significa –por anti frase–el poder de unos cuantos” (Maffesoli, 1992:35). Por eso, en las sociedades contemporáneas, resulta más importante el show y la imagen que el discurso y la propuesta.

Maffesoli considera que en la realidad se enfrentan el discurso y la resistencia, ya que como se ha mostrado, el modelo democrático de la política se presenta como un mundo donde prevalece la organización racional de los individuos que componen la sociedad. La democracia se convierte en un conjunto de representaciones individuales y colectivas perfectamente claras y transparentes, donde tienen cabida las representaciones grupales que se forman en su interior: grupos de presión, partidos políticos, sindicatos, organizaciones ciudadanas, etc. Así la democracia puede considerarse como el modelo donde se satura lo político, en tanto se piense que todo lo humano es político y que en la sociedad todo tiene que ver con el poder y, por lo tanto, la democracia tiende a saturar la lógica de la identidad:

todos están y deben estar representados aunque, paradójicamente, nadie lo está. Por su parte, las relaciones sociales van en sentido opuesto, ya que las nebulosas afectuales se establecen sobre una lógica pasional, que tiene a acelerar la *esclerotización* de lo político y a consolidar su implosión porque no se reconocen en la lógica de la dominación.

La democracia como forma de gestión política, puede articularse con la potencia colectiva, pensarse como una forma política que equilibre los elementos de una sociedad determinada. Sin embargo, es incapaz de articular el conjunto de las lógicas pasionales, las cuales son sometidas a la lógica de la dominación. Es así porque la democracia no deja de ser una propuesta en la que hay rasgos de asepsia social, de programación de las relaciones entre sus miembros, de pretensión de excluir cualquier riesgo (Maffesoli, 2005). De suerte que cuando las lógicas pasionales se transforman en una centralidad subterránea, hacen implosionar a la democracia y rompen el equilibrio de la representación. Entonces, surgen por doquier manifestaciones de potencia social en diferentes formas: revueltas urbanas, movilizaciones sociales, pérdida de interés en la política, violencia juvenil, fanatismos de todo tipo (racial, religioso, étnico). La implosión es efecto del exceso de orden y de querer llevar al límite la lógica de la representación. Cuando esto sucede, generalmente, los políticos y burócratas plantean el endurecimiento de la ley por la fuerza, lo cual revela que las instituciones no dan para más, que lo instituido se vuelve débil ante la fuerza de lo instituyente.

La implosión de la política siempre se acompaña de una movilización de la energía colectiva que recrea un *ethos* que, en su desarrollo, sacrifica a la política y que tiene su expresión en fanatismos, terrorismo, abstención electoral, etc. todo ello conforma un desplazamiento del individuo de la racionalidad moderna y su apuesta por la convivencia o participación improductiva. Así, un universo de rituales, placeres y goces sustituyen la idea de progreso centrado en el individuo como ciudadano. Desde la perspectiva de Maffesoli, las formas culturales desarrolladas en la nebulosa afectual, han generado nuevas expresiones de socialidad, pero también son una señal del cambio de valores producido fuera de la lógica

política. Por ese motivo, no ve en las explosiones urbanas una reacción frente a la exclusión, sino contra el orden rígido y mortífero, que a fuerza de represión ha provocado la explosión de la violencia²³.

La implosión de lo político implica un estado de la sociedad donde es posible apreciar lo mejor y lo peor de una transformación social. Frente a un poder que resulta abstracto, mecánico y racional, aparece la potencia como algo encarnado, orgánico y empático. Pretender desconocer la potencia social implica un riesgo mayor que reconocerla. Tratar de plantear una nueva articulación de lo público. Maffesoli (2006) piensa en un nuevo contrato –quizás efímero entre potencia y lógica de la dominación-- organizando la cosa pública a partir del ajuste, en una distinta nebulosa afectual, de las tribus pasionales que conforman el espacio de lo societal. La transfiguración de lo político se consolida cuando el ambiente emocional, toma el lugar del razonamiento o cuando el sentimiento sustituye a la convicción de los ideales políticos.

Maffesoli (1992) considera necesario reconocer la fuerza del pluralismo y evitar querer mantener a toda costa la antigua concepción de unidad social. Desde la lógica afectual, la conjunción de las tribus puede ser el centro de unidad. Se trata de un planteamiento que sugiere la conformación de la unidad con base en la federación de tribus, que cambian a cada secuencia de fronteras, líneas de apoyo, figuraciones simbólicas, que permiten sustituir la organización democrática, con base en las representaciones transparentes de lo social por la fusión de las emociones comunes .

En resumen, la lógica de la dominación y la potencia social son el eje analítico de la obra maffesoliana. Su análisis se basa en el examen de una tensión que desgarr a la sociedad entre las lógicas de racionalización propias de la modernidad y la constante vida cotidiana

²³ Maffesoli se refiere a las manifestaciones violentas llevados a cabo entre octubre y noviembre edn2005 en París, protagonizados por jóvenes musulmanes de origen africano y que se extendieron hacia zonas de la periferia empobrecida. Cfr. http://www.lemonde.fr/société/article/2005/12/09/le-conseil-d-etat-refuse-de-suspendre-l-etat-d-urgence_719688_3224.html

que, si bien no resiste de manera conciente, busca caminos distintos a los ofrecidos por la gestión política de lo público. A partir de tipos o formas que permiten comprender este desgarramiento de lo social y lo societal, no busca aclarar los intersticios de la vida cotidiana con datos pormenorizados de los acontecimientos, sino hacer un dibujo de grandes trazos de la instantaneidad, como una especie de análisis de larga duración pero de los momentos en los que la potencia enfrenta a la lógica de la dominación.

ii. La invención de lo cotidiano (de Certeau)

La teoría de las prácticas de Michel de Certeau, surge de un diálogo con las teorías de Foucault (1975), Bourdieu (1972, 1976, 1979), Vernant y Detienne (1974), que sirven de referente, pese a no ser totalmente afines a su propuesta. Para Michel de Certeau las prácticas cotidianas competen a un conjunto extenso de procedimientos, son como esquemas de operaciones y manipulaciones técnicas, cuyo funcionamiento puede precisarse a partir del discurso (o desde una concepción ideológica como la de Foucault), de la experiencia (o *habitus*²⁴ de Bourdieu) o del tiempo de la ocasión (o *kairós*²⁵ de Vernant y Detienne), que no son sino maneras de señalar tecnicismos para situarse en el campo de la investigación.

De Certeau (1996) señala que para Foucault, el énfasis estaba puesto en el poder ejercido en la sociedad mediante mecanismos de vigilancia. Hay prácticas normativas y prácticas que se escapan a la normatividad, de ahí que los efectos específicos del poder obedecen a funcionamientos lógicos propios que pueden producir desvíos de las instituciones del orden (de la vigilancia y el castigo impuesto a través de una maquinaria panóptica²⁶). Para Bourdieu, la lógica de la práctica organiza discontinuidades, pues maniobra en distintas coyunturas –principios implícitos, reglas explícitas—procedimientos esenciales que son

²⁴ Para Bourdieu *habitus* remite a esquemas generativos a partir de los que los sujetos perciben el mundo y actúan en él. Estos esquemas son estructurados socialmente, pero al mismo tiempo son estructurantes, pues a partir de ellos se producen los pensamientos, percepciones y acciones de la gente.

²⁵ *Kairós* es una dimensión del tiempo y remite a la ocasión oportuna.

²⁶ La idea del panóptico proviene de Jeremy Bentham, es un centro penitenciario imaginario que permite al vigilante observar a todos los prisioneros sin que estos puedan saber si son observados.

transgresiones veladas al orden simbólico, pues aparecen como lícitas, son prácticas dominadas por la economía del lugar propio.

De esta manera, las prácticas presentan; por una parte, un doble vínculo con el lugar propio y el principio colectivo de gestión y; por otra, como estrategias, dan respuesta adecuada a las coyunturas, pero no se trata de estrategias calculadas sino de una '*docta ignorancia*'. Son tres los datos relevantes para la teoría de las prácticas de Bourdieu: estructuras, situaciones y prácticas; unidas y diferenciadas por la adquisición (mediación entre las estructuras que organizan y la disposición que produce) y una exteriorización de la experiencia (*habitus*) en prácticas. Con ello se introduce una dimensión temporal, las prácticas (que expresan la experiencia) responden adecuadamente a las situaciones (que manifiestan la estructura), con lo cual en el tiempo que dura la interiorización, la estructura permanece estable de lo contrario las prácticas quedan desfasadas.

De este análisis se desprende, según De Certeau, que las estructuras pueden cambiar y volverse un principio de movilidad social (el único); pero la experiencia no. Todo lo que sucede se produce por efecto de la exterioridad, la inmovilidad de esta memoria garantiza la reproducción en las prácticas del sistema socioeconómico; no por adquisición o aprendizaje, sino por experiencia (*habitus*). Así se genera un círculo donde del modelo construido (la estructura), se pasa a una realidad supuesta (*habitus*) y; de ésta, a una interpretación de los hechos observados (estrategias y coyunturas).

De Certeau considera que Foucault y Bourdieu sitúan su 'teoría' en un discurso cientificista que las aleja de la vida cotidiana. De ahí la necesidad de volver la vista al lenguaje ordinario, a la complementariedad de la ciencia (entendida como conocimiento no técnico) y el arte (entendido como habilidad práctica), al funcionamiento de lo ordinario que encuentra su fundamento en las maneras de hablar usuales, sin equivalente en el lenguaje filosófico, así como en la resistencia de la cultura popular, que elude las reglas que le limitan utilizando los propios sistemas que le son impuestos.

Para acceder a estos ámbitos De Certeau recurre a dos modelos operativos de las culturas populares: a) las lógicas de los juegos (operaciones disyuntivas productoras de acontecimientos que diferencian), cuentos (donde se reconocen los discursos estratégicos del pueblo, indican la formalidad de las prácticas cotidianas) y artes del decir (como manipulaciones internas de un sistema) y b) prácticas del desvío o escamoteo (el orden efectivo de las cosas es aprovechado para los propios fines). Se trata de tácticas transversales que no obedecen a la ley del lugar. Son 'maneras de hacer', estilos de acción que intervienen en el campo que las regula. No designan actividades, sino organizan su construcción y ofrecen la posibilidad de un discurso articulado –narrar las prácticas-- , pues las 'artes del decir' y las 'artes de hacer' son imbricaciones, las mismas prácticas se producen a veces en el campo verbal y a veces en el de las acciones. Esta investigación se centra, sobre todo, en el de las acciones.

Es importante destacar que enfocarse en los individuos y sus prácticas, implica ubicarse en las operaciones de los usuarios de la ciudad, en lo que el propio De Certeau (1996) llama las 'artes de hacer',²⁷ el fondo oscuro de la actividad social oculto tras el velo de las representaciones y comportamientos marcados desde la autoridad. De ahí la necesidad de identificar el uso que grupos e individuos hacen de los diversos objetos sociales que se les presentan como mercancías, espacio urbano, imágenes, etc. En este sentido, los usuarios llevan a cabo su propia producción que se dispersa en diversas regiones, las cuales han sido definidas y ocupadas por los sistemas de producción urbanística, comercial, televisiva, etc. Debido a la extensión cada vez más totalitaria de este sistema, se tiende a reducir los espacios donde es posible identificar lo que los usuarios hacen de los productos, en estas circunstancias De Certeau señala:

A una producción racionalizada, tan expansionista como centralizada ruidosa y espectacular corresponde otra producción, calificada de consumo. Ésta es astuta, se encuentra dispersa pero se insinúa en todas partes, silenciosa y casi invisible, pues no se señala con productos propios sino en las maneras de emplear los productos impuestos por el orden económico dominante (1996:XLIII).

²⁷ En un sentido amplio las artes de hacer pueden entenderse como consumos combinatorios y utilitarios.

De esta manera, los *consumidores-usuarios*, a través de sus prácticas significantes dejan huellas en el espacio construido desde la perspectiva funcionalista,²⁸ en la cual circulan en recorridos imprevisibles, sólo legibles al ir más allá del dato estadístico que sólo da cuenta de lo homogéneo y, en esa medida, reproduce el sistema al cual pertenece, manteniendo ocultas las prácticas a través de las que los consumidores-usuarios, movilizan recursos insospechados y desplazan las fronteras verdaderas de la influencia y los poderes que se pretenden ejercer sobre la multitud anónima.

Para De Certeau las prácticas de los consumidores pueden ser leídas a partir de la distinción entre estrategias y tácticas. Las estrategias entendidas como “cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un ambiente” (1996: XLIX). En las estrategias se postula un lugar que deviene propio, base para el manejo de las relaciones con externalidad distinta; como la racionalidad política, la economía o la ciencia. Por su parte, la táctica es entendida como un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni una frontera capaz de distinguir al otro como una totalidad más visible, no tiene más lugar que el del otro. “Se insinúa fragmentadamente, sin tomarlo en su totalidad sin poder mantenerlo a distancia.

²⁸ Las prácticas funcionalistas remiten, en la perspectiva de de Certeau a la administración urbana, planificada y estudiada desde las instituciones que presentan a la ciudad como una gran unidad funcional, según la cual la ciudad parece hacerse desde los niveles estructurales donde las personas, en el mejor de los casos, son meros interlocutores de las políticas urbanas y sociales. Se trata, pues, de una visión totalizante, abarcante de la ciudad, donde lo que se presenta es una ciudad planificada, producto de la alianza entre el hecho urbano (la concentración urbana) y el concepto de ciudad (planificación); es decir, una ciudad panóptica instaurada por el discurso utópico y urbanístico definido por una triple operación: a) producción de un espacio propio (organización racional), b) sustitución de tradiciones por un no tiempo o sistema sincrónico y c) la creación de un sujeto universal anónimo, que es la propia ciudad. Con ello la ciudad se organiza mediante operaciones especulativas y clasificadores, es decir, los lugares son definidos por la función que cumplen en la organización espacial de la ciudad. Esta ciudad panóptica, dice de Certeau, oculta la ciudad transeúnte, que es la verdadera forma de estar/habitar la ciudad, la cual se encuentra en el andar, en los itinerarios expropiados por los transeúntes a los nombres establecidos por la administración funcionalista de la ciudad, es decir, en las prácticas anónimas cotidianas de las personas, que escapan a la visión totalizante del ojo, del panóptico y que remiten a una forma específica de maneras de hacer (artes de hacer), donde “una ciudad trashumante y metafórica, se insinúa así en el texto vivo de la ciudad planificada y legible” (1996:105) Esto, probablemente, pese a los usuarios.

No dispone de una base donde capitalizar sus ventajas, preparar sus expresiones y asegurar una independencia en relación a las circunstancias" (1996: L).

Dado que en las sociedades contemporáneas prevalece el lugar sobre el tiempo, la táctica, debido a su no lugar, depende del tiempo, por ello juega con los acontecimientos en los momentos oportunos, aprovecha la ocasión. De Certeau considera que la mayoría de las prácticas cotidianas son de tipo táctico. Estas maneras o artes de hacer son éxitos del débil contra el más fuerte que se manifiesta la astucia de los consumidores: "Estas tácticas manifiestan también hasta qué punto la inteligencia es indisociable de los combates y placeres cotidianos que articula, mientras que las estrategias ocultan bajo cálculos objetivos su relación con el poder que las sostiene, amparado por medio del lugar propio o por la institución" (1996: LI).

Estas prácticas cotidianas que producen sin capitalizar, son descritas por De Certeau mediante el modelo retórico, que contiene figuras tipo las cuales permiten distinguir, en el lenguaje, los 'giros' relativos a las ocasiones y a las maneras de cambiar la voluntad del otro y que, en las prácticas culturales, ayudan a dar cuenta de las maneras de hacer cotidianas. Centrarse en el individuo, como el propio De Certeau señala, no implica volver a la atomización social producto del retorno al individuo, sino enfocarse en la relación, siempre social, que determina sus términos. Por ello se ocupa de los "modos de operación o esquemas de acción y no directamente al sujeto que es su autor o vehículo" (1996: XLI), en el caso de esta investigación a través de las prácticas del espacio urbano.

Hablar del espacio urbano a la manera de De Certeau (1996), implica hablar del espacio practicado en el cual la aprehensión táctil y la apropiación cinética de la ciudad (el contacto y el movimiento) son los elementos que permiten captar la condición urbana. Para ello es necesario remitirse a las motricidades peatonales, a los andares del transeúnte urbano, que De Certeau plantea como homología entre figuras verbales y figuras caminantes, pues considera que el acto de caminar representa para el sistema urbano lo que la enunciación a

la lengua: se trata de una realización espacial del lugar, que implica relaciones entre posiciones diferenciadas, de forma que caminar (la movilidad) es enunciar la ciudad, llevar a la vida o actualizar la ciudad en el acto de andarla; esto es, el espacio habla.

Así, el usuario de la ciudad realiza una retórica del andar en la cual va actualizando fragmentos del espacio, que pueden ser analizados a partir de los tipos de relación que mantiene con los recorridos. De esta forma, la acción caminante, que se vale de las organizaciones espaciales panópticas, es develada a partir de la narración de una trayectoria de la fragmentación y selección del espacio recorrido. Esta modificación del espacio en las prácticas, definido como 'árboles de acciones', es el caminar de las calles sin alusión al nombre, pues los nombres propios dados por la administración panóptica, jerarquizan y ordenan semánticamente la ciudad, pero la práctica del andar vacía esa primera aplicación y libera los espacios para que vuelvan a ser llenados con otros significados.

Los habitantes de la ciudad entran y salen de estos lugares y, en esta circulación física, los convierten en espacios de habitabilidad. De ahí su develamiento a partir de los relatos, pues éstos son prácticas del espacio "aventuras narradas que organizan los andares". Por eso la importancia de enfocarse en los códigos y taxonomías del orden espacial y en las estructuras de las acciones, a fin de precisar los elementos de las prácticas organizadoras del espacio; como la bipolaridad, los procedimientos de delimitación y las focalizaciones enunciativas.

De Certeau delimita el campo de estudio a partir de la distinción espacio/lugar. El lugar "es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia... excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio" (1996:129). De esta forma, en el lugar impera lo propio y lo estable mientras que el espacio "es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales" (1996:129), así, el espacio es un lugar practicado, por lo cual, la calle, geoméricamente definida por el urbanismo, deviene espacio mediante la

intervención de los caminantes²⁹. Para de Certeau (1996) la oposición lugar/espacio remite a dos tipos de determinaciones; la de los objetos reducidos por la ley del lugar a un estar ahí y las de las operaciones que devienen espacios mediante las acciones de sujetos históricos.

El acercamiento al análisis de los sistemas espaciales, en la perspectiva de De Certeau, se realiza a partir de los relatos del espacio (recuérdese la homología figuras verbales-figuras caminantes), pues estos efectúan una transformación de los lugares en espacios o viceversa y organizan los repertorios de relaciones cambiantes que mantienen unos con otros. Es importante destacar que la relación espacio/lugar es bidireccional. En el andar por la ciudad, el transeúnte obedece a tropismos semánticos, atraído o rechazado por nombramientos dados desde la administración funcional de la ciudad, los nombres de las calles o los lugares son muestra de ese ordenamiento semántico, pero al mismo tiempo son reservorio de significaciones ocultas y familiares, crean no-lugar en los lugares, es decir, los transforman en pasos porque "andar es no tener un lugar" (1996:116) , de modo que los relatos del espacio muestran las operaciones mediante las cuales es posible la transformación de los lugares, esto es, a partir de los usos relata lo que se puede hacer o fabricar.

De Certeau considera que las formas elementales de las prácticas organizadoras del espacio, son los criterios y categorías de análisis de las acciones narrativas (los relatos del espacio); a saber: a) la bipolaridad mapa-recorrido que es una oscilación entre la situación y la trayectoria, fluctuación entre ver o ir, b) los procedimientos de delimitación o deslinde, que son como operaciones en los lugares, determinación de fronteras y puentes entre un espacio y su exterioridad, vínculo y articulación, pues la división del espacio lo estructura, c) focalizaciones enunciativas: proxémica.

²⁹ Esta distinción es similar a la propuesta por Merleau Ponty quien distinguía el espacio geométrico del espacio antropológico; el primero, al igual que el lugar, correspondiente a una espacialidad homogénea y de iguales propiedades; el segundo, como otra espacialidad donde la experiencia de un afuera cobra la forma del espacio y en la que el espacio existencial y la existencia espacial, son una relación con el mundo, de forma que puede haber tantos espacios como experiencias espaciales distintas. Cfr. Fenomenología de la Percepción, Península, Barcelona, 1975.

IV. Precisiones sobre el espacio público

El *espacio público*, como se ha mostrado a lo largo de este capítulo, es un concepto que se define desde distintas condiciones históricas y diversas perspectivas disciplinarias, pero eso no significa que éstas no tengan puntos en común (reconocer características como: colectividad, accesibilidad, visibilidad). De hecho, es posible reconocer algunos aspectos destacados por algunas perspectivas que influyen en otras. En el caso de esta investigación, que se ocupa del *espacio público de la cultura*, se consideró importante presentar esas perspectivas y construcciones conceptuales a fin de entender desde dónde se puede comprender y definir ese concepto.

Se ha mostrado que hay un desarrollo paralelo de la ciudad y del espacio público, que es cruzado por las transformaciones políticas y culturales, que es descrito por los académicos, que es idealizado y cuestionado por estudiosos, urbanistas, administradores y planificadores, que es vivido cotidianamente por los transeúntes (usuarios-consumidores) urbanos, que es el espacio de las prácticas culturales y de la expresión del poder.

Este recorrido por las concepciones de *espacio público*, se hizo agrupándolas en tres perspectivas: a) la política, en la cual el espacio público se identifica con esfera pública, b) la urbana, en la que el espacio público es concebido como espacio de la socialidad y c) la sociocultural, donde el espacio público es el espacio de las prácticas culturales. Todas ellas, sin embargo, se enfrentan a diversas contradicciones; a saber:

a) Como *esfera pública* se destaca la relación intrínseca espacio público-democracia, así, lo que define el concepto es la discusión racional, la participación de los ciudadanos, el interés común, el consenso. Pero estos rasgos, como se ha mostrado, se fundan en una idealización

que pretende la universalidad cuando solo es accesible a unos cuantos. Por otra parte, plantea la existencia de una esfera única que “invisibiliza” la diversidad de grupos existentes en la sociedad.

Ante los cambios de lo público que, cada vez más, se transforma desde lo privado (ahí hay una primera señal de la importancia que cobra lo cotidiano), la importancia de la influencia de los *mass media* primero y, después, de la *www*, lleva a una transferencia de lo público a lo privado y en el espacio físico, a raíz de la fragmentación y privatización de espacios de uso colectivo, el concepto esfera pública deja de identificarse con espacio público, al reconocer la diversidad aunque no se desvincula de las nociones de racionalidad y consenso.

b) Desde la perspectiva urbanista asocia el espacio público con la ciudad como lugar para la socialización, pero también con la participación como ejercicio de ciudadanía (influencia de las concepciones de esfera pública). El espacio público es enfocado, sobre todo, desde dos aspectos: como indicador de calidad de vida democrática (hacer ciudad) y como amenaza a la seguridad. En última instancia, se trata de una perspectiva dominada por el funcionalismo, que es una postura programática y no sólo teórica. Al encontrarse ligada a la administración de la ciudad, más que a la solución de problemas teóricos, termina convirtiéndose en un asunto de políticos, que no necesariamente responden a lo necesario, sino a los grupos de poder.

c) La perspectiva sociocultural se enfoca en las identidades, conflictos, la vida cotidiana, la construcción de ciudadanía, etc., las vertientes son diversas. Las tendencias enfocadas en la construcción de ciudadanía, vinculadas a la política cultural y urbana, comparten los mismos problemas que las dos perspectivas anteriores. Por otra parte, la vertiente que se centra en la creatividad de las personas frente a las imposiciones de poder, disfrazadas de cultura que permean la construcción de la ciudad, a veces, destaca las posibilidades de transformación, pero se limita a describir situaciones e imaginar soluciones idealizadas .

En general, las contradicciones provienen de los rasgos idealizados de la concepción de esfera pública, que permean a las demás. En el momento actual salen a la luz porque la multiculturalidad e interculturalidad son incompatibles con los supuestos que le dan vida. ¿De qué forma un espacio público puede ser de todos y a la vez respetar las diferencias; cuando la regulación impone los usos desde la cultura dominante, incluso en aquellos espacios donde se plantea la posibilidad de multiuso?

No obstante, es posible señalar que las perspectivas y aspectos relevantes para cada una de ellas, coinciden en destacar la participación, el encuentro, el consenso desde las áreas de explicación y/o trabajo que privilegian. Una definición de *espacio público* debe considerar, además de los aspectos en común ya señalados, otras características relevantes, como la indisolubilidad de la relación de lo público con el espacio. La definición de lo público se da desde un espacio físico, territorial, social, cultural y político, es decir, tiene una expresión material y otra simbólica. Lo que de él se dice se expresa en el espacio material y lo que sucede en el espacio material debe incorporarse a las concepciones simbólicas; pero sobre todo, se trata de un espacio normado en el que se expresan relaciones de poder y resistencia.

Considero que centrarse en el *espacio público*, como el espacio de las prácticas cotidianas, permite poner de relieve aspectos culturales importantes, como:

- a) considerar lo cotidiano, más que la vida cotidiana, los espacios públicos más que el espacio público.
- b) reconocer las actividades de grupos y colectivos como punto intermedio entre lo individual (micro) y lo social (macro).
- c) ver cómo lo social lo constituyen los individuos en lo cotidiano, a contracorriente de lo planificado, de lo productivo, pues incluso cuando los proyectos o programas urbanos incluyen la participación ciudadana son una forma de incorporación o de control.

En general, muestra una forma de entender lo público o la cosa pública, que refuerza de otra forma la idea del multiuso, pero poniendo de manifiesto cómo la normatividad democrática se va a contraponer a la pluralidad. Por ello, esta investigación se encuadra en lo cotidiano y el potencial que encierra para resistir y en algunos casos cuestionar o transformar las condiciones de dominación en las que se encuentran algunos grupos de la sociedad, ayuda a comprender lo público en otro sentido. Recorro, principalmente a De Certeau y Maffesoli porque son complementarios en las nociones de bidireccionalidad espacio - lugar y reversibilidad masa - tribu, que permiten dar cuenta de las características que debe tener una definición del *espacio público*, o mejor de *espacios públicos*, incluidos los de la cultura, como se mostrará en los siguientes capítulos.

Capítulo 3

La mirada del Panóptico o la dominancia morfológica o la interpretación de la ciudad desde el poder

La polemología propuesta por de Certeau (1996) para comprender la ciudad, remite al enfrentamiento, la oposición o la divergencia entre dos posturas respecto a la ciudad. Por una parte, aquella que se administra, planea, construye desde el poder y; por la otra, la que se vive desde lo cotidiano, o como señala Maffesoli, la dominación y su violencia frente a la potencia de los hombres que generan sus propios lugares emblemáticos (1995, 2005). Más recientemente, siguiendo las concepciones estéticas y las técnicas de la deriva se planteará la posibilidad de abordar la ciudad desde la mirada cenital, cargada de objetividad científica en la arquitectura urbana, frente a la mirada del andar cotidiano a ras de suelo, como dirán Escobar (2002) y Petzold-Rodríguez (2009). Subyaciendo a estas concepciones, se encuentra la noción de poder, de la dominación. En fin... esa dicotomía es la que divide este trabajo y en este punto se va a presentar la ciudad, destacando el punto de vista de quienes la administran, planean, estudian y, de una u otra forma, dicen cómo es y/o cómo debería ser; en otros términos, desde quienes la dominan.

En este capítulo se presenta el discurso sobre la ciudad, considerando la perspectiva de la dominancia morfológica; concepto afín a la mirada panóptica o cenital de la ciudad. Para comprender a qué me refiero cuando utilizo estos términos, plantearé brevemente las posturas de las que surgen estos conceptos. Es importante aclarar, que en esta investigación, lo urbano se concibe privilegiando lo simbólico sobre lo administrativo. No obstante, es importante plantear la visión de la ciudad desde el poder, ya que el quehacer de colectivos como *Ultima Hora*, *JADEvolucion-arte* y *Guerrilla Visual* no puede ser entendido sin conocer lo que, desde la institución y/o el poder se expresa, no sólo en los planes y proyectos, sino que se refleja en la propia infraestructura urbana, en lo físico geográfico y en lo social, es el dialogante silencios al cual responden con sus prácticas.. Esto es importante

porque al abordar el espacio público desde el poder, se develan aspectos que la concepción burguesa de *espacio público* tiende a invisibilizar.

Se trata, entonces, de describir cómo esos conceptos e ideas se reflejan en la ciudad de México y qué consecuencias tienen para los colectivos que se forman en el oriente de la ciudad. Es importante señalar que, la investigación se concentra en el Oriente de la Ciudad, considerando solamente las delegaciones y municipios de origen y donde realizan principalmente sus actividades los grupos y colectivos sujetos de esta investigación; sobre todo, las delegaciones Iztacalco e Iztapalapa en el Distrito Federal y los municipios de Nezahualcóyotl y Chalco en el Estado de México. Por otra parte, es importante destacar que la información sobre la ciudad en la ciudad que se presenta en este capítulo, es la que proporcionan las dependencias gubernamentales, la información oficial, pues se trata de mostrar, justamente, cómo se construye y percibe la ciudad y el *espacio público* desde el poder y el Estado es el garante de lo público.

1. El espacio público como expresión del poder

Las discusiones y controversias sobre el *espacio público* y la ciudad, se ubican en un contexto socioeconómico y cultural burgués. Mantienen una concepción del *espacio público* que pondera las características idealizadas de la *esfera pública* moderna, adecuándolas, en cada momento, a las condiciones de desarrollo de las distintas sociedades. De esta forma, encontramos discursos y ciudades que se han convertido en emblemas de la recuperación del espacio público. Recuperación que resulta ficticia, si consideramos que se trata de expresiones que, desde el poder, manifiestan las características que ha de tener la ciudad sin considerar o incorporando tímidamente y ,a veces con poco éxito, las visiones de los habitantes de la ciudad, de la diversidad de grupos que en ella habitan.³⁰

³⁰ El ejemplo emblemático para Ibero América es la ciudad de Barcelona, al respecto se puede consultar: Manuel Delgado "La Forat de la vergonya", Ángeles García "Las megalópolis que devoran al hombre", Ignasi de Lecea "Arte público, ciudad y memoria"

Resulta necesario, entonces, comprender las transformaciones de la ciudad desde otras perspectivas. Se ha señalado, ya, cómo los sujetos van incorporándose a las reflexiones sobre el espacio público y cómo se han generado mecanismos de participación que tienden a la integración o, mejor dicho, a la formulación de políticas urbanas integrales. En mi opinión, se trata de un intento por domesticar a los grupos que, de alguna forma, pueden resultar subversivos al poder dominante dentro de las ciudades. En qué consiste este proceso y de qué manera se presenta en la Ciudad de México, que es el lugar donde se ubica esta investigación. Es lo que se trata de mostrar a continuación.

Cuando se habla de la desaparición del *espacio público* hay dos posturas bastante claras; por una parte, quienes plantean su recuperación como un espacio público burgués, que en los hechos cumple las mismas funciones segregadoras que le son criticadas y; por otra, quienes hablan de la necesidad de una nueva concepción de *espacio público*, que considere las transformaciones de éste (no sólo las idealizaciones y planeaciones), así como el mantenimiento de sus características de relación social, no necesariamente burguesas. En general, ambas parten de la noción de un lugar que connota ciudadanía y encuentro social que está siendo reemplazado, parcialmente, por espacios que se han denominado 'pseudopúblicos' (los posmodernos: Soja, 1996, 2001; Caldeira, 2000; Sennet, 1989) o 'semipúblicos' (Giglia, 2000; Ramírez Kuri, 2004; Magrinyá s/f), dependiendo de la postura que se tome, estos espacios pueden ser los *malls* o la comunidad enrejada.

Este debate no es sino una discusión con un componente discursivo y filosófico, expresado materialmente en ideas y trabajos de planificadores y arquitectos que, en conjunción con los gobiernos, han construido *espacios públicos* que no siempre fomentan la socialidad y el encuentro social, más bien resultan ser expresión del poder en la sociedad (Salcedo Hansen, 2002).

Se ha mostrado ya que, el *espacio público*, como lugar de formación de ciudadanía, es una promesa incumplida de la modernidad. Un espacio metafórico de libertad entre el Estado y

los asuntos privados, punto de partida de un debate crítico-racional con pretensiones de ejercicio legítimo de poder. Para que tal debate no fuera mera simulación, requeriría el uso de la racionalidad humana y el encuentro y diálogo de diversos grupos sociales, muchos más de los que regularmente participan de él. Por otra parte, el encuentro social y la yuxtaposición de usos en el *espacio público* no son una promesa de la modernidad, sino la característica básica de la vida urbana moderna. De forma que, las pretendidas críticas al espacio, en realidad, continúan con la idealización de la apertura del *espacio público* moderno, incluso, cuando adoptan una posición crítica frente a la sociedad burguesa y el capitalismo (Salcedo Hansen, 2002).

Desde la perspectiva posmoderna, la diferencia central entre el *espacio público* y los enclaves pseudo públicos es que, el primero, busca generar encuentro, diálogo y ciudadanía; en tanto los segundos, buscan y expresan la expansión diferencial en las relaciones de poder entre distintos grupos. Tal distinción niega una de las principales características del espacio público (que históricamente proviene de la racionalidad habermasiana), que es la concepción de éste como lugar donde se expresa y ejerce el poder. Desde el foro romano hasta el mall, pasando por la plaza pública, la lógica siempre ha sido la misma: todos los espacios están sujetos al poder del príncipe (real o metafórico) y esos poderes sólo existen en público, lo cual niega la distinción posmoderna espacios públicos/espacios pseudopúblicos (Salcedo Hansen, 2002).

Coincido con quienes plantean la necesidad de abordar el *espacio público* como lugares (en plural), donde se expresa y ejerce el poder, pero también para la resistencia social a ese poder, lo cual se manifiesta en el potencial de reemplazar o transformar el significado del orden urbano (de Certeau, 1996; Maffesoli, 1995; Salcedo Hansen, 2002; Escobar, 2006).

Si bien es cierto que el espacio siempre ha reflejado las relaciones de poder, la función específica, ha cambiado históricamente. Es posible pensar la evolución de la ciudad a partir

de la concepción del espacio público en relación a las prácticas que en él se generan, a partir de tres estadios que corresponden a tres formas de poder hasta llegar al momento actual, en el que las redes sociales están generando un nuevo periodo de transición en el concepto de *espacio público* (Magrinyá s/f).

Al poner atención a las características más significativas de los cambios que ejerce el poder sobre el espacio, los elementos de legitimidad con que opera ese poder y sus implicaciones en los espacios urbanos, se puede definir las etapas en la evolución del espacio público conforme a un esquema de tres poderes; a saber:

1. Poder feudal: representado por el mecanismo de delegación del poder del rey a la nobleza como forma de legitimación de la aristocracia.
2. Poder capitalista: legitimado por la propiedad privada y la burguesía como nuevo actor de la sociedad.
3. Poder financiero: caracterizado por los capitales que traspasan fronteras y sus actores están por encima del pacto entre la propiedad privada burguesa y el poder político decantado en el Estado moderno. La propiedad privada es supeditada al sistema financiero internacional, ya no hay un equilibrio entre derecho público y privado en el marco del Estado, sino gestores privados de las nuevas centralidades, que imponen sus reglas de juego más allá de los Estados y sus administraciones, lo cual condiciona el control del suelo público.

Estas transformaciones en el poder tienen su correspondiente transformación en el espacio público. Del mismo modo que la transición del ágora griega a la plaza central (asociada al mercado en las poblaciones feudales amuralladas), representó la toma de poder por parte de la nobleza feudal; la transición al poder capitalista fue liderada por la apropiación del concepto de *espacio público* (asociada a la noción de *esfera pública*), propio del liberalismo del siglo XIX. Luego, se inicia un proceso de mayor incidencia del Estado en la evolución de la fase comercial a la industrial y se generó una transición del modelo de la familia burguesa como unidad autónoma hacia la familia como unidad de consumo. Al mismo tiempo, el

Estado construye un sistema de equipamientos (parques boulevares y redes de servicios urbanos), generadores de *espacio público* tal como lo conocemos hoy. En la transición a la etapa actual, asociada al poder financiero, la *esfera pública*, concretada en el *espacio público*, cambia:

se constata que el origen legitimador de la clase burguesa a través de la esfera pública y su concreción en el espacio público a través del discurso de la racionalidad, ha quedado en suspenso. En la etapa burguesa el espacio público se reivindicó como un espacio esencial de lo comunitario y lo público, pero en la actualidad se observa que el espacio público está en crisis. El ideal comunitario se reivindica junto a una tendencia individualizadora que es contradictoria con el propio concepto de comunidad (Magrinyá s/f: 79-78).

Según Magrinyá (s/f) estos cambios en el *espacio público* han producido una reorganización de lo urbano en cada una de las etapas de evolución. En la etapa feudal la forma de organización de poder era el pueblo y; la plaza, el centro de actividad y representación social. En el capitalismo la emigración campo - ciudad implicó un cambio en la escala de las poblaciones que, en la fase comercial da origen a ciudades y barrios y; en la fase industrial, a aglomeraciones. En este contexto las relaciones de proximidad dejan de ser únicas. En la fase feudal remitía a la centralidad (proximidad al centro de la ciudad); en el capitalismo, a la accesibilidad a los diversos centros urbanos en el que los ejes, plazas y bulevares devienen espacios de representación; finalmente, ya en la etapa financiera, surge el principio de conexión asociado al encuentro individualizado por interés, al margen de los espacios tradicionales de encuentro generados por relaciones de proximidad.

Esta distinción es importante pues la noción de proximidad, remite a lo individual y; la de colectividad, a las esferas públicas. De manera que frente "a los sistemas tradicionales de centralidad se ha desarrollado un sistema paralelo de centralidades asociado al nuevo sistema de producción, distribución y consumo" (Dupuy, 1991), del que han surgido las áreas de la nueva centralidad (Herce y Magrinyá, 2002).

Si se piensan estas transformaciones desde la perspectiva del espacio para prácticas especializadas, es decir, asociadas a una disciplina especializada y realizadas grupalmente o colectivamente (como las deportivas, artísticas o culturales) es posible apreciar una

evolución que va, de la plaza del pueblo al *square* de barrio, en la fase comercial y al equipamiento urbano en la fase industrial, donde lo que importa es la accesibilidad a los servicios. En la fase financiera aparece una nueva generación de redes cuyos actores, como facilitadores de servicios, públicos o privados, se distribuyen con lógicas espaciales distintas.

En la última etapa (financiera), el criterio de la distancia deja de ser determinante frente a la relevancia que adquiere el carácter colectivo donde se ofrece un servicio independiente de los espacios tradicionales. En paralelo, los espacios públicos están en proceso de privatización de facto a través de nuevos operadores privados, así, el concepto de espacio público se tiende al espacio colectivo³¹. En este escenario, según Magrinyá (s/f), ya no cuenta la proximidad como único parámetro de accesibilidad, sino emerge el concepto de conexión a la red. De las movilidades asociadas al comercio de los mercados de las antiguas plazas, se ha evolucionado a los centros comerciales como nuevos espacios de uso colectivo. Esta evolución se observa en las propias prácticas urbanísticas donde aparece el concepto de áreas de nueva centralidad, casi en su totalidad asociado a la promoción de estos centros, como en el caso de Barcelona (1987-2007).

En este contexto se puede apreciar un proceso de superposición público-privado a partir de la actividad de las redes de operadores de actividades de estos espacios; por ejemplo, en los gimnasios o clubes deportivos, centros culturales, las actividades se desarrollan en espacios privados de uso colectivo al margen de la red de equipamientos públicos. Estos serían los espacios también denominados 'semipúblicos'. Se trata de equipamientos que suelen tener un modelo de gestión indirecta, según el cual la instalación es de titularidad pública (municipal, local, etc.) pero la gestión es privada, a cargo de una entidad sin ánimo de lucro. En paralelo surgen instalaciones privadas y, como contrapunto a las redes sociales privadas, también redes sociales asociadas a las prácticas informales en los espacios públicos tradicionales. Esta observación es importante porque Magrinyá, pone de relieve que, en la

³¹ Aquí es importante reiterar que la noción de colectivo remite a las características de espacios públicos y no privados, por lo que cuando Magrinyá señala que en estos espacios, gerenciados de forma privada, tienen un carácter colectivo, lo que nos está diciendo es que tienen un atributo que antes correspondía a lo público.

etapa financiera, el abanico de espacios se abre a lo "semipúblico", o más bien es "semiprivado", pero también a lo informal, que se mantiene en los espacios públicos, pero cambiando y combinando sus usos. También es importante el hecho de que las nuevas centralidades son posibles, porque las relaciones de proximidad perdieron importancia frente a la accesibilidad de los espacios y la movilidad de algunos grupos.

Así, para Magrinyá la crisis del concepto de espacio público, se debe a la transformación sufrida por los nuevos usos del espacio y por el auge de los espacios de uso colectivo de gestión privada en las nuevas áreas de centralidad. Frente a los espacios tradicionales en los que sólo existía la movilidad de vecindario, en la actualidad (y en un mismo espacio) coexisten distintos tipos de relación de movilidad. Considero que la división en tres estadios, propuesta por Magrinyá (s/f), puede asimilarse a la distinción entre espacios públicos premodernos (feudal) y modernos (capitalismo), conectada a la distinción foucaultina entre poder negativo y poder disciplinario.

- a) De la microfísica del poder, la mirada panóptica y la mirada cenital a la dominancia morfológica

Para Foucault ([1975] 2005) el ejercicio de poder es, en última instancia, la motivación de la acción humana y por lo tanto, su ejercicio no es atribución exclusiva del Estado, se encuentra en las demás instituciones sociales: escuela, familia, etc. Lo que transformó la modernidad fueron las características del discurso, no la naturaleza humana y su vocación de poder.

En términos espaciales y hablando de arquitectura, Foucault (1976, 1978) dirá que el espacio geográfico es la condición de posibilidad de las prácticas gubernamentales que definen las relaciones de poder.

Desde esta perspectiva, el desarrollo de la arquitectura en el siglo XVIII se relaciona activamente con el establecimiento del orden en las sociedades y los requerimientos de una racionalidad gubernamental. A finales del siglo, aparecen nuevos problemas y usar el

espacio es cuestión de fines económicos y políticos; así la arquitectura comienza a involucrarse en problemas de población, salud y urbanismo. La implicación arquitectura-urbanismo-gubernamentalidad, lleva a la participación conjunta en la constitución de los dispositivos técnicos de gobernabilidad de los espacios territoriales (Foucault, 1984).

Las sociedades modernas disciplinares se constituyen y se consolidan por estructuras panópticas de vigilancia y control que penetran al interior de las subjetividades, con lo cual los individuos significan su mundo en relación a tales espacios y dispositivos. Inicialmente estas estructuras disciplinares se establecieron en las instituciones especializadas para la gestión de la salud, la educación, el sistema penal, pero progresivamente se desplazaron hacia la vigilancia generalizada, que en las sociedades actuales definen los mecanismos de gobernabilidad.

Si con anterioridad a la modernidad, los espacios públicos se destinaban a expresar el poder del soberano mediante acciones visibles, como los castigos en las plazas, en la modernidad se orientan hacia las prácticas de tipo disciplinario, destinadas a obtener una completa docilidad del cuerpo. Ésta se materializa en una arquitectura que promueve la vigilancia y su punto álgido es el panóptico, un espacio centralizado de vigilancia y control para hacer una tarea de disuasión, cuya finalidad es establecer presencia y ausencia, saber dónde y cómo localizar a los individuos, generar e interrumpir comunicación, ser capaz en cada momento de vigilar la conducta de todos los individuos.

De esta manera, el poder se encuentra al centro de la reconstrucción moderna de las ciudades y eso se hace evidente en los proyectos de reforma urbana del siglo XIX, en los proyectos de saneamiento de sectores marginales en Estados Unidos en el siglo XX y aún ahora se aprecia en los discursos de los reformadores urbanos cuando plantean que la vigilancia es central para mantener la apertura y el uso público de las calles³².

³² Al respecto se pueden considerar nuevamente el caso de la ciudad de Barcelona y la polémica ordenanza cívica Cfr. Borja, 2007

Lo que encontramos, entonces, son visiones contrapuestas del *espacio público*; por una parte, como escenario cuyo uso se encuentra en disputa y destinado para la formación de ciudadanía y; por otro, como disciplinario y expresión de relaciones de poder social. Es aquí donde resulta pertinente recuperar los planteamientos de Gramsci (1975), respecto a la hegemonía y subordinación y de Michel de Certeau (1996), respecto al espacio, pues sirven para matizar los señalamientos de Foucault y sientan las bases de una dialéctica poder-resistencia en el comportamiento de los usuarios de los *espacios públicos*.

1. La mirada del panóptico

El sistema urbano, según Michel de Certeau (1996), mantiene una visión totalizante de la ciudad donde lo que se presenta es una noción 'planificada' producto de la alianza entre el hecho urbano (la concentración urbana) y el concepto de ciudad (planificación). Una ciudad concebida desde la mirada panóptica instaurada por el discurso utópico y urbanístico, definido en una triple operación: a) producción de un espacio propio, b) sustitución de tradiciones por un no tiempo o sistema sincrónico y c) la creación de un sujeto universal anónimo, que es la propia ciudad. De esta forma, la ciudad se organiza mediante operaciones especulativas y clasificadoras, es decir, los lugares son definidos por la función o funciones que van a cumplir en la organización espacial de la ciudad desde la perspectiva de quienes la administran.

Esta ciudad panóptica oculta la ciudad transeúnte, la del andar cotidiano, que es la verdadera forma de habitar/construir la ciudad. Ésta se encuentra en los itinerarios expropiados por los transeúntes a los nombres establecidos por la administración de la ciudad, es decir, en las prácticas anónimas cotidianas de las personas que escapan a esta visión totalizante del ojo del panóptico. Estos itinerarios de los usuarios del *espacio público*, remiten a las formas específicas de maneras de hacer en las cuales una "ciudad trashumante y metafórica se insinúa así en el texto vivo de la ciudad planificada y legible" (De Certeau, 1996:105) Esto ocurre incluso sin que los usuarios se den cuenta de ello.

En términos espaciales, se habla de hegemonía, lo que implica la naturalización de una dominación material mediante la imposición de algunas percepciones (espacio percibido o imaginado) o representaciones de cómo debe ser usado, apropiado y vivido el espacio. Si se considera que los mecanismos del poder han cambiado históricamente, entonces las características de las prácticas dominantes y políticas de regulación espacial también cambian, dependiendo de los efectos internos y de las condiciones sociales externas dadas por la correlación de fuerzas y las necesidades de los distintos programas e intereses (Gramsci, 1971).

Así, la idea de un *espacio público* integrador se corresponde con un estado del desarrollo capitalista, tal como los enclaves pseudo públicos y la ciudad fragmentada corresponden a otra fase (financiera). En términos espaciales el cambio en las prácticas de dominación implica, además, la alteración de las prácticas de resistencia, lo que cambia la naturaleza de lo que muchas veces se denomina acriticamente, *espacio público*. Hoy los grupos dominantes están siendo capaces de excluir al resto de los actores sociales del uso de ciertos espacios mediante la creación de enclaves, en los que el discurso del espacio público como el lugar de encuentro social y construcción de ciudadanía se mantiene, pero restringido a ciertos sectores de la sociedad (Salcedo Hansen, 2002).

Considero que cada vez son menos los sectores incluidos en estos enclaves y son más definidos los sectores tomados en cuenta temporal y situacionalmente como interlocutores de este espacio. De manera que el discurso dominante sobre el *espacio público*, coincide parcialmente con los espacios pseudo públicos de las nuevas comunidades enrejadas, del mall y el de los empresarios del entretenimiento. Así, el llamado espacio pseudo público es 'abierto', pero seguro; atento a la comunidad, pero comercial; libre y espontáneo, pero al mismo tiempo controlado y producido. Es decir, es un lugar de expresión y ejercicio del poder, experimentado como tal sólo por los oprimidos; para el resto sigue siendo el espacio de construcción ciudadana y diálogo social (Salcedo Hansen, 2002). Tal y como ocurre con la nueva economía, funciona apelando a la distinción y a la creación de identidad a través del

consumo. Hoy en día ciertos grupos excluidos, tienen más oportunidad de incorporarse al espacio público social; por ello no resulta extraño presenciar apropiaciones del espacio por las minorías raciales o sexuales en ese sentido hay menos exclusión. Sin embargo, esta apropiación sólo es aceptada en tanto los usuarios del *espacio público* respetan los límites planteados por el espacio posmoderno (socialización, encuentro de grupos) y el nuevo acuerdo sobre el uso social del espacio: comercialización, control y vigilancia³³.

2. La mirada cenital

En este punto es pertinente considerar el concepto de mirada cenital propuesto por Escobar (2006), ya que a la noción de control y vigilancia agrega la noción de legitimación mediante la utilización del conocimiento científico. Así, la mirada cenital resulta ser una simulación a escala cuyas características, dice, son icónicas al 'mundo real', como la maqueta del arquitecto: "el dominio de la evidencia y el 'conocimiento verdadero' constituyen en este escenario el dominio del saber. La mirada cenital sobre la ciudad figura el espacio del saber y... este saber se vincula a los espacios de poder" (Escobar; 2006:11).

En la mirada cenital propuesta por Escobar, los mecanismos gubernamentales, a diferencia del panóptico, se valen del conocimiento positivo (lo cual también había sido puesto de manifiesto por De Certeau) y objetivo de dominio de lo que será gobernado (Nikolas, Rose, 1988) conocimientos que hacen posibles y practicables las tecnologías y dispositivos de las Nuevas Tecnologías de la Información (TIC). El desarrollo de ciertos campos tecnológicos ha discurrido paralelamente a las necesidades de acción sobre determinados ámbitos de la población mediante la implantación de dispositivos normativos, que no son más que otra expresión de la mirada cenital (Escobar, 2006). De esta manera:

La visión de conjunto y dominio de la ciudad es el pretexto que permite construir, mover, intervenir, demoler edificios, parques y plazas para ejecutar un espacio proyectado sobre una maqueta, un plano o un plotter. El espacio de proyectos urbanísticos desmedidos se transforma en el espacio normativo en relación al cual se

³³ Ejemplos de estas situaciones son los casos de la Forat de la Vergonya en Barcelona en el años 2010 y Central del Pueblo en México, en el año 2008 y 2010.

imprimen los centros y nodos de poder de las sociedades disciplinares: barrios financieros, zonas turísticas, barrios de inmigrantes, áreas de ocio...(Escobar, 2006:13).

De lo que nos está hablando Escobar es de la fragmentación de la ciudad, una fragmentación que tiende a excluir a algunos segmentos de la población y que puede ser descrita como dominancia morfológica, en su expresión espacial. Pero también pone énfasis en el uso del discurso científico, tecnócrata que va a legitimar ese poder, que se expresa en el espacio, en la infraestructura urbana.

3. La dominancia morfológica

En la actualidad se habla recurrentemente sobre la ciudad destacando la dualización (inclusión/exclusión), la seguridad y los enclaves cerrados, la recuperación del *espacio público*, etc. desde propuestas integrales que permitan una mejor convivencia en las ciudades merced a la participación. El discurso y la gestión urbana de estas propuestas integrales, se centran cada vez más en la convivencia y la seguridad, la incursión global desde lo local, la recuperación de espacios públicos como condición necesaria para la gestión exitosa de una ciudad. Las ciudades exitosas son presentadas como ejemplos a seguir (Colombia y Barcelona parecen los paradigmas por excelencia). Sin embargo, hay un hecho innegable: los problemas y la segregación aparecen cada vez con mayor frecuencia, pues la ciudad tiende a ser sobre regulada. Comprender esto requiere mirar desde la perspectiva de la dominancia morfológica para indagar quién decide la forma y contenido de las ciudades.

La dominancia morfológica es la forma en que distinguimos el poder, el conflicto y a los actores que participan (dominadores y dominados) en la utilización del espacio público urbano. La morfología de la ciudad expresa el poder político, la dominación, puesto que “las decisiones públicas tejen el paisaje urbano y pesan, sin lugar a dudas, sobre la forma de la ciudad. La monumentalidad y las infraestructuras responden y corresponden a las formas de poder, son representativas de las aptitudes de los diferentes actores que conforman la ciudad” (Boisteau, 2007).

El lenguaje morfológico de la ciudad, dictado por los políticos y los administradores, suele ser excluyente debido a que prevalece una concepción del orden urbano, de la seguridad o de la convivencia, a partir de la definición de cualidades del espacio urbano como bueno con prácticas sociales igualmente buenas según su propia concepción. Sin embargo, el espacio público justamente tendría que ser el espacio para todos, donde pudiera expresarse la heterogeneidad, la diversidad y el uso múltiple y colectivo.

De tal manera que el *espacio público* es definido como ordenador, articulador, redistribuidor e integrador social, creador de movilidades, centralidades y de accesibilidad. Pero que en los últimos 30 años, frente al debilitamiento de las instituciones de control estatal, se ha dado paso a un nuevo paradigma en las políticas públicas, consideran la interpelación de las comunidades y su participación en la redefinición de las mismas con lo cual se han desestructurado muchas áreas (Boisteau, 2007). Por otra parte, la nueva semántica de la prevención y el civismo, en realidad esconde una 'guerra preventiva' (Borja, 2007) del Estado contra el crimen y la delincuencia, eufemismo que pone en riesgo el derecho ciudadano y democrático de utilización del *espacio público* y libre expresión.

Cuando los urbanistas, ingenieros y arquitectos ponen en práctica el lenguaje político, la ciudad puede interpretarse como una monumentalidad politizada. Los políticos, dirá Boisteau (aunque yo considero que no sólo los políticos, sino las capas de la sociedad que detentan el poder y que se componen, no sólo de la clase política, sino también de empresarios³⁴), conciben la ciudad según el espacio-tiempo en el que se desarrolla, traducido a través de las ideologías que le corresponden. Actualmente se trata de un espacio posmoderno al que corresponde el léxico del orden urbano, de la seguridad o la convivencia. Al respecto resulta muy ilustrativo el trabajo de Giglia (2000) sobre los espacios residenciales cerrados en la ciudad de México.

³⁴ Por ejemplo en el poniente de la Ciudad de México se construye la Ciudad Slim en la Zona Poniente de la Ciudad, se trata de un proyecto de 750 millones de pesos del grupo Inmobiliario Carso que es un proyecto sustentable que incluye en un mismo complejo arquitectónico la vida familiar, laboral, recreativa y de negocios.

De esta forma el lenguaje morfológico de la ciudad, concebida como una entidad global o globalizada, pero no necesariamente globalizante, termina siendo la exclusividad. En la Ciudad de México se puede apreciar en los desarrollos urbanos ubicados en el sur y poniente de la ciudad de México. (cfr. Giglia, 2000; Duhau, 2001, 2005; Hierneaux, 1999).

Sin embargo, los rastros de la dominancia morfológica en las ciudades, no se encuentran sólo en los aspectos securitarios. Basta con echar un vistazo a la distribución de la infraestructura urbana, de los planes y programas de los gobiernos, de los asentamientos de la población para detectar zonas excluidas, incluso cuando se plantea su rescate o integración. Las zonas privilegiadas frente a las excluidas muestran quien detenta el poder, quien puede acceder o no a la oferta de *espacios públicos* y en qué condiciones. En el caso del Distrito Federal existen legislaciones y programas de desarrollo urbano, de infraestructura educativa, transporte y vialidad, etc., donde se prefigura la construcción de cierto tipo de obras, así como para las actividades que son posibles de realizar que dan muestra de ello.

Además, existen varias leyes que regulan las actividades en el *espacio público*; entre las que se destacan: la ley de cultura cívica, la ley de celebración de espectáculos públicos, la ley para prevenir la violencia en espectáculos deportivos, la ley de establecimientos mercantiles, ley de publicidad interior, etc. En el Estado de México hay una ley de planeación, ley de seguridad pública, ley de seguridad privada, ley de mediación, conciliación y promoción de la paz social, etc. Lo que estas normas presentan es una ideología securitaria, a partir de las prácticas definidas como buenas, pero también esta ideología tiene su contraparte en la planificación arquitectónica y urbanística, que ha dado como resultado la fragmentación y la segregación socio espacial bajo la creencia de que es posible crear un espacio urbano por y para todos.

4. La dominación morfológica en la Ciudad de México

En el caso de las ciudades de Latinoamérica y, en particular de México, también se parte de una ciudad modelada conforme al espacio tiempo e ideología marcada desde el poder, por prácticas impuestas mediante un discurso político, que pone énfasis en el ordenamiento del espacio por y para el control.

Así es posible apreciar cómo las características de la ciudad, asociadas a los ideales modernos (los que de algún modo le dan sentido a partir de siglo XIX debido al desarrollo industrial capitalista) se materializan en la realización de grandes proyectos urbanos que amplían la traza colonial mediante avenidas y paseos, la implantación de monumentos y espacios destinados a representar y escenificar el progreso de las naciones que querían ser modernas. Sin embargo, la realidad que hoy enfrentan las megaciudades latinoamericanas es la convergencia de una modernización inconclusa, ya que las masas urbanas se integraron parcialmente al mercado de trabajo con base en una industrialización sustitutiva, pero de forma limitada en términos de ciudadanía política y social. Con la globalización las contradicciones y déficits modernos se han agudizado (Duhau, 2001).

En el caso de la Ciudad de México los cambios en la economía, repercutieron en la organización del territorio a escala regional y nacional. La ciudad pierde importancia como centro manufacturero a favor del despunte de las ciudades medias que despuntan, pero a cambio se globaliza, hay entonces modificaciones en los sistemas sociales, en las percepciones y usos de la ciudad (Hiernaux, 1999).

Los cambios en la división social del *espacio público* y las prácticas socio espaciales, propiciados por la globalización durante la década de 1980, se reflejan en la crisis de las finanzas públicas, la ausencia de inversión privada, la inexistencia de proyectos urbanos grandes, el deterioro del mantenimiento de las infraestructuras y el equipamiento urbano, así como en la instalación del tema de la seguridad al centro de la agenda pública, el crecimiento de las actividades informales en la vía pública, el crecimiento de la urbanización

para enfrentar la demanda de vivienda y el despoblamiento de la ciudad central (Duhau, 2005).

Ya en la década de 1990, el nuevo modelo económico neoliberal termina de sustituir al modelo de desarrollo hacia dentro. Entonces, hay cambios importantes en la organización y formas de producción y gestión del espacio urbano: la proliferación de grandes proyectos inmobiliarios de capital privado, la producción de espacios de uso público cerrados y controlados por agentes privados, renovación de espacios urbanos en decadencia o desuso (destinados a convertirse en referentes simbólicos y turísticos) creciente difusión de urbanizaciones cerradas y del cierre y control de acceso a áreas urbanas, abandono de *espacios públicos* tradicionales por parte de la clase media y alta (Duhau, 2005).

Por otra parte, la globalización trajo consigo tendencias societales que marcaron una creciente desigualdad en los ingresos. Un grupo cada vez más pequeño se ubicará en la cúspide de la pirámide social y otro, cada vez mayor, es excluido (Hiernaux, 1999). Esto se refleja en las tendencias espaciales, la nueva forma de la división social del espacio configura un escenario marcado por la privatización de la vida cotidiana para quienes pueden pagarla, el repliegue a la esfera doméstica por parte de las clases medias amenazadas por la incertidumbre laboral y la lucha inclemente e individualizada de los pobres por sobrevivir (Duhau, 2005).

Estos cambios dejan huellas en el tejido urbano de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México (ZMCM), la cual es conformada por el Distrito Federal (16 delegaciones) y 58 municipios conurbados del Estado de México y uno del Estado de Hidalgo. Ésta se desarrolló a partir de la década de 1980, conforme a cuatro modalidades fundamentales; las tres primeras corresponden a una ciudad planeada: urbanización por incorporación, creación de espacios productivos por implantación de parques industriales, ciudades satélite y; la no planeada, que es la urbanización popular, lo cual ha dado como resultado un proceso de metropolización fragmentado de diferentes modelos de tejido urbano. Diversos

componentes de éste fueron planeados, pero la estructura de conjunto, no. El desarrollo de las infraestructuras respondió a las necesidades de cada proyecto particular o como respuesta a posteriori a la dinámica de expansión (Duhau, 2001, 2005).

Existe una enorme metrópoli articulada por grandes vialidades, que al mismo tiempo operan como un tramo urbano de los ejes carreteros que conectan a la ciudad con la región centro y con el resto del país. En términos de movilidad cotidiana, existen varios millones de automóviles, microbuses, taxis y metro, lo cual da como resultado un tejido urbano denso, intrincado y desigual, áreas que cuentan con atributos propios de una gran ciudad que han experimentado un serio deterioro de su imagen urbana y su espacio público ha sido colonizado por el comercio y la oferta de servicios (Duhau, 2005).

En cuanto a la distribución de la población, las clases medias y altas se han concentrado en direcciones centrales y peri centrales y se desplazan a urbanizaciones nuevas hacia el poniente. Esto ha provocado cambios en la producción y la organización espacial correspondiente: apertura de centros comerciales y boutiques de lujo, es decir, zonas de consumo especializado donde encuentran a sus pares. Los nuevos barrios residenciales al sur y al poniente de la ciudad han cambiado con relación a las localizaciones de las clases altas al sur (como el Pedregal y Coyoacán) en la construcción progresiva de murallas en torno a las viviendas, lo cual transforma también la localización de los equipamientos, principalmente privados. Así, un nuevo eje de riqueza se impone sobre el trazo de la ciudad y determina espacios de los cuales los pobres se alejan más cada vez (Duhau, 2005, Hierneaux, 1999).

Por su parte, los hogares de bajos recursos en proporciones significativas se ubican en todas partes, pero con una mayor concentración en la periferia, formando un arco discontinuo desde el nororiente hasta el suroriente. Actualmente la división del espacio residencial se combina con la difusión de centralidades, que desde 1990 se asocia al comercio y a los

servicios articulados por centros comerciales y grandes cadenas comerciales³⁵. Los cambios en las modalidades y los espacios de consumo y recreación han redefinido las relaciones con el espacio público (Duhau, 2005).

No hay que olvidar que en México la suburbanización se presentó desde una etapa temprana y a diferencia de lo que ocurrió en otras ciudades de Latinoamérica, ésta se acompañó del despoblamiento de la ciudad central, lo cual obedece, según Duhau (2001, 2005), a una profunda crisis del orden reglamentario y cívico urbano. Esto ha contribuido a la 'balcanización o feudalización' de la gestión urbana, así como a la creciente segmentación social de las prácticas socioespaciales.

Para Duhau hay una relación entre los usos y significados de los espacios públicos con la crisis de la relación ciudadana con la cosa pública. en esto convergen procesos y circunstancias como la polarización, actitudes depredadoras hacia el espacio público, las formas de percibir y enfrentar la inseguridad, que influyen en la manera en la que las clases sociales se relacionan con el espacio público:

- a) Movilidad, consumo y reproducción de las mayorías populares debido al caso del transporte de bajo costo e inseguro, como el micro bus y el metro que sirve sólo para grandes distancias, lo que implica un uso intensivo y generalizado del espacio público como espacio para el desarrollo del comercio y los servicios populares.
- b) La organización socio espacial de los espacios residenciales de la metrópolis y una segmentación de las prácticas relacionadas con el uso y frecuentación de los espacios públicos de uso colectivo, que se manifiesta en la coexistencia sin co presencia de los sectores (los populares tienden a ser dominantes con excepciones en la calle y los espacios estatutariamente públicos; los medios y altos, se desentienden de ellos en la medida que sus prácticas operan sólo como

³⁵ Estos se concentran en las zonas sur, poniente y norte, pero poco a poco se han extendido a todas las zonas de la ciudad, aunque con distintas dimensiones y en menor número.

lugares del tránsito en automóvil entre enclaves y locales de usos especializados y socialmente homogéneos.

- c) Los efectos de anclaje en la esfera doméstica y de extensión de la esfera privada en la vida pública, a través del automóvil, la privatización de los espacios residenciales y la recreación de los espacios públicos como espacios de uso colectivo pero de propiedad y bajo control privado (que otros definen como semipúblicos).

Los contrastes que guarda la ciudad no sólo se aprecian en el tejido urbano, también son visibles desde perspectiva poblacional. La zona central de la Ciudad de México ha vivido un proceso importante de pérdida de población, asociada a la disminución de la tasa de natalidad, migración y los sismos de 1985. Según los datos del INEGI, entre 1970-1990 la ciudad perdió población a un ritmo de decrecimiento del -2.02% anual y durante los siguientes años a -1.3% anual. De forma que el futuro demográfico de la ciudad se encuentra dividido entre una zona central estable con una tasa de crecimiento con tendencia a cero y una periferia aún en expansión. Las proyecciones del Consejo Nacional de Población (CONAPO) señalan que esta tendencia continuará en el año 2030.

En lo que corresponde a esta investigación, la zona abordada es el oriente, poniendo énfasis en las delegaciones y municipios que resultan relevantes para los sujetos de investigación: las delegaciones Iztacalco e Iztapalapa en el Distrito Federal y los municipios de Nezahualcóyotl, La Paz y Chalco en el Estado de México, es decir, aquellos de donde los colectivos que constituyen los estudios de caso son originarios y donde realizan mayoritariamente sus actividades. Pero mostrando también los datos, cuando sea posible, de todas las delegaciones y de algunos municipios de la zona. Se trata entonces de una zona densamente poblada, tan sólo la delegación Iztapalapa representa el 20.5% del total de la población del Distrito Federal, en tanto Nezahualcóyotl es el segundo municipio más poblado del Estado de México con el 7.3% de la población total de la entidad. Los contrastes con el resto de las delegaciones y los municipios se puede apreciar en el siguiente cuadro:

Población Distrito Federal						
Delegación	Total	Hombres	Mujeres	% en la entidad	Población por km2	Viviendas
Azcapotzalco	413 785	195 664	218 121	4.7	12 343.4	116 948
Coyoacán	628 420	296 577	331 843	7.1	11 654.0	183 625
Cuajimalpa de Morelos	187 206	89 092	98 114	2.1	2 629.1	48 164
Gustavo A. Madero	1 184 099	570 572	613 527	13.3	13 470.0	320 210
Iztacalco	383 421	182 133	201 288	4.3	16 601.6	104 117
Iztapalapa	1 815 596	881 191	934 405	20.5	16 029.3	460 662
La Magdalena Contreras	239 595	114 754	124 841	2.7	3 778.0	63 429
Milpa Alta	130 511	64 163	66 348	1.5	37.6	31 799
Álvaro Obregón	729 193	347 189	382 004	8.2	7 583.2	198 647
Tláhuac	361 014	175 606	185 408	4.1	4 210.2	91 529
Tlalpan	651 839	312 873	338 966	6.1	2 099.9	176 801
Xochimilco	418 022	206 822	211 200	4.7	3 536.6	103 629
Benito Juárez	389 140	178 391	210 749	4.4	14 573.8	142 406
Cuauhtémoc	539 104	255 427	283 677	6.1	6 575.1	177 778
Miguel Hidalgo	372 050	172 335	199 715	4.2	8 019.7	119 924
Venustiano Carranza	430 022	203 204	226 818	4.8	12 698.7	123 010
Total Distrito Federal	8 873 017	4 245 993	4 627 024	98.8	5 936.8	2 462 678
Población Municipios Estado de Mexico						
Municipio	total	hombres	mujeres	% en la entidad	poblacion porkm2	vivienda
Total Estado	15 174 272	7 398 283	7 775 989	28.1	678.9	3 749 010
Chalco	310 124	151 421	158 703	2.8	1416.3	74773
Ixtapaluca	467 360	227 962	239 398	3.1	1 428.8	118 691
Nezahualcóyotl	1 109 363	536 553	572 810	7.3	17 536.9	284 664
La Paz	253 843	123 981	129 862	1.7	6 923.8	62 492
Valle de Chalco Solidaridad	357 637	175 857	181 780	2.3	7 673.3	89 562
Ecatepec de Morelos	1 658 806	808 076	850 730	10.9	10 402.5	419 761

Fuente: XIII Censo de Población y Vivienda, INEGI, 2010.

El promedio de escolaridad de la población mayor de 15 años es apenas de 9.6 en Iztapalapa; 9.6 en Nezahualcóyotl; 10.5 en Iztacalco; 8 en Chalco, cuatro años menos que la delegación con el promedio más alto que es Benito Juárez con 13.5. Estas cifras indican que la mayoría de los jóvenes del oriente no concluyen los estudios de bachillerato, es decir, apenas se cuenta con la secundaria completa, lo que equivale sólo a la instrucción básica, nuevamente, el contraste con las otras delegaciones es grande, como se aprecia en el siguiente cuadro:

Escolaridad promedio (años)	
Distrito Federal	
Azcapotzalco	10.4
Coyoacán	11.3
Cuajimalpa de Morelos	9.9
Gustavo A. Madero	9.9
Iztacalco	10.1
Iztapalapa	9.3
La Magdalena Contreras	9.7
Milpa Alta	8.7
Álvaro Obregón	10
Tláhuac	9.3
Tlalpan	10.4
Xochimilco	9.8
Benito Juárez	12.9
Cuauhtémoc	10.8
Miguel Hidalgo	11.3
Venustiano Carranza	10.1
Estado de México	
Chalco	8
Ixtapaluca	9
Nezahualcóyotl	9.1
La Paz	8.3
Valle de Chalco Solidaridad	6.2
Ecatepec de Morelos	9

Fuente: INEGI Censo de Población y vivienda, 2010

En lo que respecta a la Población Ecómicamente activa, las cifras del Censo 2010³⁶ revelan la siguiente información:

Entidad	PEA	PEAO	PEAD
Distrito Federal	4173981	3910864	263117
Estado de México	6 336599	5900992	433607
País	46092460	43633759	2458701

Fuente: INEGI Encuesta Nacional de Empleo 2010

Estas cifras muestran que el nivel de desocupación en las entidades que forman parte de la ZMCM representa el 28.33 % del total del país. Sin embargo, es importante destacar que los integrantes de los colectivos, que conforman los estudios de caso de esta investigación son

³⁶ Los datos por municipio no se encuentran disponibles, sólo por entidad federativa.

jóvenes entre 15 y 29 años, por lo cual algunos datos de la Encuesta Nacional de la Juventud 2005, resultan relevantes. Si bien no son desglosados por entidad, si reflejan el estado general de la situación de los jóvenes en el país. Al respecto señala que el 43% estudia, el 28% trabaja, el 21% no estudia ni trabaja y el 5.3% estudia y trabaja; conforme a los grupos de edad los porcentajes se muestran en el siguiente cuadro:

Edad	Sólo estudia	Sólo trabaja	Estudia y trabaja	No estudia ni trabaja
15-19	6.1%	15.5%	7.5%	16%
20-24	24.4%	37.4%	8.9%	29%
25-29	6%	57.4%	2.5%	34.1%
Total	43.7%	28.8%	5.3%	22.1%

Fuente: IMJUVE, Encuesta Nacional de la Juventud 2005

Estos datos resultan relevantes porque, como se verá en el siguiente capítulo, algunos de los integrantes de los colectivos pueden caer en la categoría de no estudiar y no trabajar formalmente, lo cual no significa que no se dediquen a ninguna actividad.

En lo que respecta al espacio, al considerar que éste presenta una visión dominante, fundada en una concepción de objetividad científica que busca controlar mediante una noción de conocimiento objetivo (Escobar; 2006), es posible señalar que hay una concepción de la ciudad que se activa en las estadísticas demográficas, en los despachos de las planificaciones urbanísticas, en los planos turísticos, en las estrategias de marketing, hasta en las políticas culturales. En el caso del Distrito Federal las políticas urbanas del gobierno de izquierda, han tendido a la renovación de los barrios periféricos por encima de los centros, pero los planes de renovación de las zonas centrales se suceden generalmente en torno al centro histórico a fin de contrarrestar la huida de las clases medias y altas hacia las periferias ricas de las ciudades. Se vive un proceso de gentrificación, que no consiste sólo en la recuperación de vivienda por sectores de más alto ingreso, sino un proceso de apropiación temporal y selectiva del espacio para ciertas actividades tendientes a reducir la inseguridad (Hiernaux, 1999).

Sin embargo, la trampa de estas políticas se encuentra en que se trata de limpiar los centros de los pobres, indigentes e indeseables que perturban el sistema organizador³⁷. En el caso de la Ciudad de México, el proceso de gentrificación se acelera, en particular a partir de la publicación del Bando número 2 de López Obrador, con lo cual se inicia un proceso en el que se impulsó la llegada de sectores de población de clase media al centro histórico, como habitantes o inversionistas en el sector servicios. Así se propicia la salida de sectores de población pertenecientes a las clases bajas. En los últimos años se ha pasado a una etapa más intensa en la apropiación de esta zona por el gran capital. Con la expropiación de predios y la aceleración de la reconstrucción, se ha revalorizado el precio de los predios hasta en un 500% en cinco años. Los oligopolios comerciales establecidos se extienden dentro de sus micro regiones (que se extienden calle por calle), aparecen una mayor variedad de restaurantes, bares, comercios diversos con alto grado de especialización comercial y se acelera la expulsión del comercio informal y de gente de clase baja (Lima, 2008).

En contraste, los barrios periféricos no legalizados del oriente de la ciudad, donde no llegan los servicios públicos urbanos, los propios pobladores deben responder a sus necesidades. Aunque en el discurso de las autoridades administrativas y los planes de gobierno, se desarrollan diversas acciones, que presentan aspectos positivos y novedosos, también los hay perversos, ya que no se descentraliza para servir a las poblaciones y adaptar los servicios urbanos a la demanda y a las necesidades, sino para controlar mejor los territorios e intentar evitar el desorden urbano.

Existe un proceso físico de fragmentación en el que de forma paralela a las políticas de descentralización se mantienen franjas enteras de población a distancia, espacial y social. La distribución de la infraestructura urbana es sólo una muestra de cómo las poblaciones quedan fuera de la zona de atención. Por otra parte, las transformaciones urbanas propiciadas por el discurso de la seguridad, se ligan a estrategias económicas que acentúan la segregación social entre quienes pueden pagar su seguridad, acceso a las actividades

³⁷ Al respecto se puede consultar la descripción de la recuperación del centro histórico en Revistas de Turismo, como Travesías Número 88, que presenta el artículo "Otro Centro" de Diego Flores Magón.

culturales y de entretenimiento y quienes no. Este urbanismo promotor de las comunidades cerradas valora formas arquitectónicas y artísticas que privilegian el poder económico. De forma que "La ciudad tiene los emblemas que merece, los que corresponden a nuestros espacios-tiempos liberales y globalizados: a la geografía de la violencia corresponde una geografía de la seguridad, una nueva noción de la geografía de las desigualdades, y a la geografía de la seguridad le corresponde la estética del miedo" (Boisteau, 2007:13). Se trata de las representaciones de un espacio que es posible sólo por el desconocimiento de las prácticas y los recorridos que se producen en el territorio, en el quehacer cotidiano, pese a que en más una ocasión intentan incorporarlo a sus diseños; ejemplo de ello es el proyecto 22@ de Barcelona³⁸, no pasan de ser buenas intenciones que se truncan.

Para algunos autores esta visión, que trata de imponerse desde la administración de la ciudad es denominada panóptica (De Certeau) para otros es llamada Cenital (Escobar), lo que distingue ambas miradas son las pretensiones desde las cuales se imponen. La primera, destaca el poder de la administración de la ciudad; la segunda, considera, además, la incorporación del lenguaje técnico y científico como elemento de legitimación de las acciones administrativas y de planeación de la ciudad. Así, encontramos que los procesos de gentrificación; por ejemplo, se definen en función de conceptos como conservación urbana, mejoramiento urbano, regeneración urbana, rescate urbano, etc., que ocultan las connotaciones de clase presentes en la apropiación del suelo urbano, enmascarando el conflicto social. En este proceso interviene de manera notable la política pública, en el caso de la Ciudad de México, a través del Fideicomiso para el Centro Histórico, así como iniciativas privadas como la Fundación del Centro Histórico y académicas, como el Programa de Estudios sobre la Ciudad (PUEC-UNAM), Observatorio Ciudadano de la Ciudad de México (UAM), etc.

³⁸ Este proyecto intenta re urbanizar por encima de las necesidades cotidianas cfr. <http://22barcelona.com>

1. La infraestructura cultural

Las diferencias no sólo se aprecian en los datos sociodemográficos, también en la distribución de la infraestructura y el equipamiento cultural. El espacio que es y el que debería ser no siempre son lo mismo. En lo que atañe al campo de las actividades culturales, vale decir que el discurso de la política cultural dicta la búsqueda de la gestión de los espacios públicos de manera integral, con la participación de diversos actores. En el contexto actual las instituciones públicas se centran en una concepción de lo público ligada a concepción de *esfera pública* en lo que respecta a las intervenciones culturales en el *espacio público*.

No obstante que los discursos y programas buscan presentar una ciudad con equidad, las diferencias internas son realizadas por la ubicación de los servicios públicos y equipamientos culturales. La mayor parte de la infraestructura cultural se encuentra concentrada en las áreas centrales y al sur de la ciudad. Por ejemplo, las cifras revelan que, como parte de la zona oriente de la ciudad la delegación Iztapalapa cuenta con el 20.5 % de la población total del Distrito Federal, pero sólo cuenta con 79 salas cinematográficas, 14 centros culturales y casas de cultura, 2 teatros, 5 museos y ninguna galería. Iztacalco se ubica el 4.3% del total de la población del D.F. y cuenta sólo con 12 centros culturales y casas de cultura, no hay museos ni salas cinematográficas, por lo que se debe considerar que la población cubre sus necesidades de esparcimiento en la delegación Iztapalapa. En el caso de Nezahualcóyotl, que representa el 7.3% de la población del Estado de México, el segundo municipio más poblado de la entidad, cuenta sólo con 1 teatro, 10 centros culturales y 3 salas cinematográficas. En contraparte en el centro de la ciudad, la delegación Cuauhtémoc cuenta con el 6.1% del total de la población en el D. F., pero hay 49 teatros, 65 museos, 40 galerías, 40 centros culturales, 44 salas cinematográficas. Al sur, la delegación Coyoacán que representa el 7.1 de la población del DF cuenta con 40 salas cinematográficas, 29 teatros, 19 museos, 19 centros culturales. Los contrastes se muestran en el siguiente cuadro:

Infraestructura Cultural									
Delegación/Municipio	Bibliotecas	Teatros	Museos	librerías	galerías	casas de artesanías	salas cinematográficas y cineclubes	centros culturales y casas	auditorios
Distrito Federal									
Azcapotzalco	18	1	4	8			5	4	
Coyoacán	39	29	19	61	3		40	19	4
Cuajimalpa de Morelos	13	1	1	7			4	3	
Gustavo A. Madero	27	6	9	24			12	25	2
Iztacalco	16			4	1		2	12	
Iztapalapa	72	2	5	16			79	14	
La Magdalena Contreras	10	1		1			1	6	
Milpa Alta	14		2				2	5	
Álvaro Obregón	28	8	5	29	4		20	10	
Tláhuac	24		4				4	8	
Tlalpan	25	1	2	22			10	7	1
Xochimilco	28	1	2	2	1			7	
Benito Juárez	17	14	6	41	3	4	57	26	
Cuauhtémoc	32	49	65	223	40	7	44	60	8
Miguel Hidalgo	48	14	18	40	29	2	34	11	3
Venustiano Carranza	30	3	3	22			2	7	
Estado de México									
Chalco	11		1				1	2	
Ixtapaluca	7			1			3	1	
Nezahualcóyotl	12	1		10			3	10	
La Paz	4	1					1	1	
Valle de Chalco Solidaridad	16		2					1	
Ecatepec de Morelos	14		3	9			6	3	1

Fuente: SIC-CONACULTA, 2010, Atlas de Infraestructura Cultural, CNCA, 2010

En lo que respecta a la distribución de recursos económicos, el presupuesto de egresos del Distrito Federal para el periodo 2010, asignó a la delegación Iztapalapa \$3 173 121 969.00 , a Iztacalco \$1 127 764 945.00, a Coyoacán \$1 479 891 334.00. Estos datos muestran una desproporción en la asignación de los recursos, que se refleja en el debilitamiento de lo público, en la segregación y la exclusión. A medida que la ciudad crece, los espacios y los recursos destinados al disfrute de lo colectivo han sido invadidos por la informalidad o la privatización. Al respecto, la distribución de los centros comerciales en la ZMCM es reveladora; de acuerdo a la página www.plazascomerciales.com.mx, los centros más conocidos se distribuyen de la siguiente manera:

Distribución de los Centros Comerciales (ZMCM)	
Zona	#centros comerciales
Centro (Delegación Cuauhtemoc)	5
Centro Sur (Delegaciones Benito Juárez y Coyoacán)	6
Centro Poniente (Delegación Miguel Hidalgo)	4
Sur (Delegaciones Coyoacán y Tlalpan)	6
Poniente (Delegación Cuajimalpa, Municipio Huxquilucan)	3
Norte (Delegación Lindavista Municipio de Naucalpan, Tlalnepantla)	4

Fuente: www.plazascomerciales.com.mx

Como se aprecia, a pesar de existir, los de la zona oriente no se mencionan en el listado. En el caso de las actividades artísticas y culturales, la desigual distribución de infraestructura y recursos, afecta de forma diferenciada los campos de actividad artística en los que se desempeña cada uno de los colectivos estudiados en este trabajo: teatro, las artes visuales-callejeras, el arte público, la artesanía. La escasez de espacios en la zona oriente del Distrito Federal, se agrava ante la carencia, mucho más marcada, en los municipios del Estado de México, no es casualidad que los colectivos trabajen en el Distrito Federal, aún cuando una parte importante de sus integrantes habitó en el Estado de México.

Por otra parte, esta situación resulta más compleja cuando se echa un vistazo a las políticas culturales. La política cultural desarrollada en la Ciudad de México desde principios del siglo XX hasta entrada la década de 1970, fue guiada por los principios emanados de la Revolución

Mexicana. El nacionalismo revolucionario es el marco ideológico del cual procede el nacionalismo cultural en el que las instituciones del Estado son el principal instrumento de la política cultural desarrollada desde la Secretaría de Educación Pública alcanzando su clímax con la creación del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en 1939 y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA) en 1946. En las siguientes décadas se llevan a cabo grandes construcciones públicas, como la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la Unidad Habitacional Tlatelolco. Detrás de estas acciones se encuentra un modelo de acción vertical, en el que la sociedad era una simple receptora de los programas gubernamentales. Un modelo centralizado geográficamente en la Ciudad de México; donde los reclamos de participación democrática comienzan a extenderse particularmente a partir de la década de 1960 y con mayor visibilidad en el movimiento estudiantil de 1968.

Durante las décadas de 1970 y 1980, ante la crisis del Estado y el desgaste de las instituciones, diversos intelectuales (nota al pie: en este sentido el libro colectivo editado por Guillermo Bonfil (1982) *Culturas populares y política cultural*, resulta paradigmático) manifiestan de manera abierta que la cultura no puede ser vista como patrimonio exclusivo del Estado y de sus educadores, con lo cual se impulsa el concepto de cultura popular en oposición a la 'alta cultura'. Es importante señalar que esto no significa que la cultura popular no haya existido antes, sino que la política cultural desarrollada por las instituciones era paternalista y antidemocrática, vertical, sin una participación amplia de los creadores ni de los beneficiarios. Las corrientes de pensamiento marxista tan en boga en esa época, consideraron el asunto como un problema de adecuación de la política cultural a la economía dominante, promoviendo una política cultural que debiera ser popular y antiimperialista (Bonfil, 1982).

De esta manera las culturas populares dejan de ser vistas como un obstáculo para el desarrollo y se comienza a abandonar la concepción de la cultura patrimonial o bellas artes a favor de una concepción de corte antropológico. Como producto de esta oleada

transformadora desde el ámbito internacional de la política cultural surgen diversos espacios alternativos y en 1988 se crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) con la intención de renovar el campo y bajo la premisa de que “la cultura y la actividad artística son cada vez mas, espacios públicos en los que un mayor número de personas tiene la capacidad y la potencialidad para intervenir como creadores, espectadores, críticos, gestores o promotores de la propia dinámica cultural” (Tovar y de Teresa, 1994:57).

Sin embargo, pese a la aparición de espacios de expresión para el arte no elitista, como el Museo de Culturas Populares, el Fondo Nacional de Fomento a las Artesanías (FONART), Museo Franz Meyer, entre otros, la política cultural participativa no se dará en la Ciudad de México, sino hasta la elección del gobierno democrático de Cuauhtémoc Cárdenas en 1997 (Cisneros, 2001); la cual representa un parte aguas en la historia de la ciudad. Si bien es cierto que esta transformación ha tenido altibajos, también lo es que la elección del jefe de gobierno represento un punto culminante en la participación de la sociedad civil y los movimientos sociales de las décadas anteriores.

En lo referente ala política cultural, el llamado de campaña de Cárdenas se centro en convocar a la construcción de ‘una ciudad para todos’ a fin de atraer simpatías y un amplio consenso social, al cual subyacía una propuesta de revolución cultural, que contenía las manifestaciones ideológicas de la izquierda convertidas en programa de gobierno, la cual fue cuestionada por varios escritores inconformes que señalaron la falta de espíritu democrático que impulsaba la transición hacia la democracia dela ciudad. Se iniciaron entonces debates en medios periodísticos en los que Carlos Monsivais, Alejandro Aura, Juan Villoro, entre otros, pusieron de manifiesto la necesidad de generar un proyecto incluyente en el que se contuviera la diversidad cultural y política de la ciudad. (Vázquez, 2001)

Es importante destacar que en ese momento la política cultural de la Ciudad de México, se encontraba a cargo de Socicultur, que formaba parte de la Secretaria de Desarrollo social del Departamento del Distrito Federal, cuyas tareas eran la organización de eventos y la

administración de la infraestructura cultural, pero sin llegar a tener un impacto cultural en la capital. Pese a que en esta entidad existen una gran cantidad de actividades culturales asociadas al turismo, las industrias culturales y prestadoras de servicios.

Por otra parte, las grandes infraestructuras para la cultura y el esparcimiento son de carácter federal, pero con una creciente participación de la iniciativa privada, concentradas en el centro y sur de la ciudad, hecho que se agrava por la inseguridad y una consecuente restricción a los usos del espacio público para la socialización (Nivón y Rosas, 2002).

De esta manera, la ciudad carecía de una institución de cultura local relevante y en los hechos las instituciones federales, las privadas y las universitarias, operaban como las únicas instancias culturales de peso. Por ende, se carecía de una visión urbana del fenómeno cultural y la consecuencia lógica fue que la mayoría de los habitantes del distrito federal carecía de atención cultural. En este contexto se dan los primeros pasos hacia lo que sería la política cultural del primer gobierno electo, que llevarían a la conformación del Instituto de Cultura de la Ciudad de México (ICCM) en 1998.

La nueva institución convocó a los creadores y demás órganos de gobierno de la ciudad, así como a los diversos sectores que conforman la sociedad. Así se comenzó a desarrollar las acciones culturales que respondieran a las necesidades de expresión de la ciudad en su conjunto. Abandonando el esquema de atención exclusivamente para creadores y artistas y buscando un encuentro con más amplios y nuevos públicos, bajo la premisa de que:

Invitar a miles de personas al teatro, la danza, la lectura, la música, la pintura o la escultura, es abrir un nuevo espacio de encuentro y diálogo, porque la relación de los artistas con sus públicos es una forma de conversar y redescubrir el mundo, de intercambiar signos, pero también emociones; es probablemente una forma, diferente a las religiosas, de comulgar: de alimentarse del otro y formar parte de este (Vázquez, 2001).

La propuesta se dirigió a una oferta cultural para toda la ciudad en las plazas, calles, teatros y centros culturales más alejados de las dieciséis delegaciones políticas, en las estaciones del metro y en las zonas más afectadas por la violencia. La respuesta de la gente fue una creciente participación, el encuentro de los artistas con la ciudad y la apertura hacia nuevas

iniciativas, todo ello producto de la complejidad urbana. Uno de los ejemplos mas claros y exitosos de esta política cultural es la creación en el año 2000 de la Fabrica de Artes y Oficios el Faro de Oriente.

Sin embargo, el arribo del segundo gobierno del Partido de la Revolución Democrática, no dio continuidad a estos planteamientos; las autoridades del ICCM no lograron convencer a otras instancias de gobierno del papel central de la cultura como motor del cambio urbano; el fomento y promoción de la cultura descendió:

el ICCM no logró extender su propuesta a la mayoría de las administraciones delegacionales.... La descentralización institucional ha supuesto el desmoronamiento presupuestal de la acción cultural sin un proyecto central que coordine y de sentido a las practicas delegacionales en manos de diferentes partidos políticos. Alrededor de la mitad del presupuesto del Instituto fue trasferido al rubro de educación.... Y la otra se fue a las delegaciones... (donde) la mayor parte del dinero destinado ala cultura ha sido absorbido por los gastos en sueldo e infraestructura (Nivón y Rosas, 2002:160-170).

En el año 2002 se crea la Secretaría de Cultura del Distrito Federal y en 2006 la Fundación Cultural de la Ciudad de México. Esta fundación es un fideicomiso creado con la intención de trabajar de manera conjunta con la Secretaria para facilitar la institucionalización de las políticas culturales a largo plazo, desarrollando modelos y metodologías tendientes a construir una red en la ciudad para garantizar los derechos culturales de la población, así como fortalecer la industria cultural de manera equitativa, construyendo un mecanismo para la obtención de recursos de actores privados y sociales (www.cultura.df.gob.mx) .

En lo que se refiera a los programas, en la ciudad operan al menos 20 programas en áreas como formación artística, divulgación cultural, vinculación cultural y comunitaria, arte en espacios públicos, gestión cultural. En el Estado de México el Instituto Mexiquense de Cultura opera territorialmente a partir de las 16 regiones que conforman la entidad y sus programas se realizan a través de una estructura burocrática mediante las direcciones de patrimonio cultural y servicios culturales.

b. Las prácticas del orden constituido

El orden físico mostrado en la distribución de la poca infraestructura cultural en el oriente y zonas de la periferia, es acompañado de un orden administrativo (sistema organizacional) evidente en el tipo de programas y actividades por niveles de gobierno y la forma en la que operan territorialmente. Hay normas del espacio público, reglamentos y leyes para los recintos públicos, abiertos y cerrados: manuales de cada institución, etc. Además de la legislación sobre el comportamiento en el espacio público; para el caso del Distrito Federal se deben mencionar, como las más relevantes: La ley de cultura cívica, Ley de salvaguarda del patrimonio artístico, Ley de celebración de espectáculos públicos. En el Estado de México: la Ley mediación, conciliación y promoción de la paz social.

En general, las prácticas dentro de las instituciones cobran sentido desde el poder y su influencia es grande en los campos de actividad de los colectivos que constituyen los estudios de caso de esta investigación: *Ultima Hora* en las artesanías, *JADE* en Teatro y *Guerrilla Visual* en Graffiti. A continuación se detallan algunos de los aspectos en los que esto se puede apreciar.

1. La actividad artesanal y el Faro de Oriente

Para el caso de las artesanías, que es en el campo de actividad en el que primordialmente se desenvuelve *Ultima Hora*, un colectivo multidisciplinario, pero encasillado en la actividad de la cartonería, hay distintos programas conforme a los niveles de gobierno:

- a) federal: aquí destacan los apoyos de las secretarías de desarrollo social y economía, cabe destacar que éste tipo de actividades se perciben más como productivas que como artísticas y/o culturales; por lo cual se inscriben en instancias como el FONART, el programa pyme de apoyo al diseño artesanal y el programa de estrategias de comercialización.
- b) local: dentro del gobierno del Distrito Federal las artesanías se promueven en la secretaría de economía y en algunos programas conjuntos con la SCULT, como "Imaginación en movimiento" que es de empresas culturales.

c) delegacional/municipal: estos dependen de cada delegación; generalmente se reducen a ferias en explanadas delegacionales donde se exhibe y vende.

Por otra parte, en el ámbito privado destaca la labor en la compra-venta y promoción del arte popular que realiza el *Museo de Arte Popular* (MAP) a través de su tienda y la *Fundación Banamex* con el programa de apoyo al arte popular.

En lo que corresponde a la actividad dentro del Faro de Oriente, apenas si hay intentos de conformar reglamentos internos. Los documentos que constituyen la normatividad y sentido de su trabajo, se encuentran en las páginas de difusión del Faro (www.farodeoriente.cultura.df.gob.mx y www.culturadf.gob.mx/index.php/recintos/faros/faro-oriente) y en algunos textos publicados por el propio Faro en el libro *Faro de Oriente: proyecto, balances y tareas* en el que se destacan: el documento Marco del ICCM de 1999, Talleres y pedagogía: un modelo integral para el Faro de Oriente de 2001, Ampliación y Reforma de los talleres de Artes y oficios del Faro de Oriente de 2005. Dentro de la Secretaría del Cultura las reformas se encaminan a la formación del Sistema de Faros en 2008.

Los colectivos del Faro participan en programas de la *Secretaría de Desarrollo Social* y del Instituto Mexicano de la Juventud (IMJUVE), pero en el caso de *Ultima Hora* no han buscado participar en éstos. Las actividades realizadas por las instituciones, en las que puede participar el colectivo, son básicamente eventos públicos en los que realizan trabajos monumentales. Su realización es cíclica, pero sujeta a la disponibilidad de presupuestos (*supra*).

2. La actividad teatral

En lo que respecta a la actividad teatral, que es la que realiza JADE, la aparición de CONACULTA implica toda una modificación en la forma de producción. El Estado es productor o coproductor ligado a una política de apertura y diversidad, que impide la

consolidación de grupos y compañías porque hay una estratificación en el apoyo que va desde la gente reconocida en el Sistema Nacional de Creadores hasta el Programa de ejecutantes para actores, pasando por coinversiones, y proyectos para directores. Programas ampliamente criticados en la forma de asignar los recursos porque es muy difícil el acceso para los nuevos valores. El cambio en la política cultural (la modernización, descentralización, etc.), en la práctica teatral implicó la participación de la comunidad en el sostenimiento de su propia actividad: teatros en comodato, coinversiones, hay diversidad de discursos, pero no fomentados por el Estado, sino permitidos por él. Hay tendencia a apoyar solo cierto tipo de proyectos (Chavero, 2006).

En el campo teatral hay un orden administrativo (sistema organizacional) en el que el tipo de programas y actividades depende de los niveles de gobierno que opera territorialmente y con dificultades de acceso de los grupos a los distintos niveles de gobierno: a) nivel federal: la dirección de teatro del INBA, b) los programas de teatro de las Universidades Públicas: UNAM, UAM, c) el sistema de teatros de la SCULT, d) los centros culturales y casas de cultura e) los teatros del IMSS e ISSSTE, f) los espacios independientes.

Como en toda actividad pública, lo que rige para las representaciones teatrales son las normas para la presentación de espectáculos públicos a nivel federal y local. Existen, además, los documentos que norman las actividades dentro de las instituciones que administran los recintos, por lo que hay manuales de manejo para los teatros y en el caso de que se presenten en centros culturales y casas de cultura, las directrices se relacionan con los rubros administrativos en los que se insertan las actividades. Existen, además, programas para las compañías de teatro y los teatros federales que no incluyen la participación de grupos externos, por no formar parte de los temas que aborda esta investigación no se considerarán. Los programas y actividades que incluyen la participación de grupos independientes o externos son los que maneja el CONACULTA y el IMSS: "Teatros para la comunidad Teatral", para grupos juveniles "SCENICA" del IMJUVE, Los Concursos y Convocatorias de teatro de la UNAM, de la UAM y otras Universidades.

Como parte de las actividades culturales que las diversas instituciones públicas llevan a cabo, se desarrollan representaciones teatrales, casi por ciclo de festividades. Éstas se llevan a cabo en diversos *espacios públicos* y son organizadas por los tres niveles de gobierno. La mayoría de los grupos independientes, dependiendo de las relaciones con que cuentan, participan mayoritariamente a nivel delegacional o municipal por ciclos festivos: pastorelas, día del niño, día de la madre, etc. Estas actividades son pagadas y forman parte del presupuesto de las delegaciones, pero también las representaciones fuera de estos ciclos que cuentan con presupuesto y no se pagan.

3. La actividad callejera

Para el caso de las actividades de *street art* realizadas por *Guerrilla Visual*, el orden administrativo presenta también programas y actividades por niveles de gobierno; sin embargo, el único programa, como tal, es el de la *Unidad Antigrffiti del Gobierno del Distrito Federal*, las demás actividades se realizan en los distintos niveles de gobierno como actividades de pintas legales: INBA fuera del Palacio de Bellas Artes, Municipios en el caso del Estado de México son importantes los de Ecatepec y Nezahualcóyotl, donde los colectivos de *graffiti* han establecido relaciones para realizar recurrentemente pintas legales.

Desde el sector privado existen diversidad de colaboraciones, principalmente, de patrocinio por empresas que producen consumibles para la actividad o, bien, para el sector juvenil que es el que desarrolla la actividad. El principal patrocinador es Comex, pero también son importantes: Coca Cola, Snickers, Vans, Nike. Estos colaboran con la *Unidad Antigrffiti* o con organizaciones independientes en la realización de eventos deportivos o culturales donde se realizan pintas de manera legal y que son aprovechadas para promocionar sus productos. También es importante la incorporación de actividades gráficas a las galerías, lo que implica un tipo de reconocimiento artístico para el *Grffiti*.

En lo que respecta al llamado tercer sector, destacan sobre todo las actividades realizadas por los espacios alternativos, que más que nada proporcionan los muros y organizan eventos como conferencias, exposiciones, cambios, conciertos; que también implican cierto reconocimiento artístico de la actividad legal.

En lo que corresponde a la legislación para realizar intervenciones legales en el espacio público, se consideran en el Distrito Federal, a Ley de cultura cívica, la Ley de celebración de espectáculos públicos, la Ley para prevenir la violencia en espectáculos deportivos, la Ley de establecimientos mercantiles, Ley de publicidad interior, etc. y en el Estado de México la Ley de planeación, Ley de seguridad pública, Ley de seguridad privada, Ley de mediación, conciliación y promoción de la paz social, etc. Todas presentan una ideología securitaria, a partir de las prácticas definidas como aceptables. Bajo estas legislaciones, las intervenciones artísticas en las calles se mantienen en una concepción que camina entre la ilegalidad y la reivindicación de derecho al espacio público.

Así las cosas, la institución que preponderantemente se ocupa del *graffiti*³⁹ es la Secretaría de Seguridad Pública del Distrito Federal, ya que se trata de una actividad ilegal. Al respecto hay reportes de actividades de la unidad antigraffiti que pueden consultarse en línea (<http://portal.ssp.df.gob.mx/Porta/ProgramasyCampaña/Antigraffiti.htm>) y que registra las actividades: conferencias, exposiciones, recuperación de espacios públicos, etc. Además los centros culturales cuentan con documentación sobre las exposiciones de *graffiti* que llevan a cabo (Casa del Lago, Faro de Oriente, Central del Pueblo, Circo Volador). Es importante señalar que las actividades de la Unidad Antigraffiti pueden ser utilizadas para localizar graffiteros y encarcelarlos, por lo cual generan desconfianza.

En resumen, se puede destacar que la ZMCM ha tenido un desarrollo planeado sólo parcialmente. La urbanización ha respondido, lo mismo a las necesidades de planeación de algunos sectores, que a la solución de problemáticas generadas desde la colonización

³⁹ Es importante aclarar que desde las instituciones se engloba bajo el concepto de graffiti toda la actividad de street art.

desordenada de espacios. Entonces, en esas circunstancias ¿es posible hablar de dominancia morfológica? ¿qué clase de dominancia morfológica?

Considero que sí, ya que la forma de la ciudad responde a la dominación, al poder y, en ese sentido, las relaciones que éste entretiene afectan las formas físicas de la ciudad, pero también la manera de habitarla. En la Ciudad de México, como en todas las grandes ciudades, se puede apreciar la proliferación de una estética de la seguridad que da forma a las políticas urbanas y a prácticas tendientes al aislamiento y a una sobre regulación del *espacio público*. Así lo muestran al menos 46 leyes, reglamentos y programas existentes en el Distrito Federal y el Estado de México.

En el caso del Distrito Federal lo que la información muestra es que existe una concentración de infraestructura cultural en la zona central. Sin embargo, la promoción, principalmente, de nuevos espacios privados y semipúblicos o públicos de uso colectivo para la cultura y el entretenimiento se fomenta en esta zona más que en otras, con lo cual se incrementa la concentración. En lo que toca a la infraestructura y equipamiento cultural forman parte de esta dominación morfológica, particularmente desde que el discurso de la planeación urbana considera la cultura como parte del desarrollo urbano. La información presentada muestra cómo la concentración de espacios para las actividades culturales, se mantiene en los lugares que tradicionalmente lo ha hecho. Sin embargo, es posible reconocer algunos esfuerzos acordes a disminuir los factores de exclusión, en acciones como la Red de Faros de la SCULT. Esto lo que nos muestra es lo que Escobar denomina la mirada cenital, es decir, la forma en la que el panóptico incorpora el discurso científico para justificar su accionar en la administración de la ciudad, lo cual se aprecia en las prácticas desarrolladas en cada uno de los espacios.

Capítulo 4

La mirada del usuario o el espacio público y lo cotidiano y el paso de los lugares emblemáticos a los espacios públicos de la cultura (en plural) o de la resistencia

En el capítulo anterior, se ha mostrado de qué forma se manifiesta la dominación en la estructura urbana, ahora trataré de mostrar las prácticas de la resistencia frente al poder como prácticas cotidianas generadoras de espacios-lugares emblemáticos. En este capítulo se muestra la ciudad vivida en lo cotidiano, el interés de este trabajo ha sido abordar la perspectiva del transeúnte⁴⁰ que recorre los espacios y los transforma en *lugares emblemáticos*, que constituyen enclaves de resistencia a la dominación expresada en la morfología urbana (en la distribución de la infraestructura y equipamiento urbano). Lo que hace posible que esto suceda son las prácticas culturales socio espaciales que ahí se llevan a cabo.

Las prácticas desarrolladas por estos colectivos y grupos permiten destacar la manera en que se generan, desde lo cotidiano, los espacios que contribuyen a dar sentido a los espacios públicos de la cultura y desde éstos al espacio urbano en general. A través de sus prácticas culturales⁴¹ en los espacios-lugares, los colectivos manifiestan sus preocupaciones, intereses, oposiciones, etc., en cada uno de los campos de actividad artística en los que se insertan (artesanal, teatral, gráfica). Las actividades de estos colectivos/grupos están marcadas por su condición de marginación social, donde se comparte la escasez económica y cultural, la exclusión, pero también la resistencia y la propuesta, la necesidad de expresión, a veces con potencial de incorporación o de rechazo total, a veces más cercano a lo utópico, no con un discurso artístico reivindicativo, sino más bien declarativo.

⁴⁰ Uso el término transeúnte en el sentido propuesto por De Certeau, es decir, como usuario-productor del espacio urbano, en el caso de esta investigación un usuario organizado, colectivo.

⁴¹ Es pertinente recordar que prácticas culturales son consideradas como conjunto de elementos cotidianos concretos o ideológicos dados por la tradición y actualizados en el comportamiento.

Dado que se ha considerado que en el *espacio público*, en sus prácticas se puede apreciar una dialéctica dominación - resistencia en los espacios tradicionales conformados por las instituciones con las que dialogan, así como desde los espacios emergentes que conforman su cotidianidad. A lo largo de esta investigación se ha considerado una perspectiva polemológica en la que las visiones del poder y de la resistencia se enfrentan en el *espacio público*. Sin embargo, no se trata de un enfrentamiento abierto, sino velado, en los circuitos culturales en los que los colectivos se insertan. Como se verá, esto lo realizan al adaptar las acciones gubernamentales que administran la cultura. Por ello se van a presentar distintos *espacios públicos de la cultura*, conformados a partir de las prácticas desarrolladas por los colectivos en circuitos de producción cultural y artística específicos.

Es importante tener en cuenta que los colectivos estudiados comparten algunas características con la mayoría de los grupos independientes en el país, pero también diferencias relacionadas con el tipo de actividad desarrollada que, en última instancia, es donde se definen las prácticas del grupo y las características del espacio que construyen en sus prácticas de apropiación del espacio. Por ello, cada uno de los casos se presenta de forma singular, no como un estudio comparativo, pero sí señalando las semejanzas, que den cuenta de las distintas expresiones-formaciones de *espacios públicos de la cultura* o para la actividad artística-cultural en la Ciudad de México.

Dado que los estudios de caso son colectivos o grupos dedicados a las actividades artísticas, es preciso reflexionar sobre la actividad colectiva (la independencia de los circuitos alternativos) la relación que éstos mantienen con las políticas y los lugares culturales institucionales, el arte y la política, la resistencia, pues todas estas cuestiones se entrelazan con las actividades realizadas por los colectivos/grupos y desde cada uno de los circuitos de actividad influyen en la formación de los espacios-lugares emblemáticos, así como los espacios públicos, lo que se muestra es que efectivamente, el espacio público como lo conocemos y lo definimos ya no existe más y lo que en realidad se va conformando son estos espacios de la diversidad, del multiuso, que por definición no son susceptibles de una

administración rígida, planeada a priori porque al hacerlo lo único que se logra es la exclusión.

De esta manera, en este capítulo se presenta; primero, una reflexión sobre el espacio y los lugares emblemáticos y la resistencia, para seguir con los estudios de caso. La lógica que sigue la presentación de los estudios de caso es la de un recorrido que comienza con la institución pública y el colectivo *Ultima Hora* (que se auto denomina independiente y opera con varias de las características que tradicionalmente han definido la actividad de los colectivos independientes) hasta lo subterráneo, clandestino (que implica las prácticas y espacios que son poco habituales, incluso dentro de los circuitos alternativos de las actividades artísticas y culturales, que realiza *Guerrilla Visual*), pasando lo alternativo (que realiza *JADEvolucion-arte* que realiza actividades y ocupa espacios en lo institucional público, pero también en lo independiente).

I. Construcción del espacio público cotidiano

Hablar del *espacio público* en general se parece mucho a hablar de nada o de todo. Por ejemplo, la calle. Estamos acostumbrados a pensar en la calle como el espacio público por excelencia: abierto, accesible, visible, libre... el lugar de todos y el lugar de nadie. Ambas imágenes (todo-nada y todos-nadie) nos trasladan al concepto de propiedad, a lo privado, privativo y hasta prohibitivo: sólo se puede hacer lo permitido por ciertas reglas y normas; la mayoría de las cuales son sancionadas culturalmente o moralmente (cfr. Valera, 1999; Mockus s/f) sin que esto signifique la omisión de la sanción legal, es decir, alguien o algunos detentan el poder de establecer en el espacio público, en la calle, lo que se puede y no se puede hacer, en qué circunstancias y tiempos, los cuales pueden o no coincidir con las leyes escritas y sancionadas administrativamente. Hay toda una serie de reglamentaciones para las construcciones, conductas, actividades, propiedades, etc. De manera que en la calle se siguen las normas legales, morales y culturales que rigen en determinado contexto sociohistórico.

Pero ¿Que es lo que sucede cuando esos espacios abiertos, libres, compartidos son apropiados por algunos grupos de personas para realizar en actividades que no se encuentran dentro de lo permitido? ¿Qué pasa cuando estas actividades se consideran como artísticas o culturales y se vuelven recurrentes y se integran a la cotidianidad de quienes las realizan, de los transeúntes, de los públicos asiduos, incluso, de la propia ciudad? Lo que tenemos en la mira son conflictos de intereses donde, generalmente, se impone el más fuerte, lo que no necesariamente significa la aceptación “pasiva” del más débil. Algunas veces hay grupos que se organizan con intención; otras, hay prácticas tan arraigadas que ni se sabe a ciencia cierta porqué se llevan a cabo. Sen embargo, a través de ellas se posibilita la expresión, el señalamiento de la propia presencia en un espacio al que, conforme señalan los discursos, se tiene derecho, pero en el cual el acceso les es negado en los hechos. Cuando algunos de estos *espacios públicos* in-accesibles son instituciones, son inmuebles cerrados, (con las distintas connotaciones que la palabra cerrado tiene) implica que la exclusión puede ser mayor.

Para comprender el sentido de estas palabras la teoría de las prácticas de Michel de Certeau, resulta de gran utilidad. Estas prácticas, que él llama de escamoteo, no se entienden si las pensamos desde arriba, desde quienes imponen las normas y los usos de los espacios, incluso cuando éstas se generan o aplican con la activa colaboración y aceptación de quienes habrán de seguirlas. Se comprenden desde lo cotidiano, a ras de piso, en los recorridos, itinerarios, andares por la ciudad.

Hay que recordar que de acuerdo a la teoría de Michel de Certeau (*infra*) las prácticas cotidianas competen a un conjunto extenso de procedimientos, son como esquemas de operaciones y manipulaciones técnicas que deben ser abordados desde el lenguaje y funcionamiento de lo ordinario que encuentra su fundamento en las maneras de hablar usuales, que no tienen equivalente en el lenguaje filosófico, así como en la resistencia de la cultura popular que elude las reglas que le limitan utilizando los propios sistemas que le son impuestos, esto es, en lo cotidiano ordinario.

Los consumidores-usuarios-transeúntes urbanos, a través de sus prácticas significantes, dejan huellas en los espacios y lugares construidos desde la perspectiva funcionalista de la administración urbana (entendida como planificada y estudiada desde las instituciones que presentan a la ciudad como una gran unidad funcional). Una ciudad que parece hacerse desde los niveles estructurales donde las personas, en el mejor de los casos, son meros interlocutores de las políticas urbanas y sociales. Una ciudad panóptica instaurada por el discurso utópico y urbanístico definido por una triple operación: a) producción de un espacio propio (organización racional), b) sustitución de tradiciones por un no tiempo o sistema sincrónico y c) la creación de un sujeto universal anónimo, que es la propia ciudad.

La Ciudad de México, hemos visto en el capítulo anterior, es una ciudad fragmentada, donde la desproporción de recursos, la segregación, la exclusión y la transformación de lo público muestran diversos contrastes. No hay zonas exclusivas, en el sentido de que los rasgos dominantes de los grupos sociales que las habitan son evidentes, pero no únicos; por ejemplo, las clases medias en oriente son minoría y en el poniente existen numerosas colonias populares alrededor de los fraccionamientos de las élites. Las diferencias internas son realizadas por la ubicación de los servicios públicos y equipamientos culturales, la mayor parte de la infraestructura cultural se encuentra concentrada en las áreas centrales y al sur.

Esta ciudad panóptica, como diría Michel de Certeau, oculta la ciudad transeúnte, que es la verdadera forma de estar/habitar la ciudad, la cual se encuentra en el andar, en los itinerarios expropiados por los transeúntes a los nombres establecidos por la administración funcionalista de la ciudad, es decir, en las prácticas anónimas cotidianas de las personas, que escapan a la visión totalizante del ojo, del panóptico y que remiten a una forma específica de maneras de hacer (artes de hacer), donde "una ciudad trashumante y metafórica, se insinúa en el texto vivo de la ciudad planificada y legible" (1996:105), probablemente, pese a los usuarios-transeúntes.

En el caso de esta investigación los usuarios de la ciudad tienen la peculiaridad de ser colectivos, de estar en medio, entre el usuario común de la ciudad (de los cuales forman parte en más de un sentido) y los administradores de la ciudad, sin ser parte de ellos, pero colaborando, ocasionalmente, con ellos en situaciones puntuales, al participar de la administración de algunos espacios, o de su programación cultural, ocupándolos para realizar sus actividades y desarrollar las prácticas socio espaciales que les permiten apropiarse los espacios y generar *lugares emblemáticos*.

La noción de *espacios emblemáticos* de Michel Maffesoli (2007) resulta significativa porque según ésta, el espacio es considerado como una vivencia que da sentido a lo social en las ciudades contemporáneas, de forma que la ciudad es vista como un espacio sensible esencialmente relacional. A través de la vivencia del espacio en lo cotidiano se puede comprender la socialidad, la generación de zonas "sagradas, orgiásticas" y observar los diversos perfiles de la socialidad. Es así porque, a decir de Maffesoli, uno de los signos distintivos de la posmodernidad es la conjunción de lo social y lo natural, lo cual se aprecia en el espacio, que es concebido como tiempo cristalizado.

Existe además, una reversibilidad entre lo social y la relación con la naturaleza que es una dimensión comunicacional intersubjetiva del espacio contemporáneo. Dicha calidad comunicacional no se aprecia en su totalidad si sólo se atiende a las características físicas de la ciudad (lo natural) pues entonces sólo se apreciarían una especie de soledad gregaria cuando lo que en realidad existe es una multiplicidad de redes que generan el orden simbólico, que Maffesoli denomina centralidad subterránea (2007:46).

En la centralidad subterránea se observa un doble movimiento cerrarse al grupo/abrirse a los demás que se asocia a la metáfora puerta/puente (ya utilizada por Simmel y de Certeau). La megalópolis se constituye por una serie de "lugares emblemáticos" en el sentido religioso del término, es decir, de 'relianza', estos lugares de celebración pueden ser deportivos (para cultos del cuerpo como los gimnasios), intelectuales (para celebraciones

intelectuales, como los anfiteatros de las universidades) etc. En este sentido, los grandes espacios culturales polivalentes constituirían uno de estos *lugares emblemáticos* donde se llevan a cabo los cultos al arte, a las tradiciones, etc.

Los lugares emblemáticos son espacios específicos con una fuerte carga erótica, pero sobre todo son espacios para la celebración hecha para y por los iniciados, donde uno se reúne y se reconoce al otro para conocerse a sí mismo. No se trata, dice Maffesoli, de:

expresiones en mayúsculas de un texto que se escribió minúsculamente en lo cotidiano... la ciudad está esparcida en una multiplicidad de pequeños 'lugares emblemáticos' que tienen una misma función en la celebración de los 'misterios de la comunicación-comunión' como serían los bares del barrio, las pequeñas tiendas de la esquina...en los que se viene a tocar más o menos de manera eufémica, ese otro con el cual se hace el mundo donde se vive. En todos estos laboratorios se elabora la misteriosa alquimia de la socialidad (Maffesoli, 2007:48).

Estos territorios *lugares emblemáticos* son moldeados por los afectos y emociones comunes y se consolidan por el cimiento cultural, en otras palabras: existen por y para las tribus que eligieron ahí su morada. Su capacidad de ser la expresión de la o las comunidades que lo habitan es lo que hace de ese espacio un espacio vívido. Sin embargo, cabe aclarar que según esta concepción, se pertenece completamente a un lugar dado, pero no de manera definitiva. Aquí, a decir de Maffesoli es como se puede reconocer en el 'paraje' la cristalización espacio-tiempo y la reversibilidad entre un lugar y aquellos que lo ocupan. Y es mediante los *grandes lugares emblemáticos emblemáticos* o los *pequeños lugares emblemáticos cotidianos* (de forma intencional o no, en una serie de parajes y situaciones que dibujan una geografía imaginaria) que uno se puede acomodar con el medio ambiente físico que le es dado, pero que también es construido al mismo tiempo de manera simbólica por uno mismo (reversibilidad natural-social).

En estos lugares los grupos subordinados, en este caso los colectivos de arte que realizan sus actividades en una situación de marginalidad, pues en el nivel formal los grupos subordinados, pese a contar con derechos políticos y civiles reconocidos, carecen de las condiciones necesarias para ejercerlos de manera plena. Existe, además, una ideología que justifica las formas de dominación que reconocen posiciones de inferioridad y superioridad, operando a través de ritos o procedimientos que regulan los contactos públicos entre los

distintos rangos. Los subordinados que forman parte de estas estructuras de dominación tienen. Pese a ello mantienen una vida social variada en la que se pueden encontrar reacciones y tácticas de resistencia, la cual puede apreciarse en el *discurso oculto* que manejan:

Cada grupo subordinado produce, a partir de su sufrimiento, un discurso oculto que representa una crítica del poder a espaldas del dominador. El poderoso por su lado, también elabora un discurso oculto donde se articulan las prácticas y las exigencias de su poder que no se pueden exponer abiertamente. Comparando el discurso oculto de los débiles con el de los poderosos, y ambos con el discurso público de las relaciones de poder, accedemos a una manera fundamentalmente distinta de entender la resistencia ante el poder (Scott; [1990] 2007:21).

En este juego de discursos hay simulaciones, en el *discurso público* relaciones explícitas entre subordinados y detentadores del poder) todos ocultan públicamente sus intenciones, ya sea someter al otro o la trasgresión del orden. De esta forma la resistencia aparece como un acto sutil en el que cotidianamente te mantiene un discurso que permite encontrar al otro que lo comparte y en situaciones específicas sale a la luz y obtiene conquistas para el subordinado.

La relación entre los grupos dominantes y los subordinados es básicamente un conflicto concreto, en el que cada una de las partes busca indagar las debilidades del otro y aprovechar la ventaja, un intercambio de beneficios aparente, para lo cual la discreción es necesaria para evitar enfrentamientos directos. Así, hay formas abiertas y declaradas de resistencia, pero también discretas, implícitas, disfrazadas (infra política). En el caso de las democracias liberales, las conquistas de expresión y asociación política, reducen dificultades y enfrentamientos explícitos, pero ignoran las demandas que se van forjando de manera discreta hasta su irrupción pública, momentos de explosión popular que tratan de ser controlados (Scott, 2007).

Estas formas de resistencia cotidiana son toleradas por la autoridad en tanto no se rompa la hegemonía del tejido público. La carencia de espacios donde desarrollar sus actividades es una estrategia que los priva del espacio social donde elaborar una subcultura disidente, la minimización de los actos de desafío a gran escala. Cuando la trasgresión es visible es producto de una larga historia de pequeñas trasgresiones y conquistas que dan cuenta de

estado de las cosas y anuncia una posibilidad de transformación: “los oprimidos rara vez aparecen en escena pública y tienen tanto que decir y hacer cuando finalmente entran a ella” (Scott, [1990]2007,267). Eso es lo que se va a mostrar al describir las prácticas de apropiación del espacio, de los colectivos *Ultima Hora*, *JADE* y *Guerrilla Visual*, pues ahí se encuentra una parte de ese discurso oculto de los grupos subordinados.

II. Los Colectivos y el “Arte Público” que no es lo mismo que el arte en la calle o vía pública, pero ¿será lo mismo que el arte en el espacio público?

Las actividades realizadas por los sujetos de estudio de esta investigación son actividades artísticas, por lo cual es preciso por ello reflexionar sobre el arte colectivo y el arte público (y en el espacio público). Estas formas de arte han aparecido, preferentemente, aunque no exclusivamente, como arte político. Esto es importante, pues en la perspectiva de esta investigación, que es la de la resistencia frente al poder, el trabajo realizado por los grupos *Ultima Hora*, *JADE-volucionarte* y *Guerrilla Visual* constituye una muestra de la forma en la que desde el arte en los espacios públicos y el arte público se genera la resistencia cultural, no necesariamente política, aunque sí con consecuencias voluntarias o involuntarias en el plano administrativo de la política cultural.

Pensar en las expresiones artísticas en el *espacio público*, implica considerar cuestiones de arte público y de arte en la calle, sin embargo, el tema no se agota en esas reflexiones, pues algunos espacios cerrados también son públicos, los espacios virtuales también son públicos, la publicidad que es privada se ubica en el espacio público, entonces ¿cómo considerar el arte en espacios públicos?

En principio es importante señalar que desde las perspectivas que se ocupan del arte, cuando se habla de *espacio público*, en general, se piensa en la diversidad y multiplicidad de usos asociados a la calle y los recintos para exhibición, pero ligado a las administraciones públicas e instituciones del arte, que regulan lo que es aceptable.

Hay que señalar que algunas expresiones artísticas, realizadas en espacios abiertos son asimiladas a la noción de arte público. Cuando se habla del arte público la primera imagen que se viene a la mente es alguna expresión o acción artística realizada en las calles o plazas. Esa es sólo una de las posibilidades. El arte en el *espacio público* tiene dos caras visibles, la oficial, autorizada y/o financiada por la administración pública y la de protesta, sin autorización, incluso, anónima y clandestina. Esas dos caras las podemos ver en los trabajos de un mismo artista. Por otra parte, la autorización o legalidad del trabajo, no garantiza su permanencia, éste puede ser removido. No son pocas las discusiones que al respecto se sostienen en la teoría del arte. Sin embargo este no es el lugar para reflexionar sobre el *site specificity* en el arte⁴². Baste señalar que hay todo un debate sobre el sitio y la presencia de las obras en un lugar, incluso cuando se trata de obras efímeras, que plantea la inmovilidad de la obra frente a otras posturas, influidas por el arte conceptual, que provienen de un proceso en el que el sitio del arte se desvincula del espacio literal.

Al hablar de arte público lo primero que se viene a la mente son las esculturas, los monumentos en las calles y plazas públicas, el nexo con la memoria parece inevitable. Con frecuencia se puede escuchar entre los urbanistas, que en la época de la globalización el espacio público local debe ser el espacio de la comunicación, donde la gente pueda volver a estimarse y ahí los monumentos contribuyen a la apropiación simbólica de este espacio por los ciudadanos (Castells, 2003 Lecea, 2004).

Al respecto, el caso emblemático ha sido la ciudad de Barcelona. Desde principios de la década de 1980 se han generado en esa ciudad ensayos decisivos en la configuración de una nueva cultura del diseño del espacio público contemporáneo. El elemento destacado del modelo Barcelona será la puesta en valor del espacio público con un gran énfasis en el control del mobiliario urbano. Algunas de las directrices se configuran en el pragmatismo de intervenir una ciudad en la que el proyecto urbano había perdido su capacidad integradora,

⁴² El concepto *site specificity* remite a la dimensión contextual de la obra de arte y el sentido que tiene o no fuera de éste. Al respecto se puede encontrar una amplia exposición en el texto de Miwon Kwon "One place after another: notes on site specificity" *October*, Vol. 80, spring 1997, MIT Press:85-110

La calle no es un almacén de monumentos ni de mobiliario, a cambio se busca tener pocos elementos y mucho orden. Aquí cobran importancia el jardín y los monumentos. La estatuaría pública se constituyó como elemento esencial para la identidad local y se impulsó desde la administración local como elemento de identidad y memoria, un elemento que actualmente compite con la publicidad (Lecea, 2007). Sin embargo, en este proceso el gran ausente ha sido el ciudadano. Los habitantes de la ciudad parecen ajenos a las decisiones de la administración, que contrata y convoca artistas internacionales para dar mayor visibilidad a la ciudad; sin que ellos sean tomados en cuenta (*infra*). Sin mencionar a los colectivos locales que realizan intervenciones en un espacio público cada vez más reglamentado y son sancionados-reprimidos frecuentemente⁴³.

El arte en el espacio público, pues, no puede pensarse ni explicarse sin considerar al habitante de la ciudad, al usuario, al transeúnte urbano. Pero tampoco puede pensarse sin considerar aspectos que influyen en la concepción de lo público, algunos relacionados íntimamente con la concepción de esfera pública. Ya se han señalado algunas de las objeciones que respecto a la concepción habermasiana de *esfera pública* se tienen (*infra*) Las teorías recientes sobre la esfera pública plantean un lugar de diversos tipos de competencia y contestación, una esfera tensa debido a la fragmentación social, el acceso desigual y exclusivo, que autores como Negt y Kluge (1993) describen como "prácticas comunicativas de competencia".

El impacto y las implicaciones que estos cambios tienen en el discurso de la esfera pública en el arte contemporáneo es profundo. Desde la perspectiva del arte público, ya desde fines del siglo XIX, la lógica del monumento (inseparable de la representación conmemorativa y el lugar) se desvanece. En el arte moderno la pérdida del lugar⁴⁴ produce el monumento como abstracción. La pérdida del pedestal implica renunciar a cualidades formales emblemáticas, como la materialidad y el contorno (masa y volumen), esto implica la disolución de la obra

⁴³Al respecto se pueden consultar las opiniones de los artistas participantes en las Semana Latinoamericana de Arte Independiente SELAI 2007 celebrada en Barcelona.

⁴⁴ Aquí la pérdida del lugar remite a cuestiones sobre el emplazamiento de la obra artística en un contexto definido.

escultórica y la redefinición de la escultura en términos de acción frente a la obra. En la década de 1960 se plantean serios cuestionamientos en el arte. Particularmente en lo que a la escultura se refiere, es un tiempo de reacción y rehabilitación monumental y se comienza a dar relevancia a la acción comunitaria. En el arte el eco de la crisis urbana y social se refleja en el renacimiento del interés por arte público como actividad relacionada con la revitalización y mejora de los centros y áreas urbanas que se habían vaciado de significado con los planteamientos funcionalistas (Gómez Aguilera, 2004).

En este momento, en Estados Unidos la administración pública comienza a cumplir, un papel importantísimo, ya que en la búsqueda de recuperar el valor de los espacios urbanos recurre al arte para crear espacios para la ciudadanía. El impulso de proyectos técnicos (microurbanismo, equipamiento urbano, mobiliario urbano, diseño ambiental) y artísticos (jardinería, arte público, arquitectura de autor) tiene resultados dispares con efectos en la búsqueda de la dimensión contextual de las obras de arte. El papel que juega en este desarrollo el *National Endowment of Arts* (NEA) es importantísimo, ya que, pese a manejarse desde una visión paternalista del arte (Kwon, 1997), da un amplio impulso al arte público.

La ciudad como espacio público democrático va desapareciendo y a los artistas (que desde la década de 1960 habían optado por expresarse en el espacio público con utopías que vinculaban arte-vida en respuesta al sistema comercial) son requeridos por la administración para embellecer, humanizar la ciudad. Esto no se hace desde la perspectiva del monumento conmemorativo, sino extendiéndose a parques y jardines, plazas, calles, avenidas, el espacio habitual de la escultura, es decir, los museos y galerías. Es desde ahí que los artistas comienzan a realizar una nueva lectura del lugar para trabajar directamente sobre el medio, modificándolo pero sin desvincularse del todo de la escultura pública monumental moderna.

Más tarde se buscará un modelo democrático de comunicación con la participación y colaboración de los miembros de la audiencia en la producción de la obra de arte. Al mismo tiempo que se procura el cambio social, con lo que se tiene una actitud instrumental hacia el arte como medio para facilitar cambios políticos o corregir injusticias sociales. Estos esfuerzos que retan el dinamismo del poder convencional y las jerarquías que sostienen el mundo del arte contemporáneo (Kwon, 2005).

En este contexto, la concepción del sitio, como algo más que un lugar, significó un salto conceptual crucial en la redefinición del rol del público del arte y de los artistas hasta el punto en que, actualmente, el estatus de éstos como productores de obras es más una relación entre una administración y un proveedor de servicios que negocia, coordina, organiza, investiga, etc. en lo que se ha denominado 'estética de la administración' (Kwon, 1997, 2005).

Desde el punto de vista artístico- estético y no sólo de la administración urbana y/o cultural, la vieja práctica de instalar un objeto en un espacio físico, pierde relevancia frente a las nuevas prácticas de intervenciones comunitarias y procesos de socialización. Algunos artistas o grupos con experiencia cívica, se comprometen con la identificación, análisis y respuestas de los resultados comunitarios de sus acciones artísticas, propiciando movimientos de resistencia y activismo social o la reconstrucción de modelos locales que podrían motivar el cambio social. En ese sentido, los proyectos artísticos actuales reflejan la desaparición de los límites entre espacios públicos y privados (Gheorghe, 2010).

En lo que corresponde al discurso aplicado de las teorías sociales, éste se enfoca en políticas para mejorar la calidad de vida en términos pragmáticos. Así, el arte público es visto como un instrumento potencial de mejoramiento del ambiente físico, de creación de sentido del lugar y de distinción, de contribución a la cohesión de la comunidad y la salud social, de mejoramiento del valor económico mediante la inversión y el turismo, incluso, de reducción de la criminalidad (Gheorghe, 2010).

El impacto del arte público en la esfera social, se refleja en su concepción como arena en la cual la gente se conoce y se compromete en varias prácticas sociales sin exclusiones basadas en grados de precariedad, raza, género, etc. En ese contexto se piensa que la identidad no es considerada no e dada de antemano, sino construida en la interacción, en la forma en que el espacio es producido por la intervención del objeto o de la práctica del arte público (Masey y Rose, 2003).

Cuando los artistas o críticos reflexionan sobre lo público, se puede hablar de la inserción de mediaciones privadas en una arena de expresiones públicas. Cuando lo público expresa su satisfacción o desaprobación, actuando política y legalmente, los filósofos pueden reivindicar interferencia en los asuntos privados de reflexión pública. En cualquier caso lo que se presenta es una confrontación en la cual la jurisprudencia es la que decide la hegemonía (Gheoghe, 2010). Esto significa que el simple hecho de la participación de los artistas en el espacio público pone de manifiesto la intersección público-privado. Esto implica la ampliación de la concepción del arte público y en el espacio público. Hecho particularmente importante para el trabajo de los colectivos que realizan arte callejero, pero también porque se insertan en instituciones de arte que han reconocido e incorporado sus obras. Especialmente porque el arte colectivo representa algunas complicaciones para la institucionalidad.

a) ¿Cómo es visto el trabajo colectivo en el arte?

El trabajo colectivo en las actividades artísticas es frecuente, aunque no siempre es reconocido y valorado por las instituciones, pues tratar con la propiedad colectiva no resulta fácil para las normas que rigen el mercado del arte. Además, a lo largo de su historia los colectivos se han caracterizado por su actitud crítica más a las instituciones del arte que por su sentido de complacencia o deseo de integrarse a ellas.

Los colectivos son formados principalmente por jóvenes, que se reúnen para desarrollar sus proyectos bajo la convicción de que 'la unión hace la fuerza'. Las preocupaciones que los motivan son tan variadas que van desde el deseo de preservar los ideales, forjados en sus años formativos hasta la conciencia de las dificultades presentes al intentar formar parte de los circuitos de arte establecidos. De ahí las posturas críticas al sistema del arte y su búsqueda sobre la naturaleza del trabajo, de otras audiencias o en cuestiones de tipo social. En general sus actividades van más allá de la simple producción artística y se involucran en la promoción de espacios experimentales, publicaciones, reuniones, así como en el desarrollo de formas alternativas de trabajo, exhibición e, incluso, venta de su obra. En la actualidad el trabajo colaborativo incluye una amplia gama de posiciones y actitudes que, gracias a la Internet, ha establecido conexiones con sus pares para crear alianzas y expandir propuestas⁴⁵ (Murria, 2008).

Estos grupos se caracterizan por sus vidas cortas, su creatividad y la diversidad de actividades que realizan y en las que se involucran. En sus idas y venidas, se manifiesta la falta de interés en documentar su trabajo, pues se centran más en la actividad que en reflexionar sobre el camino que siguen. Esto ha dificultado detallar su historia, a lo cual se suma al desinterés que existe sobre su actividad en las instituciones; que generalmente los ignoran. No obstante, el trabajo de algunos colectivos ha logrado despertar el interés de historiadores del arte, particularmente el trabajo de aquellos colectivos que desarrollaron posturas críticas y trataron de influir en su realidad social.

Los colectivos pueden tener objetivos, toma de decisiones en común (acuerdos), la activa colaboración y cooperación, compartir las responsabilidades, las dificultades y los logros, cada miembro respalda, orienta y fortalece al grupo. Los colectivos de arte y cultura se caracterizan, además, por ser autogestivos, tener financiamiento autónomo, ser iniciativas ciudadanas independientes que no tienen salida en los circuitos oficiales ni en los de la industria del entretenimiento. La mayoría de las veces no tienen una definición clara en lo

⁴⁵ Al respecto pueden consultarse los sitios web www.brumaría.net, www.cenidici.org, www.geifc.org.

que a personalidad jurídica se refiere. En ese sentido no dejan de ser grupos informales que trabajan de forma organizada en el desarrollo de los procesos de producción de bienes culturales. Sus relaciones con las instituciones se dan por la necesidad de subsistir, pero también por el deseo de infiltrarlos para cuestionar su funcionamiento. En el caso de los estudios de caso que constituyen esta investigación, como se verá, estas características que definen el trabajo colectivo pueden ser vistas también desde la perspectiva de las prácticas del espacio y de la resistencia.

Esto es importante para esta investigación porque, cómo se verá a lo largo de esta etnografía, estas ideas influyen de cerca o de lejos las actividades de los colectivos estudiados. En el caso de *Ultima Hora* esto es patente en las ideas que inspiran el proyecto Faro de Oriente, institución en la que se forman y realizan su trabajo. En el caso de *JADEvolucion-arte* en la conformación del circuito teatral independiente en el cual surgió y en el caso de *Guerrilla Visual* en las actividades que realizan como parte de una agrupación política. De alguna manera, son resultado de una tradición iniciada en el continente en la década de 1960. Más allá de eso, nos permiten observar cómo se da forma a la resistencia, que es uno de los conceptos utilizados para explicar las prácticas de estos colectivos en los espacios públicos.

b) El trabajo colectivo en América Latina (la acción colectiva y la resistencia)

En el caso de América Latina hay momentos ocurridos en las décadas de 1970 y 1980 que son cruciales en la historia de los colectivos. En ese momento se desarrollaron estrategias de intervención en el espacio público, pues los grupos se vincularon con proyectos políticos y sociales de corte emancipador ligados a una actitud crítica frente al arte. Más recientemente en las décadas de 1990 y 2000, se han caracterizado por una producción muy prolífica (Murria, 2000).

No obstante, es posible señalar que fue durante las décadas de 1960-1970 cuando la acción colectiva en el arte latinoamericano definió los rasgos que en el futuro marcarían el trabajo de muchos colectivos. La forma en la que pensaron su politicidad, vinculada siempre a estrategias de intervención en el espacio público, ha motivado reflexiones sobre el arte y la militancia, no superadas aún, pero es muy importante tenerlas en consideración, pues la propuesta de esta investigación se centra en grupos de arte que conforman la resistencia cultural frente a la dominación institucional. Y aunque el desarrollo de estos grupos en México no es el mismo que se ha tenido en el resto de América Latina, no dejan de ser un referente importante.

La profusa tradición de los colectivos en América Latina, puede remontarse a principios del siglo XX con los primeros grupos muy ligados a proyectos políticos de corte emancipador, particularmente con el movimiento anarquista, como los Artistas del Pueblo de Barracas en Argentina. Más tarde, los grupos de artistas se propagaron por el continente aglutinados en torno a programas de vanguardia. La conformación de agrupaciones culturales, algunas efímeras, otras persistentes, construyeron su identidad y acción colectiva, que fue plasmado en manifiestos, revistas e intervenciones públicas.

A decir de Ana Longoni (2008) en la década de 1960 es posible reconocer “un cruce de horizontes de transformación revolucionaria o modernizadora” (2008: 7). Desde ahí las nociones de trabajo de creación y actuación colectiva quedan instaladas en una plataforma alternativa de articulación del arte y la política. Los movimientos que irrumpen en la escena artística del continente, plantean un quiebre definitivo con las concepciones instituidas del arte, el artista y el público.

En diversas manifestaciones se pone en tela de juicio la noción de autoría individual, a la que se opone una firma colectiva, así como la promoción del espectador en su rol de participante activo del acto creador. Varios grupos son relevantes. En Chile destaca la *Brigada Ramona Parra*, vinculada al *Partido Comunista*. Bajo la modalidad de trabajo colectivo anónimo

produjo murales efímeros sin pretensión de perdurar como arte, solo para intervenir en la coyuntura política. La organización de Ramona Parra reproducía la de una célula partidaria: un secretariado que decidía la consigna a pintar y organizaba la tarea y una base que la ejecutaba. Los integrantes de cada brigada se dividían conforme a especializaciones para realizar el trabajo en condiciones de riesgo y urgencia. Este dispositivo de ocupación visual del espacio público inventado por *Ramona Parra* se multiplicó por todo Chile y otros partidos crearon brigadas similares. Estas brigadas, integradas por militantes que no se veían a sí mismos como artistas, pues consideraban su labor (fusión de consignas e imágenes) como una herramienta eficaz de propaganda y agitación. La participación de cada integrante en la confección de los murales era parte de la acción colectiva de estos militantes o artistas y su consideración no puede separarse del movimiento político y la coyuntura histórica en la que se originó (Longoni, 2008). Irónicamente, las autoridades culturales de la *Unidad Popular*⁴⁶ exaltaron la producción de las brigadas como 'nuevo arte'⁴⁷ en tanto herramienta de comunicación masiva, invitando, incluso, a las brigadas a exponer sus trabajos en el Museo.

Sin embargo el caso más significativo e influyente de los colectivos de la década de 1960, que incluso alcanza proporciones míticas, es Tucumán Arde⁴⁸; el cual se instaló fuera del circuito artístico de su público de élite, de sus convenciones y dispositivos, en una zona, no delimitada, donde el arte y la política mezclaban sus procedimientos y los artistas definían sus acciones como arte de vanguardia midiendo su eficacia en términos políticos (Longoni, 2000, 2008).

La actividad de Tucumán Arde no sólo fue colectiva, sino que integró artistas y no artistas en diversas tareas, que iban desde la construcción de una investigación artística hasta prestar la

⁴⁶ La Unidad Popular fue una coalición electoral de partidos políticos de izquierda y centro izquierda que postuló y llevó a la presidencia de la República a Salvador Allende.

⁴⁷ Al respecto es importante señalar que conforme a la "teoría institucional del arte", la clasificación de objetos como obras de arte es posible merced al conjunto de prácticas institucionales del mundo del arte, es decir, el arte es tal porque se inserta en un contexto institucional que así la define.. cfr George Dickie, *El Círculo del Arte. Una Teoría del Arte*. [1997] Piados, Barcelona, 2005.

⁴⁸ Para ampliar información sobre Tucumán Arde se puede consultar: Juan Carlos Mege "La producción del Arte como reproducción de un saber colectivo. El caso Tucumán Arde" *Sociedad Hoy*, primer semestre, núm. 12, Universidad de Concepción, Chile, 2007:45-57

tina para revelar fotografías para las exposiciones o pegar autoadhesivos y repartir volantes de campaña. Los integrantes de Tucumán Arde conformaron una compleja red de relaciones, complicidades y colaboraciones más allá del arte. Es importante aclarar que esta organización fue coherente con la búsqueda de una ‘nueva estética’ en la que los artistas estaban implicados: “Nuestra acción futura está proyectada, en gran parte, como acción conjunta, donde los planteos individuales se transforman en colectivos” diría Juan Pablo Renzi (s/f), integrante del grupo. De ahí que llegaran, incluso, a postular la colectivización y anonimato de la creación.

Los artistas de Tucumán Arde se alejaron del campo museístico en un proceso que los vinculó con la política y los llevó a realizar su trabajo dentro de la central de trabajadores argentinos. La operación de Tucumán Arde (pionera en el arte conceptual) utilizó estrategias de medios de comunicación para generar una contrainformación que denunciara la realidad vivida en la provincia de Tucumán con relación a los problemas sufridos por los cañeros y los obreros de los ingenios: pobreza, explotación, represión, aislamiento, desinformación, etc.⁴⁹ Los artistas se proponían crear un fenómeno cultural de características políticas, por ello juntaron los conceptos de vanguardia estética y vanguardia política. “Un objetivo fue el de evitar la ‘absorción de la obra’ arrancándola del circuito tradicional de las instituciones culturales oficiales; el otro, transformar el hecho en un medio de transformación política y de adhesión a las luchas populares del momento” (Renzi; s/f).

Los golpes de Estado inauguraron, en buena parte del continente, un tiempo de represión durante el cual los colectivos y las incursiones en el espacio público parecían vedados. No obstante, desafiando el ambiente de terror y vigilancia surgieron diversas estrategias colectivas de resistencia en las que la producción artística desplegó su potencial. Nuevamente los casos más destacados se encuentran en Chile y Argentina. La escena chilena hacia 1977 estaba integrada por colectivos e individuos provenientes de las artes

⁴⁹ Esta influencia se verá en las décadas de 1980 y 1990, por ejemplo en la campaña contra el SIDA realizada por el colectivo Gran Fury cfr. Flora Loyau “Détournement de l’art et des médias pour une efficacité politique. L’exemple de Gran Fury” www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=MULT_015_039

visuales, la literatura y la crítica. Los cuales generaron una amplia gama de prácticas y discursos críticos difíciles de clasificar dentro de los parámetros de género o pertenencia al ámbito artístico. A decir de Nelly Richard, la voz teórica que articula esta escena :

se caracterizó por extremar su pregunta en torno a las condiciones límites de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la imaginación crítica como fuerza disruptora del orden administrado que vigila la censura; por reformular el nexo entre ‘arte’ y ‘política’ fuera de toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo de lo estético como esfera desvinculada de lo social y exenta de responsabilidad crítica en la denuncia de los poderes establecidos (1986: 9).

En Argentina el Estado exterminó toda oposición desde 1976. No obstante hubo iniciativas colectivas que buscaron la rearticulación de lazos sociales y desafiaron al poder ‘desaparecedor’. Destacan las incursiones del grupo *Cucaño* (1979-1983) en el espacio público para alterar, temporalmente desde la escala micro, la normalidad de la vida cotidiana bajo la dictadura. El grupo *CAPaTaCo* (Colectivo de Arte Participativo-Tarifa Común) vinculado al *MAS* (Movimiento al Socialismo) realizó convocatorias en la calle – en circunstancias de movilización--- montando talleres de serigrafía y organizando acciones masivas de corte artístico político. Las producciones grupales de *CAPaTaco* incluyen la aplicación directa sobre el pavimento y la producción masiva de ‘affiches participativos’ para que la multitud pudiera intervenir (Longoni, 2008).

La acción más recordaban de la época es el Siluetazo⁵⁰, una de las prácticas artístico-políticas que proporcionó mayor visibilidad a las reivindicaciones de los derechos humanos en el espacio público de Buenos Aires y otras ciudades argentinas en la década de 1980. Este fue un momento excepcional en el que coincidieron la demanda de los movimientos sociales con una iniciativa artística. Tal coincidencia toma cuerpo por el impulso de una multitud de peatones casuales o de manifestantes, transformados en ejecutante activo de la obra, al implicar el cuerpo en ese acto, en los usos y la circulación de las imágenes producidas (Longoni, 2008).

⁵⁰ Que influye hasta nuestros días, como se verá en uno de los trabajos de la Guerrilla Visual (supra)

El transcurrir de estas acciones colectivas diluye su origen 'artístico' en la medida que el recurso es apropiado y resignificado por la multitud. Estos y otros rasgos pueden considerarse como aspectos emancipatorios del trabajo colectivo, donde la creatividad colaborativa trasciende la resistencia al sistema dominante del arte y la exigencia capitalista de especialización para devenir "crítica productiva y preformativa de las políticas e instituciones sociales"(Longoni, 2008:10), es decir, el arte se transforma en crítica.

En la década de 1990 luego de un periodo de disminución generalizada de actividad, se presentan nuevas formas de trabajo colectivo en el arte (yo diría que muy centradas en el *performance* y arte de acción, que es el que se presta al trabajo colectivo con mayor facilidad) muy ligadas a la necesidad de estructurar espacios independientes de reflexión y creación, así como a la voluntad de distanciarse de los círculos institucionales.

Durante la última década, en diversas ciudades de Latinoamérica estas experiencias de libre asociación en el arte han aglutinado artistas jóvenes que han centrado sus esfuerzos y entusiasmo en crear, por necesidad, sus propios espacios de producción, difusión y discusión en torno al arte contemporáneo. Tanto la ausencia de espacios para la difusión de cierto tipo de prácticas, como la necesidad de generar propuestas renovadas a la producción artística de la década de 1990, motivan el surgimiento de iniciativas flexibles bajo diversas modalidades; tales como: la Galería sin espacio, que tienden a cubrir el vacío dejado por las instituciones, la organización de encuentros, dejan de lado los sistemas de validación impuestos por las instituciones públicas o las galerías comerciales, como parámetros de legitimación de las políticas artísticas, posibilitando una reconfiguración del sistema del arte y sus jerarquías.

Rodríguez y Lozano (2008) señalan que estos espacios independientes tienen características diversas; pues responden a las necesidades específicas de los contextos en los cuales si

sitúan. Tienen diversas formas, principios de conexión y heterogeneidad (como rizomas⁵¹). Muchos de estos grupos han creado redes de trabajo internacionales que les permiten generar un verdadero intercambio de ideas y proyectos más allá del contexto local. Pese a las diferencias, es posible destacar rasgos en común; a saber:

- Falta de espacios de exposición
- Dificultad de acceso a espacios institucionales o deseo de infiltrarlos para cuestionar su funcionamiento
- Necesidad de generar nuevas perspectivas a nivel internacional para crear redes de trabajo

Regularmente estos colectivos tienen antecedentes en las iniciativas de las décadas de 1960 y 1970 que abogaban por la necesidad de reunirse para ocupar un lugar en la esfera cultural y defender un punto de vista político, social o estético (*infra*). Algunas de estas iniciativas reviven el activismo político mediado por el arte y toman la forma de denuncia. Tal es el caso del grupo *Arte Callejero* en Argentina, que desde 1997 utiliza el lenguaje institucional para subvertirlo y utilizarlo como forma de apropiación del espacio público, convirtiéndolo en el contexto ideal de su denuncia contra quienes cometieron atropellos contra la dictadura. También son destacadas las experiencias del Colectivo Cambalache de Colombia con su Museo de la Calle y Arte e Esfera Pública en Brasil (Rodríguez y Lozano, 2008).

c) El trabajo colectivo en México

En México, al igual que en el resto de América Latina la década de 1970 se ve marcada por las actividades del arte colectivo. En la historia del arte este periodo es descrito por Bárbara Perea (2008) como “mítico” debido al interés surgido en años recientes por esa etapa antes ignorada por las instituciones culturales. Actualmente se aprecia un esfuerzo por rescatar la memoria de movimientos y agrupaciones ligadas, más o menos, a la llamada “guerra sucia”.

⁵¹ Un rizoma es un modelo descriptivo epistemológico en el que la organización de los elementos no sigue las líneas de subordinación jerárquica, cualquier elemento puede afectar o incidir en el otro.

Los antecedentes de estos colectivos se localizan en la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*⁵², *El Taller de la Gráfica Popular*⁵³; que precedieron el auge de los grupos iniciado con la aparición de *Tepito Arte Acá*; fundado en 1973 por el pintor Daniel Manrique. Se trató de una mezcla de movimiento de reivindicación social y agrupación artística en un barrio marginal de la ciudad de México. La estrategia estética colectiva que utiliza retomó los principios del arte social cercanos al muralismo, la intención de sanear y pintar fachadas e interiores de vecindades, pero también pretendió abrirse paso en el medio artístico que excluía a Manrique y a los demás representantes del movimiento.

Muy pronto se les unieron otros colectivos que conjugaban los lenguajes del arte callejero, actitudes contestatarias y la protesta con el interés por la renovación artística. Destacan los grupos: *Proceso Pentágono*, *Suma*, *Mira*, *Germinal*, *el No Grupo*, *Taller de Arte e Ideología*. Pese a tener diferencias profundas en lo formal, privilegiaron el trabajo colectivo sobre el del artista individual, también buscaron nuevos públicos y espacios de circulación para la obra de arte. Estos grupos renovaron el lenguaje artístico al incorporar innovaciones en las técnicas de impresión; que en México se denomina neográfica⁵⁴. Además, se acercan al arte conceptual. Estos grupos marcaron un hito en la historia del arte en México, pues su trabajo no se centraba en el objeto, sino en la concepción del artista.

La tendencia de trabajar en colectivo continuó durante la década de 1980. Según Perea (2008), la falta de documentación provocó una ruptura en el desarrollo del arte durante las décadas de 1990 y 2000, que apenas comienza a subsanarse con la recopilación de

⁵² Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) fue una asociación de artistas y escritores revolucionarios establecida en 1933 en sus escritos y obras se comprometieron contra el desarrollo político nacional, contra la censura del gobierno al arte y contra la guerra.

⁵³ El Taller de la Gráfica Popular (TGP) se forma en 1937, por un grupo de artistas cuyo propósito central era apoyar las luchas sociales mediante la elaboración y difusión de carteles, mantas, folletos, volantes y toda suerte de material propagandístico. Herederos artísticos y políticos de los grandes grabadores del siglo XIX – principalmente de Posada– los integrantes del taller llevaron a cabo un fecundo trabajo de producción del que surgieron auténticos iconos de la gráfica.

⁵⁴ En general cuando se habla de neográfica lo que se pretende es englobar técnicas mixtas de grabado de imágenes; por ejemplo xilografía con monotopia, punta seca sobre fotocopia, algrafía con fototipia y serigrafía, etc.

materiales, exposiciones, publicación de antologías, etc. Sin embargo, ese silencio se percibe en la formación de artistas más jóvenes⁵⁵.

A finales de la década de 1980 la desvinculación de los procesos previos es notoria, el perfil de las agrupaciones cambió en muchos sentidos: su interés se centró en la práctica multidisciplinaria y se identificaron, sobre todo, con la realización de *performances* (Alcázar y Fuentes, 2005). Estos grupos eran más cercanos a la estética del accionismo vienés⁵⁶ de *La Fura dels Baus* con una considerable carga nihilista, generalmente, vinculada a la tradición escénica o a algún género musical. Aquí destacan grupos como: El Sindicato del Terror y SEMEFO; éste último, incluso, llegó a ser becario del FONCA, lo cual marcó un cambio importante, ya que, dice Perea: "marca la cooptación por parte del Estado de los lenguajes disidentes y abre la puerta a la inclusión de una diversidad de estrategias en los recintos oficiales" (2008: 35).

Ya en la década de 1990, la tendencia a trabajar en grupo continúa, pero no se trata sólo de acciones. Los proyectos comienzan a incluir la gestión de espacios; tal es el caso de Pinto mi raya, que incluía una galería. Otros grupos destacados fueron *Hiperión*, *La Cuerda*, *Inseminación Artificial* y *Cartucho 14*. En esta década los artistas, que durante los setentas habían dejado las academias y tomado las calles, vuelven a los museos con una actitud renovada, particularmente el *performance* tuvo acceso a espacios institucionales, como los Museos Carrillo Gil, del Chopo, *Ex Teresa Arte Actual*, en la década del 2000 los espacios institucionales como el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM, el *Laboratorio de Arte Alameda*, el *Faro de Oriente* se siguen abriendo a este tipo de expresiones del arte acción colectivo.

⁵⁵ Esa recuperación de la memoria de los años noventas se aprecia en la exposición "Memoria de la Incorrección" retrospectiva del No grupo realizada en el Museo de Arte Moderno de México entre octubre de 2010 y febrero de 2011, o la exposición "Antes de la resaca... Una fracción de los noventa en la colección del MUAC" que se presenta del 30 de junio al 27 de noviembre de 2011 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo

⁵⁶ El accionismo vienés se caracterizó por su interés en rechazar el arte estático y tradicional, realizando acciones en entornos controlados o entre extensas audiencias, generalmente violentas y grotescas: sacrificios, prácticas sexuales sangrientas, simulaciones de mutilaciones genitales o violaciones.

Los eventos de arte acción siempre están organizados por los propios artistas que se convierten en administradores, curadores, técnicos, productores, teóricos y críticos de su propio trabajo. De manera que las publicaciones, festivales, encuentros, seminarios, congresos, y demás actividades se convierten en complemento del trabajo de acción. Por otra parte, se puede señalar que más reciben subvención del FONCA. Muchos artistas vuelven a salir a la calle a espacios marginados con la intención de que sus acciones tengan una repercusión directa en el público, su compromiso con la sociedad, sin embargo, no implica pretensiones mesiánicas del arte público, sino la búsqueda de un activismo cultural comprometido (Alcázar y Fuentes, 2005).

En la actualidad destacan el grupo *Neza Arte Nel* (NAN) que, en estrategias de representación e intencionalidad, es uno de los colectivos más cercanos a los grupos de la década de 1970. Surge en la conurbación Nezahualcóyotl (conocida popularmente como Neza) un área marginal de la Ciudad de México. NAN asume una estrategia colectiva con fuerte carga social. Si el contacto con artistas chicanos fue de gran importancia para los grupos de 1970, para los habitantes de Neza el influjo de los graffiteros, provenientes del Bronx, resultó de gran influencia, pues se adoptó el aerosol como herramienta básica de intervención urbana. En las obras de NAN se aprecia el cruce de lenguajes. "lata y brocha" como dirán ellos mismos, donde se juntan las tradiciones del muralismo y el *street art*. Realizan sus obras tanto en la calle como en museos y galerías. Definen sus principales obras como 'ensamble mural graffiti' 'mural tianguis' o 'mural fusión' conforme a las características formales, estructura y formato de elaboración.

Al igual que los colectivos de los setentas, NAN tiene un manifiesto que define su quehacer y en el cual se puede leer:

Decimos Nel-no al Arte y estética propuestos como modelos 'positivos' (cultos, altos sublimes, exquisitos, ultramodernos o globales) que se impongan a nuestro barrio o nuestro país. Nel a la agresión estético-artística de nuestras tradiciones... Nosotros como parte del barrio, preferimos hacer Arte Nel (No a lo positivo, No élite, No mamada Art), es decir: Arte chafa, Arte cundo, Arte naco, Arte hechizo, Arte tianguis, Arte piñata, pues: Arte de Neza, 'Arte necense' como dice Alfredo Arcos: Arte necesario, Arte necio (Manifiesto Neza Arte Nel cit. por Perea, 2008: 35).

Entre los trabajos más destacados de NAN se encuentran los murales realizados en el *Faro de Oriente*, el *Metro*, el *Museo Carrillo Gil* y el *Museo de Arte Moderno* de la Ciudad de México.

Otro rasgo distintivo de los colectivos de la década de 1970, retomado en la actualidad, es el uso del estencil, utilizado por *Suma* y, ahora, por Acamochi o el colectivo *Flujo Visuals* de Puebla, una técnica más próxima al *street art* y la estética chicana y *neograffiti*⁵⁷. Desde la perspectiva de Perea (2008), es decir, la de las artes visuales, NAN es uno de los pocos colectivos contemporáneos que asume directamente la herencia de estos grupos y los convierte en una especie de excepción a la regla en el panorama actual de los colectivos en México; y más recientemente, la *crew Aliados sin fronteras* que se dedican al graffiti. Es importante señalar que también es posible encontrar intereses ligados a la protesta social en otros campos de la actividad artística, como la música y el teatro. Sobre todo en el teatro es destacada la influencia del Teatro Campesino de los setentas, así como el Efímero de Jodorowski o los levantamientos situacionistas de J.J. Gurrola para el II Festival de Teatro Latinoamericano en La Habana (Alcázar y Fuentes, 2005).

Luego del furor generado por los colectivos *performancers* de fines de la década de 1980 y principios de la de 1990 esta estrategia se va abandonando a favor de los lenguajes más conceptuales. Destacan en este apartado las llamadas ‘niñas terribles del *performance* mexicano’ Marcela y Gina de Monterrey. Por otra parte, surgen los colectivos con enfoque transdisciplinario, equipos de trabajo que se autodenominan ‘laboratorios’ con una estructura que varía conforme a la naturaleza de cada proyecto; aquí destaca Torolab de Tijuana y Laboratorio o6o. También hay colectivos que orientan su trabajo hacia estrategias que buscan cambios en las instituciones mediante la manipulación y subversión de la noción de institución, en ese sentido son relevantes los colectivos *Tercerunquinto* y *Bordermates* de la Ciudad de México.

⁵⁷ Neograffiti o *Post-Graffiti* se utiliza para describir el trabajo de un conjunto heterogéneo de artistas que han desarrollado un modo de expresión artística en las calles mediante el uso de diversas técnicas (estencil, posters, pegatinas, murales...), que se alejan del famoso *graffiti hip hop*.

De gran importancia en el devenir de los grupos han sido las galerías y espacios independientes. En los años ochentas con *El Archivero*, el *Centro Cultural Santo Domingo*, la *Galería Frida Kahlo*, el *Salón des Aztecs*, *La Quiñonera* y, ya en los noventas, *Espacio Conceptual Pinto mi Raya*, *Temístocles 44*, *La Panadería*, *Zona*, *El Departamento*, *El Circo Volador*. Estos espacios operan en la economía de pequeña escala, ya en la década del 2000 se generan espacios a partir de proyectos pequeños e independientes, vinculados a la promoción de las llamadas empresas culturales.

III. El arte colectivo, la política, la resistencia y el espacio público

De lo anterior se desprende la idea de que el arte colectivo (acción colectiva) se vinculan (aunque no necesariamente) con el espacio público, con la crítica estética y social, con la resistencia. Es cierto que existen cuestionamientos respecto a las contradicciones arte-política y la transformación social, que éstos tienen una larga historia, de la cual no pretendo ocuparme en este momento. Sin embargo si es preciso considerar algunos aspectos relevantes para esta investigación.

Las contradicciones arte-política pueden abordarse desde distintas perspectivas, para algunos pueden resolverse mediante un delicado equilibrio y mantener alguna especificidad, pues en su disolución en la política el arte reivindica una condición no autónoma (Marchan Fiz, cit. por Longoni, 2007); para otros, no pueden resolverse porque su motor se encuentra, justamente, en su tensión e irresolución (Longoni; 2007).

En realidad, lo que está en juego en esta discusión son las propias concepciones del arte; si se le considera como una esfera autónoma o no. Por ejemplo, se ha aceptado que el arte se encuentra en carteles, en publicidad, pero no en la política, porque eso implica una toma de posición importante. Si los artistas se mantienen en las instituciones de arte, continúan reproduciendo el lugar inofensivo que el sistema les asigna. Pero si las obras se integran a un

contexto no artístico y se incorporan efectivamente a una política, su sentido será tan fuerte ahí, que todo uso pasa a segundo plano, siempre que los artistas se incorporen a los conflictos sociales (García Canclini; 1973).

Considero, como Ana Longoni (2005, 2007) que es posible una redefinición del vínculo arte-política a partir de la creación con finalidad de transformación social. Desde la década de 1960 los ejemplos se multiplican en diversas acciones realizadas en todo el mundo con distintas intenciones.⁵⁸ Sin embargo, no se trata de una condición aplicable a cualquier situación y cualquier contexto, sino más bien de experiencias específicas. Esto es evidente en las vanguardias latinoamericanas de la década de 1960. Las vanguardias se plantearon una manera radical de entender la práctica política como un vínculo de supeditación del arte a la política o de la política como un contenido del arte o como una cuestión del lenguaje artístico. Habitualmente este cruce es abordado desde la perspectiva artística como contenido (realismo social, políticas de lenguaje), lo cual es una forma muy apolítica de entender la vanguardias, es decir, se les despoja del rol político. Sin embargo, situarse en el punto donde chocan lleva a una forma diferente de entenderlas.

Poner al servicio de un movimiento político o social determinado conocimiento técnico, puede llevar a situaciones en las que el artista termina al servicio de una organización como ilustrador. En esta tensión entre las ideas políticas y el lenguaje artístico, muchas veces lleva a ceder ante asuntos no artísticos, juega un papel importante la negociación grupo-individuo la cual puede llegar a la disociación entre la intervención como artista y la intervención como activista. No obstante, no puede negarse la importancia del trabajo colectivo y su reflorecimiento en la esfera del arte y la política⁵⁹. La idea de la creación colectiva de la obra se remonta a la tradición de la década de 1960 desde grupos que vienen de las guerrillas de comunicación y semejantes y muchas veces sus recursos son retomados por grupos en distintos momentos. Pero considerando el hecho que repetir las es anularlas, no todos los

⁵⁸ Se pueden destacar grupos como Les Panthères roses, y obras como *On se comprend*, y *Poietic Generator*.

⁵⁹ Como lo muestran la exposición “Creatividad Colectiva” realizada por el grupo “Who, How and for Who?” en 2005 sobre el trabajo de grupos argentinos, brasileños y europeos.

recursos de los colectivos inciden en la transformación social, pues esto depende del contexto específico en el que se llevan a cabo. No se trata pues de un repertorio de recursos repetibles, más bien se debe tener la sensibilidad para poder detectar un momento para visualizar algún tipo de obra, de acción o de imagen. La historia de los movimientos del siglo XX está llena de poderosos recursos que todavía hoy son utilizados reciclando, reformulando llenando de nuevos sentidos situaciones específicas (Longoni, 2007). Como se verá, esto es particularmente relevante para el *street art* y el *stencil*.

Actualmente, la acción está en salir y eso es así no sólo en los grupos artísticos callejeros, sino para aquellos que tienen la intensidad y/o la intención de transformarse a sí mismos como sujetos y transformar su entorno. Estos grupos sufren represión con las normas de civismo establecidas en diversas ciudades del mundo con el fin de mejorar las condiciones urbanas y promover la integración urbana, la seguridad (*infra*). Entre los colectivos de artistas esto genera pánico, intimidación, no pensar en acciones, sino en la represión (Longoni, 2007).

Para hablar de las prácticas del espacio, es decir, de los usos del espacio hay que recordar que se parte de las acciones en el espacio (las estrategias y las tácticas, diría Michel de Certeau) para acceder al conocimiento de lo social. Los colectivos no son considerados, pues, meros consumidores de espacios y/o proveedores de servicios, sino ellos mismos constructores de sentido y es posible encontrar en el espacio las huellas de sus acciones. Para entender esas prácticas es necesario observar el *espacio urbano*, no sólo de manera general o como sistema total, sino en los espacios específicos donde estas relaciones y las prácticas ocurren en formas no totalmente disociadas de las reglas y condiciones funcionales de los espacios en los cuales se ubican. Luego de todas estas precisiones, es posible pasar a la descripción de los estudios de caso.

- a. Colectivo *Ultima Hora* del Faro de Oriente, el escamoteo dentro de una Institución Pública

El trabajo realizado por *Ultima Hora* no puede entenderse fuera de la institución donde se formó y esto implica, entre muchas cosas, el reconocimiento de la marginalidad de la zona oriente de la Ciudad de México, de la dominancia morfológica que hace de esta zona un espacio de la carencia, pero también de la creatividad. El Faro de Oriente, es un proyecto del gobierno de izquierda de la Ciudad de México, que justo pretende subsanar las carencias culturales.

Es importante recordar que en 1997 se eligió, por primera vez en el Distrito Federal, un gobierno democráticamente y un año más tarde se creó el Instituto de Cultura de la Ciudad de México, que en el año 2002 se convirtió en Secretaría de Cultura, lo cual permitiría subsanar la débil gestión del gobierno local en materia cultural. Esto implicó cambios importantes que desde entonces se aprecian en el desarrollo de acciones tendientes a hacer de la cultura una dimensión del desarrollo, acorde a los discursos en boga en la política cultural.

Parte del compromiso del gobierno de izquierda, fue una política que consideraba una concepción amplia de cultura, en la que ésta fue planteada como espacio de libertad en el que el Estado sería el promotor del desarrollo de la sociedad, siendo la dimensión cultural una estrategia fundamental para transformar la ciudad. Así, cultura y sociedad serían dos formas de enfocar las relaciones sociales en las que se incluiría todo lo que en materia de política cultural se podía hacer en la ciudad.

El resultado de estos planteamientos fue una oferta cultural para toda la ciudad en las plazas, calles, teatros y centros culturales más alejados de las dieciséis delegaciones políticas, en las estaciones del metro y en las zonas más afectadas por la violencia. Ante esto la participación de la gente fue creciente. Uno de los ejemplos más claros y exitosos de esta política cultural fue la creación en el año 2000 de la Fábrica de Artes y Oficios, Faro de Oriente (Vázquez, 2001).

Con el transcurrir de los años, aunque se mantienen los principios rectores de la política cultural: la equidad, la democracia y el desarrollo, la descentralización institucional; el presupuesto para cultura se ha dispersado y las acciones culturales se comenzaron a llevar a cabo sin un proyecto central coordinador que diera sentido a las prácticas delegacionales (Nivón y Rosas, 2002).

No obstante, algunos pasos han sido lo suficientemente firmes y han generado resultados importantes hasta la fecha, tal es el caso del Faro de Oriente. Es importante aclarar que lo que se aborda en esta etnografía respecto al funcionamiento del Faro, es sólo en su relación con los colectivos que ahí se han formado, particularmente, con *Ultima Hora*. Para comprender la importancia de los colectivos dentro de la institución, es necesario destacar algunos de sus objetivos y modelo de acción. El Faro de Oriente surge como proyecto juvenil que busca abrir espacios de encuentro en una demarcación caracterizada por la marginalidad y la violencia, al recuperar un espacio abandonado. Una alternativa para la creación, experimentación, espacio lúdico, recreativo, etc., capaz de contribuir a la reconstrucción del tejido social (González, [2003] 2005).

El modelo de acción tiene como base el principio de unión entre las artes y los oficios, como dos elementos que se entretajan en una misma actividad y que llevan a la creación de productos culturales completos que, además, sean de alto nivel, puedan ser remunerados y servir no sólo a la preservación y difusión de la cultura, sino a la creación de un espacio donde las instituciones, gubernamentales o no, se vinculen para alcanzar la meta de mejorar la calidad de vida de los habitantes del oriente. El Faro es, a la vez, un proyecto de desarrollo urbano (recuperación de espacios públicos), un proyecto de formación cultural (cuya base se encuentra en el taller de creación artística como fábrica productora de arte) y una oferta de servicios culturales que contribuya al disfrute y formación de públicos. (González, [2003] 2005).

Posteriormente se dirá que en ello se encuentra la contradicción que anida en el modelo Faro en al menos tres campos: a) el cultural: a partir de la gratuidad de talleres que posibilita el flujo de usuarios que ejercen su derecho a la cultura convirtiéndose en actores sociales con capacidad de participación, b) el político: debido a la autonomía en las decisiones y el trámite de intereses frente a la posibilidad del uso clientelar de la comunidad y c) el social: a idea de un centro para jóvenes es sustituida por la de un centro para la comunidad (López Borbón; 2010).

El modelo Faro retoma las experiencias de las escuelas de artes y oficios, así como las experiencias de proyectos alternativos de arte de los ocupas europeos, conjuntando la formación ocupacional, con la organización y la autogestión a fin de lograr la integración a la comunidad. El modelo pedagógico del Faro se centra en la gestión colectiva, la participación de los involucrados, el trabajo colectivo en un método abierto, dinámico, flexible, que permite generar productos completos con posibilidades de salida a circuitos de arte y cultura e incluso comercial (Subirats y Perucho [2003] 2005).

1. Del trabajo colectivo a la formación de colectivos

El trabajo colectivo es, sin duda, uno de los aspectos más importantes de los talleres que se imparten el *Faro de Oriente*. Prácticamente se desarrolla en todos, de ahí que se tenga la percepción de que en todos los talleres hay un colectivo. Sin embargo, es importante destacar que para que realmente exista un colectivo, como tal, se requiere contar con objetivos bien claros, toma de decisiones en común (acuerdos), la activa colaboración y cooperación, compartir las responsabilidades, las dificultades y los logros, cada miembro respalda, orienta y fortalece al grupo, etc.

Los colectivos de arte se caracterizan por ser autogestivos, tener financiamiento autónomo, no tienen salida en los circuitos oficiales ni en los de la industria del entretenimiento, ni tienen una definición clara en lo que a personalidad jurídica se refiere. Esta caracterización plantea una problemática para los grupos que operan en el *Faro*, ya que al tratarse de

iniciativas surgidas dentro de una institución del gobierno local, las posibilidades efectivas de autogestión, financiamiento, independencia, etc., se ven limitadas por la relación institucional. Pese al ambiente de libertad y flexibilidad que priva en el centro cultural. En ese sentido es preciso cuestionarse si lo que hay en el Faro son colectivos, grupos que están en vía de convertirse en tales, o una forma distinta de ser colectivo. Esto es muy factible porque, además, parte de lo que define a los colectivos es la creatividad, la búsqueda de nuevas formas de ser y hacer en el arte.

Es posible distinguir el colectivo como grupo constituido, de las iniciativas de trabajo colectivo dentro de los distintos talleres del *Faro*. Lo que generalmente ha sucedido es que el desarrollo de las actividades ha llevado a la participación de alumnos, la mayoría de las veces coordinados por el tallerista, en proyectos colectivos para la producción de obra plástica, escénica, artesanal, etc. (Gómez, 2005), todas esas experiencias grupales, dentro de la institución, son denominadas colectivos.

Dentro de las primeras experiencias de este tipo de organización se destacan: el colectivo de Talla en madera, *Dormitorio Teatro* y *Uroborus*, coordinados por los talleristas Miguel Peña, Israel Cortés y Hugo Peláez respectivamente. Actualmente sólo sigue funcionando *Uroborus*, no como colectivo, sino como empresa cultural. Sin embargo, el trabajo colectivo que la comunidad del *Faro* recuerda como el pionero en los trabajos de gran formato que han dado más visibilidad a la institución, es la realización del escenario para la celebración del décimo aniversario del grupo de *ska Panteón Rococó* en 2005.

Con frecuencia se han desarrollado trabajos que incluyen exposiciones, presentaciones teatrales, musicales, etc., en las que han participado los colectivos de manera separada o en conjunto. Por otra parte, es importante destacar que, como parte del programa de residencias, se llegan a formar colectivos para participar con los artistas visitantes, luego de esa experiencia pueden continuar trabajando, como fue el caso de Xolotl en serigrafía, o desaparecen.

En este punto es importante detenerse y reflexionar en torno a la relevancia de las experiencias colectivas de organización, pues éstas revisten importancia no sólo dentro de los planteamientos y funcionamiento del Faro, sino que tienen implicaciones a nivel sociocultural urbano. Para empezar, hay que decir que las acciones colectivas tienen como denominador común la unidad de estilo, concordancia de convicciones, pensamientos y tendencias de los integrantes del grupo que las realiza. Estos estados de conciencia comunes a los miembros de un grupo no son capital inerte, actúan y reaccionan los unos sobre los otros, constituyen, coordinados entre sí, un sistema cuyas tendencias se definen por medio de instituciones: familia, escuela, trabajo, actividades de ocio, etc. (Baijot, 2003), en el caso que nos ocupa son actividades artísticas y culturales.

A partir de 1968 se comienza a hablar con insistencia del despertar de la sociedad civil para protestar y buscar formas alternas de organización cuando el Estado no cubre sus demandas. Las formas que ha tomado esta organización son múltiples: frente, asociación civil, centros, colectivos, etc., (Mora Heredia, 2003). Para el caso de los colectivos, es importante señalar que éstos se constituyen como grupos informales aunque ocasionalmente operan también con características de grupos formales. Aclaro. Los grupos informales son aquellos en los que los roles son determinados por el propio grupo y las relaciones sociales son directas y personales frente a la definición de grupos formales o grupos que poseen una estructura organizada y cuyas relaciones sociales son impersonales y se ejercen a través de roles previamente definidos por el mundo externo al grupo (López, s/f).

Una característica importante que actualmente se presenta en estos grupos-colectivos, proviene de las transformaciones sociales y culturales de los movimientos sociales a nivel internacional. La globalización también es visible en la expansión de organizaciones internacionales, intergubernamentales y ONG's, pues han transformado el escenario de la participación colectiva a través de redes internacionales alrededor de problemas y temas

comunes (Jelin, s/f). Actualmente, la multiplicación de colectivos culturales es uno de los aspectos destacados en las peticiones, organizaciones, reclamos, luchas de la sociedad civil frente a las deficiencias del Estado. En el caso de los colectivos del Faro, esta tendencia se muestra en algunos ejemplos de co-participación con colectivos y /o artistas del programa de residencias del *Faro*, aunque siempre por mediación de la dirección de la institución.

Actualmente en el *Faro* existen seis grupos que se consideran colectivos, en las actividades señaladas en el cuadro 1. Con excepción de *Victoria*, mejor conocidos por la comunidad del Faro como “los exiliados” que está en formación, los demás tenían al menos un par de años trabajando, al momento de la recolección de información de campo. El número de integrantes varía, ya que los usuarios del *Faro* asisten por periodos, a veces se van y regresan o simplemente no vuelven, pero el grupo base se mantiene, generalmente entre cinco y ocho personas. A continuación se muestran los colectivos que había en el Faro de Oriente al momento de la recolección de información de campo:

Colectivos del Faro de Oriente		
Colectivo	Actividad /Taller	Núm. Integrantes
Iztapalabra	Géneros Periodísticos	15-20
Posesos	Música	9
Sindicato Cartonero	Mixto	8
Colectivo de Danza Contemporánea del Faro de Oriente	Danza Contemporánea	15
Ultima Hora	Cartonería	8
Victoria/ Los Exiliados	Cartonería	10

Existen además iniciativas en otras actividades, revistas, carteles, etc., que no se consideran así mismas como colectivos pero que, en mayor o menor medida, operan como tales, conforme a la concepción de que de tales se tiene entre la comunidad del Faro, como las descritas en el siguiente cuadro:

Iniciativas de Trabajo Colectivo		
Iniciativa	Actividad/Taller	Núm. De Integrantes
Actividades Graffiti	Serigrafía	8
Revista Cultural “En el Ombligo”	Narrativa y poesía	15

La Mirada	Fotoperiodismo	10
Mixtas	Los del Jardín	20-50

Además hay una empresa cultural de cartonería en formación con dos integrantes y talleres que han realizado actividades en conjunto, desarrollando habilidades que les podrían permitir formar cooperativas o pequeñas empresas productivas, como son Diseño de Prendas y Vitrales, pero no lo han hecho.

Los colectivos del Faro se forman por alumnos que han participado en varios talleres y llevan al menos un par de trimestres cursados en alguna de las actividades. La mayoría de las veces, se organizan en torno al tallerista, quien es director y gestor de los proyectos, incluso cuando éstos son iniciativa de los alumnos. La única excepción son *Ultima Hora*, el cual funciona desde 2004 sólo con ex alumnos de distintos talleres, en su mayoría de cartonería. Y la revista cultural *En el Ombligo* del taller de narrativa y poesía, que organizan los alumnos y en la cual el tallerista sólo revisa los textos para corrección de estilo final.

Prácticamente todos los integrantes de los distintos colectivos del *Faro*, provienen de la zona oriente de la Ciudad de México, principalmente de las colonias de Iztapalapa y los municipios conurbados: La Paz, Chalco, Nezahualcóyotl, Ixtapaluca y Ecatepec. Las características de marginalidad de la zona son asumidas por los miembros de los colectivos como parte de lo que da forma a sus trabajos, preocupaciones y ocupaciones, lo cual se aprecia particularmente en colectivos, como *Iztapalabra*, *Posesos* y *La Mirada*.

Las edades de los integrantes de los colectivos varían, pero fluctúan entre los 18 y los 30 años (sin considerar a los talleristas, ni a algunos miembros que pueden ser mayores, pero que son pocos --*La Mirada*, *Posesos*--). Algunos de ellos trabajan en actividades diversas, generalmente no calificadas; otros estudian el bachillerato o licenciatura en Universidades Públicas, mayoritariamente en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), principalmente de las Unidades Iztapalapa y Xochimilco y alguno que otro de Cuajimalpa, la

Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) y en menor medida en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Cada colectivo es diferente y sus actividades y formas de organizarse dependen de los integrantes y las circunstancias en que realizan los trabajos (como los llaman) que consiguen o les encargan; se pueden agrupar en tres formas de organización:

- a) En torno al tallerista: en estos colectivos, el liderazgo unipersonal se encuentra en manos de los talleristas, quienes regularmente están abiertos a las propuestas de los alumnos para realizar actividades, pero tienen la última palabra y la toma de decisiones, aunque puede ser consensada, depende de sus opiniones (*Iztapalabra, La Mirada, Danza Contemporánea, Uroborus*), de estos un caso peculiar es *La Mirada*, donde el tallerista Jesús Villaseca, funge como director del periódico, su esposa como editora y además colabora su hijo, lo cual genera la percepción de un trabajo familiar.
- b) Con/sin tallerista pero sin liderazgo aparente: realizan actividades colectivas y/o trabajos, en los cuales hay consenso, la organización varía pero lo común es que quien los consigue se encarga de las gestiones como líder de ese proyecto, es el caso de serigrafía y el Sindicato Cartonero, algunos no se consideran colectivo, otros si. Otra posibilidad es la responsabilidad compartida o gestión conjunta, éste último esquema, lo sigue *Ultima Hora*, pero sin tallerista. En ambos casos, si el proyecto-trabajo a realizar es grande, se invita a participar a los miembros de la comunidad del Faro, generalmente de otros colectivos.
- c) Conformación ocasional: el trabajo colectivo, realizado por los alumnos de manera independiente o con el tallerista para proyectos específicos, una vez terminados el colectivo se diluye, pero se mantiene la posibilidad de volver a funcionar una vez que se obtiene otro trabajo, a veces cada trabajo se realiza con un nombre distinto, otras se mantiene (*Xolotl, Colectivo Ocasional, Los Neta*, etc.)

Es importante destacar que los colectivos siguen tres tendencias en cuanto a la producción de bienes culturales y artísticos:

- a) La producción de difícil inserción en circuitos culturales: revistas, teatro, danza, etc. Estos tienen dificultades de distribución y financiamiento, asociadas a la coyuntura del área de actividad.
- b) La producción para participación en circuitos alternativos de arte urbano o callejero: serigrafía, grabado, pintura, etc. Estos enfrentan dificultades de reconocimiento para su actividad como artística, ya que su actividad no es valorada positivamente en los espacios más tradicionales de exhibición y promoción artística.
- c) La producción con posibilidades de comercialización: principalmente alebrijes y piezas de cartonería de gran formato, escenografías para eventos diversos, carros alegóricos, decoración de espacios.

En lo que respecta a los recursos, los integrantes de los colectivos corren con los gastos iniciales, han realizado rifas o venta de comida en algunos eventos del Faro para conseguir recursos (*Posesos, Iztapalabra*); o bien obtienen los materiales para sus actividades de las instancias que los contratan, las cuales pueden ser públicas o privadas. También hay donaciones. Generalmente, ponen a disposición del Faro lo que les sobra para compartirlo con el resto de la comunidad; ya que se sienten parte de ésta y por considerarlo una forma de retribución, pues el *Faro* les provee de espacio para trabajar, luz, herramientas, prestigio, etc. (*Ultima Hora, Serigrafía, Posesos, Los del Jardín*).

En los casos en que las actividades son pagadas, hay acuerdos respecto al reparto de las ganancias, generalmente por partes iguales entre los miembros de base del colectivo y un poco menos para las personas que son invitadas a colaborar (*Serigrafía, Ultima Hora, Los del Jardín*). La excepción es *Uroborus*, que maneja un pago por actividades o por día, el cual es

acordado previamente y en el cual se consideran distintos rangos, es así porque, cada vez más, se asume como una pequeña empresa.

Es importante destacar que hay varios colectivos que enfrentan problemas de financiamiento para realizar sus actividades. Algunas veces, ni si quiera cobran o venden sus "productos"; otras, lo hacen a un costo de recuperación (*Danza Contemporánea, Posesos, Iztapalabra, La Mirada, Revista Cultural en el Ombligo*) y los realizan en condiciones precarias. Motivo por el cual se llegan a generar distintas posturas respecto a la labor de la administración, que van desde la necesidad de apoyo hasta el agradecimiento por proveer un espacio, pasando por la petición de mayor difusión. Todas ellas asociadas al mayor o menor reconocimiento o la remuneración o no, de la actividad o producto-bien-servicio desarrollado por el colectivo.

Un aspecto relevante que hay que reiterar, es que la administración del Faro no cuenta con suficientes recursos para proveer todos los insumos para el desarrollo de las actividades, por lo cual algunos colectivos han participado en convocatorias del *Instituto de la Juventud* de la *Secretaría de Desarrollo Social*, etc. para obtener recursos para desarrollar sus actividades (*Iztapalabra*) comprar instrumentos (*Posesos*) o acondicionar su salón de actividades (*Danza Contemporánea*). Además, tanto los talleristas como los colectivos pueden llegar a compartir herramientas, instrumentos y materiales.

La mayoría de las actividades son gestionadas por los propios colectivos, principalmente por el tallerista, por lo que la relación con la dirección del Faro o la coordinación de talleres, se limita a solicitar requerimientos, como permisos para permanecer en horarios y espacios no establecidos para el taller y en algún momento se puede informar o no, de la actividad. Es común que los proyectos de gran formato, como escenarios y ofrendas monumentales, sean solicitados directamente al tallerista, sin mediación de la administración del Faro. Aunque ésta es una situación que tiende a cambiarse, ya que desde la dirección de la *Red de Faros* (que después se transformó en *Sistema de Faros*) se consideró una "reglamentación"

que implicó: “convocatorias para otorgamiento de contratos a los colectivos de los Faros, donar en especie el 10% de los contratos privados a los talleres, pago en especie porque no se maneja dinero”⁶⁰

Las actividades realizadas por los colectivos no tienen seguimiento directo por parte de la administración. Sólo hasta el año 2009, como consecuencia de diferencias y conflictos por falta de transparencia en el manejo de recursos y créditos por participación, así como por la participación de gente ajena al Faro, la dirección ha establecido la entrega de informes del manejo de recursos y la donación de un 10% de las ganancias al Faro, lo cual ha sido aceptado por los colectivos que operan proyectos remunerado. Pero la entrega de informes y las convocatorias no siempre se realizan.

Las instituciones con las que los colectivos han realizado actividades fuera del Faro son diversas. No obstante, trabajan con mayor frecuencia con instancias pertenecientes al Gobierno del Distrito Federal: Secretaría de Cultura, Museo de la Ciudad de México, Instituto de la Juventud del Distrito Federal, así como con las delegaciones y municipios del Estado de México, como Ecatepec o Nezahualcóyotl. Otras instituciones con las que también han trabajado son: Alianza Francesa, Centro Cultural San Ángel, UNAM, Centro Cultural de España, éste último por intermediación de la Coordinación de Servicios Culturales del Faro, etc. Por otra parte, los colectivos también realizan trabajos con agentes privados: pintar y decorar bares y antros, realizar carros alegóricos, presentaciones musicales, etc.

En general, los colectivos que realizan actividades de difícil inserción en circuitos culturales establecidos o en circuitos de arte urbano y callejero, funcionan armónicamente. Los colectivos con actividades que se insertan comercialmente (cartonería) han tenido conflictos, debido a que mantienen concepciones distintas respecto al trabajo realizado y la remuneración correspondiente: los colectivos operan como un grupo de amigos con capacidades y actividades diferenciadas, pero igualdad en las atribuciones y retribuciones.

⁶⁰ Entrevista Liliana López, Directora de la Red de Faros SCULT, realizada el 27-julio-2009

No obstante, se ha dado el caso de que el encargado de la gestión no distribuye las ganancias como se había establecido y ha sido expulsado del colectivo.

Otros de los problemas que se enfrentan, es que los colectivos no tienen personalidad jurídica, no manejan registro fiscal. Alguno de los miembros expide recibos de honorarios de manera personal, o bien operan en la informalidad y de hecho algunos de ellos consideran la informalidad como la mejor manera de trabajar (Serigrafía). Por otra parte, no tienen formación en gestión cultural y/o redacción de proyectos culturales, por lo cual, sólo algunos participan en convocatorias realizadas por instancias públicas para obtener recursos financieros.

Algunas de estas problemáticas son consecuencia de la falta de reglas de funcionamiento dentro del Faro. Si bien es cierto que el clima de libertad y dejar hacer es parte de lo que fomenta la creatividad, también lo es que cuando cada grupo hace lo que quiere sin rendir cuentas a nadie, se pueden generar conflictos. La mayoría de los problemas se deben a la falta de claridad en el reparto de las ganancias y créditos. Como consecuencia, ninguno de los colectivos que hasta ahora se han formado se ha consolidado, luego de unos años de trabajo desaparecen. La posible excepción es *Uroborus*, que es una empresa cultural y *Ultima Hora*, aunque el proceso por el que han llegado a este punto incluye la participación de sus integrantes en dos colectivos anteriores.

Es dentro de este contexto que el colectivo *Ultima Hora* lleva a cabo las prácticas culturales, es decir; en su quehacer se actualizan elementos concretos o ideológicos que visibilizan socialmente fragmentos del grupo cultural al cual se adscriben (esto es, lo que hacen y cómo lo hacen) y que son las que dan pauta para comprender la formación de lugares emblemáticos, de espacios de resistencia, desde los cuales dotar de sentido, en lo cotidiano, a la vida urbana.

2. *Ultima Hora*: Los constructores del Espacio dentro de la Institución Pública.

¿Quiénes son los Ultima Hora?

El *Colectivo Ultima Hora* se conforma por siete integrantes (sólo una mujer) que varían, aunque hay un núcleo conformado por cuatro elementos. s

Sus edades fluctúan entre los 24 y 30 años. La escolaridad mínima es la preparatoria, algunos de ellos, además, tienen estudios técnicos: mecánica industrial y diseño de moda y otros de licenciatura en Biología. Cuentan también con estudios en talleres libres de artes en diversas instituciones públicas: Academia de San Carlos, Artesanías del INBA, Faro de Oriente. Todos viven en el oriente de la Ciudad: Chalco, Nezahualcóyotl, Iztapalapa. Ninguno tiene un trabajo formal y sus actividades se centran en el colectivo y en el Faro de Oriente. Otros miembros ocasionales-temporales del colectivo trabajan en la vía pública como comerciantes informales. Todos viven con sus padres, con excepción de los que son casados. Sólo tres cuentan con computadora. Dos de ellos son hermanos.

Dentro del Faro de Oriente *Ultima Hora* es etiquetado como colectivo de cartonería⁶¹. Sin embargo, ellos se consideran a sí mismos como un colectivo multidisciplinario, ya que manejan diversas técnicas para trabajar: polímeros, estructuras de metal, cartonería, vitrales, etc.

La organización del Colectivo

Ya se ha señalado que un colectivo está conformado por un grupo de personas que comparten un objetivo y para alcanzarlo cada quien desempeña un rol y respalda a los demás, la toma de decisiones se realiza de forma consensuada, etc. En el caso de *Ultima Hora*, el grupo no se plantea un objetivo explícito que defina sus actividades. Sin embargo si destacan la posibilidad de trabajar dentro del Faro y lograr cada vez mejores y mayores posibilidades de seguir realizando su trabajo hasta donde se pueda; así lo describe uno de sus integrantes:

⁶¹ La cartonería es una técnica utilizada para la elaboración de piñatas, judas, alebrijes, etc. que consiste en el modelado de papel periódico con cartón y engrudo.

En un primer acercamiento con el mundo cultural y con la necesidad de plasmar nuestro sentir día a día al mismo tiempo sin dejar atrás la innegable realidad de buscar algún lugar u ocupación en el mundo laboral. Se ha gestado en el año 2004 en las entrañas del faro de oriente entre sus talleres, un grupo de jóvenes autogestivos, multidisciplinarios con diversas aptitudes y con cierta sensibilidad en los diferentes medios de expresión entre los que destacan; el grabado, la escultura, los vitrales, la pintura, los polímeros, etc. Con estos y otros tipos de expresión hemos andado por viejos y nuevos caminos dentro del quehacer popular y cultural. Que van desde realizar carros alegóricos para distintos carnavales...desfiles del año nuevo chino y de la noche de los alebrijes. Siguiendo sobre estos pasos los cuales nos han llevado incluso a exponer en Berlín... El hecho es que durante nuestro andar no tenemos una visión exacta hacia donde queremos llegar pese a nuestras diferencias y coincidencias dentro del colectivo. Pero en lo que queremos poner mayor énfasis es en no olvidar de dónde venimos, el conocer nuestros orígenes nos llevará a entender de manera objetiva en un futuro más cercano o lejano en donde nos encontremos y así poder fantasear con la posibilidad de otras realidades en las cuales podamos moldear y dar forma a nuestras ideas. Buscaremos la manera de poner en la tangible materia lo que anida en nuestra imaginación. (Texto escrito por Juan, colectivo *Ultima Hora*).

En general los *Ultima Hora* no hablan mucho sobre los objetivos del grupo "no hacemos filosofía, más bien trabajamos" (Jeremy, 27-nov-2008). En ese sentido, lo que da cohesión al grupo es la amistad y el trabajo, de tal manera que el colectivo se organiza como un grupo informal, es decir, no tiene una estructura definida, pero cada uno de los miembros cumple con un rol dentro del grupo. Ellos se consideran amigos más que compañeros de trabajo, por lo cual las decisiones son consensuadas. Las tareas se distribuyen conforme a las habilidades personales, así como a los tiempos y actividades que cada uno tiene individualmente. También hay una rotación en las actividades de gestión. Al respecto señalan:

En el colectivo todos tienen responsabilidades, Marco se encarga de la administración, Marco y ellos (Raúl) de la gestión, Uziel de hacer bocetos para los proyectos y así. Todos trabajan en algo que entienden, hay quienes tienen que ir a la escuela o a dar sus clases, como lo hacía Thelma, pero lo que no se vale es que con ese pretexto no trabajen porque a la hora de cobrar todos cobran parejo (Juan, Colectivo *Ultima Hora*, 10-noviembre, 2009).

No obstante contar con siete integrantes, el núcleo de colectivo se conforma con los integrantes que están en el grupo desde que se formó, ellos son quienes gestionan las actividades y uno de ellos (Marco M) es quien se ha registrado en hacienda para expedir recibos por los trabajos que realizan. Pero el resto de los integrantes se entera de todo lo que hacen. Se pagan los siete por igual. Cuando los trabajos que realizan son grandes y requieren apoyo participan con ellos, de manera recurrente, otros amigos que en algún momento han sido parte del colectivo, es decir, hay miembros no permanentes dentro del colectivo y si el trabajo lo requiere incorporan a más personas temporalmente.

La paga para los integrantes temporales se pacta de antemano, no hay contratos, todo se realiza conforme a la palabra, pero se lleva un registro de las actividades y días en que se realizó el trabajo para que las cuentas sean claras. El pago se realiza en un día acordado en el cual todos concurren y se paga a la vista de todos, en efectivo.

Respecto a los integrantes del colectivo, es importante señalar que los cambios pueden ser continuos, ya que como señalan "en el colectivo hay un buen sistema digestivo" (Juan 10-nov-2009) y quien no trabaja o pretende trabajar en distinto nivel que los demás no tiene cabida en el grupo. Al colectivo se pueden integrar nuevos elementos, pero sólo después de un proceso de colaboraciones y de asimilación al grupo central que conforman: Raúl, Marco O, Marco M y Juan, quienes tienen más tiempo en el colectivo. Las decisiones se toman en conjunto, no se imponen, aunque se respeta la opinión de los cuatro: "Aquí lo importante es que somos amigos y aunque nosotros de alguna manera organizamos, nuestra opinión no es la que cuenta más, todos pueden opinar y a veces si alguien de los que colaboran dice: 'no mejor háganlo así porque así queda mejor' pues lo hacemos. No imponemos nada" (Raúl O. Colectivo *Ultima Hora*, 27-noviembre-2008).

Aunque trabajan dentro del Faro, ellos gestionan a título personal los trabajos, por lo cual se consideran a sí mismos como un colectivo independiente. Por otra parte, trabajan poco para promover al colectivo, tienen una carpeta con su trabajo y recientemente un *blog* en internet, el único integrante que parece interesado en esos aspectos es Juan, quien es el encargado del *blog* y quien ha escrito los textos que sobre el colectivo se publican en la revista del Faro (Bitácora). Cuando realizan alguna entrevista, todos tratan de evitarla, sin embargo, siempre hay alguno que realiza el trabajo. Todo lo relativo a promoción y gestión se hace en colectivo o se turnan para realizarlo, pero es la parte que no les gusta hacer, es como el mal necesario, dadas las experiencias negativas cuando encargaron a una sola persona esas labores, ahora las comparten.

En lo que toca al financiamiento, los trabajos que realiza el colectivo se hacen con recursos propios, regularmente se pide un adelanto, al menos en material, para llevarlos a cabo. La publicidad de sus actividades corre por cuenta de la administración del Faro, por lo cual no implica ninguna inversión para el colectivo. En ese sentido, son conscientes de que el Faro es una especie de "mecenas", pues cuentan con el espacio y en sus inicios trabajaron dentro de otro colectivo que tuvo sus primeros recursos a través del Faro y de sus gestiones como parte de esa institución.

Para la producción de su obra, el colectivo cuenta con herramientas que ha ido comprando al invertir el dinero que cobra por los trabajos que le encargan, los materiales son solicitados con anterioridad a quien los contrata y con lo que sobra pueden contar con recursos para sus siguientes actividades, incluso, apoyan a los talleres del Faro con material y herramientas con las que cuentan en 'abundancia', esto es conflictivo porque hay pérdidas recurrentes.

Las prácticas del espacio: el uso y la apropiación

La apropiación del espacio implica los usos del espacio, se trata de un proceso en el que se hace propio algo que es nuevo, ajeno o extraño (Thompson:1990:350). Una relación dialéctica y cíclica entre la acción transformación y la identificación simbólica. A partir de la acción sobre el entorno en forma colectiva e individual, se transforma el espacio y es incorporado en los procesos cognitivos y afectivos, esto es, se le dota de significado social e individual. Distintos grupos dentro del espacio urbano significan espacios en una dinámica temporal en la que diversos intereses pueden confrontarse. En el caso de los espacios que aquí se abordan es pertinente no olvidar que se considera la planificación funcional que de suyo tienen, pero también la creación espontánea de los usuarios a partir de la cual pueden tener un simbolismo *a priori* y otro *a posteriori* (Pol y Valera, 1999), que son análogos a la visión panóptica y funcionalista de la ciudad y la ciudad practicada o andada de M. de Certeau (1996), que es donde se ubica una fuente de conflicto.

La apropiación puede abordarse como modificación del uso previo de los espacios, para lo cual se consideran tres categorías propuestas por Bazán y Estrada (1999); a saber: construcción, uso y apropiación. Así, la construcción de un espacio es definida como “la intervención social sobre un recurso natural, supone la decisión, por parte de un grupo, de transformar dicho lugar y de destinarlo a un uso específico nuevo, diverso al actual” (Bazán y Estrada, 1999: 57).

Esto lo que nos muestra es que la clave está en los usos del espacio, en las prácticas que ahí se llevan a cabo. Desde la perspectiva de la especialización del espacio urbano como existencia de zonas destinadas a actividades específicas y de espacios creados con propósitos determinados, hablar de los usos del espacio implica una especie de normatividad, hay una ciudad-concepto administrada funcionalmente que designa los espacios y en la cual se generan simbolismos *a priori*. De ahí la pretensión de que los espacios sean utilizados sólo para los fines que fueron hechos y que las características físicas de muchos de éstos sean dadas por una construcción *ad hoc*. Por ejemplo: el Centro Nacional de las Artes, no se espera que ahí se lleven a cabo actividades no relacionadas con la promoción y enseñanza del arte; hacerlo implica cambiar el uso.

Al hablar de apropiación diversos autores (Pol y Valera, 1999, Bazan y Estrada, 1999, de Certeau, 1996, Alcazar y Trabada, 1993) coinciden en la idea de que ésta puede llevarse a cabo a partir del uso de los espacios cuando un sector o un grupo social hace suyo —al menos en términos de uso— un espacio dado; aunque el uso no necesariamente implica apropiación. Además, Bazán y Estrada (1999) consideran que para que haya apropiación deben quedar cancelados los usos previos. Así, en los nuevos usos dados a los espacios se concreta esa relación dialéctica y cíclica entre la ‘acción-transformación’ y la ‘identificación simbólica’ de la cual hablan Pol y Valera (1994,1999) a partir de la cual señalan que en todo proceso de socialización existe una apropiación del espacio. Una vez que los individuos establecen una relación con éste y lo integran a sus vivencias, generan un proceso de identificación. Sin embargo, es preciso hacer algunas acotaciones, la cancelación del uso

previo no siempre se cumple o se cumple sólo parcialmente, se pueden cancelar algunos usos previos y se instituyen otros, en estos nuevos usos es donde se da el proceso de apropiación que, además, puede ser temporal y no permanente.

Es así porque la apropiación depende de las significaciones que los espacios adquieren, siendo así puede haber: a) apropiación simbólica parcial de espacios cuando estos son compartidos por otras personas o grupos, b) apropiación selectiva a través del consumo, que es en relación con una diferenciación en la forma en que los espacios son usados con respecto a otros grupos, c) apropiación semántica cuando en ese espacio se conforman contactos de socialización específicos y se condensan heteropercepciones y representaciones (valores) en los que se consigue un fin práctico y que permiten la autoidentificación y diferenciación del grupo específico (Marco Morín, 2001).

En el caso de *Ultima Hora* es posible señalar que usa distintos espacios y realiza diversas formas de apropiación; a saber:

- a) Espacios donde se presenta: el colectivo se apropia de forma temporal los espacios donde realiza los trabajos que va a presentar. El colectivo ha trabajado preferentemente para instituciones públicas de nivel local; es decir, para distintas instancias del Gobierno del Distrito Federal: el propio Faro, la Secretaría de Cultura (SCULT), Secretaria de Economía (SEDECO).

La mayor parte de su trabajo es monumental por lo cual se presenta en las calles y plazas del Distrito Federal, de éstos lugares destacan: el Zócalo de la Ciudad de México, en las ofrendas monumentales del día de muertos en los años 2007, 2008. En el 2009 ocuparon para este trabajo un área cerrada al público donde se montaron unas carpas en las cuales trabajaron durante 15 días previos a la inauguración de las ofrendas y que se convirtieron temporalmente en su 'espacio' de trabajo: sólo se permitía el acceso a la gente que iba con el colectivo, ellos entablaron relaciones amistosas con los encargados de seguridad y con otros colectivos que también

estaban trabajando en otras partes de la ofrenda. Una vez que se inauguró la ofrenda continuaron asistiendo al lugar y podían entrar en la zona de acceso cerrado del juego de pelota, que ellos instalaron para la ocasión. Cabe mencionar que este espacio del Zócalo fue apropiado de forma colectiva y temporal por todos los colectivos que trabajaron en las ofrendas durante los años que se realizó el evento. Otros espacios apropiados de forma similar, han sido las plazas en las que el colectivo realizó escenografías para eventos como el de “La Noche de la Primavera” (2009).

b) Sede de trabajo: el principal espacio que se han apropiado los *Ultima Hora* es el Faro de Oriente, que se ha convertido en su sede de trabajo con el visto bueno de la dirección del Faro y de la SCULT, por lo cual se puede considerar una apropiación ‘permanente’. Este es el espacio en el cual se formaron y trabajan desde 2004. Dentro del Faro el primer espacio físico apropiado fue la terraza, que se encuentra al norte del primer nivel de la nave central. Ahí trabajaban y guardaban los materiales y herramientas que fueron adquiriendo con el tiempo⁶². Es importante señalar que, debido al desarrollo de actividades ruidosas y que ocupan amplios espacios, en el Faro se construyó una nave industrial a donde se trasladaron algunos talleres (talla en madera, carpintería, escenografía, escultura en metal y el colectivo *Ultima Hora*, que se convirtió en el principal usuario del espacio. Este espacio ha sido apropiado por ellos, ocupan los lugares de la entrada, ahí guardan sus materiales y herramientas y trabajan en la parte de afuera cuando los trabajos lo requieren. Sus lugares de trabajo son respetados incluso en los periodos en que no hay actividad y se ausentan del Faro por temporadas relativamente largas, nadie los ocupa.

De esta manera, dentro de la nave industrial es el espacio del que se han ‘adueñado’ debido a que son uno de los colectivos con capacidad de facilitar materiales y herramientas a los demás alumnos y maestros del Faro, colocándose relativamente por encima del resto de los

⁶² Cabe señalar que los trabajos grandes realizados por el otro colectivo de cartonería del faro se realizan en la plaza pública del faro, a un lado de la entrada a la nave principal.

usuarios: pese a que existe una reglamentación⁶³, en la práctica son consultados para usos de material y lugares dentro de la nave, incluso por los encargados de la vigilancia. Ahí realizan sus trabajos en colectivo y en lo individual. Sin embargo, este ser dueños del espacio, no implica una apropiación excluyente del resto de los demás usuarios, sólo la prerrogativa de que sus intereses prevalezcan sobre los de los otros usuarios que comparten la nave.

Además de esta apropiación, en el sentido de ser dueño, hay un cambio de uso que se puede apreciar en distintos espacios de la nave industrial. Además de ser el lugar de trabajo, es el lugar de reunión para esparcimiento, para ponerse de acuerdo. En el caso de las plazas donde realizan sus montajes, el cambio de uso es evidente; pues se convierte en su taller. Otros espacios dentro del Faro, como el patio frente a la nave es usado para trabajos de gran formato o como estacionamiento. En el caso de Aarón, utiliza la fachada del Faro para colocar un puesto de venta de artículos diversos.

De esta forma la apropiación de los espacios dentro del Faro ha sido temporal (por tiempo limitado) en el caso del primer espacio de trabajo del colectivo (la terraza), ya que se vieron en la necesidad de cambiarlo. Sin embargo, al hacerse la elección para el cambio al nuevo espacio (la nave) han resultado privilegiados, aunque la elección de los grupos y talleres que saldrían de la nave principal se realizó considerando las necesidades administrativas, los chicos han resultado favorecidos con un espacio que se han apropiado casi permanentemente (en tanto no son propietarios del espacio, la posibilidad de salir es latente). Si bien el estar fuera de la nave se puede asociar a cierto aislamiento, esto ha sido superado gracias a la posibilidad de contar con materiales y herramientas que proveen al resto de la comunidad, lo que propicia cierto flujo hacia el interior de la nave central. También se han apropiado de la parte externa de la nave como estacionamiento o para realizar trabajos de gran formato ocasionalmente, pero de manera recurrente (sólo en los momentos en que lo requieren, las veces que sea necesario). De manera que *Ultima Hora*

⁶³ Durante la recolección de información de campo se colocó un cartel con las reglas de uso de la nave industrial.

Lleva a cabo una apropiación simbólica parcial, selectiva y semántica de los espacios, ya que comparte todos los espacios usados con otros grupos respecto a los cuales establece una diferenciación y autoidentificación dentro y fuera del Faro.

Todo el Faro puede ser utilizado por todos en situaciones específicas, por lo cual un factor relevante es la temporalidad del uso y apropiación de los distintos espacios. Vale decir que la apropiación del espacio es vespertina, ya que salvo en los periodos de gran trabajo, los *Ultima Hora* no asisten por las mañanas. También es en los días de trabajo del Faro (martes a sábado) poco frecuente en domingo y los lunes sólo en caso de trabajo necesario, previa autorización de la administración. Por otra parte, el uso del espacio también es dentro de los horarios administrativos, pero el colectivo ha logrado que se les de acceso durante la noche y los días que permanece cerrado, siempre por cuestiones de trabajo. Así se pueden considerar las siguientes formas de temporalidad de la apropiación:

- c) Temporal y circunstancial: éste tipo de apropiación se da en los espacios que utiliza el colectivo para instalar los escenarios o trabajos de grandes dimensiones que le son encargados. También en algunas 'zonas' del Faro que utilizan cuando su trabajo así lo requiere; es decir, siempre en función de las necesidades de trabajo.
- d) Más o menos permanente: este tipo de apropiación se da dentro del Faro en las zonas que establecen como su lugar de trabajo, se considera más o menos permanente porque el espacio puede ser cambiado conforme a las necesidades y/o requerimientos de la dirección del Faro, es el caso de su traslado de la terraza hacia la nave industrial
- e) Permanente: hasta el momento se puede considerar que la nave industrial es el espacio que se les ha asignado dentro del Faro y en ese sentido se considera permanente. Sin embargo, no se trata de un espacio propio en sentido de propiedad privada ⁶⁴del espacio.

⁶⁴ En el sentido de propiedad privada, es decir, de posesión plena sobre un bien que se le atribuye a su titular la capacidad de disponer del mismo sin más limitaciones que las establecidas por la ley.

La localización del colectivo en los espacios utilizados y apropiados no necesariamente es una elección conciente y/o propia, pero tampoco se trata de una situación totalmente fortuita, hay aspectos que permiten entender el establecimiento del colectivo en los espacios; a saber:

- a) Relativos a la actividad: la elección del primer espacio apropiado, es decir, la terraza norte del Faro, se dio como consecuencia de la extensión del trabajo del taller de cartonería, es decir, se trata del espacio no utilizado contiguo al taller de cartonería en el cual se formó el colectivo. Era un espacio libre en el que ya antes se habían realizado actividades de cartonería. La elección del segundo espacio utilizado por el colectivo, es decir, la nave industrial, fue una decisión administrativa: el espacio donde ésta se construyó fue elegido por la administración, se dice que era un proyecto planeado desde hacia mucho tiempo, pero que no se contaba con recursos para construirla. Es importante aclarar que para su construcción se contó con la opinión y colaboración de un arquitecto que ya antes había trabajado para la SCULT en la construcción de otros Faros. Asimismo, la elección de los talleres que se trasladarían ahí fue hecha por los directivos de la institución, vale decir que en principio el colectivo no estaba muy conforme con la asignación, pero una vez instalados en el espacio lo han apropiado sin problemas. En ese sentido, más que la elección de un espacio se ha tratado de la asignación de un espacio, que luego fue apropiado.
- b) Relativos a los recursos del grupo: el colectivo cuenta con los recursos necesarios para realizar obras de gran formato. La mayoría de sus obras son por encargo y si requieren transporte u otro espacio, eso es gestionado anticipadamente, por lo cual se encuentran en la posibilidad de trasladar sus trabajos a cualquier parte, sea dentro de la ciudad o fuera de ella. Los recursos no son una limitante para elegir un lugar donde trabajar o llevar su trabajo. Como se ha señalado, dentro del Faro, el prestigio ganado por el grupo es un recurso que les permite elegir espacios para trabajar, más allá, del que les es asignado originalmente dentro de la nave industrial.

- c) Relativos a la administración de los espacios: la mayoría de los trabajos monumentales realizados por el colectivo son para instancias públicas, eso ha sido como un arma de doble filo, ya que al principio les dio visibilidad y la posibilidad de conseguir más trabajo, pero con el tiempo las restricciones para la contratación de servicios, en algunas ocasiones, les ha impedido realizar trabajos incluso dentro de la misma SCULT por ser un colectivo que “forma parte de la institución” aunque no de manera formal. Aquí cobra importancia la cobertura de expectativas respecto al trabajo realizado por el colectivo y la visibilidad que le da al Faro en otros espacios, es decir, mientras más colectivos surjan de otros espacios se reducen las posibilidades de trabajar para el colectivo, pero cuando se trata de promover el trabajo del Faro, ellos son la primera elección debido a su experiencia y a la calidad de su trabajo, también al reconocimiento que comienzan a tener. En este sentido, se trata de una elección del colectivo, porque ellos deciden a qué convocatorias acudir, se trata de una elección de quienes administran los lugares/espacios donde se va a presentar el trabajo o para quienes van a realizar su trabajo. En el caso de las instancias privadas, todo se realiza conforme a los intereses de ambas partes en un acuerdo comercial, cada trabajo responde a lo acordado por las partes.
- d) Relativos a la organización de los eventos: los eventos en los cuales puede participar el colectivo son diversos. Cuando se trata de piezas de pequeño formato, pueden elegir convocatorias para exponer en casas de cultura, galerías, decorar bares, etc. Cuando realizan obras de gran formato, se presentan en desfiles, la calle, plazas públicas. La mayoría de los eventos en los que participan son populares, es decir, ellos prefieren participar en eventos realizados al aire libre, organizados por instancias públicas, pero también participan con asociaciones civiles, sindicales, etc., pues tienen una identificación con las causas populares sin que ello se manifieste o se traduzca como adhesión ideológica o política alguna:

Yo tengo mi lado oscuro, pertenezco a una organización social de la Prepa Tacuba y hago labor en la zona de la central de abastos, labor de participación social, pero apartidista. No lo comparto con los demás compañeros de Última Hora porque ellos como la mayoría de la gente son apáticos, decepcionados, sospechosistas respecto a las actividades políticas, por eso casi no hablo con ellos al respecto (Edmundo, Colectivo *Última Hora*, 21-octubre 2008).

La permanencia del colectivo dentro del Faro es ya de más de cinco años y se realiza, como se ha dicho, en los horarios de operación de la institución, pero de forma vespertina preferentemente. Aunque con la posibilidad de ampliar los horarios, días y periodos de uso cuando el Faro está cerrado. Respecto a su permanencia en el Faro, ellos consideran que van a estar ahí mientras el colectivo exista, piensan que es el espacio ideal para trabajar porque pueden estar en contacto con otras personas que también realizan actividades creativas, podrían rentar un espacio, pero les gusta trabajar ahí por los beneficios que les da el estar en contacto con otras personas: “estamos bien en el Faro, podríamos irnos a otra parte, pero no sería lo mismo que estar en el Faro... es mejor estar aquí porque estamos en contacto con más personas, podemos ver cómo trabajan y aprender cosas, interactuar y retroalimentarnos con todos los demás que trabajan también en el Faro” (Marco O. Colectivo Ultima Hora, 27-noviembre, 2008).

El Faro es una institución pública administrada por el gobierno del Distrito Federal a través de la SCULT y dentro de ésta por la Red del sistema de Faros a partir de 2007. Se trata de un espacio público que sigue las normas administrativas de un centro cultural, pues como tal se encuentra considerado en la administración pública. Sin embargo, debido a la forma en que se estableció y se consolidó, es un espacio:

en el que anida la contradicción, es institucional público y es alternativo comunitario y todo convive en el mismo espacio. Y hay una especie de confrontación, pero los que quieren volver esto solamente alternativo saben que no pueden porque nadie puede sostener 25 mil metros cuadrados que es lo que mide el Faro completamente, ni su agua, ni su luz, ni su teléfono, ni ninguna de esas demandas las pueden suplir como sociedad civil y la institución sabe que no podrá sostener una comunidad, un espacio de autonomía, de libertad, sólo con la visión que tiene, puede que tenga el dinero, pero no la visión. Entonces se sabe que esa contradicción está ahí...

⁶⁵

Entonces hay una especie de acuerdo tácito entre administración y comunidad, que permite que el espacio funcione de la manera en que lo hace.

⁶⁵ Entrevista Lilita López Borbón directora de la red de Faros SCULT, realizada 27 de julio de 2009

En el caso del Faro, la distribución de los espacios por parte de la dirección es establecida de forma permanente para los talleres, por horas y días en los espacios que son compartidos: salón escénico, salón de danza, salones cerrados, pero los que requieren de instalaciones especializadas son permanentes y no se comparten, sin embargo, los usuarios utilizan los espacios de forma libre cuando éstos no están siendo usados, aunque siempre respetando las actividades ya programadas.

En el caso de los *Ultima Hora* no hay excepción a este comportamiento, dentro de la nave la parte que les ha sido asignada, donde han colocado la estantería para guardar sus herramientas y sus alrededores, es la parte que se han apropiado y donde trabajan, se extienden dependiendo del trabajo, pero sólo hasta las partes que son ocupadas por alguno de los talleres con los que comparten la nave industrial, o salen de ésta a trabajar al patio. La parte de afuera es una extensión de su espacio de trabajo o bien cumple las veces de estacionamiento para sus vehículos, el espacio es utilizado también como especie de bodega para poder reciclar los materiales que rescatan de los trabajos que realizan. Nunca utilizan el espacio que ha sido apropiado por el otro colectivo de cartonería que opera en el Faro.

El espacio se ha convertido en el lugar de trabajo del colectivo, pero cuando no hay trabajo se utiliza para proyectos personales o como lugar de reunión y esparcimiento. También es el espacio donde enseñan algunos aspectos de su actividad (cartonería, soldadura, polímeros, etc.) a quienes se acercan a ellos. Es decir, el Faro de Oriente, en particular la nave industrial, cumple diversas funciones: espacio de trabajo para el colectivo, espacio de enseñanza para los talleres, espacio de gestión para los trabajos del colectivo (a veces van a buscarlos ahí para ofrecerles trabajo), espacio de esparcimiento y lugar de reunión para los amigos, espacio de venta para la producción individual.

En los espacios se alcanzan distintos grados de visibilidad; por ejemplo, dentro del Faro los espacios más visibles son los utilizados por los colectivos de cartonería. Esto sucede por diversos motivos, uno de ellos es la realización de trabajos de gran escala o monumentales

que les ha llevado a salir de los espacios cerrados hacia la plaza pública, para trabajar. Además, al encontrarse en el exterior de los edificios desde la calle se puede ver el trabajo de los colectivos. Por otra parte, ya dentro de la nave, el espacio asignado y ocupado por *Ultima Hora* es el que se encuentra a la entrada, por lo cual es el primero que se ve. Por otra parte, los materiales que recuperan para reciclar, los cuales se ubican tanto en el patio fuera o al entrar a la nave, hacen prácticamente imposible no ver los espacios ocupados por los colectivos de cartonería. En ese sentido, es la obra del colectivo la que vuelve más visible un espacio que, de por sí, ya lo es. Aunque el colectivo se encuentran fuera del edificio principal, lo cual aísla del resto de la comunidad, es decir, del resto de los talleres y de la administración; mantienen una gran visibilidad. El Faro opera como espacio abierto pese a que ahora existen una serie de espacios cerrados dentro de cada uno de los cuales se realizan las actividades, cuya visibilidad sigue existiendo al interior de cada uno de los dos polos de actividades cerradas en que se han constituido el edificio principal y la nave industrial.

Otra forma de visibilidad se tiene a partir de la relación con los circuitos de actividad. Dentro de la cartonería algunos espacios son más relevantes que otros a la hora de mostrar el trabajo, ya que cuentan con prestigio. Hay una jerarquización relacionada con la venta y exhibición de artesanías, así como del reconocimiento de algunos artesanos; es posible distinguir: 1) espacios institucionales; principalmente tiendas públicas de artesanías: fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART), Museo BANAMEX, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Museo de Arte Popular (MAP), etc. 2) espacios comerciales (tiendas de artesanías); aquí se puede destacar el reconocimiento de algunos talleres, como el de los Linares⁶⁶, que es sin duda el más valorado de todos, sus trabajos son buscados para ser llevados a diversos espacios de exhibición y venta, incluso, para exportación; también es el caso de Hugo Peláez quien es parte del Faro de Oriente. Otros espacios menos relevantes son los 3) espacios populares: los alebrijes se venden en calles y mercados, los Judas en la merced, en casas de cultura, etc. En este sentido, los espacios proporcionados por el MAP

⁶⁶ El taller de los Linares es el más conocido en el país, pues Pedro Linares es el creador de los alebrijes, fue ganador del Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1990 por su trayectoria. Sus hijos y nietos continúan con la tradición.

son relevantes, particularmente la convocatoria anual al evento "La Noche de los Alebrijes" en el cual se realizan alebrijes monumentales que desfilan por las calles del centro histórico y son exhibidos al aire libre sobre la avenida reforma (la primera vez la exhibición fue en las instalaciones del MAP). En este evento *Ultima Hora* ha ganado un premio de tercer lugar.

Por otra parte hay mayor o menor visibilidad conforme a la cantidad de espectadores y seguimiento mediático del que puede ser objeto su trabajo. En este sentido, el lugar que les ha dado mayor visibilidad al Faro y a *Ultima Hora* es el Zócalo de la Ciudad de México, donde han presentado "ofrendas monumentales" que son visitadas por mucha gente y tienen amplia cobertura mediática; la cual incluye notas en diarios de circulación nacional, como La Jornada, El Universal, Reforma, así como cobertura en televisión, incluyendo TV5 de Francia. En los medios impresos se les entrevista y da crédito como creadores. Otros espacios de gran visibilidad, pero que no les dan reconocimiento como creadores entre los espectadores, son los escenarios y carros alegóricos (por ejemplo el desfile de año nuevo para la gente del barrio chino, escenarios para el festival "La noche de la primavera" organizado por el Gobierno del Distrito Federal. Sin embargo, posibilitan el reconocimiento entre quienes realizan actividades similares e incrementan las posibilidades de ser contratados para eventos parecidos. Lo mismo ocurre cuando hacen trabajos para espacios privados, no da visibilidad entre el público, pero si entre posibles 'clientes' y ayuda a acrecentar su carpeta de trabajo. Al respecto se aprecia que en los espacios cerrados el trabajo es visible entre un grupo reducido de personas con posibilidades de solicitar sus servicios, en tanto los espacios abiertos dan reconocimiento como creadores en los medios, lo cual repercute en mayores posibilidades de trabajo y reconocimiento para el Faro y para el colectivo.

En lo que corresponde a los espacios donde presentan su trabajo, también es posible señalar que hay una jerarquía relacionada con los niveles de gobierno; resulta de mucho más prestigio y mejor paga trabajar para el gobierno local que para los municipios, o para las organizaciones populares en los municipios. Hasta ahora no han trabajado para las

instancias del gobierno federal, su trabajo se mantiene a nivel local⁶⁷. No obstante, eso les ha permitido viajar a Berlín a raíz de una convocatoria del colectivo *Citámbulos*, que les permitió exhibir una obra en un museo. Sin embargo, es un hecho que no ha sido explotado por el grupo y no han aprovechado la posible visibilidad que eso les dió, salvo dentro del circuito de colectivos que trabajan dentro del Faro y dentro de la SCULT. Al respecto señalan:

Nosotros no planeamos a futuro, deberíamos hacerlo, pero no lo hacemos. Si tenemos contactos y los mantenemos, pero no como amistad, ni de una forma planificada u ordenada. Por ejemplo, tenemos listas de proveedores y posibles ayudantes, transportes y clientes, pero no ordenada, sino cada quien tiene algo de eso... con Citámbulos llegó la convocatoria por parte del Faro, en la secretaría nos dijeron que ganamos y que el jurado estuvo compuesto por gente de la secretaría y de Citámbulos...pensábamos seguir en contacto, pero al final no intercambiamos datos con Citámbulos (Juan, Colectivo Ultima Hora, 3-marzo-2009).

Movilidad Urbana

En esta investigación la concepción de movilidad urbana, no remite a la forma de desplazamiento eficiente en la ciudad (referida sobre todo al transporte, al traslado de un sitio a otro por distintos medios: ciclista, peatonal, motorizada, etc.) relativa a la estructura urbana y el uso de suelo, la infraestructura, imagen urbana, topología de la movilidad y la accesibilidad, condiciones de las vías, ubicación, etc., sino es entendida en el sentido de M. De Certeau, es decir, la creación de espacio a partir del andar del transeúnte, de su desplazamiento que espacializa y hace la ciudad.

En principio hay que destacar las características de los espacios andados por *Ultima Hora* dentro del sistema urbano. Son los espacios donde exhibe, muestra o entrega su trabajo o para quien trabaja. Éstos tienen características específicas dentro del espacio urbano, conforme a la distribución espacial, la adscripción a algún circuito, la cantidad de recursos con los que se cuentan, el nivel de gobierno al que pertenecen o si son privados; es decir, hay tipos de espacios dentro de la jerarquía urbana por ejemplo: a) los institucionales públicos, donde se cuentan los muros, centros culturales y casas de cultura; la distribución de estos espacios en la ciudad, ya ha sido mostrada en el capítulo anterior, por ahora es importante

⁶⁷ Aunque para las celebraciones del Bicentenario les encargaron la realización de unas piezas diseñadas por los encargados del desfile conmemorativo.

destacar que éstos cuentan con recursos suficientes y con espacios para exhibir piezas de cartonería como alebrijes. Otros espacios públicos, no considerados en el capítulo anterior, pero que también son relevantes para el tipo de actividad realizado por *Ultima Hora* son escuelas, como la Universidad de Chapingo, particularmente en eventos al aire libre. b) los espacios alternativos, como centros culturales, que también cuentan con espacios para exhibición o bien acondicionan alguno cuando organizan alguna muestra, éstos no cuentan con muchos recursos por lo cual las condiciones de trabajo no son óptimas y c) los privados, como el MAP, que cuentan con recursos y espacios de exhibición, los clubs nocturnos donde se realizan decoraciones, en este caso el trabajo se adapta al espacio. Pero sobre todo *Ultima Hora* exhibe en d) espacios públicos abiertos: plazas y calles. Aquí, el colectivo ha realizado trabajos en diversos puntos de la ciudad y de la república (Pachuca, Veracruz), destacando en el Estado de México los municipios de Los Reyes, Nezahualcóyotl, y en el Distrito Federal en las delegaciones Cuauhtémoc, principalmente debido a la exhibición de sus trabajos monumentales en el Zócalo (ofrendas) y Reforma (Desfiles de Alebrijes y del Año Nuevo Chino). Pero el referente más importante es el Faro de Oriente, ahí se encuentra su sede de trabajo.

Estos espacios abiertos son acondicionados para eventos especiales: las calles son cerradas temporalmente o las plazas son acondicionadas para las muestras. En el caso de trabajos más pequeños, como mojigangas o decoración para bares, estos se ubican en espacios cerrados. La excepción sería un Alebrije gigante que se presentó en el Centro Cultural de España, en 2007. Otro tipo de trabajos realizados a nivel individual, también, son presentados en espacios públicos abiertos, como es el caso de Marco M. en un parque de Ecatepec, donde presenta su obra individual los fines de semana, o de Jeremy quien vende sus alebrijes en un puesto en el mercado de San Juan.

Esto muestra que el trabajo del colectivo es realizado para espacios públicos abiertos y sólo ocasionalmente para espacios cerrados y privados. Un aspecto importante es que el lugar de trabajo es un espacio público, el Faro, que se administra como un espacio cerrado, es decir,

con una serie de normatividades establecidas por la administración, además de las establecidas por los usos y, aunque es un espacio de acceso libre, hay restricciones de horarios, vigilancia y control. No obstante, el Faro es considerado como un espacio abierto, ya que cuenta con espacios amplios para trabajar, así como 'reglas flexibles' que fácilmente son adecuadas a las necesidades de las actividades que ahí realizan los usuarios.

De esta forma, las relaciones en los andares por la ciudad se dan desde el origen de los integrantes del colectivo y el espacio donde se forma y trabajan. Todos los integrantes de *Ultima Hora* viven en el oriente de la ciudad, de ahí que sus actividades académicas o laborales, así como sus primeros contactos con espacios donde se realizan actividades artísticas, se dieron en la escuela y en el Faro, en el Oriente de la Ciudad de México desde donde van marcando otros lugares de recorrido dentro de la misma zona a al cual dan visibilidad al exponer en otras zonas de la ciudad y el país.

Los miembros de *Ultima Hora* no se consideran así mismos como cartoneros, por lo que no se insertan totalmente en ese circuito de actividad. No obstante, conocen a algunos otros colectivos de cartonería o de otras técnicas. Dentro del Faro, cuando han trabajado con otros colectivos, ellos se han encargado de la gestión, como sucedió en los escenarios para "La Noche de la Primavera" (2008), por ser el colectivo con más experiencia. Fuera del Faro, han tenido contacto con algunos colectivos participantes en las ofrendas del zócalo, pero no mantienen relación alguna con ellos; tal es el caso de *Los olvidados de Tepito* y *Las poquiankitsch*. Aunque no descartan una colaboración en el futuro, pero no es algo que piensen en lo inmediato.

Sin embargo, si conocen posibles clientes para los cuales trabajar. Eventos y/o convocatorias, como MAP /Noche de los Alebrijes, SEDECO/ Ofrendas, SCULT/ diversos, Carnavales, Municipios, etc. la mayoría de ellos con instancias del Distrito Federal en el nivel local, debido a la relación que mantienen con el Faro, pero también de nivel municipal y con instancias diversas; mayoritariamente en el oriente de la ZMCM y en el Centro Histórico, algunas delegaciones.

Los *Ultima Hora* no forman parte de ninguna red de actividades de cartonería o de colectivos de arte. Sus actividades parecen ser cíclicas, ya que realizan recurrentemente los trabajos para los eventos en los que participan, como “La Noche de los Alebrijes”, las ofrendas, los carros alegóricos. Su participación con el colectivo Citámbulos podría haberlos insertado en una red de exhibición en diversas partes de la ciudad y del mundo, sin embargo, no mantuvieron el contacto, también participaron en el encuentro de colectivos “Resistencias Colectivas” organizado por el Faro y el Centro Cultural de España, pero tampoco mantuvieron contacto con los colectivos participantes: *Madroño* de Chihuahua, *Guerrilla Visual* del D.F. *Aliados* de Neza, con redes de trabajo en la república y en Estados Unidos, *Basurama* y *Ojo Atómico* de España.

Prácticas de Apropiación Material y Simbólica del espacio

En esa movilidad urbana se desprenden prácticas de apropiación material y simbólica del espacio, relacionadas con factores que afectan la distribución espacial de la escasa infraestructura y equipamiento cultural en la zona oriente. Los integrantes de *Ultima Hora* viven en los municipios del Estado de México, sin embargo, cubren las necesidades culturales en el Distrito Federal. El Faro de Oriente constituye uno de los pocos espacios que dan servicios culturales a la zona (incluyendo Distrito Federal y Estado de México). Las pocas instancias que organizan actividades relacionadas con su trabajo son de carácter municipal y se realizan en casas de cultura. Esto los ha llevado a extenderse hacia otros espacios del Distrito Federal; generalmente, espacios públicos. El uso y apropiación de estos se ve influido por las normas impuestas dentro de las instituciones donde laboran o para las que laboran, que varían de una a otra.

Es posible señalar que hay una organización alrededor del espacio dentro del Faro, ya que los espacios ocupados por los talleres, se distribuyen conforma a las necesidades que cada una de las actividades tiene. Así, los talleres que ocupan grandes superficies para su actividad y cuya actividad genera ruido, se ubican en a nave industrial: carpintería, talla en

madera, escultura en metal, cartonería. Dentro de ésta, que es un espacio cerrado, al igual que en la nave principal, las separaciones entre talleres son más una convención que un límite físico, en ese sentido el espacio es abierto. Si bien es cierto que hay una distribución de espacio, dada por los estantes donde se guardan las herramientas y las mesas donde se trabaja, éstos límites pueden extenderse en caso de necesidad, siempre y cuando el espacio no esté siendo ocupado por otro en ese momento. De manera fija *Ultima Hora* se ubica a la derecha de la entrada, que es donde se encuentran los estantes para guardar sus herramientas y materiales, así como las mesas de trabajo. Debido al volumen de las obras que realizan, su espacio de trabajo se extiende dentro de la nave y en el exterior. De igual manera, los materiales de reciclaje y resguardo que ocupan en sus trabajos monumentales, se guardan en la nave, por lo cual el espacio originalmente asignado tiende a expandirse. Cada uno de los integrantes fijos comparten los espacios ocupados, cualquiera puede estar en cualquier parte. Ellos se han apropiado de la nave industrial: “ Ya se han establecido una especie de acuerdos con el Faro, por ejemplo sobre lo que se puede donar, sobre el mantenimiento y la forma de convivir en la nave industrial, pero nada más. Nosotros no nos involucramos en cosas administrativas o políticas del Faro, nos mantenemos al margen porque no nos interesa conseguir un trabajo” (Juan, Colectivo Ultima Hora, 3-marzo-2009).

Vemos así que a partir de las prácticas referidas al uso del espacio se pueden apreciar signos de distinción frente a otros actores, es decir, que les dan reconocimiento y los diferencian de otros usuarios: relacionados con la importancia y visibilidad de los eventos en los que participan: los mejores eventos y espacios son realizados por instituciones públicas, en este sentido los concursos son importantes, pues de ganarlos se obtiene un reconocimiento entre pares. En ese rubro los *Ultima Hora* han ganado premios de tercer lugar en “La Noche de los Alebrijes” (Cfr. <http://www.map.df.gob.mx>), la convocatoria del colectivo *Citámbulos* (<http://citambulos.net>) que los llevó a exponer en Berlín, esto les ha dado cobertura en los medios, principalmente en prensa. Y les han permitido continuar participando en los eventos, así como tener mayor estatus dentro del Faro, no al nivel de *Uroborus* que ha ganado más premios y que es buscado-patrocinado para futuras participaciones en esos

mismos eventos por instituciones como Bancomer. Sin embargo, sí les permitieron firmar contrato con los promotores del Barrio Chino para hacer los carros alegóricos para el desfile de año nuevo en al menos dos ocasiones (2009, 2010). Además de seguir siendo contratados por la SCULT y otras instancias públicas y privadas, pues se amplía su carpeta de presentación.

De esta forma, existen factores de distintos tipos que inciden sobre la apropiación y transformación del espacio; a saber:

- a. Físicos: desde la experiencia de *Ultima Hora* es posible señalar que los espacios que preferentemente se apropian, debido al tipo de trabajo que realizan, son los espacios abiertos, la calles, las plazas públicas. En lo que corresponde a trabajos de menor escala, éstos pueden presentarse en cualquier espacio con posibilidades de ser adaptado para sus muestras. Lo cual implica un tipo de ***apropiación temporal y cíclica*** de estos espacios, conforme a la realización de los eventos en espacios abiertos de uso colectivo.

- b. Institucionales: la participación de las instituciones es relevante en el tipo de apropiación temporal, cíclica o situacional de los espacios, pues son quienes organizan o autorizan el uso de las calles donde se muestra el trabajo monumental de los *Ultima Hora*. En el caso de los talleres, que incluso les han invitado a impartir, éstos también son realizados con la anuencia de quienes administran los espacios. Es importante señalar que, aunque los integrantes del colectivo gestionan sus actividades, tienden a buscar eventos ya establecidos para participar y no a organizarlos ellos mismos. Dentro del Faro se han apropiado los espacios porque la administración les facilita el uso, además, no hay una normatividad clara ni autoritaria, si bien es verdad que durante la investigación se publicó un reglamento de uso de la nave, también lo es que es poco conocido y fácilmente se ignora. Por otra parte, al Faro le resulta conveniente presentar al colectivo como uno de los logros de su gestión.

c. Culturales: un factor relevante en el caso de los integrantes del colectivo es la participación-relación con la familia, puede ser de dos tipos, se apoyan en ella o hay el rechazo a la actividad que es considerada improductiva. Para los integrantes del colectivo es muy importante la opinión de sus familias. Pero el aspecto más relevante es la solidaridad entre los grupos para realizar sus actividades, se puede hablar de una forma de trabajo colectivo de la comunidad Faro.

d. Del entorno externo: El hecho de que sus actividades se realicen, preferentemente, con instituciones de nivel local o municipal, ha implicado que se encuentran sujetos a los cambios administrativos periódicamente. Las situaciones económicas también han influido, principalmente la disminución de presupuestos o el empleo de éstos para otras actividades. Al respecto es relevante la cancelación de la ofrenda de muertos en el año 2010, pues los recursos se canalizaron hacia los festejos del Bicentenario, así como el uso de la plaza de la constitución para eventos federales. En ese sentido es de destacar que los *Ultima Hora* pensaban realizar trabajos monumentales para los festejos del bicentenario, pero las actividades se centraron en espectáculos de luz y sonido; de modo que su participación se centró en los desfiles, éstos se encargaron a artistas plásticos de renombre; por lo cual su participación no fue creativa, sino por encargo.

Por otra parte, la disminución de presupuestos no sólo implica disminución en la cantidad de actividades realizadas (las actividades cíclicas se cancelan y su trabajo se reduce), sino, también, el cierre de espacios. Asimismo, los cambios administrativos dentro de la SCULT y el propio Sistema de Faros, tendientes a distribuir recursos y dar visibilidad a los otros faros, han disminuido las posibilidades de realizar más actividades para el colectivo, pues las directrices del sistema indican que debe haber convocatorias para asignar los trabajos, al menos en el papel, ya que ellos siempre tienen preferencia a la hora de las selecciones, pues cuentan con el apoyo del director

del Faro de Oriente⁶⁸, ellos comentan que han recibido los encargos sin que medie concurso o convocatoria alguna.

De lo anterior se desprende que la jerarquización del espacio se lleva a cabo considerando diversos aspectos entre los que destacan:

- a. Códigos y taxonomías del orden espacial en relación con aspectos del espacio:
 - i. Funcionales: ya se ha señalado que dentro del Faro es importante la nave industrial fue hecha pensando en las actividades de talleres y de colectivos, como *Ultima Hora*, se trata pues de un espacio *ad hoc*. Sin embargo, dentro de la jerarquía del espacio Faro, implica salir de la nave principal, que es el corazón del Faro y, por ello, cierto aislamiento del resto de la comunidad. Fuera del Faro algunas calles y plazas públicas son más importantes que otras, pues históricamente han cobrado relevancia dentro de la ciudad; tal es el caso del Zócalo y de las plazas del centro histórico, así como Reforma, éstas resultan más funcionales que otras por su ubicación, por la accesibilidad, por la amplitud de sus espacios, no es casual que se hayan constituido como los lugares, por excelencia, para la celebración de desfiles y concentraciones masivas así como de eventos culturales. Algo similar ocurre con las plazas municipales.
 - ii. Simbólicos: dentro del Faro los sitios que se consideran privilegiados o que tienen más jerarquía son los que se ubican dentro de la nave principal, donde se encuentran las oficinas administrativas y la mayoría de los talleres, la galería, la biblioteca, el espacio escénico. Ahí se concentran las actividades habituales, que son los talleres, así como las de servicios culturales (exposiciones, conferencias, conciertos, etc.). De ahí que las actividades desarrolladas regularmente en espacios fuera de la nave se 'aislen' del resto de la comunidad. Sin embargo, la plaza pública y el techito han cobrado

⁶⁸ Es importante mencionar que después del término de la recolección de información, el Director del Faro de Oriente pasó a la dirección del sistema de Faros.

importancia en cuanto a la realización de conciertos al aire libre, que atraen un número importante de visitantes al Faro. Estas actividades otorgan un nivel de importancia dentro de la jerarquía de espacios, pero sólo para eventos grandes⁶⁹. En lo que toca a las actividades cotidianas, el uso de la nave industrial no ha alcanzado el mismo nivel que la nave principal, pero si la actividad de *Ultima Hora*, es decir, el espacio cobra valor por la actividad del colectivo.

iii. Administrativos: la dirección del Faro asigna los espacios, sin embargo, a partir del uso algunos de éstos son 'tomados' por los usuarios, quienes realizan en ellos sus actividades, siempre a partir de una 'negociación - acuerdo' en entre las partes. En el caso de *Ultima Hora* es importante señalar que los chicos se han apropiado de una parte del patio como estacionamiento, que uno de ellos instala un puesto de venta en las puertas del Faro, que utilizan el espacio de la nave para hacer trabajos individuales; así como trabajos que son cobrados y por los cuales sólo recientemente (2009) se acordó establecer una comisión/porcentaje para donarlo al Faro en especie. Esta 'transacción' permite que algunos colectivos adquieran mayor importancia que otros, pues generan 'recursos' además de prestigio para el Faro.

b. Formas elementales y prácticas organizadoras del espacio, se puede destacar, principalmente la bipolaridad:

i. Cerrado/abierto: ésta es asociada al tipo de trabajo realizado por *Ultima Hora*, en este caso el trabajo monumental es para espacios abiertos, en tanto los trabajos de menor escala (como decoraciones) son para espacios cerrados. La relación sería:

Cerrado : pequeño :: abierto : monumental

⁶⁹ Después de la recolección de información de campo, se inauguró el auditorio del Faro

ii. Público/privado: la relación con el espacio público les significa la posibilidad de usar el espacio del Faro como lugar de trabajo, contrario a los que sucede en espacios a los cuales no tienen acceso porque de hacerlo tendrían que pagar. En ese sentido, el *espacio público* es asociado a la gratuidad y accesibilidad; en tanto el privado se asocia al cobro y a la restricción de acceso. La posible relación sería:

Público : gratuito :: privado : cobro

público: acceso libre :: privado a acceso restringido

iii. Dentro/fuera: en del Faro, las actividades realizadas dentro de la nave se privilegian sobre las realizadas en la nave industrial, es así porque uno de los criterios para el traslado fue el ruido que producían y dificultaba la realización de otras actividades. Sin importar la funcionalidad y los beneficios que representa la nave, en el caso de *Ultima Hora*, el traslado no fue del todo la primera opción, ellos preferirían haberse quedado en la nave principal. A pesar de estar dentro de la nave, esto se considera fuera y estar fuera implica aislarse del resto de las actividades del Faro, un menor contacto con el resto de los talleres y los colectivos. Por ello, se puede considerar la relación:

dentro: integración :: fuera: aislamiento

iv. Interior/exterior: en el caso de los trabajos realizados por el colectivo; los monumentales, por razones obvias, deben realizarse para exteriores y, aunque desarrollan trabajos más pequeños que se exhiben en interiores, éstos les significan menor visibilidad, menos reconocimiento público. De lo cual se puede considerar la relación:

Exterior: publicidad :: interior: privacidad

Relaciones con el espacio

La relación del colectivo con el espacio debe abordarse en dos sentidos, dentro y fuera del Faro para apreciar lo que el colectivo da y obtiene del espacio. En el caso de la relación con el espacio Faro de Oriente, lo que el colectivo obtuvo, en principio, fue la posibilidad de aprender una actividad, luego un lugar dónde desarrollarla y potenciarla hasta conseguir cobrar por ella. El Faro da al colectivo el respaldo institucional y, con éste, la posibilidad de acercarse a otras instituciones del gobierno local al cual se adscribe. Del mismo modo, el Faro es el espacio de trabajo y a veces el vehículo de promoción de su trabajo. A cambio, el colectivo da crédito en todo lo que hace presentándose como colectivo del Faro de Oriente, como se aprecia en su *blog* (Cfr. <http://colectivoultimahoradefaro.blogspot.com>). En lo que respecta a los espacios fuera del Faro, el colectivo obtiene de ellos la posibilidad de reconocimiento para su actividad, el seguimiento de sus actividades en prensa, la posibilidad de que la gente vea su trabajo. Lo que el trabajo del colectivo da a estos espacios, es una obra de calidad que atrae al público a los eventos y, con ello, se incrementa la asistencia, la participación, el reconocimiento de los eventos y de las instancias que los organizan.

Por otra parte, el espacio público en el que presentan sus trabajos les ha generado reconocimiento dentro de la SCULT, así como en otras instancias del circuito de producción monumental relacionado con la cartonería. En ese sentido, se puede hablar de una reciprocidad en la que a partir del Faro se logró participar en espacios y, después, gracias a su trabajo se da reconocimiento al Faro por los logros que pueden obtener las personas formadas en ese espacio: los premios en el desfile "La Noche de los Alebrijes", la participación del colectivo con *Citámbulos* en Berlín, etc.

No obstante, el reconocimiento y visibilidad de los trabajos, gracias a los espacios donde se presentan, no alcanza a trascender a otro tipo de espacios. Con la excepción de su participación con los *Citámbulos*, las actividades sólo se reconocen y presentan dentro de espacios vinculados con actividades populares, no hay reconocimiento del trabajo en instancias de carácter 'artístico' no popular. En parte porque la actividad que realizan es clasificada como artesanal, pero también como parte de la exclusión del campo cultural

artístico, lo cual se aprecia en la cobertura mediática dada a las actividades del Faro y los comentarios que los artistas que visitan el Faro suelen hacer. Todos hablan de la labor importante que representa, pero nunca de las posibilidades de salir de ese circuito popular y de nivel delegacional y de gobierno local en centros culturales. No en los espacios de más prestigio del nivel local y, mucho menos, en los de nivel federal. Lo cual se entiende porque esa no es la labor del Faro.

Dentro del Faro los conflictos por los espacios son pocos, ya que los usuarios asumen y respetan la distribución establecida por la administración y por los usos, es decir, se respetan los lugares asignados y los ocupados por otros usuarios. Aunque hay quejas, no pasan del corredor, muchas cosas se comentan, pero pocas de ellas son llevadas a nivel de queja formal ante la dirección. Algunos conflictos se han dado, pero no por el uso del espacio, sino por manejo de recursos cuando las actividades se han cobrado. En el caso de las actividades fuera del Faro, al ser realizadas por contrato y no ser ellos quienes directamente gestionan el uso de los espacios, de haber conflictos no les corresponden a ellos. Esto plantea la cuestión de qué salida pueden o deben tener los colectivos del Faro:

los colectivos deberían tener una salida, independizarse, formar cooperativas o quizá empresas culturales, pero ese ya no sería parte del compromiso del Faro, que termina al formarlos, ayudarlos a consolidarse y una vez que lo logran, deben desprenderse. Lo cual es algo que hay que pensar y planear, pues hasta ahora se mantienen apegados al Faro (Cali, director del Faro, 27-febrero-2008).

Hay una recreación de normas y valores dentro del Faro puede considerarse en distintos ámbitos:

- a. Dentro del circuito de actividad entre pares: como parte del Faro, las normas y valores de comportamiento de los colectivos han sido: compartir materiales, facilitar ayuda a los demás miembros de la comunidad y al Faro, organizarse a partir de la gestión de proyectos, conformarse por la iniciativa de un tallerista, trabajar dentro del Faro, dar crédito al Faro y, recientemente, donar un

porcentaje de ganancia en especie (si es que se cobra) al Faro, enfatizar la importancia del trabajo colectivo y ser parte de la comunidad. Todas estas normas y valores son recreadas por *Ultima Hora* en su quehacer cotidiano, pero con algunas peculiaridades; por ejemplo, ellos no se conforman en torno a un tallerista, se trata sólo de alumnos, lo cual les permite tener relaciones horizontales dentro del colectivo. Al ser un grupo de amigos, más que de trabajo o de 'aprendizaje', no dependen de un proyecto para seguir funcionando como colectivo y tampoco buscan la constitución como empresa cultural. En ese sentido, su trabajo aparece como modelo a seguir (generador de otras normas y valores) para otros colectivos del Faro. En lo que toca a otros colectivos del circuito cartonero, al no tener relación con otros, *Uroborus* (colectivo con el cual se iniciaron dentro del Faro), se constituye como un referente negativo, pues representa lo que no quieren ser: organizarse de forma vertical, que el pago no sea equitativo, constituirse como una empresa cultural, etc., como señalan: "lo que nos caracteriza es que no somos una empresa con un patrón, sino que trabajamos como colectivo, todos opinamos, todos participamos y repartimos las ganancias entre todos" (Marco M, Colectivo Ultima Hora, 27-noviembre-2008).

- b. Dentro de las instituciones: en éstas lo que priva son los reglamentos, las directivas administrativas, pero también las relaciones. En ese sentido, ante la falta de reglamentos dentro del Faro, para *Ultima Hora*, lo que priva es la permisividad. Si hay algún proyecto se platica con el Director y éste los apoya en todo lo posible. Cuando se instituyeron algunas normativas de uso del espacio se siguen pero también se plantea la posibilidad de hacer otras cosas, como permanecer por mayor tiempo en los espacios o utilizar las zonas de residencia, etc. Con el tiempo todas esas 'adecuaciones' a la norma se han constituido en las prácticas que comúnmente. Las gestiones de proyectos fuera del Faro se hacen por cuenta propia y sólo cuando se consiguen se

comenta con la administración. Para ello se atiende a las convocatorias y se cumple con los requisitos establecidos por cada institución. Es importante destacar que las relaciones son importantes para la consecución de proyectos. De ahí que *Ultima Hora* trabaje, preferentemente, de manera cíclica con las mismas personas, ya que no son muy dados a ampliar relaciones o a mantenerlas más allá del circuito en el cual ya han establecido un espacio de confort: el Faro, la SCULT, la Secretaría de Economía del Distrito Federal (SEDECO). Para lograrlo, sin embargo, han tenido que recrear las normas y valores que privan en esas instituciones, las cuales no necesariamente implican el apego a la normatividad vigente; por ejemplo: el atraso en los pagos. Como parte de un contrato con SEDECO, el colectivo tuvo que esperar varios meses para recibir el pago, eso es parte de las prácticas administrativas públicas y si se quiere mantener la relación de trabajo, se tiene que aceptar: "en SEDECO todavía no nos pagan lo de muertos, nos querían pagar con unas camionetas FAW, pero no aceptamos. Lo único bueno es que el dinero está seguro y que con la banda no hay bronca porque saben que les van a pagar" (Marco O., Colectivo Ultima Hora, 12-febrero-2009).

- c. Dentro del grupo social de procedencia y del de participación: dentro del Faro se establece un trabajo solidario entre la comunidad en general y no sólo entre los colectivos. En ese sentido *Ultima Hora* recrea las formas de solidaridad que tradicionalmente han permitido el trabajo y la acción colectiva: prestar herramienta, patrocinar los trabajos de otros colectivos o grupos dentro del Faro, incluso, fuera, pues cuando han compartido el espacio del Zócalo con otros colectivos también ahí han compartido materiales y herramientas. También lo hacen con gente externa que llega al Faro a solicitarles algún servicio de manera gratuita; como impartir un taller o hacer piñatas para la gente de la zona oriente o de algún lugar con carencias económicas. Esto lo realizan pese a no manifestar ninguna identificación

ideológica con alguna causa política o social específica: “nosotros también enseñamos si alguien se acerca para preguntar, no cobramos y dejamos que usen el material que tenemos sin discriminar a nadie, porque pensamos que hay que compartir el conocimiento, no somos egoístas al respecto” (Raúl O. Colectivo *Ultima Hora*, 6-marzo-2008).

- d. El espacio público: hay un respeto por la normatividad de los espacios públicos. Al menos en lo aparente, las normas dentro del Faro no se trasgreden sin consulta y consentimiento de la administración y cuando sucede se hace de manera subrepticia, de forma que aparentemente no se rompe ninguna regla; por ejemplo, sacar materiales o herramienta del Faro. Además, como el colectivo es parte del Faro, prácticamente nadie se ocupa de cuestionar lo que hacen. Fuera del Faro: siguen toda la normatividad del espacio público y, dado que los trabajos que realizan para eventos en calles y plazas públicas son encargos de instancia públicas, ellos sólo llevan sus trabajos a espacios que ya tienen la autorización para ocuparlos.
- e. Determinación de fronteras y puentes: algunos espacios, merced a las prácticas que ahí se desarrollan, sirven como puente entre grupos y circuitos, pero también marcan fronteras. Un mismo espacio puede cumplir esas funciones o distintos espacios las marcan. De esta forma, el Faro es un puente con otros colectivos del Faro y con los espacios de la SCULT, pero también dentro del Faro se marcan fronteras; por ejemplo, entre *Ultima Hora* y *Uroborus* por la distinta naturaleza de sus objetivos, aunque desarrollan actividades paralelas. Las calles y plazas donde se realizan los desfiles, son puentes con otras personas e instituciones fuera del Faro, que pueden apreciar su trabajo y contratarlos en el futuro. El MAP es otro espacio que sirve como puente para poner en contacto gente que desarrolla la misma actividad, Sin embargo, estos espacios son fronteras cuando el contacto no se

da, en el caso de los *Ultima Hora*, hay que aclarar que las fronteras las constituyen ellos mismos al no conservar las relaciones.

Relaciones contextuales

Éstas remiten a las relaciones que el colectivo establece al interior del grupo y dentro de los espacios donde trabaja, de los campos de actividad en los que se inserta. Están marcadas, sobre todo, por el campo de actividad. Por el tipo de trabajo que realiza *Ultima Hora*, podría insertarse en el circuito cartonero-artesanal. Sin embargo, su renuencia a encasillarse en esa actividad los mantiene discretamente alejados de éste. Se trata de un circuito en el cual hay talleres o personajes con amplio reconocimiento, como es el caso de Los Linares, cuyos trabajos se cotizan mundialmente y son buscados por quienes comercian con alebrijes, sus obras se venden ampliamente en los espacios de la Fundación Cultural Banamex, el MAP o las tiendas de museos del INBA. Otro personaje reconocido es Hugo Peláez, quien ha ganado varios concursos y es buscado para hacer carros alegóricos y diversos trabajos monumentales, por diversas empresas, como Bancomer, los organizadores de la festividades del Barrio Chino, etc. En este contexto, *Ultima Hora* comienza a tener reconocimiento a partir del año 2005, gracias a sus trabajos monumentales en el Zócalo. De hecho, es un reconocimiento que se inició con la obra de Hugo Peláez y que se hizo extensivo a los "cartoneros del Faro", entre los que sin duda destacan los *Ultima Hora*, por la calidad de su obra.

Es importante señalar que la obra de los cartoneros solía ser de exhibición en tiendas de artesanías y de museos, principalmente de alebrijes, calaveras, judas, máscaras, piñatas, etc. pero también se venden algunas piezas en mercados populares, sobre todo, las que se realizan para el consumo en serie, como las piñatas o las máscaras, judas, etc. Ese sería el circuito comercial artesanal para muchos talleres de cartonería, pero no es el tipo de trabajo que preferentemente realizan los colectivos del Faro. A raíz de la presentación de obras monumentales en el Zócalo, así como de los desfiles de alebrijes, el reconocimiento de este tipo de trabajos se ha incrementado. A pesar de que siempre se ha realizado la elaboración de camiones alegóricos y escenarios para eventos populares en diversos municipios, éstos

todavía no alcanzan el mismo nivel de reconocimiento. Esto es evidente; por ejemplo, en la cobertura mediática.

En el caso de los *Ultima Hora* el reconocimiento fuera del Faro les ha llevado a convertirse en un modelo a seguir por otros colectivos cartoneros dentro de la institución (como Victoria) no sólo entre los demás colectivos, sino por la administración, que los toma como ejemplo de lo que debe ser un colectivo en la institución: "Da gusto ver como un colectivo se organiza y cómo no se desintegra por tres pesos, lo cual ha llegado a suceder con tantos colectivos del Faro. El Cubo y el Chaneque se dieron a conocer y enloquecieron uno por 80 mil pesos y el otro por 40 mil" (Cali, director del Faro, 6-noviembre-2008).

Los colectivos realizan acciones intencionales para insertarse en los circuitos de su actividad artística, en el caso de *Ultima Hora*, éstas acciones se limitan a participar en convocatorias, presentar proyectos a instancias que realizan algún evento, asistir a reuniones y aceptar 'chambas' cuando se les presentan (siempre y cuando se trate de algo que les interese realizar, pues no aceptan cualquier trabajo). Cabe mencionar que tienen proyectos propios, pero al no gustarles la gestión, no las llevan a cabo, es decir, no buscan patrocinios para realizar u organizar eventos o trabajos por su cuenta. Pero cuentan con recursos para llevar a cabo algunos de ellos, por ejemplo; patrocinar a otros colectivos dentro del Faro:

somos un colectivo independiente porque la institución no interviene en nuestras decisiones, hacemos lo que queremos, sabemos que estamos en el Faro, ocupando un espacio. Pero es un espacio público, y las herramientas, los materiales son nuestros. Nosotros retribuimos al Faro, pero nosotros decidimos todo respecto al colectivo, no podría ser de otra forma porque no lo permitiríamos... sabemos que hay muchas expectativas respecto a nosotros. Cali nos ha dicho que somos la carta fuerte del Faro, pero una cosa es lo que las autoridades quieren y otra lo que nosotros queremos. No vamos a dejar que intervengan en nuestro colectivo, además el Faro es un espacio público y no nos pueden sacar de aquí a menos que hagamos algo muy cabrón con las reglas (Marco O. Colectivo Ultima Hora, 27-noviembre-2008).

Por otra parte, trabajan poco para promover el trabajo del colectivo, tienen una carpeta con su trabajo y recientemente un *blog* en *internet*. El único integrante que parece interesado en esos aspectos es Juan, quien es el encargado del *blog* y quien ha escrito los textos que sobre el colectivo se han publicado en la revista Bitácora del Faro. Todo lo relativo a promoción y

gestión se hace en colectivo y se turnan para realizarlo, pero lo consideran como el mal necesario, en algún momento encargaron esta actividad a una persona, pero al resultar experiencias negativas, ahora las comparten.

A partir de las acciones intencionales se pueden generar contactos sin buscarlos y lograr contratos para eventos (como el desfile chino) a través de una recomendación de terceros que vieron su trabajo. Posteriormente mantuvieron la relación intencionalmente, pese a que no les resultó muy fácil trabajar con los ellos porque vigilaban constantemente su trabajo debido a una previa y no grata experiencia con otro colectivo del Faro. De esta relación también surgió una invitación para dar un taller de cartonería en una escuela de Pachuca. Algunas veces, no saben quien los recomienda, pero los buscan en el Faro para hacer trabajos pequeños. La publicidad-promoción de su trabajo hecha por el Faro y la SCULT, no es algo que ellos busquen, pero la valoran reconocen que son presentados como parte del éxito de sus programas hacen el Faro y la SCULT, pero por su trabajo: "estar en el Faro nos ha ayudado ha que nos vean, a tener relaciones con gente y obtener trabajos, pero no es un amiguismo, pienso que es un 50% y 50%, sin las relaciones que hemos adquirido no habríamos estado donde hemos estado, pero no es dedazo, es por el trabajo que hemos hecho" (Marco O. Colectivo *Ultima Hora*, 26-marzo-2009).

Pese a todo, dentro del colectivo el principal elemento de cohesión es la amistad. Como ellos mismos señalan, antes que todo son amigos. Dadas las experiencias negativas (en las que perdieron dinero o no se les pago justamente) la transparencia y confiar en la palabra son elementos de cohesión en el grupo, así como el reparto equitativo y frente a los demás de lo que se cobra. Por otra parte, en lo que se refiere a lo creativo, todos pueden opinar y hay un consenso para realizar los proyectos y; también, la posibilidad de realizar trabajos individuales. Eso es muy importante porque cada quien está en lo suyo y cuando surge un trabajo colectivo se reúnen para hacerlo. Por ese motivo pueden pasar largos periodos de tiempo sin que se junten para trabajar. Son un grupo de amigos y, como tales, se frecuentan y se reúnen para trabajar cuando hay un proyecto que así lo requiere. Cuando no hay trabajo

van de fiesta o a vacacionar con las ganancias de su trabajo. "Cada quien tiene sus asuntos individuales a los que se dedica cuando no hay chamba colectiva. Si vienen al Faro es sólo a pasar el rato, a estar con los amigos, porque somos amigos antes que cualquier cosa" (Aarón, Colectivo Ultima Hora, 19-marzo-2009).

Como se ha señalado *Ultima Hora* trabaja principalmente con instituciones del Gobierno del Distrito Federal y con municipios del Estado de México. En general las instituciones públicas tienden a establecer distintos tipos de relaciones con los grupos con los que trabajan o mantienen contacto; a saber:

- a) Coptación: los *Ultima Hora* no participan en actividades ideológicas o partidistas de ningún tipo, lo cual disminuye la posibilidad de ser coptados, por algunos grupos que operan dentro de las instituciones. Tampoco hay una acción desde el Faro o la SCULT que les obligue a ofrecer algún tipo de apoyo a cambio de un trabajo o promoción, contrato, etc. Si en algún momento se ven favorecidos, no ha sido a cambio de algo específico.
- b) Explotación: en general las instituciones públicas tienden a pagar poco por los servicios que contratan con los grupos culturales, además de retrasar los pagos por mucho tiempo. En el caso de *Ultima Hora*, incluso, les han ofrecido carros en lugar de dinero, lo cual es totalmente irregular, además de tener que regresar varias veces a las oficinas a preguntar por los pagos que no salen.
- c) Jerárquicas: éstas se instituyen desde la SCULT, donde se planifican acciones para ordenar de manera jerárquica las funciones y atribuciones de los distintos niveles de administración. Sin embargo, debido a los usos y costumbres del Faro y a las contradicciones del modelo, tienden a saltar las normativas de la Secretaria. La relación, sin embargo, es vertical y al interior del Faro tiende a ser más o menos horizontal, pues aunque se respetan los puestos administrativos, siempre existe la posibilidad de negociar los espacios y las actividades, del trato entre iguales.
- d) Amistosas: éstas se dan al interior del colectivo y dentro del Faro. Si bien hay respeto por los roles que cada quien tiene dentro del colectivo y dentro del Faro, éstos son

asumidos a partir de las costumbres y el trato cotidiano en el centro cultural, no de una asignación administrativa, que si bien es cierto existe (hay coordinadores de talleres, dirección del Faro, etc.) no es la relación que priva en la conducta cotidiana.

- e) Colaboración: en el Faro toda la comunidad, incluido *Ultima Hora*, mantienen relaciones de colaboración, no sólo se prestan ayuda en el trabajo directamente o dando consejos, sino se facilitan herramientas y materiales. Algunos talleres y colectivos que desarrollan actividades afines tienden a tener mayor colaboración; en el caso de la cartonería, colabora más con los colectivos y talleres de soldadura o talla en madera.
- f) Comercial: con excepción del Faro, con el resto de las instancias se establece un tipo de relación comercial mediada por un contrato en el cual se estipulan las características del trabajo que se va a realizar, las condiciones de pago, la fecha de entrega, etc. No obstante, *Ultima Hora* trabaja como grupo informal, las relaciones contractuales se establecen con una persona física que entrega recibos de honorarios y no con el colectivo como una empresa. En caso de cumplimientos parciales de los contratantes, el colectivo privilegia las posibilidades de continuar trabajando en el futuro sobre los reclamos.

Después de esta presentación de las prácticas del espacio de *Ultima Hora* es posible hacer las siguientes observaciones. Los integrantes del colectivo, como parte de la comunidad Faro, van y vienen. Convierten este espacio en un *lugar emblemático* para estar. Más que un lugar de trabajo o de aprendizaje, que lo es, es el lugar donde se encuentran para poder crear, hacer. La organización del colectivo es de un grupo informal, algunos roles se turnan e intercambian a veces los cumplen unos, a veces otros y los lazos de amistad son los que rigen sus actividades. Los roles y las actividades se desarrollan conforme a las habilidades (todos pueden hacer todo y pese a la movilidad todos se sienten parte del colectivo durante el tiempo que trabajan en los proyecto. No hay una idea explícita de consolidación o permanencia en el colectivo: todos tienen algo a lo que se dedican, además, de estar en el colectivo, lo cual resta importancia a la formalización del grupo. Lo cual se liga con el hecho

de que hay un gran respeto a la individualidad, por lo que suele haber opiniones divergentes respecto a los objetivos y características o planes del colectivo. Lo único que todos mantienen en mente es que antes que nada son amigos, que nadie es el jefe, que trabajarán mientras se pueda y que llegarán hasta donde se pueda funcionando de esa manera. En ese sentido forman un microgrupo, una *tribu*.

En la relación que mantiene el colectivo con el Faro, se puede apreciar una ambivalencia; por un aparte se enarbola la independencia y; por otra, se reivindica la pertenencia a la institución. De tal manera que el Faro ve a los colectivos como independientes porque los deja trabajar libremente, pero presenta sus logros, como logros de la institución, una evolución de su trabajo. El colectivo reconoce que de no ser por el Faro no podría alcanzar lo que ha logrado, pero se declara independiente a pesar de ser parte de y presentarse como colectivo del Faro. Al igual que otros colectivos de la institución, tiene planes que no se concretan por falta de recursos o de una gestión adecuada. Sin embargo, estas carencias no se atribuyen directamente a la institución. Sus trabajos son por contratos, aunque también desarrollan algunos proyectos propios, sobre todo de forma individual. Rechazan la gestión, para ellos es un mal necesario, que llevan a cabo porque cuando la encargaron a otros les hicieron fraude.

Fuera del Faro cuando su trabajo sale a la calle con obras, mayoritariamente por encargo, no significa que su creatividad se limite, ya que, generalmente, ellos son quienes diseñan y proponen proyectos a quienes les contratan. Distinguen claramente entre trabajos, proyectos y 'chambitas'. Este estar en la calle posibilita la apropiación de espacios, no solo para ellos, sino para otros. Así, colaboran de forma indirecta en esa apropiación. Pero su real y táctica apropiación del espacio es dentro del Faro. Lo hacen en esa reversibilidad que transforma la administración de un espacio y el espacio mismo dentro de los límites de la institución o trascendiéndolos, implicando retos sobre lo que se puede hacer y no dentro de un espacio, que se convierte en lugar emblemático para jóvenes sin espacios, que en las estadísticas entran en los que ni estudian ni trabajan.

La actividad de *Ultima Hora* es muy azarosa. Buscan convocatorias, proyectos a realizar, pero no conseguirlos no modifica sus actividades para tratar de obtener más y mejores proyectos. Es verdad que hay una evolución en la cual han aprendido a promoverse mejor, pero sin buscar una profesionalización en la gestión de su trabajo. Trabajan por gusto, sin más finalidad que la creatividad, sin proyectos a futuro. Tienen independencia en la gestión, cierto aislamiento del exterior del Faro, no se insertan del todo en el circuito cartonero, No obstante, en lo que se refiere a la actividad es el que les resulta más cercano. El hecho de no ser alumnos de un taller (aunque en algún momento todos lo fueron) y continuar en el Faro, habla de un cambio de uso, de una apropiación del espacio, que entre otras cosas es posible porque es el lugar en el que pueden estar para ser amigos y crear desde el Oriente.

- b. JADEvolucion-arte A.C. el discurso oculto dentro y fuera de la institución: la pretensión de independencia.

Para comprender el trabajo de *JADE*, la forma en la que esta compañía de teatro independiente realiza sus actividades, es preciso detallar, primero, qué se entiende por teatro independiente, a partir de qué momento se habla de teatro independiente en México, cómo se establece el campo teatral independiente y cuál es su relación con la institucionalidad teatral. Ya hemos hablado del trabajo colectivo en las artes visuales, al menos en una parte de las artes visuales, pero el trabajo colectivo, que pone en tela de juicio la propiedad y los derechos de un autor, reta las instituciones del arte y hace una crítica y búsqueda de espacios de expresión, no se limita a las artes visuales, ni al arte de acción. Ahora se mostrará cómo es este trabajo el teatro.

Al hablar de teatro independiente, es necesario preguntarse si las compañías o grupos de teatro independiente, pueden ser entendidas como un colectivo de arte y cultura, en qué sentido. Se ha señalado (*infra*) que los colectivos operan como grupos informales y en

general las compañías de teatro mantienen una estructura con roles asignados, hay un director de la compañía, que se ubica por encima de los actores y cuando se monta la obra hay un director de escena, es decir, un funcionamiento similar al de los grupos formales. En esta investigación se considera que, tanto los colectivos como algunos grupos que no llegan a tener una estructura totalmente formal, comparten formas de gestión, de organización que permiten considerarlos similares. Tal es el caso de la compañía multidisciplinaria *JADEvolución-arte A.C.* Para comprender de qué manera funciona y cómo se inserta en el circuito de producción teatral, es necesario precisar algunas cuestiones conceptuales relativas al quehacer teatral.

1. El trabajo colectivo en el teatro o el teatro de grupo y los modelos de producción teatral

El teatro es una actividad esencialmente colectiva, realizada por compañías y/o grupos diversos. Sin embargo, en México no existe una tradición de teatro de grupo, entendido como: "la asociación voluntaria de individuos dispuestos a cumplir rigurosos objetivos establecidos que estimulen y contribuyan a la plenitud humana, técnica creativa de sus miembros, a través de la más amplia entrega y participación de cada uno, para consolidar, desarrollar y difundir con continuidad el arte teatral..." (Eugenio Barba cit. por Vázquez, 2000: 111).

Salvo casos aislados en la década de 1950 (*Grupo Clavería* en la zona norte del Distrito Federal o *La Covacha*, más tarde *Redención* en la colonia Olivar del Conde, al sur de la ciudad, o el *Teatro de las Mascaras* en la colonia Roma), los grupos que quedan fuera de la oficialidad o la iniciativa privada son designados de diversas formas: teatreros populares, independientes, callejeros, políticos, panfletarios indigentes, proletarios, revolucionarios, etc.. Los primeros ejemplos aislados de teatro alejado de los círculos oficiales⁷⁰; se encuentran en los teatros comunitarios, patrocinados por instituciones como la Compañía

⁷⁰ Cuando Vázquez habla de los círculos oficiales remite a las instituciones culturales que apoyan el teatro como parte de las políticas culturales para ese momento el INBA y la UNAM.

Nacional de Subsistencias Populares (Conasupo)⁷¹ y grupos políticos de extracción universitaria; que apostaron al panfleto más que a la estética y, que, rápidamente, desaparecieron. Tal vez porque el actor existe como prestador de servicio, contratado para un espectáculo y nada más, lo cual le aísla y resta posibilidad de continuidad en el trabajo creativo (Vázquez, 2000).

i. Modelos de producción teatral

En general se acepta que existen tres formas básicas de producción teatral: estatal, independiente e iniciativa privada. Cada uno de estas con subformas o maneras de hacer teatro. Es difícil imaginar cuántos grupos deambulan por el país realizando puestas en escena en teatros, auditorios, foros, escuelas, etc.

El teatro en México parece estar dominado por la institucionalidad y el comercialismo. En el medio el teatro independiente (que incluye al de grupo, popular, panfletario, etc.) aparece como una opción que se alimenta de ambas. En qué sentido o cómo es posible considerar tal aseveración, superando las críticas de quienes consideran ésta una clasificación simplista, ya que deja de lado los análisis teatrales que valoran, sobre todo, la visión teatral dramática (el escrito y sus características), la puesta en escena (dirección), la política cultural (producción), los públicos y a los actores (las compañías, grupos). Así aparecen clasificaciones en las que se habla de: teatro regional, teatro del DF, teatro escolar, teatro experimental, teatro institucional, teatro independiente; etc.

Villegas (2000) destaca que se ha hecho creer que el artista es libre de escribir, pero en realidad depende, en teatro, de los productores y de una amplia gama de mediatizadores. Cada proyecto implica grupos, ideologías, recursos y públicos distintos. Por ello es importante que las clasificaciones consideren partir de los productores de teatro y usar categorías y subcategorías dentro de los sistemas culturales, a fin de superar la típica

⁷¹ La CONASUPO era una empresa paraestatal para el abasto que funcionó entre 1965 a 1999, en 1972 una parte se conformó como LICONSA.

clasificación en teatro comercial, institucional e independiente, que son los tres grandes modelos de producción en los que se suelen agrupar las distintas expresiones teatrales.

Sin embargo, si se considera el proceso social para la realización del hecho teatral en tres etapas; la producción creativa, en la cual se encuentran la fase de creación artística y la fase operativa; la distribución y el consumo. Esta clasificación resulta ser la más útil porque incluye los objetivos, formas de producción y fuentes de financiamiento que permitan identificar algunos rasgos organizacionales, como: estructuras, procesos de producción, eficacia, toma de decisiones, estrategias de difusión y promoción, recursos humanos y enfoque de calidad. Así, la clasificación del teatro en tres modelos de producción destacaría los siguientes aspectos:

1. Teatro comercial: entendido como objeto de comercio, por lo tanto, su objetivo es la máxima ganancia (la industria del espectáculo). En su forma más comercial el proceso es comprar una obra (omite la parte creativa del proceso), contratación del equipo directivo que, a su vez, contrata al elenco y grupos técnicos, venta en términos publicitarios, presentación y venta de boletos al público. La eficiencia se mide por los ingresos en taquilla y el financiamiento es privado (Sánchez Guevara, 2004).

2. Teatro Institucional: es el que se produce con presupuesto estatal. Diversas instituciones son responsables del financiamiento, difusión y espacios para la puesta en escena de productos ya terminados o, bien, proyectos de grupos de teatro independientes. En este rubro se incluyen: el teatro escolar, el del INBA, teatro universitario, el de la SCULT, etc. (Sánchez Guevara, 2004).

3. Teatro Independiente: es producido por una gran cantidad de grupos de teatro, que no se ciñen a las políticas estatales. No es auspiciado por las instituciones públicas, aunque pueden conseguir diversos tipos de apoyo en términos financieros o de espacios para su representación (Becas FONCA, SEDESOL, etc.), los

grupos que son totalmente independientes son una verdadera minoría. En general los grupos independientes trabajan por proyectos, realizan el proceso social de producción en su totalidad: se parte de alguna idea creativa de un actor, se convoca a otros: director, actores, técnico, etc., que desarrollan todas las actividades del ciclo de producción creativa, operativa, distribución y consumo, pero esto es desarrollado por unos pocos actores ejerciendo diversas funciones ; en general:

Los grupos de teatro independiente hacen un trabajo colectivo, tanto para la producción de la obra, como para la gestión del financiamiento, publicidad y promoción. Su efectividad es lograr el montaje con el menor presupuesto posible; la taquilla y la crítica, en sus circunstancias, son importantes en términos de su subsistencia (Sánchez, 2004:230).

Bajo estas consideraciones no es ocioso preguntarse si los grupos de teatro son informales o son organizaciones formales, ya que parecen combinar aspectos de ambas en su funcionamiento. Es así porque en los grupos independientes, todos los actores asumen una actitud de colaboración y cooperación necesaria. La mayor responsabilidad recae en el director, quien toma las decisiones. El periodo de preparación (discusión del texto, ensayos y gestiones) no se contabiliza en términos económicos, es una aportación del colectivo que se espera recuperar en apoyos financieros. Considerando estas particularidades, es posible referirse a los grupos de teatro como organizaciones, según la definición de Chester (1968) de organización formal: "un sistema cooperativo de actividades o esfuerzos conciente coordinado de dos o más personas, que cumplen las siguientes condiciones necesarias y suficientes: 1) que las personas sean capaces de comunicarse 2) que tengan disposición a la cooperación 3) que tengan un propósito común" (cit por Sánchez, 2004).

Sin embargo, hemos dicho que los grupos formales contaban con roles específicos establecidos de ante mano como parte de la estructura de la organización. En el caso del teatro, es preciso considerar el personal artístico (director, actores, autor, corógrafo, director musical, etc.), administrativo (gerente, acomodadores, publicidad, personal de sala, etc.) y técnico (bastidores, iluminadores, sonidista, atrezista, tramoya, etc). Para el caso de los grupos independientes, como se vera más adelante, estos roles se cumplen, pero no de

una manera formal, ya que los grupos independientes de teatro poseen una estructura *ad hoc* que depende de una red de cooperación para el proceso social de la realización teatral, la cual constituye su estrategia de subsistencia y es una red de multiplicidad de actividades, como se verá en el caso de *JADE*.

Estas formas de trabajo se arraigan en la tradición teatral latinoamericana y en el propio desarrollo del teatro nacional. Por ello es preciso considerar algunos aspectos y grupos independientes importantes, que han influido en el quehacer de los grupos independientes en general y en *JADE* en particular.

2. El teatro independiente en Latinoamérica

Uno de los primeros grupos de teatro independiente fue "Théâtre Libre" de André Antoine en 1887, bajo la idea de incentivar a los escritores a escribir teatro libremente y no para complacer al empresario que lo habría de producir. Así, estrenó más de cien obras de autores desconocidos. Su éxito motivó la formación de otros grupos de teatro independientes en distintos lugares de Europa. Todos estos grupos surgen en oposición al teatro del siglo XIX, que reflejaba la sociedad en la cual floreció: la expansión de la economía y el crecimiento de una clase media mercantil, lo cual exigía para su entretenimiento un teatro en el que viera una imagen idealizada de sus cualidades, un teatro moral, agradable y predecible. Un espectáculo que al buscar el éxito comercial propició el abandono de toda innovación (Serrano, s/f).

Ya en el siglo XX, Artaud iniciaría una polémica con el director de la *comédie française* al reivindicar el derecho a presentar cualquier obra pasada, presente o futura. Hecho que, en realidad, enfrentaba dos formas de encarar el hecho teatral; a saber: a) la institucional, apoyada por el Estado y la burguesía adinerada, donde todo el esfuerzo se enfocaba en la recreación con poco detalle de escenografías y vestuarios fastuosos y b) la vanguardia, surgida de las hendiduras de la red social y desde los márgenes busca nuevas formas de

expresión. Estos vanguardistas, entre los que se pueden contar Brecht, Grotowski, Barba, etc., movieron los cimientos de la teatralidad con sus aportes innovadores (Serrano s/f).

En Latinoamérica la producción teatral estuvo fuertemente influenciada por el teatro español hasta el siglo XX. Con la llegada del realismo y las vanguardias europeas, comenzó a buscar sus propias técnicas de expresión. Las teorías de Bertold Brecht fueron bien acogidas en un contexto marcado por los problemas políticos y con la necesidad de concienciar a la población. Así, surgieron dramaturgos importantes como el colombiano Enrique Buenaventura (*Teatro Experimental* de Cali) o Augusto Boal en Brasil quien desarrolló técnicas de teatro callejero y para obreros. Otros grupos emblemáticos fueron *La Candelaria* de Colombia con Sergio García, el grupo *Ictus* en Chile y en Argentina surge el *Teatro del Pueblo*, *La Máscara*, *Nuevo Teatro* y *Fray Mocho*, entre otros. Durante la dictadura militar el teatro es arrasado con desapariciones y exilios. Muchos creadores se ven obligados a emigrar a distintos países de Latinoamérica, lo cual produce una especie de onda expansiva, instalándose nuevos polos de teatralidad donde antes no había una tradición arraigada de teatro independiente.

Es por ello que cuando en Latinoamérica se habla del origen del teatro independiente, suele decirse que es una figura que inventaron los argentinos y los uruguayos para definir su quehacer, en la década de 1950, con los grupos obreros y populares y universitarios que comienzan a pasar de lo político a lo escénico. Al hablar del origen del teatro independiente, es imposible no remitirse, en primer termino, al teatro popular debido a que las raíces del teatro independiente se encuentran vinculadas a la ideología reivindicadora de las clases populares. El teatro popular es "una propuesta que nace del pueblo y su mensaje va dirigido al pueblo. Es un producto de autoconsumo solidario que en esencia conlleva la finalidad fundamental de comunicar mensajes de transformación social" (Vázquez, 2000:23). Tiene diferentes manifestaciones conforme al ámbito en el que se presenta (rural, urbano, etc.) y puede ser de propaganda, didáctico o cultural (Boal, 1989) y, muchas veces, es menospreciado por considerarlo panfletario.

En Uruguay el teatro independiente se originó en Montevideo, a partir de la década de 1940 y se desarrolló ampliamente durante de las décadas de 1950 y 1960. Éste respondió a un creciente interés del público por ver teatro de calidad, así como a que los hacedores de teatro quisieron independizarse de cualquier factor que les impidiera hacer el teatro que querían hacer. Los teatros independientes se organizaron como Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI), en el transcurso de dos décadas se integraron más de quince grupos teatrales con sus respectivas salas de espectáculos. El grupo más emblemático es El Galpón⁷², fundado en 1949. Dos años después, inaugura su primer espacio teatral con capacidad para 150 personas. Desde sus primeros años trabajó de una forma que marcó toda su historia. A fin de levantar un teatro y consolidar los instrumentos de su acción cultural, recurrió a la colaboración popular directa, puerta por puerta colecta dinero, objetos de deshecho para venderlos o reciclarlos, etc. Asimismo, recurre a la asociación con el público, mediante el pago de una cuota mensual otorga a los espectadores el derecho de acceso a todos los espectáculos, asegurándose un ingreso fijo independiente de la taquilla.

En estas condiciones, el Estado prácticamente no subvenciona la actividad teatral independiente y los actores se ganan la vida con otros empleos, desarrollando la actividad teatral fuera de sus horarios de trabajo. No obstante, El Galpón consolidó un repertorio que incluía dramaturgia universal, latinoamericana y nacional. Casi desde sus inicios contó con una escuela de arte escénico para formar a sus propios integrantes no sólo actoralmente, sino en seminarios de autores, escuela de títeres, etc. La organización interna les permitía desarrollar vínculos con las organizaciones sociales y culturales que se iban desarrollando en el medio social. Durante el periodo de la dictadura se inició la persecución política y social y la represión cultural, en ese contexto, continuó su trabajo en medio de amenazas, atentados de bandas parapoliciales, detenciones de los actores, debido al repertorio claramente contestatario y al público que se adhería, casi como una militancia política. La persecución

⁷² La información sobre El Galpón fue extraída del sitio web <http://www.teatroelgalpon.org.uy>

policial llevó a varios de sus integrantes a tomar el camino del asilo político en México donde en 1976 reiniciaron su actividad teatral y cultural.

Durante el exilio mexicano (1976-1984), El Galpón se ocupó de promover la solidaridad de los pueblos latinoamericanos y mantuvo su organización y métodos de trabajo, pero las nuevas condiciones los llevaron a profesionalizarse. Obtienen contratos del gobierno y de instituciones culturales, sindicales, universidades, casas de arte y cultura estatales y privados. A su regreso a Uruguay, al fin de la dictadura, los exiliados reunificaron el grupo con los integrantes que habían permanecido en Montevideo, reiniciando actividades. En 1988 El Galpón articuló una campaña de socios, que llegaron a ser más de 10 000 y aumentó el número de integrantes que trabajaban como profesionales del teatro. Reabrió la escuela de artes escénicas e inició actividades de extensión cultural en las que se presentaron, a bajo costo, espectáculos infantiles y juveniles en horario escolar para que los estudiantes pudieran asistir con sus maestros.

A finales de la década de 1980 y principios de 1990, la recesión económica provocó dificultades financieras, que llevaron a la institución a detener su crecimiento y a replantear las formas de organización (profesionalización) que habían implementado en México. Entonces, se vinculó más estrechamente con el medio teatral uruguayo, invitando a otros grupos, realizando coproducciones o alquilando su sala para aumentar sus ingresos. Esto les permitió construir dos salas más. Hacia 1995 El Galpón es ya un referente ineludible en el panorama cultural uruguayo, con un espacio único, una producción en aumento que le permite aumentar sus ingresos y mantener abiertas sus salas a todo tipo de espectáculos teatrales y musicales de nivel internacional e incluso aficionados.

A fines de la década de 1990 El Galpón una estrategia que denomina Socio Espectacular, apelando al tradicional respaldo económico del espectador, pero, además, ampliando la oferta de contraprestación a la cuota mensual, al asociarse con otros grupos de teatro, editoriales, cines, etc. Siempre buscando nuevas formas de trabajo y organización

tendientes a mejorar la gestión y la calidad de sus propuestas artísticas, pero manteniendo vigentes los objetivos históricos. De ahí que sea un referente para los grupos independientes del continente.

En el fin del siglo XX, en un contexto diferente al del surgimiento del teatro independiente, marcado por la drástica polarización económica, la globalización cultural y la revolución informática (ejes fundamentales de la realidad) el teatro como hecho humano, hace eco de esa coyuntura. "Si en el siglo XX predominaban grandes elencos estatales burocratizados, en la actualidad vemos producciones que se estrenan como clones en todas las capitales del mundo, donde desde la escenografía hasta el movimiento de los actores está predeterminado. Productos comerciales masivos y de exportación." (Serrano, s/f). Contexto en el que el teatro independiente sigue existiendo con dificultades.

3. El teatro independiente en México

El teatro independiente aparece ligado al teatro de carpas y al llamado género chico dentro de las zarzuelas y operetas. Las carpas son de la periferia, en tanto los teatros del centro son de clase media. El teatro mexicano del siglo XX surge con la comedia y la crítica política (Vázquez, 2000).

En México el antecedente del teatro popular se encuentra en "La Carpa Mexicana". Ésta surgió como una alternativa de trabajo para los actores desempleados en el teatro de revista y la falta de teatros para laborar. Las carpas, además de ser espacios en los que se explora el sentido artístico del pueblo, posee un toque político que se intensificó a la caída de Porfirio Díaz, en plena Revolución. Posteriormente, la crisis económica de 1929 da mayor auge al teatro popular, pues familias enteras que asistían al teatro de revista se refugian en la carpa⁷³.

⁷³ La carpa goza de mayor libertad que el teatro de revista en el sentido de que en sus variedades musicales y crítica política y lenguaje obsceno representa un arma por la agudeza de sus diálogos en los que encanta al público. La carpa usó el sketch o sainete, donde las improvisaciones son la principal arma.

En esta forma de teatro popular trabajan familias enteras, que realizan labores que van desde la limpieza hasta la actuación. Allí surgen y se desarrollan los grandes cómicos que, más tarde, serían involucrados en el nacimiento del cine nacional en la década de 1940, como Cantinflas, Chaflán, Chicote, Resortes o Tin-Tán.

En la siguiente década (1950) el auge y surgimiento de los primeros sindicatos oficiales de trabajadores va dejando sin trabajo los actores no agremiados. Además, las modificaciones de la ciudad, realizadas por el regente Uruchurtu (1952-1966), convierten en espacios habitacionales los terrenos donde antes se asentaban las carpas. La carpa va desapareciendo y su lugar es ocupado por manifestaciones de corte popular, como el burlesque⁷⁴. En este periodo los actores y actrices de carpa encuentran fuentes de trabajo en el incipiente cine y posteriormente en la televisión.

En los años sesentas los movimientos sociales revitalizan el teatro del pueblo, el teatro de la calle, la marcha, la huelga. Surgen grupos cuyo teatro avanza en la construcción de una conciencia de clase social oprimida y explotada. Estos denuncian la represión y los abusos, a fines de esta década surgen: *Los Nakos*, *Zumbón*, *Zopilote*, *Mascarones*, *Zero*, *Teatro Nuevo* *Nuevos Temas*, algunos de ellos formarán un movimiento organizativo más amplio en 1973, el *Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística* (CLETA) dando origen a grupos como: *Tecolote*, *Los Chidos*, *Xandi Ayolli*, *Saltimbanqui*, *Matlazincas*, *Tepito ArteAcá*, etc., colectivos que hacia los ochentas y los noventas han repercutido en la formación de nuevos grupos: *Los Zurdos*, *Cascarazo*, *Fantoches*, *Teatro en Vecindades A.C.*, *Banqueta*, *El Llaneros solidario* (antes solitito) y *Utopía Urbana*.

⁷⁴ El burlesque es un espectáculo teatral surgido en el siglo XIX del music hall y el espectáculo de vaudeville, que se conforma por historietas de parodia o comedia de costumbres, a principios del siglo XX surge el burlesque populista como una mezcla de sátira y entretenimiento para adultos que incluye actuaciones para molestar o incomodar al público. En el burlesque los ejecutantes son mujeres que a menudo forman coros o grupos con vestuarios exuberantes, la música e iluminación es espectacular y pueden incluir actuaciones con fuego y contorsionismo.

Un fuerte influencia para el teatro de la década de 1970 fueron los grupos *Teatro Campesino* de Luis Valdez y *Mascarones* de Mariano Leyva. Ambos intercambiaron trabajo escénico y compartieron influencia y problemas. Se conformaron por actores sin formación, más que actores eran activistas interesados por un teatro que expresara las necesidades del pueblo. Priorizaron la búsqueda artística al servicio del pueblo y no el teatro como medio para la revolución. Adoptaron un proceso de creación colectiva a partir de improvisaciones, guiados por sus directores, buscando un lenguaje propio y experimentando profusamente con obras que expresaban los problemas relacionados con los pueblos chicano y mexicano. Mezclan elementos religiosos católicos, figuras revolucionarias e indígenas, aunque no siempre tratadas con la misma actitud. Además, impulsaron al público a la acción social. Las propuestas de estos grupos retoman una lucha simbólica por la legitimación de las prácticas culturales de los sectores minoritarios frente al eurocentrismo y la homogenización modernizadora de la cultura imperante, que eclipsaban las formas de organización y consumo subalternas. Esa lucha se dio al lado de diversos grupos que reivindicaban lo popular (López Cabrera, 2006).

En México el teatro independiente implica oposición ideológica a la dominación y no se distingue del universitario. Como su punto de origen se señala la formación del CLETA y los antecedentes se encuentran en la participación de Carlos Giménez del grupo Rajatabla, quien había sido invitado a México por Carballido para dar clases en la escuela del INBA. Giménez monta una obra con los universitarios en el Foro Isabelino, tienen bastante éxito con "El Fantoche Lusitano" de Peter Weiss, adaptando la temática de Angola a México. Héctor Azar, quien entonces dirigía el teatro UNAM, interviene la taquilla y los actores toman el Foro, con la participación de Giménez, quien es deportado.

En esta década (1970) se puede hablar, también, del Teatro CONASUPO de Orientación Campesina, coordinado por Rodolfo Valencia, cuyo objetivo era mostrar la situación del campesinado a las autoridades, además de incorporar estudiantes de teatro del INBA a la alternativa del teatro popular mientras realizaban su servicio social (Vázquez, 2000). En la

siguiente década son destacadas las brigadas artísticas (después de los terremotos de 1985) en las cuales “se montaban pequeñas adaptaciones de cuentos clásicos infantiles y con ellos acudir a los albergues q surgieron en todas la ciudad para aliviar un poco de dolor de la comunidad” (Vázquez . 2000: 40). Se realizan también diversos festivales de teatro popular organizados por diversas instancias: parroquias en colonias populares asociadas a la teoría de la liberación, por ejemplo, Nuestra Señora de los Ángeles en la colonia Guerrero, con sede en el foro El Tivolito, así como convocatorias a concursos por instituciones como la Federación de trabajadores al servicio del Estado FSTSE y el ISSSTE. En estas décadas el trabajo más destacado es realizado por el CLETA, cuya importancia en el desarrollo del teatro independiente es tan amplia como ignorada por las instancias oficiales (*supra*).

Ya en los noventas (1990) las estrategias que siguen los grupos populares de teatro, continúan con participaciones en festivales, escuelas y actividades alternas a las oficiales, como el Festival Cervantino Callejero organizado por CLETA o eventos realizados por instancias populares: ferias municipales, Festivales de Pastorelas por la Sociedad Civil Teatro Contemporáneo, La Carpa Geodésica⁷⁵ etc. Sin embargo, éstos se encuentran ligados a instituciones estatales de algún nivel, pero buscando el momento de salir e independizarse. Pero es importante el hecho de que se realizan diversos eventos por distintas instituciones: foros en Universidades como la UAM, las casas de cultura y la Casa del Lago, organizaciones sindicales, los encuentros de teatro independiente por el Museo del Chopo, UNAM. Encuentros de teatro popular Latinoamericano, FES Zaragoza, INAH Organizaciones Populares como Frente Popular Francisco Villa, Asociaciones Civiles, Museo de Culturas Populares, PACMYC, Refrescos Pascual, La Coordinadora SNTE/CNTE, etc. En esta década también se consolidan como directores José Acosta, Enrique Pineda Luis Quintanilla, Otto Minera, y una línea netamente urbana con Hugo Fragoso, Roberto Pelón Hernández y Arturo Amaro.

⁷⁵ La Carpa Geodésica es un multiforo cultural que surgió como parte de un movimiento universitario de teatro en el Distrito Federal cuyo objetivo era rescatar el género de revista política. Físicamente es una cúpula semiesférica que representa la forma de la Tierra. Actualmente puede ser rentada para distintas actividades culturales: teatro, danza, conciertos.

En los años 2000 la diversidad teatral es grande. Así lo demuestra la cartelera que presenta desde el teatro más comercial, producido por empresas de entretenimiento hasta el independiente, exhibido en lugares inusuales y pequeños foros, asimismo, el que recibe y habita en espacios subsidiados por el Estado, el de aficionados y centros escolares. Todos con derecho al espacio público. Son esfuerzos distintos, que separan cada vez más lo comercial de lo subsidiado, lo independiente y lo amateur, donde lo mercantil se niega a incorporar mejores contenidos y el subsidiado sigue hundido en viejos paradigmas de producción, difusión y promoción, donde la taquilla es insuficiente. En los últimos 20 años la profesionalización del teatro ha contribuido a su incremento como mercado laboral, sin embargo, para ejercer el oficio no se requiere título universitario (Olmos de Ita, 2006).

i. La dramaturgia o el teatro escrito

En las instituciones que se dedican a la formación de los teatreros, lo que tiende a destacarse es la dramaturgia, más que la dirección o la producción de la puesta en escena. Lo que ha importado es el escritor y, a veces, el director. El teatro experimental empieza en 1928 con Villaurrutia y continúa con el teatro Orientación y Julio Bracho y se profesionaliza con Rodolfo Usigli. El teatro mexicano de autor se inicia en la década de 1950 con Carballido, Basurto, Ibarguengoitia, Garro y Azar. En el terreno de las puestas en escena se pasa del dominio de las primeras actrices a trabajo de directores, empezando con Julio Bracho en el teatro universitario, pasando por Jodorowski y Azar. Aquí destaca la escuela de arte teatral del INBA y la licenciatura de arte dramático de la UNAM, por la importancia que cobra el teatro universitario. Una segunda camada de dramaturgos será la de Hugo Argüelles, Vicente Leñero y Pilar Campesino. Hay un impulso del INBA con la creación de la Compañía Nacional de Teatro y la red de teatros públicos más grande del mundo (IMSS). El teatro rural, de origen posrevolucionario, tuvo un destino paralelo al incluirse en las muestras de teatro del INBA.

En la década de 1980 el panorama de la dramaturgia y la producción teatral se ve afectada por la crisis económica, lo cual es patente en un trabajo de gran calidad escrita, pero no en la

puesta en escena. Sin embargo, si muestra continuidad en la calidad del teatro mexicano, pese a los altibajos, es muy rica para el teatro mexicano (de Ita; 1992). En estos años la producción teatral fue abundante y diversa, pese a que el 85% de la actividad se realiza en la Ciudad de México, hay teatro regional importante. Esta es la década en la que surge la llamada "Nueva Dramaturgia Mexicana", el relevo generacional, preparado por los maestros de los cincuentas: plantea la reivindicación del texto como materia prima del hecho escénico, que coincide con las últimas manifestaciones del teatro físico espacial⁷⁶ de los mejores directores –artistas del teatro mexicano. Si bien es cierto que los directores siguen mandando en el foro, se dispersa la corriente de maestros de la escena de la UNAM, centro medular de la enseñanza y la creación.

La crisis del teatro de los ochentas es una crisis del modo de producción que afectó todos los órdenes: la Compañía Nacional de Teatro vio disminuir su presupuesto, las escuelas del INBA, UNAM, la Universidad Veracruzana y otros centros de estudio, vieron afectados sus cuerpos docentes, que se desintegraron por los bajos salarios, la excesiva burocratización. Esto se refleja en el abatimiento de la investigación, el deterioro físico de los centros de estudio y la dispersión de la corriente universitaria. Para los dramaturgos posteriores (Héctor Azar, Ludwik Margules, J.J. Gurrola, Julio Castillo, Luis de Tavira) los dramaturgos de los setentas se habían apoderado de la UNAM para imponer el teatro del director sobre la escena. Su salida permitió nuevas formas de producción teatral y dio acceso al presupuesto universitario a otros, pero al finalizar la década el aparato administrativo de la UNAM se impuso sobre los intereses de maestros y alumnos .

Según de Ita (1992), la crisis de esta década es muestra del resquebrajamiento de la estructura gubernamental, que había amparado al teatro durante 40 años y lo dejó sin presupuestos sin crear una estructura para que la sociedad tomara esa responsabilidad. Las nuevas generaciones de autores y gente de teatro se enfrentan a dificultades externas para

⁷⁶ El teatro físico espacial remite a un teatro que valora y trabaja con el instrumento expresivo corporal del actor-intérprete, es una metodología escénica vinculada a los albores de la performance teatral. La transformación del cuerpo cotidiano en cuerpo escénico no cotidiano, el cuerpo es en instrumento y código básico del arte escénico y como tal se manifiesta en las distintas etapas del teatro.

cumplir su vocación: falta de medios para publicar sus trabajos, el desinterés de productores privados hacia la dramaturgia nacional y la proliferación de gente que se acercó al teatro como forma de vida, así lo demuestran los 300 ó 400 grupos que se formaron en la década, esto quizá porque es prácticamente imposible tener una compañía estable.

En la historia del teatro independiente en México tres experiencias resultan emblemáticas por su influencia en el trabajo y formación de actores y grupos; a saber: *Contigo América*, CLETA y *Utopía Urbana*, por lo cual es necesario describir brevemente sus actividades.

ii. Contigo América

Una de las agrupaciones teatrales independientes con mayor reconocimiento en México es *Contigo América*, formada en 1981 por Raquel Seoane, Blas Bardot y Mario Ficachi, integrantes del grupo *El Galpón*. Su intención se enfoca en un proyecto cultural inserto en el proceso latinoamericano, que supere formas maniqueas y realistas del teatro independiente. Ellos vinculan su trabajo con la corriente artística constituida por el teatro independiente latinoamericano, con la intención de insertar su propuesta en los procesos sociales de carácter progresista. Para hacerlo desarrollaron una infraestructura económica que les ha permitido mantener un elenco estable, estrenar obras y desarrollar su labor sin recibir subsidios gubernamentales ni de otro tipo. Y han conformado un repertorio con base en autores latinoamericanos y mexicanos.

Contigo América logran realizar un teatro sólido y ofrecer una propuesta consecuente con sus principios políticos, lo que le permite escenificar con la complejidad requerida, conflictos individuales con relaciones sociales injustas, además revalorar la clase media por su capacidad de incorporarse a algunos procesos sociales. Su teatro no es calificado como panfletario. Adoptan una estética de inspiración realista porque el grupo mantiene y busca mantener una relación permanente, no sólo con la realidad cotidiana inmediata, sino con la realidad de los acontecimientos sociales y políticos. Esta compañía se mantiene trabajando en la actualidad y son de los pocos grupos independientes que cuentan con un espacio

propio.

iii. CLETA

El punto de inicio del teatro independiente en México se marca en 1972 cuando, por primera vez, se permite la presentación de un grupo estudiantil en el Foro Isabelino de la UNAM. A pesar de contar con el permiso de la institución, la taquilla es intervenida y como protesta se toma el Foro:

Con la toma del Foro Isabelino el 21 de enero de 1973 y la constitución en ese local el 1 de febrero de ese mismo año del Centro Libre de Creación Teatral y Artística (CLETA), cobra vida en nuestro país el llamado teatro independiente, corriente que al margen de ciertos amalgamamientos del teatro popular con el teatro político y de múltiples definiciones particulares, hemos de caracterizar por sus connotaciones declaradamente políticas, enmarcadas dentro del espectro de la izquierda nacional (Pineda Baltasar, 1995:145).

A partir de la publicación del primer Manifiesto de CLETA se comienza a hablar de teatro independiente, pues hay una postura cercana a los creadores del concepto; es decir, los uruguayos y argentinos (*infra*).

El CLETA es un centro en el que se juntan muchos grupos independientes, desde donde se critica a las instituciones, no sólo teatrales; incluso, algunos de los grupos formaban parte de agrupaciones políticas, como el Partido Socialista de los Trabajadores (PST). En su primer año hay contacto con grupos centroamericanos y un crecimiento cuantitativo, pero no cualitativo. Entre 1974 y 1979 se dan a la tarea de formar sus propios grupos. A esta búsqueda de un teatro alternativo, se suman actores, directores y algunos críticos de teatro. Una serie de rupturas, iniciada en 1974 cuando el grupo *Mascarones* es expulsado del Centro por tratar de vincularlo al PST a las que siguen la partida de los grupos *Zopilote* en 1979 y *Zumbón* en 1981, culminan con la separación de *Tecolote*, quedando el Foro a cargo de Luis Cisneros.

Además de los problemas que impiden el desarrollo del teatro independiente: el económico, no contar con un elenco estable, la falta de formación, el considerar que lo único que importa es el contenido, etc., los grupos que forman parte de CLETA se enfrentarán a la

coyuntura de las agrupaciones sociales y políticas con las que se vinculan. Las diferencias y escisiones se manifiestan, asimismo, en la concepción de lo que es o debe ser el teatro independiente y su relación con las instituciones.

Desde la experiencia en CLETA, los distintos grupos cuestionan todo a partir del teatro. El objetivo político es coyuntural y necesario pero el aporte, además de ser político, se buscaba que fuera cultural. De ahí que se piense que ser independiente sea ser libre. En el espectáculo nada debe forzarte a hacer algo, las cosas deben hacerse porque tienes conciencia de que hay que hacerlas, cuando se empiezan a hacer concesiones de principios, dirán algunos de los grupos de CLETA, estás vendiendo tus posiciones artísticas e ideológicas, pero si eres subvencionado y estas subvenciones no comprometen la libertad del trabajo, no hay problema. Hay que ver que las concesiones no sólo son con respecto al Estado, sino también respecto a los amigos, al público, porque también son formas de venderte. Y esa será parte de las controversias que llevan a la escisión de algunos grupos.

Así, Enrique Cisneros define el teatro independiente como:

el conjunto de grupos que son capaces de generar una dinámica que les permita vivir de su propio trabajo... la independencia no es sinónimo de marginalidad estética y económica, sino pararse en un escenario con un trabajo de primera línea, con actores profesionales, en el sentido de una preparación corporal, emotiva e intelectual exhaustiva (cit. por Pineda Baltasar, 1995: 163).

Para algunos miembros del Centro, recibir subvenciones no significa dar marcha atrás en sus luchas, sino reubicarse como actores y administradores, como verdaderos trabajadores de la cultura, haciendo un buen trabajo, lo cual incluye una buena administración, democracia en la concepción organizativa y creativa. Se trata de una concepción donde lo independiente radica en llegar a puntos similares en cuanto a lo ideológico, creer en la cultura de masas, manejar el aparato teatral porque el público merece un buen espectáculo. Así la independencia se da ya no en lo económico, ni en lo ideológico, sino en las posiciones reaccionarias, eso permite aprovechar coyunturas que brinda el Estado, sin perder la independencia, o esa nueva independencia que proclaman algunos grupos. Así, comienzan a trabajar con el ISSSTE o el IMSS porque requieren su trabajo, lo cual es una realidad en la que el Estado usa los grupos independientes, pero ellos también los utilizan. Si el Estado no

les compra una función siguen adelante, aunque aceptan que hay contradicciones entre su condición de artistas y la de militantes en búsqueda de que la cultura llegue al obrero. CLETA reconoce su independencia del Estado y la burguesía, pero se reconoce dependiente de las organizaciones de campesinos, que son quienes mandatan sus caminos a seguir, además de ser en parte quienes sostienen su trabajo (Pineda Baltasar, 1995).

Algunos grupos, como *Tecolote*, lograron formar un solo elenco y replantearon posturas de su quehacer en este ámbito de la cultura nacional. Es decir buscan trabajar con instituciones que dicen abrirles las puertas, pero sólo en festivales y se insertan en los circuitos de la SEP y el ISSSTE. Entonces, participan en concursos y obtienen presupuesto, pues de fijo trabajan en la producción de sus espectáculos en cuanto a diseño de vestuario, construcción de escenografías, etc. Tener presupuesto les permite dedicarse solo a la actuación y dirección, trabajar en sala y no sólo en la calle, que fue una de las opciones que manejó CLETA para encontrar nuevas maneras de hacer teatro. Los grupos que salen del Centro trabajan en los circuitos oficiales, según señalan, para no quedarse limitados en su propia independencia.

La influencia de CLETA se muestra, innegablemente, en el hecho de que, durante varios años, prácticamente todos los grupos y promotores del teatro independiente (*Carpa Geodésica, Revista La Cobra, Actores del Extensionista*, etc.) fueron influidos por el Centro, donde no solo se trabajó en teatro, sino en música, dramaturgia, investigación y plástica. Sin embargo, por cuestiones políticas, no artísticas, CLETA no es reconocido. Enrique Ballesté señala que “en sus ires y venires, escisiones y controversias, CLETA marcó una etapa de cambio más cuando logró que cuatro grupos independientes se presentaran en el teatro Legaria, lo que nos muestra CLETA es que los espacios públicos pueden ser administrados por programas y temporadas por grupos independientes” (cit. por Pineda Baltasar, 1995:179).

En lo que toca a estética y a la dramaturgia, su trabajo es descrito peyorativamente como teatro panfletario y de sketch⁷⁷. Como defensa a las críticas, reivindican el hecho de que salió de la realidad, de una realidad de mercados y plaza que exige un trabajo ágil y directo. De ahí que ante la necesidad de hacer obras más estructuradas, revaloren sus objetivos y busquen contacto con las instituciones y las salas. El grupo Zumbón muestra que puede hacer trabajo de calle y de sala, éste último con la intención de lograr: "la superación del artística del elenco, pero sin olvidarse de calle, porque estos son los que nos han dado el estilo, la capacidad de responder a lo que no nos parece en el país. Vamos a seguir haciendo teatro panfletario porque creemos que en algunos sitios es necesario hacerlo... lo que no implica que no tengamos la obligación de hacerlo bien" (Ballesté, cit. por Pineda: 185). Vale decir que CLETA continúa trabajando en la actualidad, como una organización político cultural⁷⁸.

La importancia de estos hechos y de CLETA para el teatro independiente en México es descrita por Giménez de la siguiente manera:

CLETA, lamentablemente, ha derivado en una radicalización extrema. Pero en su momento tuvo una significación importante que en la medida que pase el tiempo se irá valorando.... demostró que nadie era intocable en el teatro mexicano y que las estructuras que existían en ese momento - una especie de emporio comandado por Héctor Azar- eran frágiles. En otra medida puso en tela de juicio la actitud de alguna gente que se decía liberal y progresista y que a la hora de tomar definiciones se escabulló de la manera más vil. Te estoy hablando de la gente que me trajo a México, Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández (Cit por Pineda Baltasar,1995:110) .

En este país había centros de poder institucional intocables, aparentemente, y la reacción fue grande. CLETA formó posteriormente a 37 ó 38 grupos entre los cuales se desató una lucha interna porque había corrientes diversas: troskistas, maoístas, etc. No obstante, movió una serie de cosas en el teatro mexicano que nunca antes se habían discutido a un nivel más profundo que el enfrentamiento entre feudos o entre personas. Con CLETA se

⁷⁷Una de las críticas más fuertes al teatro popular es el hecho de que, al tratar de exponer sus connotaciones políticas, los enfrentamientos de los personajes se resuelvan siempre de manera plausible para el público, pues sus personajes son estereotipos que representan fuerzas sociales.

⁷⁸ CLETA se mantiene en el Foro Abierto de Casa de Lago y, además, mantiene como actividades destacadas una Escuela de Cultura Popular, la realización del Cervantino Callejero y la publicación del diario Machetearte. Cfr. www.cleta.org

cuestiona la subvención del Estado a los grupos independientes, indicando que la independencia económica implica dependencia en las ideas. Algunos teatreros, como Giménez, consideran que es una radicalización, pues no hay un sistema en el mundo en el cual el artista no esté marginado y no recibir dinero del Estado implica la marginalidad total, lo que se debe hacer es aprovechar las contradicciones del sistema.

Así, CLETA se inició como un proyecto pequeño burgués, pero años después ya no tiene nada que ver con esas primeras reivindicaciones, como mejores maestros para la carrera de teatro en la UNAM o más foros para los estudiantes. Se convirtió en un movimiento popular parte del movimiento obrero y campesino de nuestro país. Esto les atrae críticas, al señalar que sacrifican calidad por inmediatez política. Sin embargo, ellos señalan que eso depende desde el punto de vista de quien señale lo que es calidad, pues están convencidos que hay diferentes parámetros de calidad, los cuales necesariamente llevan a una confrontación clasista. Es así porque la clase dominante impone ciertos parámetros de calidad que ellos rechazan. Aunque reconocen que, desde el punto de vista técnico, tienen carencias, su propuesta artística resulta funcional, pues en muchos de los espacios donde trabajan, generan comunicación y goce estético. Si bien en algunas ocasiones los productos son criticables, lo que valoran es el desarrollo tenido en el tiempo, indudablemente han mejorando dadas las condiciones en las que desarrollan la actividad (Pineda Baltasar, 1995).

iv. *Agrupación Utopía Urbana*

La agrupación teatral *Utopía Urbana* nace en 1989 como parte de uno de los talleres artísticos de la Casa de Cultura Rosario Castellanos de la Delegación Tlahuac. Es uno de los pocos grupos de teatro popular que cuentan con un espacio propio, editan sus obras y tienen un repertorio que presentan lo mismo en espacios cerrados que en plazas y jardines. Su director es Roberto Vázquez, quien cuenta con una larga trayectoria en los grupos de teatro popular *SOGIMA*; *Mimesis*, *Escoria Angelina* y una amplia colaboración con CLETA.

Gracias a la experiencia previa de su director, el grupo tiene desde su inicio, el objetivo de ser un grupo de repertorio, con trabajos acordes a las necesidades de comunicación que respondan a las problemáticas concretas de la comunidad, divirtiéndose y haciendo del teatro una trinchera. Así, en sus inicios, trabajaron principalmente en Tlahuac en los eventos culturales y recreativos apoyados por la delegación, utilizando su infraestructura.

Posteriormente, como corresponde a toda agrupación que inicia en este contexto y con esos objetivos, participan en actividades de diversas organizaciones culturales y educativas, como: el Instituto Politécnico Nacional (IPN), DIF, CLETA, Centros de Readaptación Social, Ferias populares, etc. En su quehacer *Utopía Urbana* experimentaba sobre los montajes e intentaba consolidar una propuesta temática y estética, que le diera un estilo propio, lo cual logró al usar pocos elementos de escenografía, utilizaría y una caracterización apoyada en el maquillaje, las máscaras y los vestuarios, siempre sustentados en la actuación (Vázquez, 2000).

En 1991, al abandonar la casa de Cultura, comienzan a crear de manera independiente, lo cual intensifica su relación con CLETA. Posteriormente, en 1993, se trasladan a Ciudad Nezahualcóyotl, iniciando una etapa en la cual realizan talleres y convocan a nuevos elementos, pues para entonces ya sólo quedaban dos integrantes del grupo original. Su participación en convocatorias a festivales de teatro popular e independiente por diversos organismos, como La Carpa Geodésica, Teatro Contemporáneo S.C. La Casa del Lago, El Museo del Chopo, así como asociaciones populares y sindicales y diversos reconocimientos obtenidos, les permiten viajar al extranjero a participar en el Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano (ENTEPOLA) en Chile en 1995.

Utopía Urbana ha desarrollado su trabajo, principalmente, participando con causas y organizaciones sociales, apoyando la huelga de trabajadores de la UAM, el movimiento de la SUTAU 100, el Frente Popular Francisco Villa, etc. Además en 1997 obtuvieron el apoyo de PACMYC que les permitió realizar algunos montajes y reestrenar obras y hacer otras

actividades, como lecturas dramatizadas, participar en el Festival Cervantino Callejero y se realizaron funciones con 21 grupos teatrales. Un año más tarde pudieron editar sus obras y comenzaron la adecuación de lo que sería su nueva sede en la Colonia Pantitlán, la cual cuenta con biblioteca, videoteca, archivo, foro y espacio para ensayos⁷⁹.

Una parte destaca en la trayectoria de *Utopía Urbana*, su faceta gestores culturales: actuando y organizando encuentros, muestras, y festivales teatrales, así como la creación de proyectos colectivos, entre los que destacan: la organización de la liga de escritores y artistas revolucionarios LEAR (retomando el nombre de la organización de artistas e intelectuales donde participó Siqueiros) una propuesta que pretendía: "organizar varios colectivos, escritores artistas, artesanos, periodistas y en general trabajadores culturales en nuestro país con el fin de impulsar la resistencia ante la penetración cultural y dar continuidad histórica a otros grupos y personas que han intentado construir una cultura popular revolucionaria" (Vázquez, 2000: 88).

Otro proyecto importante es el Encuentro Teatral con la Muerte, organizado en el mes de noviembre a partir de 1996 en el cual se reúnen diversas propuestas escénicas en torno a la celebración y rescate de una de las tradiciones mexicanas más importantes. En su primera emisión se realizó en la Carpa Geodésica, al año siguiente en el Teatro Carlos Ancira en el Distrito Federal y, posteriormente, en las calles de Ciudad Nezahualcóyotl, donde hasta la fecha se realiza, además en diversos teatros:

La característica de nuestro festival es el tema, todas las obras que participan tienen que ver con la muerte, de una u otra manera y políticamente, podrán tener un compromiso o no, yo creo en esa variantes, hacen que ese abanico sea rico... Originalmente hacíamos convocatoria. Llevamos cuatro años que ya no hacemos convocatoria, sólo invitamos o llegan solos. Este año tenemos 40 grupos en el teatro Morelos y aparte del Teatro Morelos tenemos como otros siete foros en Ciudad Neza y el DF que se sumaron al encuentro. Los invitamos de manera directa, les ponemos las sedes, los horarios, los responsables de los espacios y los grupos se contactan y se programan. Incluso les pedimos las fechas... yo coordino: cuándo te quieres presentar y a qué horas, ya está, sale. No, que ya está ocupada, qué otra fecha te doy, sale. Y ya saben. Son ya 14 años, la mayoría de ellos han participado. Y ya cada año, ya de manera, incluso habitual diríamos, ya tienen como pensado, el siguiente año voy a montar esta

⁷⁹ El foro teatral es para 35 personas y en realidad son dos habitaciones de la casa de Roberto Vázquez en las que colocaron un pequeña tarima, cortinas, luces, sillas que se quitan y se ponen.

obra y la dejan en esa temporada para su repertorio. Se formó ahí como una especie de cofradía entre grupos de teatro (Roberto Vázquez, Agrupación Teatral Utopía Urbana, 13-octubre-2009) .

Otros proyectos destacados son: La sociedad del tercer teatro a partir de la que pretendían crear un movimiento teatral independiente, buscar recursos, crear proyectos colectivos y apoyarse entre sí, para lo cual realizaron un folleto o boletín informativo de los teatreros populares, que aparecía cada vez que era posible realizarlo. En él se invitaba a la comunidad teatral a participar enviando artículos, la programación y servicios, críticas, reseñas, talleres, etc. Sólo se publicaron cuatro números por falta de recursos económicos y pocas colaboraciones. Se impartían talleres y buscaban apoyos para las puestas en escena, pero la falta de recursos acabó también con estos proyectos. Otro proyecto importante fue "Teatro Popular hasta la puerta de tu barrio" con el apoyo de PACMYC (1997-1998) el proyecto abarcó la consolidación del repertorio del grupo, revestir los montajes con nuevo vestuario, utilería, escenografía, maquillaje, mascararas, etc. Al año siguiente 1998 el proyecto teatral "Teatro para Todos" incluiría la realización del tercer "Encuentro Teatral con la Muerte", la edición de una obra llamada "El Lápiz Rojo" y continuidad a los talleres de maquillaje, actuación (Vázquez, 2000).

El contar con apoyos económicos facilitó el trabajo de forma que los ingresos por cada función pagada o boteada se destinaron a la producción teatral. Sin embargo, el grupo apuesta a no depender de becas, por lo cual se relaciona con grupos y organizaciones independientes, para generar proyectos autogestivos, como publicaciones, audio teatros, talleres y representaciones.

Para los grupos del teatro popular el espacio escénico, el espacio dramático será aquel donde se realice el espectáculo. En la calle encuentran todos los elementos que requieren, estatuas, balcones, autos, etc. Ahí se establecen las relaciones actor-público que conforman una comunidad perceptual directa y viva. Aunque algunos elementos técnicos deben suplirse con la capacidad histriónica, expresión corporal, amplitud de los gestos, acrobacia, improvisación, manejo del espacio. Para estos grupos la principal fuente de ingresos son las

funciones donde se pasa el bote y las que se venden o son intercambiadas por materiales que se requieren (tarjetas de presentación, volantes, carteles, vestuario, pelucas, etc.) así como la venta de folletos y ediciones de sus obras teatrales.

En general los grupos se insertan en proyectos libertarios, por lo que buscan mostrar una realidad política y social inmediata, que considere la calidad estética, pero también se convierte en un instrumento de concientización, agitación y organización contra el imperialismo y a favor de las masas populares: sindicatos, uniones de campesinos, vecinales, estudiantiles, así como actos, movilizaciones, huelgas, etc. (Vazquez, 2000).

La triste realidad es que en México los viejos y nuevos creadores, siguen haciendo antesala en las oficinas gubernamentales. Es así porque el teatro nacional vive de los subsidios. El principal se destina a la Coordinación Nacional de Teatro. Sin embargo, el ejercicio de sus recursos en lo que toca a las producciones presentadas en sus teatros muestra costos de producción muy variados. No hay un tabulador ni criterios definidos para la elección de las obras que ofrece y, es de dominio público que, "los funcionarios y, si acaso existen, sus comisiones artísticas, parecen tener una predilección por las trayectorias, las figuras, por los nombres propios en lugar de analizar la calidad de la puesta en escena, el texto dramático o el público al que se dirige" (Olmos de Ita:2006,55).

De manera que reciben más recursos aquellos autores y directores o compañías, que se han ganado un lugar con base en la persistencia y los años, en tanto los más jóvenes reciben presupuestos, espacios y número de funciones por debajo del primer grupo. "El dictamen y destino de los recursos depende mayoritariamente de la simpatía o trayectoria del artista para con el funcionario y el modelo de elección de una puesta en escena no depende de un análisis amplio o plural del proyecto artístico" (Olmos de Ita; 2006: 56).

La experiencia de grupos como *Utopía Urbana*, muestra cómo los grupos de teatro popular o de teatro en zonas marginales, se desarrollan a partir de talleres de teatro en casas de

cultura o centros culturales, alumnos de escuelas..... tratando de forjar un repertorio y un elenco estable.

Como se ha mostrado, la efervescencia de la actividad colectiva en el arte de la década de 1960, no sólo se reflejó en las artes visuales. Las artes escénicas y, particularmente el teatro, también dieron una muestra de contestación política y social, así como dentro de la propia actividad, cuestionando las formas de hacer teatro de la época. Grupos como *Rajatabla*, *Galpón*, *Candelaria*, *Sol del Río*, buscaban realizar un teatro concientizador en la perspectiva del marxismo, pero con dificultades de organización interna.

Así, lo que caracteriza al teatro independiente es su reducción temática a un enfrentamiento frontal, en el que los personajes terminan resolviendo de manera plausible para el público los conflictos, debido a que surgen de una relación determinista de causa-efecto entre los fenómenos de las estructuras socioeconómicas y los acontecimientos individuales. Los personajes carecen de historia, son estereotipos que representan a las fuerzas sociales. Se trata de un teatro esquemático, parcial, poco profundo, en el que el burgués es un señor gordo y el obrero usa un casco de minero. Es así porque deriva de un afán de ganar a otros con ideas, lo cual es bueno como parte de un trabajo de captación política, pero no siempre lo es para el escenario. Por ello, cuando el teatro independiente regresa al realismo contradice sus supuestos de partida, volviendo paradójicamente al pasado al que originalmente criticó (Baltasar Pineda, 1995).

Al estar fuertemente vinculado a las izquierdas políticas, el teatro independiente fue realizado por dramaturgos y actores que combatieron todo criterio tradicional y comercial de hacer teatro. Se llamaban independientes porque no dependían ni de los empresarios ni del Estado. Pero ese concepto de teatro independiente, de gente que trabaja de las ocho de la mañana a las ocho de la noche en una fábrica o en una oficina y después se va a hacer teatro, ha cambiado sustancialmente. El teatro ahora es uno solo, bueno o malo. Entonces, llamarse teatro independiente es, en parte, una forma de atarse a viejos arquetipos. "La

izquierda se integró al sistema, van a cócteles con los que antes combatían. Si los partidos se dan ese derecho, por qué el teatro debe seguir lineamientos que le impiden aprovechar las contradicciones del sistema” (cit por Pineda Baltasar,1995: 118). Al reconocer esto, los grupos establecen relaciones con las instituciones Ahora la independencia se enarbola, no como rechazo a recibir recursos del Estado o de la iniciativa privada, sino como reivindicación de hacer libremente lo que se quiere, utilizando los que las instituciones pueden dar y lo que ellos pueden tomar. Es en este contexto y desde esta historia que comienza a trabajar *JADE*⁸⁰, un grupo de teatro independiente en el nuevo sentido de la independencia.

4. Jóvenes Amantes Del Escenario = *JADEvolucion-arte*

La compañía se fundó en febrero de 2002 con el nombre *JADE* (Jóvenes Amantes Del Escenario), realizan su primera puesta en escena para participar en el “#Encuentro de Teatro de Arte Libre”, organizado por la Carpa Geodésica. Así se inicia lo que sería la primera etapa en la historia del grupo, marcada por el desconocimiento de la gestión necesaria para presentar una obra de teatro al público, según relata Donovan, su fundador y director:

una vez que terminamos las carreras de actuación necesitamos de espacios, lugares para trabajar. Lo primero que hicimos fue entrar a un concurso para presentarnos en la Carpa Geodésica. Teníamos ya montada una obra en la escuela y nos dirigió un maestro. La obra se llamaba “Reflejo”. Era una obra de un venezolano que se fue y le dejó los derechos a una amiga y con ella nos presentamos al concurso y lo ganamos. Estábamos felices, éramos cuatro, invitamos conocidos y amigos para completar el reparto y el vestuario y escenografía lo poníamos de nuestro dinero. En ese entonces todavía me daban dinero mis papás y a otras dos chicas igual, sólo había uno que se mantenía solo. Así fundamos Jade, sin una organización o estructura, sólo con las ganas de trabajar, con muchos sueños y ganas. Pensábamos que todo era fácil, pero la realidad fue otra. Primero, resultó que el chico venezolano se enteró y dijo que esa obra era de él y que se la habían robado. Luego, nos preparamos para las presentaciones, pero no sabíamos qué hacer con la publicidad y en la primera función sólo había cinco personas. Estábamos en la onda de: somos actores, nosotros actuamos y quién sabe qué y quién hará lo demás. Luego, se presentó alguien de la delegación a decirnos que no habíamos tramitado los permisos para presentar espectáculos públicos y nosotros no sabíamos nada de eso. Una señora de la Carpa Geodésica nos ayudó, pusimos mantas y la cosa mejoró un poco, pero no mucho, de cinco a diez espectadores. De ahí ya terminamos la temporada que fueron las cuatro presentaciones del mes, pero ya quedamos así, como... sin ganas de volver a tener otra temporada (Donnovan, Jade, 13 de octubre de 2008).

⁸⁰ La información sobre Jade fue obtenida del sitio web www.jadeolucionarte.com, los boletines informativos de la compañía distribuidos por e-mail, la carpeta de trabajo y entrevistas.

Esta primera etapa terminaría con la disputa por el nombre de la compañía, dos de los cuatro miembros originales se retiraron, pero habían registrado el nombre y Donovan había registrado la imagen, finalmente, le dejaron el nombre.

La segunda etapa de la compañía empieza bajo el nombre *JADE-oo*, ya con una primera estructura conformada por un presidente, vicepresidente, coordinador y secretario. Las funciones de los puestos se establecían por intuición, más que por una planeación. Los ensayos se realizaban en la casa del director que montó su siguiente obra "De la Calle" que también era un maestro de la escuela y con compañeros del CEDART. Los gastos se solventaban con sus propios recursos. También ensayaban en un parque y decidieron entrar a otro concurso: "Amantes del Teatro", en esa oportunidad sólo pasaron a la segunda ronda. Entonces, se concentraron en participar en diversos concursos y festivales, todo sin recibir paga, motivo por el cual el presidente y director de la compañía, que tenía una idea de hacer teatro comercial fue despedido.

Una de las actrices recientemente integradas trabajaba en la delegación Azcapozalco y les ofreció 15 mil pesos por una pastorela, la cual montaron con un amigo y completaron el reparto con amigos del CEDART, Consiguieron el ensayódromo, un espacio público que el INBA presta a algunas compañías de artes escénicas para trabajar en sus montajes. Hicieron 12 representaciones en distintos espacios de la delegación. En este momento la compañía se conformaba por jóvenes adolescentes, lo que propició conflictos amorosos y embarazos no deseados que llevaron a la salida de algunos integrantes, entre ellos quien fungía como director. Donovan fue a recoger el pago por el trabajo, sin embargo, no les pagaron por no haber entregado recibos de honorarios, trámite que ellos desconocían.

La tercera etapa de la compañía se inicia en 2004. Con la incorporación de Mayka Díaz la compañía se transforma en *JADEvolucion-arte*, cambio que va de la mano de un nuevo proyecto de puesta en escena "Requiem. Sabes lo que es perder un sueño". En este momento la compañía desarrolló grandes planes, que incluían una expansión de actividades

de danza y música, presentando los espectáculos Acústico 4 y JADEvolución-Ballet. Comienzan el montaje de una la obra "Collage Mexicano". En este momento realizan audiciones e incluyen actores de la Asociación Nacional de Actores (ANDA) y comienzan a firmar contratos y cartas de confidencialidad, todo ello sin haberse constituido legalmente la compañía. Realizaron su primera carpeta promocional, además, de contactar a un reportero que les ofreció publicar notas sobre su trabajo por una cuota de mil pesos, que no podían pagar. Ofrecieron su obra en varios lugares, pero nadie los contrató, por lo que siguieron presentándose en festivales y encuentros⁸¹.

Es así que deciden rentar un espacio en una librería en la colonia Condesa para las presentaciones. Logran una respuesta aceptable del público, que la recomendó de boca en boca. En este periodo la compañía sigue solventando sus gastos con los recursos de los integrantes, que eran cuatro. Entonces hacen una primera definición de cargos y agregan divisiones de difusión y diseño, en un intento por formalizar el trabajo. Los problemas con los actores, músicos y bailarines que exigían pago por su trabajo, particularmente con los agremiados a la ANDA, empiezan a surgir.

Sin embargo, la encargada de hacer las contrataciones, Mayka Díaz, había engañado a los miembros de la compañía, ya que no consiguió las funciones que había ofrecido. Al descubrir el engaño, los grupos de baile y música, que se habían adherido a JADE, se van y sólo queda el teatro. No obstante, tuvieron un aprendizaje importante que les permitió gestionar espacios e incursionar en un nuevo circuito de trabajo, el de las casas de cultura.

El 2005 es uno de los años importantes para la compañía, en este momento se inicia una nueva etapa con presentaciones en diversos centros y casas de cultura de la Ciudad de México. JADE ya cuenta con una estructura, por lo que hacen un reglamento que les permite cobrar multas por retardos a los miembros de la compañía a fin de financiar sus actividades.

⁸¹ Durante 2005 destaca su participación en el XVII Encuentro de los Amantes del Teatro, el IX Encuentro Teatral con la Muerte y El Festival Hispanoamericano de Pastorelas.

No obstante, la mayor parte del financiamiento sigue siendo solventada por Donovan quien trabaja medios turnos y utilizaba su beca de estudiante para cubrir los gastos de la compañía:

2005 es el año dorado de la compañía, se presentaron varias cosas importantes: por primera vez trabajamos en coproducción con otra compañía, continuamos en Festivales con 'Collage Mexicano', pero, sobre todo, conocimos a una persona clave en el desarrollo de la compañía, que fue Hugo Contreras y cobramos por primera vez. Eso sucedió gracias a Hugo Contreras, quien era director de las casas de cultura de la delegación Cuauhtémoc. Él vio nuestra carpeta y le gustó mucho. Nos ofreció presentarnos en todas las casas de la delegación, pero sin pago. Pero eso era algo que ya sabíamos que tenía que ser de esa manera. Otra cosa importante que pasa en ese momento es que se integran a la compañía Itzel y Christian (Donnovan. JADE, 27 de octubre de 2008).

A raíz de su relación con Hugo Contreras, la compañía recibió apoyo para todos sus proyectos. Pudieron ensayar en todas las casas de cultura y recintos teatrales de la delegación. Además de apoyarlos en la publicidad y en proyectos como talleres de teatro y la organización del "I Encuentro Nacional de Artes Escénicas Alternativas (ENAEA). También pudieron relacionarse con la encargada de comunicación y difusión de la delegación Cuauhtémoc y con Miguel Ángel Tenorio, quien además de ser un importante dramaturgo, es propietario del Foro de las Utopías Posibles⁸², espacio al cual accedió la compañía para hacer varias temporadas con suficiente público. Ahí ensayaban y prácticamente administraban el lugar. Consiguen su primer trabajo pagado en ISSTECULTURA y comienza la promoción en revistas, como Tiempo Libre. Todo ello sin dejar la participación en festivales. Sin embargo, al interior de la compañía comienzan los conflictos por el manejo del dinero. Éste se ingresaba en dos cuentas de ahorros. Ya en el 2006 lanzan su primera gaceta informativa llamada "El Boletín" y organizan el Festival de Teatro Independiente "Emilio Carballido" con el apoyo de IMJUVE y Poder Joven, el cual cuenta con la participación de diversos grupos teatrales de la Ciudad de México. Incrementan el número de sus puestas en escena y abandonan el Foro de las Utopías Posibles, pues el dueño lo renta a una compañía, al respecto Donovan señala:

nosotros ya habíamos pensado en rentarlo, pero nos cobraba mil doscientos pesos por función y nosotros sólo sacábamos 800, así que lo tuvimos que abandonar. Para ese momento ya había llevado un proyecto de taller de teatro a la Romita, a mi me dijeron que no iba a funcionar, pero igual aceptaron y desde 2006 tenemos el taller en la Romita, aquí trasladamos todo lo de la compañía y ha sido bien aceptado (Donnovan, JADE, 27 de octubre de 2008).

⁸² El Foro de las Utopías Posibles se ubica en Santa María La Ribera en la Delegación Cuauhtémoc.

Entonces se presentan en el 1er. 2o. 3er. Maratón Teatral con obras de Usigli, Villaurrutia y Gorostiza. Además, estrenan un micrositio en internet en co-producción con *Cultura en Red*⁸³ y se vinculan con el movimiento "VotoxVoto" y participan en eventos gratuitos para apoyar causas sociales. En esos momentos la compañía trabaja de diversas formas: cobrando por temporada, por función, por taquilla o cooperación voluntaria. Llevan a cabo el II ENAEA y celebran sus cinco años de vida con una gira por diversos estados de la República.

Los siguientes años (2007-2008), representaron la continuidad del trabajo. La posibilidad de ser autosuficientes y poder pagar un salario modesto a los miembros de la compañía. La estructura organizativa se mantiene, pero el número de integrantes varía entre dos y seis, generalmente, manteniéndose en cuatro. Desde que imparten el taller en la Romita, quienes se han integrado a los proyectos de JADE han formado parte de éste., que funciona como complemento de la compañía, que ahora trabaja con elementos internos y externos, por lo general del taller o amigos de los integrantes, pues siguen participando en encuentros y festivales, pero ahora también organizando Encuentros y Festivales (ENAEA y Alternativas, Congreso JADE, Emilio Carballido) de manera anual .

Todo esto sucede mientras diversifican su campo de actividad, algo que es necesario no sólo para la promoción de la compañía, sino como una manera de subsistir y generar recursos, así como para responder a otras necesidades creativas: hacer títeres, lecturas dramatizadas, cartonería, *performance* con el grupo de música *Sueño Lúcido*, amenizar fiestas infantiles, etc. A finales del 2007 realizan trabajos escénicos y alternativos bajo la denominación "Arte" producida por la Universidad Iberoamericana. Para iniciar el 2008 celebran 6 años con la develación de la placa de 100 representaciones de "Noticia Inesperada" y participan en una serie de presentaciones por diversas secundarias del Distrito Federal, como parte de un programa de la Secretaría de Desarrollo Social. Incursionan en la delegación Coyoacán con el trabajo de títeres "La segunda Carpa" y son invitados a participar en el I Festival de Títeres y Muñecos en Barranquilla Colombia.

⁸³ Cultura en Red fue un sitio de Internet que promovía la difusión y colaboración entre grupos de artistas y promotores y gestores culturales.

Entre 2009 y 2010 la compañía logra consolidarse en el circuito de casas de cultura de las delegaciones Coyoacán y Cuauhtémoc, donde además de realizar puestas en escena, organizan cursos de verano. La compañía no descuida, por ello, las presentaciones en diversos espacios alternativos, entre los que destacan El Foco, Arte en V, Donceles 66, etc. En este momento el Centro Cultural José Martí, que se convierte en una sede más para sus festivales y encuentros. Asimismo, tienen una presencia importante en el Centro Cultural Xavier Villaurrutia hasta su cierre en 2011. Estas actividades les permiten y exigen una formalización de su estructura, por lo cual se constituyen legalmente como Asociación Civil, a fin de participar en convocatorias de instituciones públicas para recibir apoyos para sus actividades.

La difusión de su trabajo se amplía en diversos medios especializados y realizan temporadas de un programa de radio en Internet. Jade es una compañía que ha aprendido a promocionarse en la práctica: "Al principio no tenía idea de cómo mandar un boletín de prensa, ni como acercarme a los medios de comunicación, o cómo hacer una carpeta, ahora ya nos han entrevistado para La Jornada, para Tiempo Libre hasta para Canal 11, pero esa todavía es una tarea pendiente, nos falta acercarnos a más medios, a las páginas de Internet" (Donnovan, Jade, 10-noviembre-2008).

Luego de esta breve semblanza de *JADEvolucion-arte* es posible considerar las prácticas del espacio que llevan a cabo y de qué manera esta compañía, pasa de presentarse en festivales, en espacios asociados al teatro popular en el Oriente de la Ciudad a realizar montajes en un circuito institucional de espacios cerrados, públicos y alternativos, sin abandonar las plazas y calles.

¿Quiénes son los JADE?

La Compañía Artística Multidisciplinaria *JADEvolucion-arte* está formada por cuatro integrantes, Donovan Santos, Christian Morales, Edialet y Yenithdania Rivera⁸⁴, jóvenes de entre 24 y 29 años, todos ellos habitantes del Oriente de la Ciudad de México (Iztacalco, Nezahualcóyotl, San Vicente Chicoloapan). Tres de ellos con estudios de nivel licenciatura (administración, sociología e Ingeniería) y una con estudios de nivel técnico (*Cheff*). Las mujeres realizaron estudios no formales de danza y teatro; los hombres tienen estudios formales de teatro, pero no de nivel licenciatura, sino en una escuela de iniciación artística (CEDART-INBA) Una de las chicas trabajaba dando clases de cocina, aunque durante la investigación perdió el empleo. La otra era desempleada, pero durante la investigación encontró trabajo como promotora cultural en un programa del Gobierno del Distrito Federal (La Comuna), los chicos sólo trabajan en actividades relacionadas con la compañía: dar clases de teatro, impartir talleres de diversas actividades, etc.

Todos los integrantes de la compañía viven en el domicilio paterno, declaran percibir ingresos mensuales variables que oscilan entre los 1000 y 5000 pesos, dependiendo de las actividades realizadas. Ninguno de ellos tiene automóvil y sólo los chicos tienen una computadora personal.

En su carpeta de trabajo, la compañía se presenta como "Productora de espectáculos escénicos", además de organizar y asesorar eventos artísticos, impartir talleres y cursos. No obstante, la compañía se dedica principalmente a producir su propia actividad teatral, con todo lo que ello implica para una compañía independiente, es decir, realizar vestuarios, escenografías, gestionar espacios, realizar difusión, etc.

La organización de la Compañía Teatral Multidisciplinaria

Como la mayoría de las compañías teatrales, JADE cuenta con una pequeña base de integrantes que oscila entre dos y cuatro quienes se encargan de cubrir distintas funciones que requiere el funcionamiento de la compañía, teniendo como base la amistad y la

⁸⁴ Estos eran los integrantes al momento de la recolección de información de campo, posteriormente se integran unos y salen y regresan otros.

solidaridad entre los miembros del grupo. En ese sentido se manejan como grupo informal un grupo formal.

Así, los integrantes de la compañía han diseñado una estructura formal con actividades asignadas para cada uno de los miembros, la cual ha cambiado en varias ocasiones; primero tenían Presidente, Vicepresidente, coordinador y secretario. Con esta estructura comenzaron a firmar contratos y cartas de confidencialidad entre los integrantes, que ellos llaman internos (son los miembros que se consideran permanentes) y externos (que trabajaban con la compañía cuando se necesita un número de actores que supera a los de base con los que regularmente cuenta la compañía). Después, se realizó una definición de los cargos y se agregaron las divisiones de promoción y difusión y de diseño.

Actualmente el único miembro fundador de la compañía es Donovan Santos, quien funge como director de la compañía y Christian Morales, el miembro con más antigüedad después de Donovan, es el subdirector y tesorero. La compañía contaba con una mesa directiva y se realizaban informes mensuales de actividad que se circulaban entre los miembros. Sin embargo, los cargos y funciones sólo se pusieron por escrito hasta el año 2009 cuando la compañía tramitó su registro como Asociación Civil. Previamente habían intentado constituir legalmente la compañía, al inscribirse a un programa del IMJUVE, pero no lo habían logrado. Los miembros de la compañía no reciben un pago fijo, sino conforme a los ingresos mensuales. Pese a contar con esa estructura, en los hechos, la compañía funciona, en muchos sentidos, como un grupo informal los integrantes desempeñan diversas funciones conforme a las necesidades, pero se respeta la jerarquía del director de la compañía.

Para la realización de las actividades de promoción y gestión los encargados son Donovan y Christian, en caso de no poder asistir a algún lugar, ocasionalmente, pueden enviar a alguna de las chicas en su representación. Por otra parte, si alguno de los miembros puede

conseguir algún evento o presentación, se lo comunica a los chicos para que ellos se encarguen de la gestión.

Para la organización de otras actividades, como impartir talleres de verano, diseño y producción de vestuario y títeres, la compañía sigue los siguientes parámetros: el creativo es Christian, quien diseña y hace el vestuario, además de escribir las obras, a ésta última labor se integró posteriormente Yeni. Los títeres los hacen Christian y Edi. El encargado de diseñar los proyectos, entregar los reportes, gestionar los espacios, escribir y enviar los boletines de prensa, es Donovan, en un momento determinado se integró David quien se hizo cargo de la difusión, página web, medios, etc. Para los cursos de verano quien gestiona los contratos, que se hacen de forma individual para los miembros de la compañía, es Donovan, para lo cual organiza actividades acordes a las habilidades de los integrantes internos y de requerirlo, incluye a algún externo⁸⁵. Es importante señalar que cuando se realiza la programación de las actividades, los miembros de la compañía se reúnen y comentan sus tiempos y posibilidades de participar en los eventos para los que son requeridos, de lo contrario se busca alguien que pueda sustituirlos; en ese sentido, se puede hablar de un consenso, pese a que las tareas son asignadas por el director de la compañía.

Las actividades de la compañía se han financiado de diferentes formas entre las que destacan: la venta de funciones unitarias o por temporada, taquilla, cooperación voluntaria o boteo. Al principio, los integrantes cubrían los gastos de producción de su bolsa, luego establecieron un sistema de multas por retardo hasta que empezaron a obtener los primeros contratos de trabajo. Como la compañía no estaba registrada, los contratos se realizaban a nombre de Donovan, lo cual se continuó haciendo hasta que se constituyeron como asociación civil en 2010.

Para sus primeras producciones, la compañía contrataba a maestros para dirigir los montajes, pero con el tiempo esa actividad recayó en Donovan y Christian. Del mismo

⁸⁵ Cabe mencionar que durante el trascurso de la investigación y redacción del presente trabajo, tres de los miembros abandonaron la compañía y después se reintegraron dos

modo, los primeros montajes se hicieron con obras de escritores amigos y después obras escritas por Christian. Actualmente, la compañía cuenta con escenografías, vestuarios y utilería propios, hechos por ellos mismos.

Las prácticas del espacio

Es pertinente recordar que las prácticas del espacio son abordadas desde la apropiación y que ésta es entendida a partir del uso y la transformación del espacio. Puede haber distintas formas de apropiación, a saber: a) apropiación simbólica parcial de los espacios cuando éstos son compartidos por diversas personas o grupos; b) apropiación selectiva a través del consumo, relacionada con la diferenciación de la forma en que los espacios son usados respecto a otros grupos y; c) apropiación semántica cuando en el espacio se forman contactos de socialización específicos y se condensan heteropercepciones y representaciones en los que se consigue un fin práctico, que posibilita la autoidentificación y diferenciación de un grupo específico.

En el caso de *JADE* se puede hablar de la apropiación de espacios en dos sentidos; por una parte, los espacios en donde realiza las presentaciones de sus puestas en escena y; por otro, de los espacios donde organiza y prepara los montajes que, de una u otra forma, se han convertido en sede de la compañía. Así, podemos apreciar distintos espacios apropiados:

a) Los espacios donde realiza sus presentaciones: a lo largo de sus siete años de existencia, la compañía ha trabajado preponderantemente en espacios públicos: teatros ubicados en centros culturales, casas de cultura, parques, calles, etc., como los de la delegación Coyoacán, la plaza Real Romita, Neza, etc. Pero también en espacios del tercer sector: teatros y foros de organizaciones sociales, sindicales y culturales, espacios alternativos, como: Teatros del Sindicato del IMSS, Arte en V. El Foco, Donceles 99, etc. El tipo de espacios en donde ha trabajado ha cambiado conforme la compañía ha consolidado un repertorio.

b) Sedes de la compañía: para la organización, ensayos y actividades de promoción de su trabajo. La compañía, en sus inicios, estuvo principalmente en casas y departamentos de alguno de los integrantes en turno o de algún director contactado para un montaje. Posteriormente, un teatro del “tercer sector” (Foro de las Utopías Posibles) en espacios públicos, incluso rentando un salón en una librería y la Casa de Cultura La Romita. Estos espacios han sido considerados y presentados como sede de la compañía, aun cuando las administraciones de estos lugares lo ignoren⁸⁶.

La apropiación, entendida como hacer propio un espacio y/o por cambiar el uso de un espacio; puede ser temporal y situacional, es decir, no permanente, sino solo por el y/o situación específica. En el caso de *JADE*, cuando se considera el hacer propio un espacio, es una práctica que se aprecia cuando la compañía se presenta con frecuencia en un lugar; a saber: Instituto de la Juventud del Estado de México, Centro Cultural José Martí, Casa de Cultura La Romita. Se trata de espacios donde la compañía ya tiene un reconocimiento por parte de las administraciones y el público asiduo. Incluso algunos de estos espacios se han convertido en sede de los eventos que *JADE* organiza anualmente, como el José Martí donde presenta temporadas regularmente (teatro infantil) y ha realizado por cuatro años consecutivos el Encuentro Nacional de las Artes Escénicas Alternativas (ENAEA) en los años 2008, 2009, 2010, 2011. Al respecto en el CC. José Martí se señala:

tenemos grupos que ya tienen siete, ocho años, haces amistad... tenemos una relación así con los artistas ya de muchos años, con algunos maestros y alumnos, es una familia, somos la familia del Martí, nos cuidamos, nos queremos... en este mundo tu sabes que relación mata quintilla, tu lo sabes, pero aquí somos de 'no te vamos a dar preferencia', no, no. Los descansamos 'sabes qué este mes no. Tenemos otros grupos'... el otro mes nos faltan, pues los llamamos. Claro no así que tu digas que tengan secuestrado al centro, no. Porque gira, gira. En el INBA sucede mucho, aquí no. Hasta les pedimos que se queden aquí dos meses. Con Jade tenemos muy buena relación y a veces trae grupos que ni siquiera son de ellos, nos dicen y... 'órale, vente' si hacemos esa situación y presentamos de todo (Miguel Ángel, C.C. José Martí, 25 de julio de 2009).

La apropiación, entendida como cambio de uso del espacio, es llevada a cabo por *JADE* como una práctica situacional (en situaciones determinadas). En este sentido, el principal

⁸⁶ Para la primera reunión que tuve con los miembros de la compañía fui citada en su sede, en ese momento la casa de cultura La Romita, cuando llegue al lugar pregunté al policía de la entrada (que cumple las funciones de recepcionista) por la Compañía *JADE* y me dijo que no sabía, le expliqué y me dijo “ah, si el maestro de teatro....”

espacio apropiado por la compañía, desde 2006, es la Casa de Cultura La Romita, donde el salón regularmente usado para las clases de ballet y teatro, se ha convertido en la sede de la compañía para ensayos, elaboración de escenografías, utilería, etc., ahí mismo, el tapanco se ha convertido en la bodega donde guardan sus cosas.

Otro cambio de uso se da en las calles, los parques, donde puede haber apropiación temporal, sólo durante los momentos en los que realizan alguna presentación o temporal recurrente (realización de actividades cíclicas, como encuentros y festivales) como las calles de Neza, donde se realizan anualmente los festivales de títeres o el Encuentro Teatral con la Muerte, estos eventos, además son organizados con la colaboración de los vecinos y se han convertido en una tradición barrial cada mes de noviembre. Después de la realización de estos eventos las calles y vuelven a la "normalidad", la apropiación no es permanente.

No todos los espacios usados son apropiados, en esta categoría se cuentan aquellos donde se presenta la compañía ocasionalmente: teatros, foros, etc., pero no hay recurrencia en las presentaciones, sea porque se trata de eventos que no tienen continuidad (Arte en V), sea porque la compañía no logra mantener la relación con los organizadores (Donceles 99), o cualquier otra circunstancia que impide repetir funciones en el espacio.

Hay, también, una apropiación de forma más o menos permanente; sería el caso de los lugares que la compañía ha tomado como sede, durante los periodos en los que se ha establecido en ellos. Lo mismo ocurre en algunas calles o jardines, donde los eventos son recurrentes, como es el caso de la Plaza Real Romita, donde cada fin de mes se llevan a cabo presentaciones en las que participa y/o organiza *JADE* como parte de la programación de la casa de cultura. Cabe aclarar que en esta apropiación participa, no sólo la compañía o compañías que integran la programación de los eventos, sino también los públicos asiduos; en este caso los vecinos de las calles aledañas a la casa de cultura.⁸⁷

⁸⁷ Es pertinente señalar que la zona que rodea la Plaza Real Romita está conformada por diversos edificios de departamentos y condominios.

Es importante señalar que los espacios donde *JADE* trabaja, no son elegidos conforme a las actividades a realizar, sino son definidos por las relaciones. Si bien la compañía decide dónde participar y con quién, esta elección se sujeta a una serie de principios que rigen la actividad teatral independiente, así como los que se relacionan con la forma en que se administran los espacios en los que trabaja. Se puede hablar de los siguientes aspectos que intervienen en la elección de los espacios:

c) Relativos a la actividad teatral: refieren al tipo de representaciones, nivel de inserción en los circuitos en los que se ubican los espacios, así como al nivel de reconocimiento de los grupos que participan en éstos. En ese sentido, *JADE* se ha insertado en un circuito teatral independiente que abarca tanto los espacios alternativos, los administrados a nivel delegacional, como los del teatro popular, gracias a la gama de su propuesta teatral que incluye: obras infantiles y juveniles, pero también la impartición de talleres diversos.

d) Relativos a los recursos de la compañía: la compañía cuenta con su propio inventario de escenografías, vestuarios, utilería, etc. Sin embargo, no cuenta con un medio para transportarlos, por lo cual hay lugares a los que son invitados y no pueden asistir porque no cuentan con un recurso que les permita trasladarse. No obstante, dependiendo de la importancia del evento pueden hacerlo. Por otra parte, la calidad de las escenografías, hechas por ellos mismos, no les permite competir con otros grupos que cuentan con mayor cantidad de recursos económicos, lo cual también cobra relevancia al momento en que son contratados para cierto tipo de eventos y sólo para esos.

e) Relativos a la administración de los espacios: estos tienen que ver con las relaciones o contactos que se establecen, si se tienen se consiguen espacios y presentaciones, si no, no. Por otra parte, también cuenta la satisfacción y cobertura de expectativas de los administradores de los espacios con respecto al trabajo de la compañía, Al momento de mantener las relaciones y repetir en los espacios, la cobertura de expectativas es mutua, ya

que ofrecen un trabajo de calidad a bajo o ningún costo, que permite mantener una programación en espacios con pocos recursos:

todo es como un círculo vicioso. Nosotros en las delegaciones estamos haciendo labor desde 2005, son casi tres años y apenas nos contrataron el año pasado con la pastorela. Es ir haciendo labor e irse metiendo. Yo me acuerdo que la primera vez que nos contrataron en la delegación... en el 2007, fue por recomendación del director de aquí por unos asuntos de los sobrantes que les quedan. Yo me acuerdo que el director de aquí dijo: 'pues él, porque él ha colaborado mucho gratuitamente aquí en la delegación'... era un pago que no rebasaba los 3000 pesos, pero era un paso, a partir de ahí cuánto más puedes seguir trabajando y otra vez se dieron las cosas que nos contrataran los de Cuauhtémoc, primero porque soy maestro de aquí y después porque la que es directora de programación, su esposo nos conoce por el trabajo que hemos hecho en teatro y por las actividades culturales, los festivales que hemos hecho. Entonces... ella barajea cinco grupos siempre, entonces esos grupos son recomendación de su esposo, si él no me hubiera conocido, aunque yo trabajara aquí, nunca me habría programado, creo que eso es así porque el otro día me lo topé en un trámite en la delegación y me dijo: 'si te hablaron, no?' y después su esposa me lo volvió a confirmar, entonces depende de las relaciones que tengas, ese día la directora de programación me dijo: 'pues yo ya tenía cinco grupos, pero mi esposo me recomendó tres más y yo creo que ustedes son los indicados porque un grupo que estuvo trabajando con nosotros un año, lo dejamos que cobrara cooperación voluntaria y se mancharon porque ya estaban cobrando un boleto...(Donnovan, JADE, 23 de marzo de 2009).

f) Relativos a la organización de eventos: la mayoría de los eventos en los que participa *JADE* son independientes, lo cual implica que los gastos de participación corren por cuenta de los participantes, dando pie a una forma de redes solidarias en las que se apoya a los amigos o conocidos que organizan un evento porque se espera que, cada vez que alguno de los integrantes de esta red organice un evento, los invite. Es una forma de promocionar el trabajo de manera horizontal, cobrar visibilidad y obtener más espacios y relaciones para continuar trabajando:

no ha sido fácil picar piedra, casi siempre todo se consigue por contactos, amigos y gente que te ve... nosotros, además, organizamos en octubre el encuentro de grupos independientes, para ayudar a grupos a presentarse, nosotros sabemos lo difícil que es porque hemos pasado por eso, además es una forma de retribuir a los grupos que nos han invitado a sus encuentros... también esperamos que ellos nos inviten a sus festivales (Christian, JADE, 20 de octubre de 2008).

Considerando lo anterior es posible destacar algunos aspectos que influyen en la permanencia dentro de un espacio. En el caso de *JADE* ha sido circunstancial, es decir, gracias a las relaciones y eventos que ellos califican como fortuitos, han logrado establecer sedes (por un tiempo considerable) de trabajo en el Foro de las Utopías Posibles y en La Romita. No obstante, la casa del fundador de la compañía aparece como sede en lo que corresponde a los aspectos administrativos y legales, ya que los cambios administrativos en

las delegaciones, implican el riesgo de desalojo para la compañía, la cual no cuenta con un espacio propio que sea una sede realmente permanente para sus actividades.

Un espacio que ocupan con frecuencia para la presentación de su trabajo es el CC José Martí, gracias a las relaciones que mantienen con la actual directora del centro⁸⁸, lo cual les permite presentarse con regularidad y utilizarlo como sede del ENAEA y otros festivales que organizan.

En general se puede señalar que la compañía utiliza los espacios conforme se presenta el trabajo. Su presencias en éstos puede ser recurrente, siempre y cuando se mantengan las relaciones con las personas encargadas de administrarlos. En general, los espacios físicos que con mayor frecuencia la compañía son plazas y parques y teatros o espacios cerrados, pertenecientes a las instituciones públicas que los contratan; como: IMJUVE, ISSSTE, IMSS, etc.

Esto es así porque se ha apropiado los espacios durante los periodos en que las administraciones lo han permitido, como el Foro de las Utopías Posibles (2005) y la Casa de Cultura Romita (a partir de 2006), pero siempre en la incertidumbre de los cambios administrativos:

eso tiene que ver con la política, mucha gente llega a las instituciones culturales porque acompañó en la campaña a Fulanito y luego llega y 'a mi qué me toca?, vete a cultura, no sabes hacer nada' y así llegan" (Canelo Kot, JADE, 23 de marzo de 2009) "O estás con alguien y luego lo mandan a la comisión del deporte y ya te dice, pues ya tengo mi lugar y te dice, pues vas a manejar las cuestiones del atletismo y tu dices, pero si yo no sé y también tienes que juzgar para que no te quemes" (Donnovan, JADE, 23 de marzo de 2009) "Eso es algo que también hay que considerar porque cada vez que hay un cambio de gobierno tienes que volver a hacerlo todo, te dicen vuélveme a mandar la carpeta, vuélveme a mandar... (Canelo Kot, JADE, 23 de Marzo de 2009).

La mayoría de los espacios donde trabaja *JADE* son reversibles, es decir, tienen una función asignada para la cual han sido creados, pero merced al uso que de ellos se hace cambian temporalmente, para luego volver a recuperar la original. Tal es el caso de los parques y

⁸⁸ La licenciada María Eugenia Mondragón

jardines habilitados para representaciones teatrales; el salón de danza en la C.C. Romita, que es utilizado para los talleres de teatro, ballet, etc. Con estos ejemplos se aprecia que, efectivamente, el *espacio público* puede tomar distintos aspectos o cubrir distintas funciones conforme a los usos que de él se hacen y que no siempre son aquellos que les ha atribuido la autoridad administrativa.

Por otra parte, conforme a la actividad teatral, hay espacios que tienen mayor visibilidad debido al establecimiento de una jerarquización del campo. De esta forma, los espacios más reconocidos son aquellos en donde se presentan grupos o personas con mayor trayectoria, o bien, donde se realizan eventos que han logrado el reconocimiento de la comunidad que conforma un circuito teatral determinado. Al respecto es pertinente señalar que existen varios circuitos teatrales: el institucional, el comercial, el alternativo, el independiente, el popular, el escolar, el experimental, etc. Para cada uno de ellos hay personajes y espacios representativos; *JADE* se relaciona con más de un circuito por lo cual es pertinente destacar los espacios importantes de cada uno de los circuitos en los que trabaja; a saber⁸⁹:

- a) Institucional: aquí hay jerarquía entre los espacios de la administración federal (Teatros del INBA, del IMSS, del ISSSTE), que son más importantes que los del nivel local (Sistema de Teatros de la SCULT) y, a nivel delegacional, prácticamente no hay teatros, por lo que los espacios relevantes son las casas de cultura y los parques y jardines (algunas casas de cultura son más reconocidas que otras: las de Cuauhtémoc, Tlalpan y Coyoacán destacan sobre el resto).
- b) Alternativo: constituido por los espacios que algunas compañías, colectivos o personas, administran sin fines de lucro, principalmente para desarrollar el trabajo propio y el de compañías independientes. Estos espacios para sobrevivir se convierten en multidisciplinarios. Generalmente han sido acondicionados para la actividad y no contruidos para ella. Destacan teatros como el Hábito, luego el teatro bar el Vicio, el Foro de las Utopías Posibles, El Foco, Arte en V, Foro Shakespeare, etc.

⁸⁹ Existe un circuito comercial en el que destacan el Centro Cultural Telmex, Centro Teatral Manolo Fábregas, etc. que no es abordado porque *JADE* no tiene participación en él.

- c) Independiente: aquí se ubican espacios que administran compañías y grupos que mantienen una relación muy cercana con alguna institución pública para administrar un espacio público, pero supuestamente sin ingerencia de la administración pública: Casa del Lago del CLETA, Foro Contigo América, Teatro del Fantasma, Teatro de los Volcanes en el Teatro Morelos del IMSS, etc.
- d) Popular: regularmente se realiza en calles y plazas por grupos que botean, un caso excepcional es el teatro construido en una casa por la Agrupación Teatral Utopía Urbana. Estos espacios son reconocidos sólo entre los grupos que realizan su trabajo dentro de las redes solidarias de las compañías independientes y populares.
- e) Escolar: estos espacios son teatros o auditorios ubicados en alguna escuela de teatro o que cuenta con alguna agrupación teatral, sea pública o privada. Los más destacados son los de nivel superior: Escuela Nacional de Teatro, UNAM, UAM, Universidad Pedagógica Nacional, Universidad La Salle, etc. Siguen en importancia las del CEDART, las privadas que son dirigidas por algún actor de prestigio: Foro Shakespeare, El Foco, Stanistablas, etc.

Cabe aclarar que *JADE* participa o ha participado en espacios de todos los circuitos aunque sea ocasionalmente.

Movilidad Urbana

La movilidad urbana, entendida como la creación de espacio a partir de los recorridos del transeúnte que, en su desplazamiento hace ésta, posibilita una lectura de la ciudad a partir de los recorridos por la ciudad, pues ahí se encuentra la forma en la que es vivida y cobra sentido desde y por los usuarios. En el caso de Jade, nos muestra cómo teniendo como origen el Oriente se conquista y da sentido a otros espacios, tan diversos como dispersos en la mancha urbana, todo ello a partir de las prácticas espaciales.

JADE trabaja en espacios que tienen características específicas relativas a la distribución espacial de la ciudad, a la adscripción a algún circuito, a la cantidad de recursos con los que

se cuentan, etc. Así tenemos los espacios institucionales, que cuentan con mayor cantidad de recursos, se trata de teatros construidos ex profeso, la mayoría se ubican en el centro, norte y sur de la ciudad. Dentro de éstos la compañía se ha presentado en Teatros del IMSS e ISSSTE.

Otros espacios que se encuentran por toda la ciudad son las casas de cultura administradas por las delegaciones del Distrito Federal. Algunas de ellas cuentan con auditorio o algún salón es habilitado para presentaciones escénicas. Suelen ser construcciones adaptadas para fines culturales, descuidadas y con poco mantenimiento. Sólo en algunas de ellas se presentan grupos externos (es decir, no parte de los talleres ahí impartidos) *JADE* ha realizado presentaciones frecuentes en eventos en las delegaciones Coyoacán (Casa de Cultura El Reloj) y Cuauhtémoc (Casa de Cultura La Romita).

Los Centros Culturales se ubican en todas las zonas de la ciudad, en algunas hay más que en otras, éstos tienen con auditorio para presentaciones escénicas, algunos; como el José Martí, cuentan con un teatro equipado con de luces, sonido y butacas, es decir, con equipamiento para representaciones teatrales en forma; otros, como el Faro de Oriente, sólo cuentan con un salón escénico que se adapta para distintos usos, pero con equipamiento suficiente.

Los espacios alternativos son precarios, generalmente se trata de casas, cines, o construcciones adaptadas para cumplir funciones de centro cultural. Suelen contar con un espacio-auditorio para presentar artes escénicas, éstos se pueden encontrar casi en cualquier parte de la ciudad, pero son más comunes hacia las zonas de clase media (Coyoacán, Roma, Condesa, como Arte en V, El Foco, CC Roma, La Capilla, después Teatro Bar El Vicio) hacia las zonas de la periferia se ubican espacios de este tipo; como El Foro La Seca del Centro Cultural CECOS, Centro Multidisciplinario El Casetón, Foro Talleres Comunitarios, Foro La Catrina del Centro Cultural José Martí, la mayoría en Nezahualcóyotl, otros más, que son administrados como cafeterías, tienen escenarios para actividades

culturales, como Foro Café Thé Arte Oriente, El Jolgorio, etc. Existen, además, los espacios propiamente teatrales, como el caso de Contigo América, que es una casa en la Colonia Nápoles acondicionada como teatro, y los de las escuelas de teatro que cuentan con un pequeño foro.

Sin embargo, grupos como *JADE* pueden realizar gran cantidad de sus presentaciones en espacios al aire libre. Cualquier calle, plaza o jardín, es acondicionado con una tarima, micrófonos y lonas para realizar su actividad o, bien, simplemente se cierra la calle y los actores realizan su trabajo a ras de piso, entre la gente del barrio. Cabe destacar que para algunas compañías independientes, significa un paso adelante en su consolidación, el presentarse en espacios cerrados y no sólo en abiertos. Es así porque aunque no todos los espacios cerrados, sean auditorios o teatros como tales y los espacios adaptados tengan problemas técnicos para algunas representaciones, los centros alternativos cuentan apenas con recursos para sobrevivir, por lo que hay poca inversión en el acondicionamiento, salvo casos excepcionales, no se cuenta con los elementos que debe contar un teatro ex profeso. Cada espacio es distinto, hay diferencias en la calidad y cantidad de equipamiento, conforme a los recursos de cada administración.

Las escenografías, utilería, etc. se adaptan no sólo a los recursos del grupo, sino a las características de los espacios donde se presentan. Una compañía como *JADE* tiene que invertir para mejorar la producción y los espacios a los que puede tener acceso. No sólo las relaciones importan, sino la calidad en su trabajo actoral, dramaturgico, dirección, vestuario, escenografía, etc. siempre adaptándose al espacio donde se presenta: "tienen que adaptarse al lugar, calle, foros sin luces, con escasa iluminación o técnicos que estorban más que apoyar. La difusión es normalmente persona a persona, volanteo, o sea, métodos realmente lentos y que quitan tiempo" (Benjamín Bernal, Barra Nacional de Críticos Teatrales, 1 de junio de 2009).

Es importante señalar que el origen de los integrantes de *JADE* ha marcado, en buena medida, las relaciones que éstos tienen en los espacios culturales y con la ciudad. Al ser originarios del oriente de la Ciudad (Iztacalco y Nezahualcóyotl⁹⁰) y mantener ahí su residencia, al ser una zona con escasos espacios para llevar a cabo representaciones teatrales, la compañía, desde sus inicios, tuvo sus primeros contactos con las personas que realizan su actividad teatral en Nezahualcóyotl. Sin embargo, esta relación no se dio por vivir en la zona, sino a través del primer contacto que tuvieron con la gente de CLETA en la Carpa Geodésica, y éstos tienen una importante presencia en la zona a través de grupos como *Utopía Urbana*, quienes organizan festivales de teatro popular en las calles de Pantitlán y Ciudad Nezahualcóyotl; sin embargo no se limitan a esos espacios:

Como todo grupo independiente, lo que nosotros ofrecemos es calidad, mensaje, eso nos distingue de los grupos comerciales, pero no nos limitamos. Nos presentamos lo mismo en un festival, en la calle o en una casa de cultura. Incluso hemos trabajado con los del CLETA y los espacios alternativos de Neza. Es muy respetable lo que ellos hacen, su intención de revolucionar conciencias a partir del teatro y en espacios alternativos del oriente, incluso en sus mismas casas y fuera de lo institucional, pero rechazan a los que no están en esa onda. A nosotros ya no nos invitan a sus eventos porque dicen que nos hemos convertido en una compañía de vino blanco... eso es cerrarse, lo que hacen es respetable, pero no es lo único (Donnovan. *JADE*, 10 de noviembre de 2009).

Un grupo que aspira a presentarse en más espacios, tiene que ampliar su espectro de trabajo hacia otras zonas y relacionarse con otros grupos y personas, por lo cual *JADE* incursionó en otros espacios, como los de las Casas de Cultura, el IMJUVE, etc., esto los llevó a trabajar a la Zona Centro, en espacios de la delegación Cuauhtémoc (casas de cultura y centros culturales: Romita, Teatro del Pueblo). A partir de ahí establecieron relaciones que los han llevado a Coyoacán, en espacios abiertos y diversos lugares del Estado de México. Cabe aclarar que los espacios en los que participan, son principalmente de la administración delegacional y en los que son de administración local (Gobierno del Distrito Federal), sólo lo hacen en el Centro Cultural José Martí, pero en ningún espacio que implique una relación directa con la administración de la SCULT o INBA Y CONACULTA.

⁹⁰ Me remito a Donovan y Christian que son los integrantes que han permanecido por más tiempo en la compañía y por ahora son quienes la sostienen.

En lo que respecta a los espacios alternativos, se presenta, sobre todo, en los que están en la zona central, como Arte en V o el Foco, y al sur en Coyoacán. También han presentado su trabajo en algunos estados de la república. Actualmente, *JADE* trabaja, principalmente, en el Estado de México en Tlalnepantla, con el Instituto de la Juventud el Estado de México, con el sindicato del IMSS en eventos especiales: diciembre, día del niño, día de la madre, etc., en las delegaciones Cuauhtémoc y Coyoacán. Incluso como organizadores. Sin dejar de participar en eventos del circuito de Neza, para eventos como las pastorelas, día del niño y el Encuentro con la Muerte, aunque cada vez con menor frecuencia.

Cuando salimos de Neza nos decían vendidos... muchas veces... hay como cinco grupos que todavía nos quieren mucho y eso es grande, pero la mayoría nos detestan porque dicen que fuimos vendidos. Pero yo digo, yo siento, no es que seamos vendidos, es como abrir una ventana porque no van a conocer lo que hace el teatro independiente, y no sólo pasa aquí, hay muchos grupos... yo creo que si hay una diferencia entre venderte y aceptar trabajar, pero eso ahí lo malinterpretan los compañeros. Porque seguimos son un discurso, seguimos sin perder nuestro mensaje social que debe tener cada obra, pero si debemos de movernos a más cosas. Vamos a buscar más. No te debes cerrar a posibilidades. Tienes que tener muy bien posicionado cuál es tu... ahora sí que tu lema, tu idea, tu concepto, tu objetivo y que no te lo cambien... ayer me llegó una invitación para participar en el encuentro de teatro infantil de Ciudad Neza y vamos a participar, pero eso no dignifica que nada más vaya a participar ahí, a lo mejor quiero participar en las jornadas alarconianas (Donnovan, *JADE*, 9 de febrerero de 2009).

Se puede señalar que la mayoría de grupos con los que *JADE* trabaja o tiene contacto, son compañías independientes y; por otra parte, con personas que administran algunos espacios independientes-alternativos, como Carmen Correa de Arte en V o Miguel Ángel Tenorio del Foro de las Utopías Posibles. Cada vez más, sus relaciones se centran en personas que trabajan en las áreas de cultura de las delegaciones Cuauhtémoc y Coyoacán y con el Centro Cultural José Martí.

Así *JADE* se inserta en distintas redes que le permiten realizar y mostrar su trabajo en diversos espacios dentro de la ciudad. Se ha señalado ya que buena parte del trabajo de compañías como ésta se desarrolla gracias al establecimiento de redes solidarias. Aunque cada vez se va alejando de éstas para insertarse en redes institucionales de relaciones administrativas.

El establecimiento de redes solidarias se lleva a cabo en distintos niveles; el primero, para

producir las puestas en escena, principalmente entre los miembros de la compañía o quienes participan en las producciones (internos/externos), que colaboran con lo que tienen o pueden, no sólo en lo material sino en cuestiones creativas. Estas colaboraciones incluyen: guiones para obras, música, elaboración de vestuario, utilería, títeres, maquillaje, actuación, etc. Otro nivel de las redes solidarias se da entre compañías, principalmente, consisten en participar gratuitamente en los eventos que organizan otras compañías e invitarlas a los eventos que organizan los conocidos. Un nivel más, es el que se da entre las compañías y las comunidades con las que trabajan, principalmente, en el circuito Neza-Pantitlán, donde los gastos para la organización de eventos se cubren por la participación-donación de la gente del barrio, que contribuye con alimentos, papelería para promoción, sillas, etc.

yo creo que eso nos diferencia mucho de los grupos que están allá, en el Oriente, que ellos se apoyan mucho en la gente. Y allá tienen ellos su sede, la gente los reconoce porque están allí, pero nosotros no. Aquí ensayamos en la Romita, pero no nos apoyamos en la comunidad como ellos. Ellos tienen una forma muy definida de organización, de apoyarse en la comunidad y nosotros no, nosotros somos más itinerantes, no de estar en un solo lugar, sino en varios y básicamente en quien se apoya la compañía es en los integrantes.... en todos lados hay como sus círculos de artistas. Cuando Donovan dice que allá en Neza ya no... o salimos de los estándares yo creo que con la gente no. O sea, la gente que nos ve allá en Neza, o sea, el público nos acepta. Quizá eso donde se marque más la diferencia sea justamente con los otros compañeros actores y teatreros, o sea entre ellos sí, pero la gente no. .. no se fija si tu vienes de x o y lado, lo que le presentes si le gusta te aplaude si no, no (Edialeth, JADE 16 de febrero de 2009).

En este punto también se deben considerar las redes establecidas con organizaciones sociales, que promueven eventos relacionados con ONG's, eventos de lucha social, democracia, etc., todos con tendencia a la izquierda, la protesta y participación social desde la cultura.

Por su parte, las redes institucionales se dan a partir de las relaciones que se establecen con las personas que ocupan puestos administrativos en las áreas de cultura de diversas instituciones. En estas redes se establecen contactos en las que los "amigos" o "conocidos" recomiendan a grupos para cubrir las programaciones de los distintos recintos culturales. En el caso de *JADE*, estas relaciones se establecen con instituciones públicas, como la subdirección de cultura del ISSSTE, el área de cultura del Sindicato del IMSS y, principalmente, en las casas de cultura de las delegaciones Cuauhtémoc y Coyoacán. En la Casa de Cultura La Romita, las relaciones del director de la compañía son tan fuertes que,

incluso, programa las actividades mensuales y los talleres de verano. En esas actividades incluye, grupos que le son cercanos y que retribuyen invitando a su compañía a eventos similares. Cabe mencionar que la programación de las actividades incluye no sólo teatro, sino música, fotografía y danza. Es así porque como ellos mismos reconocen, es la única forma de incursionar en los espacios institucionales:

es que en todas las dependencias gubernamentales es así, si no eres compadre, amigo, caldo, faje, primo, tío, pariente de fulano, pues no estás en la nómina... es como la regla general... porque aunque dejes todos los documentos que te piden para solicitar un espacio también está como el currículo oculto, las prácticas que no se escriben, pero que se hacen y son latentes en todos los espacios. No sé si haya un reglamento para estos espacios en el DF, pero muy pocos o nadie se ciñe a esos lineamientos, o sea, se hace lo que manda el coordinador, hasta los polis, como en el José Martí, deciden ahí. Si ellos deciden cerrar la puerta te cierran... (Edialeth, JADE, 3 de marzo de 2009).

Por otra parte, las redes también se forman con otros grupos y espacios independientes o alternativos, para el caso de *JADE* principalmente con Arte en V, con la *Barra de Críticos de Teatro*, con la *Barra de Promotores culturales 3D2*. Estas redes son particularmente importantes porque generan sus propio medios de difusión y crítica en el circuito independiente. Esto es así porque:

no hay espacios en los medios, ni reporteros para cubrir eventos alternativos, sino casualmente. En ocasiones publican porque llegó cuando no había nada que decir, depende del espacio, por lo que no hacen más que transcribir boletines... todo esto ha llevado con frecuencia a crear revistas, periódicos, volantes informativos, magazines, para difundir el trabajo independiente. Actualmente Internet ha resultado un valioso medio para darse a conocer, convocar y hacer redes sociales de gente interesada en ciertos segmentos especializados (Benjamín Bernal, Barra Nacional de Críticos de Teatro, 1 de junio de 2009).

En el caso de *JADE* ha resultado de gran relevancia el sitio web www.jadevolucinarte.com. La distribución del Boletín Informativo vía e-mail, los programas de radio por internet, así como las redes sociales virtuales, como *facebook*, *twitter*, *metroflog*, tanto las propias como las de las revistas, compañías, grupos, etc. que desarrollan actividades de difusión teatral y cultural, pues a través de ellas dan a conocer su trabajo y conocen grupos similares.

Prácticas de Apropiación Material y Simbólica del Espacio

Algunos factores externos a la compañía, que afectan la distribución espacial de los espacios utilizados por *JADE* para realizar su trabajo, remiten a la dominancia morfológica (*infra*). Las zonas donde se ubican los teatros, como los espacios primordiales para la

representación, los auditorios en espacios culturales diversos, como los centros culturales, casas de cultura, jardines, plazas públicas, etc., se cuentan entre los principales factores que influyen en las formas de apropiación de los espacios llevadas a cabo por la compañía. Pero no son los únicos, también los hay administrativos: los recursos económicos, el presupuesto con el que cuentan los espacios donde se presentan. Todo esto implica que, a veces, las puestas en escena sean compradas y otras sólo se les facilite el espacio y les permitan botear al final de la función, incluso, en espacios institucionales. Asimismo, resultan relevantes las características físicas de los espacios y los hábitos de consumo⁹¹. Todos estos factores, externos a la compañía y a las redes solidarias con las que trabaja, muestran la poca dependencia que una compañía como Jade puede tener de la taquilla para sobrevivir.

Dentro de los factores que influyen en las formas de apropiación de los espacios, se pueden destacar:

a) La organización alrededor del espacio: para los grupos independientes hay varias posibilidades de acceder a espacios institucionales a través de programas y convocatorias diversas (*infra*). Sin embargo, los espacios que resultan más accesibles son los del ISSSTE y el IMSS, aquí destaca, sobre todo, el programa de comodatos del IMSS, pues permite que grupos independientes, con una trayectoria reconocida obtengan la administración de un teatro e incluso se conviertan en sede de festivales populares, como fue el caso de Teatro de los Volcanes, que logró la administración del teatro Morelos del IMSS, gracias al FIDETEATRO FONCA-IMSS, lo cual permitió que parte del Encuentro Teatral con la Muerte, organizado por Utopía Urbana se realizará también en ese teatro en el año 2009.

Es importante señalar que, en lo que corresponde al sistema de Teatros de la SCULT, hasta el momento *JADE* no ha tenido acceso. Sólo se ha presentado en centros culturales administrados por el gobierno local. Sin embargo, como ya se ha señalado, no es permanente y puede variar conforme las administraciones cambian. En este sentido, las

⁹¹ Es importante destacar que no existe un registro de hábitos de consumo teatral enfocado en las compañías independientes.

casas de cultura, que dependen de la administración delegacional, son las que presentan más posibilidades de acceso y crecimiento, en función de las relaciones que se puedan establecer cada tres años, cuando se renuevan los gobiernos delegacionales.

b) Signos de distinción frente a otros actores: éstos se generan a partir de las jerarquías espaciales y los grupos con prestigio. De manera que los festivales en los que participan, las instituciones, los patrocinios con los que se cuenta, los espacios que se van ganando, la temporalidad de los festivales, los grupos y artistas que participan, etc. se constituyen en signos de distinción. Por ello, siempre es importante contar con la participación de alguna compañía o personaje reconocido en el ambiente teatral, ya que eso genera reconocimiento para el evento, incluso seguimiento en la prensa. De esa forma se puede ir avanzando en la jerarquía de los espacios y eventos donde se presente la compañía:

Al principio por necesidad para darte a conocer vas a todos los festivales donde te invitan, no se cobra, pero se genera una red de contactos donde te ven y te contratan. Al principio es necesario para que te conozcan, después es por seguir en contacto con los grupos. Sirve de promoción. Pero también es perjudicial porque se hace como un círculo en el cual terminas produciendo siempre para el mismo grupo de personas y eso está mal porque el teatro debe ser para todos... ahora damos prioridad a los espacios donde si se cobra y si hay oportunidad porque las fechas lo permiten, nos seguimos presentando en todos los festivales donde nos invitan (Donnovan, JADE, 19 de noviembre de 2008).

Así, la apropiación y transformación del espacio, es influenciada por factores institucionales, culturales, físicos, etc. En lo que se refiere a los aspectos físicos, en la zona Oriente se puede apreciar la ausencia de teatros, por lo cual las representaciones deben llevarse a cabo en auditorios diversos o en espacios abiertos como parques, plazas y en las calles. Para las que es necesaria la adaptación temporal de los espacios.

En lo que refiere a la participación de las instituciones, ésta es relevante en el tipo de apropiación temporal, cíclica o situacional de los espacios, pues aunque los vecinos ocupen las calles, los grupos requieren de una "autorización" de la delegación, pues realizar la actividad de manera clandestina es posible, pero sólo cuando ésta no implique el cierre de una avenida o calle muy transitada del Distrito Federal, en el caso de Nezahualcóyotl, se pudo apreciar que, incluso calles importantes, pueden llegar a cerrarse sin autorización. En el

caso de los espacios cerrados, en auditorios o casas de cultura, los grupos pueden solicitar una fecha para presentarse espacio, pero no es fácil el obtenerla sin un contacto, por lo cual depende de las autoridades en turno el que puedan obtenerla o no.

La gente que habita en el oriente de la ciudad está acostumbrada a tomar las calles para sus actividades, es frecuente la realización de fiestas familiares, bailes de sonideros, festivales o celebraciones de parroquias, expendios comerciales, etc. Estos se realizan con la autorización de las autoridades delegacionales o municipales, o incluso de forma clandestina. En el caso de los grupos que realizan actividades teatrales se acostumbra el hacerlo en las calles y adaptar una casa de los integrantes del colectivo como teatro, centro cultural, u oficinas. También se puede destacar la participación-relación con la familia, los integrantes de los grupos se apoyan en ella para financiar sus actividades o para que colaboren fungiendo como asistentes, prestando las casas, etc. Es importante destacar que la recurrencia de algunos eventos hace que los usos de parques y calles, sean percibidos por los asiduos a las actividades como espacios para la representación de obras de teatro, esta adaptación situacional puede ser cíclica, como es el caso de las pastorelas y el Encuentro Teatral con la Muerte, los festivales de títeres, etc. en Nezahualcóyotl, que se consideran parte de la tradición:

El festival de las pastorelas en Neza se hace en las calles y nosotros no despreciamos ningún espacio, nos presentamos lo mismo en un teatro que en una calle. Aunque no cobramos para nosotros es una satisfacción llegar a un público popular que muchas veces no tiene cerca un teatro y es una sensación agradable ver que les gusta, que tienen acceso a algo más que la televisión, porque muchas veces la gente ya no sale de su casa para divertirse, por la inseguridad, por lo caro y es bonito llevarle una experiencia distinta a esas personas que no tienen oportunidad de acercarse al teatro. En Neza lo hacemos sin cobrar pues se hace para las posadas, es en Neza, pero por Aragón, cada día una persona organiza una posada en la calle y también se lleva una pastorela distinta, lo hacen para conservar la tradición. No nos pagan. Nos dan de comer, pero es una satisfacción grande para nosotros (Christian, JADE 19 de noviembre de 2009).

Existen también factores coyunturales que influyen en la apropiación de los espacios. Las situaciones económicas impactan en la disminución de presupuestos, en lo relativo a la venta de funciones, el boteo, la cantidad de actividades realizadas, el cierre de espacios, etc. El partido político encargado de la administración pública también influye, ya que si se

participa con ellos, particularmente en las campañas electorales, se tienen más posibilidades de acceder a espacios y eventos realizados por la delegación. Todo esto influye en la permanencia de las actividades y de los grupos en los distintos espacios. En el caso de *JADE*, durante el periodo de recolección de información de campo fue notorio el descenso en la actividad debido al cambio de administración en la delegación Coyoacán, y su permanencia en la delegación Cuauhtémoc se mantuvo pero con actividad disminuida debido a los cambios administrativos.

De esta manera la jerarquización del espacio, desde las prácticas y actividades de *JADE*, puede ser descrita a partir de los siguientes aspectos:

e. Códigos y taxonomías del orden espacial: las categorías que los grupos teatrales utilizan para establecer la jerarquización de los espacios pueden ser de diferentes tipos: 1) relacionadas con la funcionalidad de los espacios: aquí son más importantes los teatros o auditorios con condiciones para la representación teatral, es decir que cuentan con luces, sonido, etc., los más importantes, a los cuales *JADE* no tiene acceso, son los teatros del CNCA - INBA, los del sistema de teatros del GDF, etc. Siguen en importancia los teatros del IMSS e ISSSTE, a los cuales la compañía ha tenido acceso ocasionalmente. Después siguen los auditorios, que no siempre están acondicionados; como los de los centros culturales, sean públicos o independientes: José Martí, Veracruzano, el Foco, etc., a éstos igualmente tiene acceso gracias a las relaciones establecidas con quienes administran los espacios. Después los espacios acondicionados para actividades teatrales, sean cerrados o abiertos, en casas de cultura, calles, parques, plazas, casas, etc., generalmente se montan templetos o se realizan funciones a ras de piso. 2) relacionadas con la administración del espacio: los más importantes son los espacios teatrales administrados por el gobierno federal: teatros del Centro Cultural del Bosque, el Centro Cultural Helénico, los teatros del IMSS, auditorios de instituciones federales como IMJUVE; luego los administrados localmente: Teatro de la Ciudad, Sergio Magaña, etc. y, en el más bajo, rango los municipales-delegacionales auditorios; como el del Centro Cultural José Martí. En lo que

corresponde a los espacios independientes: El Hábito (después transformado en La Capilla) y Teatro Bar el Vicio, El Foco, entre otros, son reconocidos, otros más también se jerarquizan respecto a los nexos que tienen con las administraciones públicas. En ese caso, los que se mantienen más alejados o a distancia respetable de ellas, como CLETA o *Contigo América*, tienen más prestigio entre pares. 3) relacionados con la importancia de las compañías o los miembros de éstas, tal es el caso de: El Milagro, que cuenta con la participación de Daniel Giménez Cacho o el Foro Shakespeare, que cuenta con la participación de los hermanos Bichir 4) relacionados con el tipo de teatro que se realiza en los espacios; por ejemplo, las obras de teatro universitario, del INBA y demás escuelas públicas y privadas de teatro. Sin duda las más reconocidas son las universitarias, pero también las de las escuelas dirigidas por actores reconocidos. En estos regularmente no tienen cabida las compañías independientes 5) relacionados con el tipo de eventos que se realizan en los espacios, destacan los festivales de teatro universitarios, principalmente los de la UNAM, UAM, ITESM, donde algunas compañías independientes pueden llegar a ser invitadas, ya que regularmente sólo participan agrupaciones escolares.

f. En relación con aspectos funcionales, simbólicos: los espacios más valorados son los espacios *ad hoc*; es decir, los teatros propiamente dichos. Los que cuentan con mayores recursos y mejores espacios son los federales; siguen en importancia, los locales y a nivel delegacional, prácticamente no existen. Sin embargo, en las instancias municipales-delegacionales, se cuenta con auditorios que pueden ser adaptados para la actividad teatral, algunos con buenas condiciones, como el del José Martí. Entre los espacios locales y delegacionales, se ubican algunos espacios alternativos que son reconocidos por su calidad y, aunque los espacios comerciales cuentan con recursos su valoración se ajusta con el tipo de teatro que en ellos se presenta. De esta forma, los aspectos funcionales tienen que ver con los espacios y su adaptabilidad física, pero se ligan con las cuestiones simbólicas, con el reconocimiento del espacio a partir de quien lo administra, los grupos que trabajan ahí y por el tipo de actividad que se desarrolla en éstos. De forma que un grupo que se presenta en un espacio comercial es reconocido por su trayectoria y trabajo, pero si no cuenta con ese

respaldo, la actividad desarrollada opera en su contra. Al respecto, Benjamín Bernal, presidente de la *Barra de Críticos de Teatro*, considera que esto incide en lo que denomina los niveles de teatro; hay uno muy profesional con altos presupuestos y obras importadas, del cual no nos ocupamos en este trabajo porque remite al teatro comercial. Después el teatro profesional, también comercial, pero con presupuestos menores y menos riesgo en las taquillas. Sigue el nivel institucional, que se realiza en los foros de los gobiernos estatales y federales y finalmente el nivel independiente, autogestivo con búsqueda estética (Comunicación personal, 1-junio-2009).

En ese sentido, la administración pública se ubica en la punta de la escala, incluso quienes estudian e investigan el teatro, se ocupan sólo del teatro realizado por esas instancias e ignoran cualquier otro tipo de trabajo, no por desconocimiento, sino por no valorarlo.

g. Formas elementales y prácticas organizadoras del espacio: una de las formas básicas de organización del espacio es la bipolaridad, en ese sentido podemos encontrar que para el caso de los espacios para la representación teatral, se destaca sobre todo la forma cerrado/abierto. Los espacios cerrados son teatros o auditorios y los espacios abiertos son calles, plazas, parques, etc. Generalmente las actividades en espacios cerrados son realizadas de diferente forma, hay un tipo de comportamiento sancionado, tanto para quienes se presentan, como para quienes asisten: modulación de voz, luces, vestuario, micrófonos, escenografía, silencio en la sala, etc., así como cobro o gratuidad de la presentación, que es con taquilla, entrada controlada, etc. En tanto en una representación en un espacio abierto o al aire libre, se cuenta con menor cantidad de recursos materiales, por lo cual se debe echar mano de la creatividad, la improvisación, etc. así como de las habilidades físicas, como la voz. Por otra parte hay menor atención del público y generalmente son funciones gratuitas o por cooperación voluntaria (boteo).

Otro par de la bipolaridad es público/privado. En general, lo que distingue estos espacios son los recursos y el cobro de las actividades. Lo público tiene que ver con la gratuidad, la

obligación del estado, lo que pertenece a todos, el compromiso social, etc. además, se liga a espacios abiertos. Lo privado usualmente se liga con actividades cobradas, negocio, calidad material, pero no necesariamente de contenido. Esto ha llevado a otro tipo de asociaciones: los grupos de teatro popular realizan sus actividades en espacios independientes o en la calle, en espacios institucionales educativos y poco ligados con la administración pública de la cultura, pues existe el prejuicio de que, quienes trabajan para la administración pública o tienen demasiados nexos con ellos, se corrompen o, bien, son personas de una clase social alta, es decir, se trata de un círculo cerrado, al que sólo tienen acceso los privilegiados, a veces es de calidad, a veces no. La valoración positiva o negativa del trabajo depende del circuito en el que se inserten los grupos, es decir, en el teatro se han conformado grupos cerrados que son los que valoran a sus pares, siempre con criterios acordes al tipo de actividad que cada circuito realiza. Sin embargo, en todos hay respeto por la calidad histriónica y contenido de las puestas en escena, creatividad. En el caso de *JADE* lo que ha implicado que han tenido que adaptar una misma obra para espacios abiertos y cerrados:

La pastorela que presentamos en Coyoacán, la mayoría fueron en la calle y nos preocupaba llevarla al Martí, que es cerrado. A veces la adaptación no es fácil, pero en este caso, la respuesta de la gente fue muy buena. Nos respondían a todas nuestras payasadas. Además estuvo lleno. Incluso el cierre fue con algo de problema porque los actores invitaron parientes y ya ni pudieron entrar, como los policías son medio prepotentes. Pero nos gusta ese lugar porque ya tiene su público, la gente llega, a diferencia de otros donde no van (Donnovan, *JADE*, 21 de enero de 2009).

Relaciones con el espacio

Debido a que existe una jerarquización de los espacios, no sólo dentro de la infraestructura urbana, sino desde la propia actividad teatral, incursionar en algunos de ellos implica visibilidad, reconocimiento, rechazo o crítica entre los colegas. Estos atributos son ligados a los espacios y no se dan de una vez y para siempre. Dependiendo de la administración, puede cambiar la percepción/valoración que se tiene de un espacio. Un mismo espacio puede ser reconocido por unos y rechazado por otros. En el caso de una Compañía como *JADE* los espacios pueden dar:

a) Visibilidad: cuando en ellos se realizan actividades de las cuales se habla en los circuitos teatrales y culturales, en la prensa general (secciones de cultura de periódicos, revistas, programas de televisión, radio, Internet etc.) o en prensa especializada en teatro,

entretenimiento y cultura (Paso de Gato, paginas web como: Escena Libre, La Barra de Promotores Culturales 3D2, etc.) los más destacados son los que pertenecen al gobierno federal⁹², otros espacios que dan gran visibilidad son alternativos que se localizan en Coyoacán: Rodolfo Usigli, El Hábito; luego en orden descendente siguen: los espacios del Gobierno del Distrito Federal (sistema de teatros), centros culturales con reconocimiento: Veracruzano, José Martí, Faro de Oriente; después, las casas de Cultura, considerando que las del sur tienen mayor reconocimiento que las del centro. Otros espacios que dan visibilidad son los del circuito independiente, pero sólo entre los grupos que ahí se mantienen: CLETA, festivales en diferentes zonas de la ciudad o los distintos eventos convocados por las compañías independientes, al respecto JADE organiza el "Festival Alternativas" y el ENAEA.

De los festivales importantes, creo que está el Encuentro con la Muerte, ya lleva 12 años y es de los pocos festivales que se costea solo con el boteo que hacen, con el apoyo de las casas porque es un festival de Ciudad Neza... por otro lado, está el Festival Hispanoamericano de Pastorelas, pero ese, a pesar de ser independiente, lo organizan muchas organizaciones civiles, tiene mucho apoyo por debajo del agua de las instituciones, porque, bueno, tiene unos teatros que yo creo que si lo organizara un grupo independiente no los conseguiría, como los de la SOGEM, el zócalo, el Teatro de la Ciudad... pero ese festival empezó independiente... El Encuentro con los Amantes del Teatro que también, en cierto sentido, es independiente, pero este tipo de encuentros si tienen el apoyo del INBA, no monetariamente, sino conseguir lo teatros... hay otros festivales en Neza, como el Encuentro de Teatro Infantil, El Nezahualcóyotl en Resistencia, Alfa y Omega...(Donnovan, JADE, 9 de febrero de 2009).

b) Reconocimiento: depende del o los circuitos en los cuales se inserten las agrupaciones y eso se relaciona con la frecuencia de las presentaciones en los espacios reconocidos. Para un grupo como *JADE*, sus espacios de trabajo se ubican en la parte baja de la escala administrativa gubernamental (niveles delegacional y municipal), así como en espacios independientes alternativos, teatro popular, y presentaciones para algunos institutos como el ISSSTE, Sindicato IMSS, IMJUVE; que si bien forman parte del gobierno federal, no desde la perspectiva de las políticas culturales, desarrolladas directamente por CONACULTA.

⁹² Es pertinente recordar que al hablar de los espacios pertenecientes al gobierno federal se implica sólo aquellos donde la participación de grupos independientes es permitida, pues éstos son los relevantes para Jade.

En sus inicios participó en el circuito popular, en espacios como la Carpa Geodésica, lo cual le llevó a insertarse en las redes de teatro popular, principalmente en Nezahualcóyotl, de ahí su participación recurrente en el Encuentro con la Muerte, uno de los festivales de teatro popular más importantes. Otros festivales o eventos donde *JADE* participa son con asociaciones y organizaciones civiles, generalmente con alguna finalidad social y que se llevan a cabo en diferentes espacios, como el Hemiciclo a Juárez, el Faro de Oriente, etc. Por otra parte, en lo que corresponde al circuito formado en los espacios a nivel delegacional (conformado por los grupos que trabajan en las delegaciones y varían de administración a administración, no obstante, es útil para contactar personas y acceder a otros espacios y circuitos). No da reconocimiento entre grupos del circuito popular o independiente, pues por la forma en que se manejan las relaciones con los grupos. El que da menos reconocimiento entre los grupos populares es el "circuito escolar":

hay un mercado de promotores bien peleado... más que peleado, ya muy sucio, en el que el promotor se lleva un porcentaje, el maestro se lleva otro porcentaje, hay que pagar el teatro y al final de cuentas te quedas con la mínima parte, entonces le tienes que vender los boletos a los chavos a más de 100 pesos para que puedan salir todos esos gastos... más de 100 pesos porque obliguen al alumno a través de un punto a ver una obra... ¡jole! Son de las cosas más deshonestas que me parece que existen... Hemos metido proyecto (a Instituciones públicas), no hemos ganado y eso nos mete a la dinámica de... como para qué perdemos el tiempo mejor trabajemos... creo que merecemos esos apoyos, que nuestra trayectoria debería ser recompensada... Yo he ofrecido el trabajo, pero pasa el tiempo y jamás he recibido respuesta... La SCULT saca convocatorias, de verdad, luego hasta nos da flojera entrar en esa dinámica de sentarnos frente a la computadora a crear el proyecto, no lo hacemos... Una vez el PRD nos compró una función ya habíamos acordado un costo con ellos y la persona que nos iba a pagar me pregunta: '¿pero qué hiciste?' le digo: '¿qué no vieron la obra?' 'No, es que no podemos estar en todo' 'Ah, bueno, presenté una obra' '¿cuánto duró?' 'tanto' 'Ah, eso cobras por hora' le digo: 'pues si no somos payasitos, o sea, mi obra dura eso by ya, ahora, si lo quieres ver por hora, te voy a cobrar tres horas, una hora antes, una hora de función y una hora después, entonces no te va a costar lo que te estoy pidiendo' 'No, no, ya está bien' y ya me paga. Ese tipo de situaciones me parecen, francamente...no sé... yo no estoy dispuesto ni a padecerlas ni a vivirlas por muy grande que pudiera ser mi necesidad económica... Y vivimos, pero de otra manera y nuestras necesidades se ajustan a otras necesidades y hubo un tiempo en que no teníamos para comer, una semana en la que no teníamos nada, nada, nada, yo tenía un dólar y lo cambié en la tienda por dos tortas y ahí se me ocurrió ir a dar funciones al reclusorio, no te pagan, por lo menos a nosotros nunca nos han pagado, pero te dan de comer y con eso sobrevivimos dos semanas, entonces, sobrevivir dos semanas en lo que la situación se componía, se lo debemos al teatro... nuestro trabajo no gira en torno a vivir del teatro, sino al revés, vivimos para el teatro y el teatro se ha encargado de permitirnos hacerlo. (Roberto Vázquez, Utopía Urbana, 13 de octubre de 2009).

En lo que corresponde a los centros culturales del GDF, *JADE* ha logrado participar en este circuito, pero solo dentro de los Centros José Martí y Xavier Villaurrutia⁹³, que no da el mismo reconocimiento que los teatros del Sistema de Teatros de la SCULT, pero es más importante que las delegaciones. En lo que toca a los espacios alternativos, también hay una jerarquización, lo cual se aprecia en la cobertura mediática, que es poca para los festivales y eventos independientes, situación que se ha subsanado un poco gracias a la utilización de internet por parte de los grupos independientes. Actualmente *JADE* hace el trabajo de difusión por medio del perfil de *Facebook*, el programa "Teatro² y más" transmitido por No Límites, una estación de radio por internet, así como por boletines informativos vía e-mail, invitaciones por *Metroflog* y *Twitter*, etc. No obstante, Jade ha logrado tener cobertura por diversos medios, además de notas en internet, incluso en algunos diarios: Noticias de la Barra Nacional de Promotores Culturales 3D2, Teatro.com.mx noticias canal 22, El Universal, Radio Fórmula.

b) Rechazo/Crítica: el rechazo o crítica a los grupos se puede dar más en función de los espacios donde se presenta que de su trabajo, pues eso habla de las relaciones que mantiene con personajes del ámbito teatral o administrativo que son estigmatizados o reconocidos. Esto se refuerza porque se han desarrollado espacios propios de crítica y medios para promocionar dentro de cada uno de los circuitos. Cabe destacar que algunos de ellos son muy cerrados; por ejemplo, entre quienes se ubican en el circuito independientes y popular con fuerte tendencia política (como es el caso de los grupos que trabajan con CLETA y Utopía Urbana) existe un rechazo total hacia las instituciones. Es importante señalar que estos grupos tienen una trayectoria de más de 20 años y que se encuentran fuertemente ligados al movimiento que dio origen al teatro independiente en México y los grupos más nuevos mantienen una concepción distinta respecto a lo que consideran como ser "independiente". Otro circuito que tiene un gran rechazo es el "comercial-escolar" que es formado por compañías que venden obras de teatro a las escuelas y que comparten porcentaje de ganancias con los maestros que "mandan" a los alumnos a los teatros a verlas.

⁹³ Ambos fueron dirigidos por la misma persona hasta el cierre del Villaurrutia en 2011.

Estas compañías rentan teatros comerciales (Centro Fábregas, del IMSS, etc.) para llevar a cabo esas presentaciones. Otro circuito que también es fuertemente criticado es el comercial. De modo que los circuitos más respetados o valorados son el institucional (incluye la UNAM, INBA, SCULT, CNCA) y el independiente y alternativo, que plantea una relación ambigua con las instituciones que rechaza, pero toma de ellas lo que puede, siempre que no se comprometa ideológicamente el trabajo.

Dada esta estructuración de los circuitos teatrales, los conflictos por el espacio se pueden apreciar en los problemas que las compañías tienen con los encargados de la administración de algún recinto. Para el caso de *JADE*, es memorable el problema con ISSSTE cultura en el ENAEA 2008, que les costó romper las relaciones con esa institución⁹⁴; debido a la cancelación de los eventos programados sin previo aviso para *JADE*. En este hecho se aprecia es la poca valoración que las instituciones tienen por el trabajo de compañías nuevas o que se están consolidando. Dentro de las delegaciones cada cambio de administración, implica que los grupos tienen que acercarse a las nuevas autoridades para acceder y/o conservar sus espacios de trabajo.

En buena medida, lo que se aprecia es una recreación de normas y valores en distintos niveles, a saber:

1. Dentro del circuito de actividad entre pares: ésta se realiza dependiendo de las prácticas del circuito, pero también conforme a lo que se acostumbra en cada uno de los espacios. Entre pares se aprecia, sobre todo, en espacios alternativos, donde lo que priva es la reciprocidad, ayudar para ser ayudado. Una de las tácticas que han diseñado los grupos para trabajar y darse a conocer es la realización de festivales. La principal norma es invitar y corresponder con otra invitación a algún festival. En el caso de *JADE*, organiza los festivales "Arternativas" en la Casa de Cultura La Romita,

⁹⁴ Al respecto se publicaron varias notas en Internet, incluso en prensa, motivo por el cual la relación con ISSTEESCULTURA se terminó y no se ha restablecido, pues las mismas personas siguen encargadas de la programación. Durante la investigación se solicitó una entrevista con los encargados, la relación fue cordial hasta que se mencionó el nombre de la compañía *JADE*, en ese momento se canceló la comunicación por parte del ISSTEESCULTURA.

el ENAEA en diversas sedes, pero desde 2009 la sede principal es el Centro Cultural José Martí. Con respecto a los espacios, los conflictos son, principalmente, por cuestiones administrativas, relacionadas con el retraso en los pagos o la negativa del acceso. Por otra parte, se mantienen las prácticas de toda actividad teatral, en general, como llegar temprano, no pagar ensayos, cada grupo lleva sus escenografías, utilería, etc. La administración de los espacios, sólo proporciona el lugar y el equipo con el que cuente; generalmente sonido y luces. El grupo puede obtener ingresos por taquilla, cobrar por función o simplemente participar sin cobrar a cambio de visibilidad o mención en la prensa del evento⁹⁵. Si el evento es popular y se realiza en las calles o en espacios cerrados, pero organizado por grupos del circuito popular no se cobra, se participa por solidaridad y sólo se obtiene la comida y la posibilidad de botear al término de la función.

2. Dentro de las instituciones públicas lo que priva son los reglamentos, las directivas administrativas, pero también las relaciones y el reconocimiento de los grupos. Aquí lo que cuenta, es quien se relaciona con los directivos. Las reglas se aplican sólo a los grupos que son poco conocidos o que llegan por primera vez a un espacio. Una vez que se inicia la relación y se continúa, la normatividad se relaja. Cabe destacar que hay grupos que se consideran 'de casa' y que prácticamente monopolizan las programaciones de algunos espacios. Es importante destacar que hay grupos a los que se les paga y grupos a los que solo se les facilita el espacio. Esta práctica genera un círculo vicioso en el que los espacios permiten a grupos utilizar los recintos sin pagarles, a lo sumo se les permite botear al final de la función, y los grupos aceptan porque buscan ganar visibilidad para consolidar su trabajo y lograr cobrar en el futuro o que los vean otros grupos y promotores para insertarse en otros circuitos y abarcar más espacios para trabajar.

Algunos espacios no pagan alegando que no tienen presupuesto, pero tampoco les permiten cobrar porque se supone que sus servicios son gratuitos. En ese sentido, una programación amplia puede presentarse como un éxito tan sólo por la cantidad de

⁹⁵ En el caso de Jade, realizó un *performance* para la inauguración del Festival Short Shorts 2009 a cambio de aparecer en los carteles de promoción del evento.

eventos que presenta. Otro aspecto importante es el del control de calidad, supuesto que quienes administran la cultura, no necesariamente tienen conocimiento respecto a la actividad que realizan, no hay un control de calidad estricto. Esto se va agravando conforme se desciende en la escala administrativa (desde los espacios federales hasta los locales y los delegacionales). Los grupos con menores recursos se enfrentan a gente en las delegaciones, que únicamente reproduce el esquema de conocidos trabajan, desconocidos no. Aquí vale más una recomendación que el trabajo:

nosotros entramos en Coyoacán, no creas que por nuestra linda cara porque no la tenemos, ni tampoco porque nos creamos los más chingones que hay, fue por palancas, o sea, fue porque alguien nos presentó a alguien, a alguien le caímos bien y quiso trabajar con nosotros y a partir de ahí... y lo mismo... la mayoría ha pasado así, o sea tienes que hacer amigos para que todo esto fluya... (Donnovan, JADE, 9 de febrero de 2009).

3. Dentro del grupo social de procedencia y del de participación: esto es importante porque las redes solidarias suelen darse, con mayor frecuencia, entre grupos del oriente. Los primeros contactos de *JADE* en eventos y festivales se dan justamente en las redes formadas en el Oriente de la Ciudad. Sin embargo, cuando un grupo se inserta en los circuitos de casas de cultura de otras zonas de la ciudad, a veces, dejan la dinámica de las redes que se sustentan en la comunidad, para insertarse en la de las redes de 'amistades-conocidos' que se sustentan en la administración pública y espacios alternativos a los que tienen acceso. Otras veces, se mantiene la inserción en los dos tipos de redes, como es el caso de *JADE*. En general, los grupos de teatro se conforman para proyectos específicos y continuamente desaparecen, no hay una permanencia debido a que es muy difícil consolidar una compañía con un elenco estable. De ahí la importancia de las redes solidarias, pues es común que personas que están o han estado en alguna compañía participen en las puestas en escena de otra, cuando la necesidad de elenco extra lo requiera, así como las colaboraciones para los distintos talleres que la compañía imparte para subsistir.

d) Respecto al espacio público: se generan nuevos espacios para la actividad que devienen semipúblicos o privados de uso colectivo (similar al público) : casas que se

transforman en teatros, calles que son sede de festivales, etc. esto ocurre en el caso de los eventos organizados por las compañías y grupos independientes, no así en el caso de los eventos organizados por la administración pública.

e) Determinación de fronteras y puentes : algunos espacios, merced a las prácticas que ahí se desarrollan sirven como puente entre grupos y circuitos, pero también marcan fronteras. Un mismo espacio puede cumplir esas funciones o distintos espacios las marcan. Los puentes se generan en espacios, festivales y eventos donde los grupos se contactan con otros, comparten experiencias y generan las redes solidarias que les permiten continuar con su trabajo (festivales como el ENAEA, "Encuentro con la Muerte", Títeres en Nezahualcoyotl, Pastorelas de Neza, espacios como los del CLETA y *Utopía Urbana*). Otros espacios institucionales que también cubren estos fines son: Faro de Oriente, Centro Cultural José Martí, y dependiendo de quien los administre los teatros del IMSS, ISSSTE, IMJUVE. Algunos espacios marcan fronteras, diferencias y no favorecen el contacto entre los grupos. Trabajar en estos espacios es difícil, pues no pueden acceder a ellos, a menos que cuenten con una amplia trayectoria. Hay poco contacto entre nuevos y viejos grupos. Estos son espacios que tienen prestigio o reconocimiento entre la prensa, los espectadores y los miembros del gremio artístico. Despiertan resentimientos en torno a quienes los administran y quienes pueden presentarse, pues se piensa que quienes se integran a estos, desconocen totalmente el trabajo de grupos ajenos al circuito institucional, que es el más prestigioso, más cerrado y probablemente el que cuenta con más recursos (públicos), descontando el circuito comercial, que es el más desprestigiado entre los grupos independientes. Aquí destacan los teatros del INBA, del CNCA-CNART, del CCU-UNAM, los teatros del sistema de teatros de la SCULT, los teatros del IMSS, etc.) Otros espacios que sirven a la vez de puente y frontera, son los teatros y auditorios escolares, donde los grupos, principalmente universitarios, realizan eventos donde participan e intercambian experiencias con otros grupos similares y, ocasionalmente, integran a sus programas a grupos independientes de prestigio o reconocidos. Esto se da porque en este nivel los

actores toman talleres de teatro y se relacionan con sus pares, esta red se da entre ex alumnos de talleres que después fundan otros talleres en las universidades y, al organizar estos eventos, suelen invitar al grupo de alguno de sus maestros o compañeros. Al estar dentro de las universidades generan un circuito universitario amateur de teatro que tiene poco contacto con los grupos independientes, en la organización y participación en festivales y encuentros es variable porque los grupos constantemente cambian de integrantes. Estos eventos se dan dentro de las instituciones.

Relaciones Contextuales

Las relaciones que Jade establece a partir del contexto en el que se ubica su trabajo deben considerarse, al menos desde dos enfoques. Por una parte, las establecidas desde el interior del grupo hacia las instancias encargadas de organizar y/o administrar los eventos y los espacios donde se llevaran a cabo las actividades teatrales y; por otra, las establecidas con los grupos de teatro en cada uno de los circuitos en los que tienen participación: teatro popular, casas de cultura, espacios alternativos, etc., pues éstas se ven marcadas por el campo de actividad.

En general, la búsqueda de reconocimiento es la base de la que parten las relaciones entre los distintos grupos que se mueven en el circuito teatral independiente. Sea entre pares, sea entre las instituciones, sea entre la comunidad a la cual dirigen sus expresiones artísticas. Cada circuito tiene sus propias características, sus personajes y grupos reconocidos. Dentro de los circuitos de alternativo y del teatro popular independiente, en los cuales se desenvuelve *JADE*, los grupos más destacados son *Utopía Urbana*, *CLETA*, *Teatro de los Volcanes*, pues han logrado tener contacto y beneficios de algunas instituciones públicas, pero manteniendo distancia y reconocimiento con su trabajo popular e independiente, sin alejarse de sus convicciones ideológicas, además, han logrado acceder cada vez a más espacios y formar redes con otros grupos y festivales en otras partes del mundo.

Así, uno de los aspectos más valorados por los grupos es mantener cierto nivel de independencia económica y el 100% de independencia ideológica. De ahí el reconocimiento de personajes como Roberto Vázquez de *Utopía Urbana* y del CLETA, aunque éste último con reservas, pues al haberse transformado en organización social, su trabajo teatral ya no se valora de la misma forma. *JADE* se ubica dentro de los grupos que mantienen independencia, pues oficialmente o formalmente no se ligan a ninguna institución, pero han establecido relaciones frecuentes con instituciones de nivel delegacional y municipal, algunas de las federales no especializadas en teatro o cultura, recibiendo apoyo de SEDESOL e IMJUVE. Además, como corresponde a la definición de los grupos independientes, señalan:

No somos un grupo independiente, como los que hay en Neza, que ellos si no tienen nada que ver con ninguna institución y viven de lo que sacan boteando y de otros trabajos que tienen, pero si somos un grupo alternativo, independiente porque lejos estamos de las propuestas comerciales. Nosotros estamos muy interesados en presentar cuestionamientos que vayan más allá de lo que plantea la televisión, que es enajenante. Nosotros no tenemos la verdad, pero si podemos presentar puntos de vista que hagan que las personas reflexionen sobre diversos temas. Tenemos un compromiso social, pero no político (Christian, *JADE*, 19 de noviembre de 2009).

El nivel de reconocimiento de *JADE* entre pares y con las instituciones con las que mantienen relación es aceptable, lo que les ha permitido participar en festivales importantes, como las "Jornadas Alarconianas" en 2009, tener cobertura en medios, como La Jornada, El Universal, Yahoo noticias, canal 22, etc. (que son los que dan prestigio en algunos sectores) así como en los medios alternativos; como La Barra Nacional de Críticos de Teatro, La Barra Nacional de Promotores Culturales 3D2, el sitio <http://teatro.com.mx> etc.

Dentro de las acciones intencionales que los grupos realizan para insertarse en los circuitos y sobresalir se destacan: buscar contactos con algunos personajes de los medios, lo que puede dar cobertura a sus actividades, para el caso de *JADE* hay una buena relación con Benjamín Bernal de la Barra de Críticos de Teatro, con Armando Hernández de la Revista Escena Libre. Cabe aclarar que estas relaciones se basan en el reconocimiento del trabajo:

Jade se encuentra bien plantado ante la prensa, tiene eco cuando sale a promover su trabajo. Si, es reconocido, aunque quizá el reportero que sube la nota no ha visto su trabajo, pero lo identifica. Hemos trabajado con ellos a manera de patrocinadores, o sea, cuando necesita

difusión, con un sistema electrónico que tengo para enviar información se hace. Sus festivales son reconocidos, identificados y cubiertos... la suerte, si así se pudiera llamar se construye trabajando.... Jade tiene buena suerte, pero trabaja mucho" (Benjamín Bernal, Barra Nacional de Críticos Teatrales, 1 de junio de 2009).

Sobre todo, es importante mantener una buena relación con los encargados de administrar algunos espacios, pues de eso depende la continuidad en las presentaciones de la compañía en un espacio o evento. Esto ha implicado para trabajar gratuitamente, participar en reuniones e, incluso, en actividades partidistas, no siempre con los resultados buscados:

Yo trabajé en una casa de cultura dando un taller, pero la verdad es que lo que me dijo el encargado fue que si quería algo más formal, tenía que pasar lista en las actividades, estar presente apoyando a la gente del partido en eventos y para lo que me requirieran, todo eso sin paga y después de mucho tiempo entonces si ya me podrían considerar.... para contratar funciones no hay dinero, te piden presupuesto, lo haces lo más bajo que puedes, pero te dicen que es caro y así no se puede. Hemos dejado carpeta y te dicen que te van a llamar, pero no te llaman. La verdad es que necesitas un padrino, un contacto para poder conseguir un trabajo, una contratación, si no, no sacas nada" (Christian, JADE, 26 de enero de 2009).

De forma no intencional pueden surgir contactos casuales, que de ser mantenidos generan oportunidades para acceder a otros espacios. A lo largo de su historia *JADE* parece haberse beneficiado del azar y de su trabajo, según comentan:

nosotros los contactos son por gente que nos ha visto y les gusta nuestro trabajo y ya, nos contactan, por ejemplo, ahorita estamos en Coyoacán porque alguien nos contactó, y lo que estamos haciendo es involucrarnos más con las actividades del partido para que nos tomen en cuenta. Nosotros nunca hemos querido involucrarnos con el partido, pero ahora sí, es una manera de conseguir un puesto, un espacio para seguir trabajando con la compañía y en caso de conseguir algo, pues ayudar a otros grupos para que no les pase lo que a nosotros, que muchas veces dejas la carpeta, pero ni siquiera la ven. Ahora estamos apoyando a un candidato a la jefatura delegacional. En la mañana fuimos a pasar lista a un evento, pero sin enrolarnos en el partido. Lo hacemos porque hay una afinidad ideológica con la izquierda, con el PRD, si se tratara de otro partido no lo haríamos (Donnovan, JADE, 26 de enero de 2009).

Sin embargo, los resultados de estas relaciones no fueron los esperados, ya que la persona con la que se relacionaron fue enviada a actividades deportivas y no a cultura, por lo cual sus relaciones se mantuvieron como estaban, es decir, no mejoraron, pese a su participación en las actividades del partido.

Las dificultades a las que se ha enfrentado la compañía frente al continuo cambio de integrantes, propiciado por la precariedad de sus actividades o a las diferencias de intereses,

han hecho que los elementos de cohesión dentro del grupo se finquen en la amistad. Así, sus redes de actividades se han extendido, pues regularmente los integrantes que dejan al colectivo pasan a formar parte de otros. La integración de nuevos elementos pasa por un periodo de prueba antes de la incorporación definitiva. Para *JADE* ha sido muy importante el hecho de impartir el taller de teatro en la Casa de Cultura La Romita, pues ha podido integrar a los alumnos más regulares a las puestas en escena de la compañía.

Otro aspecto importante es que de entre los ex integrantes o nuevos integrantes, los amigos colaboran en las puestas en escena y actividades alternas del grupo, lo que les permite trabajar sólo con una pequeña base de dos a cuatro integrantes, a los que se suman otros actores situacionalmente:

Donnovan y Christian... para ellos la compañía es un proyecto de vida. Yo desde que los conocí me di cuenta de eso, de que para ellos esto no es un juego, ni experimentar a ver qué pasa, no. Para ellos es muy en serio lo que están haciendo y, entonces, cuando te invitan a integrarte al grupo, tienes que tomar las cosas igual, si no estás en la misma dirección que ellos, no tiene caso que estés aquí en Jade. Yo te lo digo porque ha pasado, en el año que yo llevo aquí con ellos han entrado y salido compañeros porque no ven esto como algo serio.... (Edialeth, *JADE*, 16 de febrero de 2009).

Otro factor que contribuye a la integración del colectivo es que, pese a tener una estructura organizativa en el papel, en la práctica las actividades se designan conforme a las capacidades y gustos de los integrantes, algunos elementos no se acoplan a la forma de trabajo y salen del grupo y se integran nuevos. Una actividad que realiza *JADE* para compartir y aprender es lo que llaman su Congreso, donde realizan actividades teatrales o de cartonería o lo que cada integrante sabe hacer para enseñárselo a los demás:

A nosotras nos van integrando a otras actividades, en mi caso me gusta más meterme a la onda de la producción, crear cosas, hacer cosas, Christian se apoya mucho en mi para hacer vestuarios, títeres, escenografía, entonces a mi me gusta más eso que lo de la escritura y la gestión no me gusta para nada" (Edialeth, *JADE*, 16 de febrero de 2009) "Y yo escribo, pero nunca he intentado escribir teatro, más bien poesía y novela... y el teatro nunca lo he intentado... me gusta, tal vez si podría yo intentarlo... ideas si aportamos y Christian sería el que finalmente plasma las ideas ya en un papel⁹⁶ (Yenithdania, *JADE*, 16 de febrero de 2009).

⁹⁶ Durante 2011 la compañía estrenó 'Hoja Seca' la primera obra escrita por Yenithdania Rivera .

De esta manera, *JADE* se constituye y define, a sí misma, como una compañía de teatro alternativa, que trabaja, principalmente, en casas de cultura y diversas instituciones públicas, y, ocasionalmente, en espacios independientes. Esto es así porque se sigue manejando a partir de las relaciones dentro de una red, que constituyen el punto desde el cual las compañías de teatro independiente establecen la subsistencia de su organización. Es importante aclarar que las redes sociales se conforman por dos elementos: a) un conjunto de actores que representan personas, organizaciones, países y b) otro conjunto de lazos que pueden ser de cooperación, intercambio, afectivos, familiares, etc. con la particularidad de ser intangibles (Sánchez, 2004).

En el caso de las agrupaciones de teatro independiente, la propiedad más importante es el grado de conectividad a una red (para el caso de las actividades artísticas se componen de contribuciones que se acumulan y refuerzan recíprocamente). Una obra subsiste como resultado de la asociación de todas estas contribuciones. En el momento de la representación las contribuciones se coordinan sobre un mismo plano. La particularidad de esta red es su dinamismo. La expansión de la red se dará en el sentido en el que aparezcan conexiones entre nodos y se caracteriza por no tener un lugar físico estable. Las recompensas recibidas son principalmente simbólicas (Sánchez, 2004).

Los grupos independientes han encontrado sus estrategias de subsistencia en ofrecer sus productos culturales a las instituciones, pero pierden parte de su identidad al presentarse como producto de sus propios auspiciadores. Trabajan por proyectos que constituyen sus metas. La táctica que desarrollan para el proceso de producción es la constitución de una red de cooperación que se expande desde la fase creativa y técnica hasta las de distribución y consumo. En el caso de *JADE* las relaciones que establecen con los distintos nodos de la red son diversas, pero pueden ser descritas en distintos términos; a saber:

- a) Coptación: a veces los grupos deben asistir a actividades partidistas a cambio de la posibilidad de ingresar a la programación de alguna delegación o casa de cultura (*supra*).

- b) Explotación: por parte de las delegaciones, a cambio de los espacios ellos deben realizar actividades gratuitas, una vez que la relación se establece se puede comenzar a recibir pagos. Esto genera un círculo perverso entre las autoridades y los grupos: trabajo gratuito o mal pagado a cambio de un espacio y promoción, las instituciones llenan una programación sin costo o a bajo costo y, en el mejor de los casos, se tendrá a un buen grupo, en el contrario se presenta trabajos de poca calidad. Sólo después de que las relaciones entre la compañía y las autoridades administrativas se consolidan, es posible recibir pagos o tener presentaciones recurrentes o botear.
- c) Verticales: aunque las relaciones pueden ser cordiales, siempre se trata de relaciones verticales, ya que el grupo debe estar al servicio del funcionario en turno y un desacuerdo puede acabar con la continuidad en las presentaciones del grupo, como ocurrió con la cancelación de la relación con el ISSSTE, Jade recurrió a la prensa, motivo por el que quedaron vetados en esa institución hasta que cambie el personal a cargo.
- d) Amistosas: algunas veces, el grupo ha establecido amistad con algún funcionario, lo cual permite la continuidad de las presentaciones, pero también implica la posibilidad de acceder a otros espacios cuando el funcionario cambia de puesto y lo invita o recomienda para seguir en el mismo y en otros espacios en los que se desenvuelve. Para *JADE* esta función la han cumplido: Hugo Contreras y la Lic. Mondragón. Aunque esta situación no deja de ser una molestia para los grupos.
- e) Permanentes: éstas las establecen con gente de difusión para contactar gente en medios: para *JADE* son relevantes Mane de la Barra Nacional de Promotores Culturales 3D2 y Benjamín Bernal de la Barra de Críticos de Teatro. Por lo general se dan con pares independientes y no con instituciones públicas o comerciales. Al respecto el grupo utiliza, con bastante regularidad, algunos medios por internet y paga publicidad en algunas revistas, además de mantener la página de internet y el perfil en *Facebook*.

Vemos así que entre pares lo que se establece son relaciones solidarias con grupos del mismo nivel de operación. Como la mayoría de los colectivos trabajan de forma similar, se conforman redes solidarias en las cuales se comparten materiales, elementos y se colabora participando en las obras de los compañeros o recomendando amigos que pueden trabajar en utilería y escenografía, así como la posibilidad de programar grupos en eventos donde hace falta cubrir programación. Debido a ello, las relaciones entre pares son horizontales, aunque dentro de cada compañía hay jerarquías y entre grupos se respeta a aquellos que tienen una trayectoria con participación en eventos de mayor reconocimiento, no necesariamente con más tiempo trabajando o, bien, que tienen mucho tiempo trabajando y han formado a varias personas dentro de la actividad teatral.

Es posible señalar que este tipo de relaciones son temporales, pues dependen de la amistad entre miembros de los colectivos y como los colectivos cambian continuamente de integrantes, es difícil mantener las relaciones cuando el integrante contacto ha salido del grupo. Pero esta dinámica abre la posibilidad de establecer contacto con el grupo o grupos a los que emigra. Por otra parte, los grupos participan en un circuito independiente de festivales, de manera que los contactos son recurrentes, aunque no necesariamente frecuentes, pues no siempre se participa en los mismos festivales, aunque eventualmente se encuentran cada determinado tiempo si es que el grupo subsiste.

Las relaciones con otros grupos del campo de actividad con los que no se trabaja frecuentemente son nulas. Se sabe de la existencia de los grupos y compañías independientes más conocidas y/o reconocidas, se conocen chismes y rumores respecto a la forma en la que obtienen espacios y recursos, pero nada más. No a todos se les reconoce o respeta su trabajo, pues existe la 'creencia' de que su éxito o acceso a espacios y apoyos gubernamentales, no se debe a su calidad sino a las relaciones.

De todo lo anterior, se puede señalar que la experiencia de la compañía *Jadevolucion-arte*, muestra cómo para un grupo de jóvenes que se dedican a alguna actividad artística, la

amistad es el elemento que lleva a la formación de un colectivo. Si bien desde el inicio el grupo tuvo formas de organización, más o menos formales, con maestros, pagando sus propias actividades y siguiendo modelos establecidos de lo que debe ser una compañía de teatro en el papel, el desconocimiento inicial del campo de actividad, los lleva a un proceso de aprendizaje por ensayo y error. En este proceso hay variaciones en la organización conforme evoluciona la compañía hasta constituirse como Asociación Civil. Hecho que le permite contar con elementos base y completar los repartos con amigos y conocidos hasta llegar a convocar y hacer audiciones en su etapa más profesional.

No obstante, los roles de actor, promotor, administrador, director, publicista, etc. son cumplidos por los miembros permanentes de la compañía, al ser dos o tres, cada uno realiza diversas funciones que se intercambian. La organización de *JADE* es la de un grupo semi formal o semi informal. Pero siempre hay un cumplimiento de las formas teatrales según las posibilidades y las circunstancias: develación de placas, entrega de reconocimientos, programas de mano, etc.

Los espacios ocupados por *JADE* han variado conforme a las etapas que ha transitado la compañía hacia la consolidación: ha pasado desde presentaciones en las calles y en espacios administrados por CLETA, pasando por la casa de un director pagado o un jardín público hasta un teatro rentado. Así, han participado en concursos y festivales para luego entrar a un circuito de casas de cultura y centros culturales públicos y alternativos.

Hay una progresión en los espacios que la compañía va ocupando, desde el circuito de teatro popular en festivales y concursos hasta insertarse en instituciones públicas, pero sin abandonar del todo cada uno de los circuitos por los que va pasando (concursos, festivales, encuentros, casas de cultura, centros culturales, etc.). Así, Jade mantiene una participación en distintos circuitos: popular, institucional, independiente, pero nunca comercial (no escuelas como negocio), es decir, mantiene una ética que lo liga con las nociones de independencia y de los grupos que predominan en el Oriente de la Ciudad, donde ellos

iniciaron su actividad, aunque se alejan paulatinamente de éstas. En cierto sentido, la distinción independiente-alternativo se relaciona con lo ideológico y lo administrativo.

En la evolución de Jade se puede apreciar, también, cómo un grupo de jóvenes estudiantes, se enfrentan a fraudes, tomas de pelo en pagos, etc., las formas de cobrar son por recibos de honorarios hasta la conformación de la Asociación Civil, previo aprendizaje de actividades administrativas y legales en la práctica. Pese a tener estructura de grupo formal, en la práctica se manejan como grupo informal. Los cambios en la compañía se asocian a las puestas en escena. El boteo sigue siendo una práctica que distingue el trabajo independiente de la compañía, incluso cuando se presentan en centros culturales públicos.

Si bien en sus inicios la actividad teatral era alterna a sus actividades primarias (estudiar o trabajar) con el tiempo la compañía ha solventado sus propios gastos. Sin ganancias excesivas, viven de esa actividad. *JADE* depende y se mantiene por la voluntad de Donovan y creativamente depende de Christian. Ellos son autogestivos. Producen sus propios vestuarios, escenografías, obras, publicidad, etc. La compañía depende de las habilidades y contactos de los integrantes que al momento formen el grupo, de ahí que pasen por periodos de mayor o menor éxito, pero siempre en camino hacia la consolidación de la compañía.

Las relaciones con otras compañías y con gente de experiencia han contribuido a consolidar a *JADE*. Por necesidad, los miembros de la compañía a convertirse en gestores culturales para otros grupos y no sólo para si mismos. Eso les ha servido para ampliar sus contactos y participar cada vez en más espacios, eventos e instituciones. Mejores relaciones implican mejores espacios, aunque esto puede no ser permanente, ya que con los cambios administrativos, las relaciones se deben tejer recurrentemente, cada vez que hay un cambio de administración y conforme a los reajustes que se den.

En el nivel institucional en el que *JADE* se inserta primordialmente (delegacional-casas de cultura, local-centros culturales) se genera un círculo vicioso en el que las instituciones no pagan porque no son grupos reconocidos pero 'ofrecen' espacios para cubrir programaciones y dar impresión de buen manejo del centro cultural o casa de cultura. Los grupos aceptan trabajar gratis o cobrando poco y con retraso para ser vistos, para establecer relaciones que más tarde les permitan cobrar. De tal manera que resulta muy difícil mejorar la calidad en las escenografía, vestuarios de las puestas en escena porque los recursos no fluyen y muchos proyectos no se realizan porque los espacios no tienen recursos y la compañía tampoco.

Considerando la experiencia de *JADE*, es posible destacar de las características del teatro independiente/alternativo: se encuentra financiado parcialmente por las instituciones del Estado y por la colaboración entre pares; tiene una estructura administrativa informal, flexible en red de cooperación, obtiene recursos por distintas vías y mientras más conexiones tenga la red, más recursos obtiene. Las decisiones son colectivas e individuales. Las relaciones interpersonales son cooperativas, es decir, comparten un objetivo común y las competitivas son subordinadas a las colectivas. Si existe dominación entre contrarios, la red se desconecta y fracasa por eso las continuas formaciones y desapariciones de colectivos y de redes.

En los encuentros y festivales, los grupos coinciden y comienzan a compartir proyectos colectivos tendientes al rescate y difusión del teatro de los grupos independientes, autónomos, que trabajan en las comunidades de más escasos recursos económicos. Además, compartir experiencias entre grupos que toman el teatro como herramienta social y con grupos que tienen otras expectativas, ayuda al crecimiento de las compañías. En todo caso, lo que prevalece es una actitud de generar proyectos de vida enfrentados a problemas como la carencia de recursos económicos, la entrada y salida de integrantes, la falta de espacios para ensayar y dar funciones y mala difusión, etc. Todo esto tiene que ver con un concepto de grupos que antes que teatreros, son amigos. Grupos que en su mayoría cuentan

con poco o nulo apoyo institucional, que mantienen un repertorio, cuyas obras generalmente son hechas por integrantes del mismo grupo, que no buscan permisos ni autorizaciones para hacer el teatro que quieren hacer y decir a través de su actividad lo que piensan, donde no hay estrellas y los miembros hacen de todo. En ese sentido, ir a contracorriente, es un ejemplo de resistencia, de escamoteo.

c. Guerrilla Visual: el arte de la resistencia.

Las diversas expresiones de arte urbano que suelen aglutinarse bajo el concepto de *graffiti*, son una manifestación de las ideas y la creatividad de los jóvenes que habitan, principalmente, en las grandes ciudades. Se trata de una actividad artística gracias a la cual quienes la realizan, ponen de relieve, no siempre de manera conciente e intencional, la calidad del *espacio público*. Un fenómeno global que provoca reacciones diversas, que van desde el rechazo y la persecución de sus realizadores, estigmatizados como vándalos, hasta el reconocimiento como actividad artística.

Por ello es importante considerar que el arte público y el arte urbano, en particular, no se reducen a acciones planificadas y realizadas con permiso y financiamiento de las autoridades. Como movimiento artístico popular, el *street art* es una manera de intervenir el espacio urbano, que da cuenta de una forma de comprender los espacios comunes que ligan a la ciudad. Las pintas de *graffiti* y *stencil*, los *stickers*, los carteles en los muros y el mobiliario urbano son manifestaciones a través de las cuales se hace uso del *espacio público*, un espacio que se tiene derecho a utilizar⁹⁷.

Es en ese contexto donde desarrolla sus actividades el colectivo *Guerrilla Visual* y para comprenderlas, es necesario aclarar algunos aspectos relacionados con el llamado *posgraffiti* o *neograffiti* y *street art*, como evolución de la expresión *graffiti*. Las influencias y condiciones en que se ha desarrollado en el país, sus transformaciones a partir de la

⁹⁷ Hay que recordar que en las sociedades democráticas se dice que "el espacio público es el espacio de todos", es el que da cuenta de la calidad de la democracia.

inserción global en redes cibernéticas (que vinculan distintas localidades y preocupaciones en los distintos territorios), las implicaciones y vinculaciones de estas expresiones con la política y la denuncia social, con las reivindicaciones de los grupos en el *espacio público*, así como los cuestionamientos que una actividad, esencialmente callejera y de denuncia puede hacer, particularmente, en el caso de *Guerrilla Visual*, que forma parte de una agrupación política.

Asimismo, hay que destacar la forma en que el *graffiti* se ha incorporado a la comercialización y al arte sancionado y valorado institucionalmente, por lo que también es necesario considerar la legalidad y la ilegalidad de una actividad que, sin duda, cuestiona y plantea grandes retos a la calidad del *espacio público* urbano. Al ser una actividad dual, provoca reacciones diversas: el rechazo y la persecución de sus realizadores y el reconocimiento como actividad artística y su exhibición en museos y galerías, así como la incorporación al comercio de diseños de ropa y materiales diversos para la actividad.

1. Los colectivos y las *crews*

El *graffiti* es asociado a la actividad colectiva realizada por grupos que se denominan *crews*⁹⁸, algunos grupos del *street art*, *post graffiti* o *neograffiti* suelen ser denominados colectivos de arte, ya que reivindican su actividad como tal. Esta distinción se hace, no solo por tratarse de técnicas distintas de intervención del *espacio público*, sino porque, aunque se trata de actividades donde convergen grupos con prácticas culturales diferenciadas, algunas de ellas denominadas tribus urbanas (por ejemplo, *hip hop*, *skate*) con frecuencia son englobados dentro del calificativo de *graffiti*, no respetando las distinciones que dentro de la misma actividad se establecen. Por ello es importante tener presentes las diferencias entre tres conceptos: el colectivo, la *crew* y la *tribu*.

⁹⁸ El marco habitual del escritor de graffiti medio es la pequeña agrupación llamada *crew*, suelen formarse a partir de una pareja de ellos hasta un número de cinco o seis personas. Inventan un nombre para el grupo, no mayor a cuatro letras, que son abreviaturas de firma común o de un lema, que incluyen en cada pieza realizada por el grupo a partir de su formación. Es común observar procesos de formación, abandono y reformación de grupos, los más admirados son los que cuentan exclusivamente con escritores de prestigio, uno o varios escritores pueden figurar en dos o más grupos al mismo tiempo, en función de sus inclinaciones y actividades en lapsos de tiempo determinados (De Diego, s/f).

Para empezar es importante destacar que dentro de la actividad del *street art*, hay diferencias entre las *crews* y los colectivos. Aunque ambos comparten características de grupos informales; como no mantener una estructura establecida previamente, la asignación de roles conforme a las capacidades de los integrantes, etc. (López, s/f), las *crews* mantienen una organización más cercana a lo que se ha definido como tribu urbana, es decir, micro grupos donde se genera una atmósfera microsocial cálida con relaciones sociales encapsuladas al interior del grupo, relaciones de segregación exclusión del espacio como lugar de independencia, que es estructurado en red mediante procesos de atracción repulsión, no necesariamente con un objetivo o finalidad, pues más que eso importa el estar juntos (Maffesoli, 1996). Por su parte, los colectivos de arte se han caracterizado por tener una estructura de grupo informal, pero con objetivos claros, toma de decisiones en común, responsabilidades compartidas, financiamiento autónomo, autogestión, sin una personalidad jurídica definida, etc (Gómez Aguilera, 2004, Longoni, 2008, Murria, 2008).

De esta forma, es posible señalar que dentro de las actividades del *street art* existen grupos que, dependiendo de la perspectiva que se aborde, se caracterizan como colectivos, *crews* o *tribus*, todos tienen características similares y comparten contextos y campos de actividad. Los participantes de la cultura *hip hop* y los *skates*, han sido asociados al concepto de *tribu* y ampliamente abordados en los estudios sobre culturas juveniles, las *crews* son una de éstas (Náteras, 1997, 2002, Castillo Berthier, 2000, 2002); en tanto los realizadores de gráfica se acercan más al colectivo, en ambos casos el trabajo individual tiende a ser muy valorado, abordados, no solo desde las culturas juveniles, sino también desde las perspectivas del arte (Blume, 1985, Smith, 1986, Bunshell, 1990, Riout, 1990).

Los colectivos de arte carecen de fines económicos, el arte es el pretexto para la acción colectiva o el trabajo colectivo. La participación y el compromiso social, la intervención urbana, la resemantización del espacio es lo que los motiva. Por ello mantienen relación con instituciones, generalmente, públicas. Es pertinente señalar que, la cuestión del anonimato y el reconocimiento y los aspectos territoriales tienden a perder importancia, debido a los

desplazamientos de la actividad hacia el diseño gráfico, industrial, publicitario o arquitectónico.

Por otra parte, algunos de los colectivos, que realizan actividades de gráfica en las calles, mantienen una fuerte vinculación con redes sociales, se asocian frecuentemente con agrupaciones políticas y sociales de diversa índole, pues mantienen un proyecto político o social a partir del cual hacen familia tejen lazos afectivos. A diferencia de lo que puede llegar a suceder cuando se trabaja de manera individual que parece tender a buscar beneficios de orden económico o inserción comercial y/o dentro del circuito oficial del arte.

2. El espacio público simbólico/ el espacio público jurídico

Hablar de arte en las calles implica remitirse a nociones como arte público y arte urbano. Más aún, implica que estas expresiones no se reducen a acciones planificadas y realizadas con permiso y financiamiento de las autoridades, hecho que resulta particularmente cierto en el caso del *graffiti* y el *street art*, que son formas a través de las cuales los jóvenes hacen uso del espacio público, un espacio que tienen derecho a utilizar, y lo usan bajo ciertas condiciones y circunstancias que precisan una reflexión, pues se trata de una práctica sancionada desde distintos ámbitos; por una parte el jurídico y; por otra, el simbólico, es probablemente ahí donde se ubica la problemática que encierra estas actividades, pues al realizarse planteamientos desde distintas perspectivas se atraviesan los límites entre unas y otras lo cual convierte esta actividad, en una de las más controversiales en torno al derecho a usar el *espacio público*.

Si se considera que el *espacio público* es un foro de crítica, donde se expresan los problemas de la colectividad, es posible plantearse la aparición del *graffiti hip hop* como un movimiento artístico y cultural, que a través de trayectorias biográficas originales y la movilidad (del soporte, del artista, del público) participa de la obra y de la definición no patrimonial del arte de la ciudad. Este tipo de intervenciones urbanas, cuestionan el marco de comprensión de los espacios comunes y de aquellos que ligan a la ciudad. Se trata de una nueva gramática

visual, que no necesariamente se apoya sobre un mensaje directo y explícito, sino sobre una relación con el *espacio urbano* que instaura el principio mismo de la movilidad como 'relación pública generalizada' (Bazin, 2005).

Estas actividades de *graffiti* resultan de gran relevancia para la concepción del espacio público porque:

solo el espacio público puede ligar de una forma estructurada estéticamente y estructurante socialmente como el *graffiti hip hop* y el evento que arrastra en tanto que configuración de presencia aquí y ahora. El espacio público toma entonces un rol mediador en la constitución de un mundo común y en la organización de la acción colectiva (Bazin, 2005).

Las inscripciones de este tipo *graffiti* más que un trazo de paisaje, son una configuración de la experiencia y del espacio. Son una inscripción contemporánea representativa de los espacios sociales, una muestra de cómo el espacio público no es cualquier cosa que uno pueda controlar, "es un azar que marcha solo" (Bazin, 2005), pese a la diversas regulaciones que pretenden controlarlo.

El arte público del tipo *street art* no asienta su legitimidad sobre la construcción de un discurso de posición (delimitación de un territorio), sino sobre una intervención creativa en situación (apertura de un espacio). De modo que las intervenciones de *street art* ponen de relieve la ambigüedad y controversias del *espacio público* y de la ciudad. En ese sentido, los ataques al *graffiti* revelan la forma en la que la sociedad concibe y modela su ciudad, las instituciones mantienen comportamientos ambivalentes entre la represión de una práctica y la necesidad de recuperar la estética como signo de una participación moderna de la sociedad. Es así porque según Bazin:

Decir que el graffiti crea el espacio o por el contrario lo deteriora, no es más que oponer dos visiones estéticas o jurídicas, es concebir la ciudad en la posibilidad o no, de ser formada por el espacio público... lo que se juega en el espacio público a través de la actividad cultural (en la relación-graffiti-vida social-urbanización del espacio público)... la mayor o menor permisividad de los espacios urbanos constituye un barómetro democrático para la sociedad civil (más que la democracia, el espacio público)" (Bazin;2005).

Es en esta dualidad respecto al *espacio público* que la actividad *graffiti* se desarrolla y desde la cual debe ser entendida.

3. La irrupción del *graffiti* en el espacio público

Al hablar de *street art*, de *stencil*, de *stickers*, de carteles, etc., es factible caer en confusiones, aunque estos términos remiten a actividades callejeras, muchas veces aglutinadas bajo el concepto genérico de *graffiti*, no son lo mismo. *Graffiti* es un término impreciso. En el ámbito académico comenzó a utilizarse para designar algunas manifestaciones de la vida cotidiana en la antigua Roma; inscripciones encontradas en los muros de Pompeya en las letrinas y, posteriormente, inscripciones informales, frecuentemente alusiones sexuales o escatológicas mediante raspaduras o pintura en los espacios públicos de la ciudad romana.

En el mundo antiguo el infinitivo griego *grafein* y el latino *graffiare* connotaban la inscripción icónica y de lo textual. Muchas inscripciones sobre los muros de las ciudades se pueden encontrar desde entonces hasta ahora. Para Armando Silva, quien concibe el *graffiti* como proceso comunicativo, se trata de una inscripción urbana que "corresponde a un mensaje o conjunto de mensajes, filtrados desde la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad y que en el expresar aquello que comunica violan una prohibición para el respectivo territorio social dentro del cual se manifiesta" (1986: 28).

El *graffiti*, señala Silva (1986), corresponde a una escritura de lo prohibido, que se cualifica entre más logra decir lo indecible en el lugar y ante el sector ciudadano, que mantiene tal mensaje como reservado o de circulación social prohibida. Los vínculos con la denuncia política son casi naturales. Sin embargo, no necesariamente es así. Lo que sí existe es la denuncia contestataria mediante la exaltación de la creatividad, insistiendo en la forma y practicando el humor corrosivo. Muchas inscripciones se encuentran en los muros de las ciudades, pero no toda inscripción es *graffiti*, que lo sean depende, según esta concepción, de las circunstancias históricas y sociales en las que es concebido el mensaje.

Así, para que una inscripción urbana sea *graffiti* debe acompañarse de siete valencias que actúan como correlatos; a saber: marginalidad (condición del mensaje de no formar parte de

los circuitos oficiales, sea por razones ideológicas o de privacidad), anonimato (reserva de la autoría), espontaneidad (situación de aprovechar el momento para la elaboración de la pinta), escenicidad (puesta en escena, la elección del lugar, el diseño, los materiales empleados, colores empleados, las estrategias para lograr el impacto deseado), precariedad (bajo costo de los materiales empleados, poca inversión y máximo impacto dentro de circunstancias efímeras), velocidad (mínimo tiempo de elaboración material del texto) y fugacidad (temporalidad de la inscripción, mientras más prohibido sea lo que expresa, más rápidamente tendrá que borrarse). Estas valencias son complementadas con imperativos de orden comunicacional, ideológico, social y estético (Silva, 1986).

Estas características de las inscripciones *graffiti* se asocian, principalmente, al *graffiti* de leyenda, de gran influencia en Europa y Sudamérica. Sin embargo, aunque algunas de ellas se mantienen sin importar el tipo de inscripción, la acepción actual de *graffiti* (nominativo plural del término latino *graffitus*), se debe a los investigadores que en la Ciudad de Nueva York estudiaron las pinturas realizadas sobre los vagones del metro y en las paredes de los barrios marginales, utilizando pintura en *spray* en formatos comerciales de venta al público (Castleman, 1987, Giller, 1997, Gadsby, 1995, Chalfant, 1987). El vocablo es utilizado tanto para el singular como para el plural y remite a cualquier escritura mural (*wall writing*), imágenes, símbolos o marcas de cualquier clase y en cualquier superficie, sin importar la motivación del escritor (Gadsby, 1995).

Este tipo de *graffiti*, llamado contemporáneo o *hip hop*⁹⁹, surge en los últimos años de la década de 1960 y durante los primeros de la de 1970, en el contexto de una economía en proceso de terciarización y disminución de políticas estatales de asistencia social y

⁹⁹ El *hip hop* es un complejo y altamente formulado método de actuar sobre el paisaje urbano; abarca manifestaciones como el *rap*, el *DJ'ing*, el *break dance* y el *graffiti*. Surge en Nueva York como expresión de la empobrecida juventud urbana. Floreció y llegó a su plena formación cultural durante los años ochentas, desde ese contexto el *graffiti* ha sido considerado como una forma artística de resistencia a la autoridad y al mismo tiempo una expresión de solidaridad y explicitación del propio contexto cultural en el que se formó (Dennant, 1997: 1).

educativa. En ese contexto los guetos neoyorkinos son convertidos en *inner cities*¹⁰⁰ apartadas de las pautas culturales y sociales anglosajonas, creando las condiciones para la aparición de esta expresión cultural.

El origen mítico del *graffiti hip hop*, señala que fue un joven de origen griego residente de un barrio de Washington Heights, llamado *Demetrios*, quien escogió un apodo, firma o *tag* (TAKI) y lo pintó con un bote de pintura en *spray* en monumentos públicos, en paradas de autobús y, sobre todo, estaciones del metro. Acompañaba su *tag* con el número de la calle donde vivía, por lo que constantemente escribía TAKI 138 (Dennant, 1997). Inicialmente, la finalidad era aparecer en el mayor número de lugares posibles, sobre todo, paredes y vagones del metro. Se utilizaba letra legible y sencilla, pero la necesidad de destacar sobre otros motivó la creación de diferentes estilos en los barrios de Manhattan, Brooklyn y Bronx, posteriormente cada escritor crea un estilo propio que lo identifica.

A fines de los setenta, el *graffiti* incorpora imágenes procedentes del *cómic* y los dibujos animados, aumentando considerablemente el tamaño de sus obras y generando una gran competencia entre escritores¹⁰¹ que desembocó en las llamadas guerras de estilo. En la búsqueda de hacerse fuertes y ganarse el respeto de los demás, los escritores de *graffiti* se unían en grupos denominados *crews*, incrementando el número de firmas (*tags*) por la ciudad. Lo que llevó, a principios de los ochentas, a las autoridades de Nueva York a la implementación de leyes más restrictivas para combatir el *graffiti*. Se endurecieron las penas y aumentó la vigilancia en las calles y cocheras del metro. Además, en los medios se creó un rechazo social hacia la actividad. A pesar de ello, algunos escritores se las ingeniaron para continuar y otros viajaron e introdujeron el *graffiti* en el viejo continente. Sin embargo,

¹⁰⁰ Inner City es el área central de una metrópolis, en Estados Unidos, Canadá y Reino Unido el término es utilizado para designar a los distritos de bajos ingresos en la zona central de la ciudad que rodean estas áreas.

¹⁰¹ Cuando se habla del realizador de *graffiti* (popularmente llamado graffitero) se refiere al escritor, no al pintor como sería el caso del realizador de *stencil*. Es así porque el *graffiti* es una expresión discursiva del propio nombre y los valores contextuales que conlleva, en una perspectiva pragmática. El autor escribe su nombre en un soporte de obligada visión pública, un nombre que es un alias que sirve como identificación individual en el contexto urbano que lo integra al movimiento o grupo social en el que se autoimplica (De Diego, s/f).

fue a mediados de la década de 1980 cuando el *hip hop* irrumpió como movimiento urbano, haciéndolo resurgir en un segundo *boom* (<http://www.artium.org>).

Si bien se reconoce a Nueva York como el lugar de origen del *graffiti* moderno, debido a la importancia global alcanzada por el *hip hop*, del cual forma parte; en realidad lo que hubo fue la conformación de una forma artística en múltiples escenarios, a partir de unos reducidos focos iniciales, ubicados en los guetos de las ciudades centrales norteamericanas (Nueva York, San Francisco, Ohio, Filadelfia, Chicago y New Jersey). Proceso que rápidamente se amplía a países europeos, como Holanda y Gran Bretaña mediante numerosos artistas jóvenes del viejo continente, que tomaron contacto con los artistas del *graffiti* en sus núcleos de origen norteamericano (De Diego, s/f).

Esta traslación se lleva a cabo con distorsiones inevitables, fruto de los diversos intereses de los receptores, así como la diferente situación social europea y de su postura frente al *hip hop*. En los Estados Unidos desde el inicio fue estigmatizado por ser realizado por hijos de migrantes y tener como soporte el transporte público. Hecho que facilitó el calificativo de atentado contra la calidad de vida por la gente blanca de clase media. La percepción peyorativa entre los medios de comunicación y la opinión pública, se mantuvo durante los años setenta. Así, las condenas legales aumentaron y la protección vigilada de los vagones del metro. No fue, sino hasta su extensión en países europeos cuando comenzó a considerarse a los escritores de *graffiti* como artistas de la calle, bajo la óptica crítica de la historia del arte y el estudio de las expresiones creativas sociales (De Diego, s/f).

Si bien es cierto que en Nueva York diversas organizaciones, más o menos informales y con variables apoyos institucionales, apoyaron la actividad, se trató de un suceso coyuntural de poca duración en las galerías¹⁰². De ahí que se considere que el *graffiti* adquiere reconocimiento como expresión artística hasta su llegada a Europa, donde la exposición en

¹⁰² Destacó, sobre todo el trabajo de organizaciones como *United Graffiti Artists* y *NOGA o Nation of Graffiti Artists*, que llevan a cabo las primeras muestras y exposiciones para que la comunidad apreciara el trabajo de los escritores de *graffiti*, promocionarlos y formar nuevos artistas y creativos para incluirlos en la dinámica del arte convencional y que dejaran la calle. (De Diego, s/f)

la galería 'Medusa' de Roma, organizada por Claudio Bruni, fue decisiva para introducir el *graffiti* en el circuito de arte comercial.

La llegada del *graffiti* a Europa se liga con procesos globales *underground* relacionados con la literatura, el cine y el *comic*, que habían penetrado en los circuitos culturales europeos desde las décadas de 1960 y 1970. El origen social y económico de los primeros escritores de *graffiti* europeo, era sustancialmente más elevado que el de los estadounidenses; su percepción del medio urbano y sus expectativas sociales eran diferentes y su conciencia de comunidad étnica no existía como tal, salvo en los casos de algunas minorías en Gran Bretaña. Esto influye para que sea visto como forma de arte novedosa, original y, sobre todo, inalterada por los estratos más comerciales del arte. No obstante, la eclosión del *graffiti* en las galerías implicó la descontextualización de esta expresión, debido a una lectura equivocada de los promotores, que lo presentaron como una forma artística, alejada de su contexto reivindicativo (De Diego, s/f).

En Europa el *graffiti* evoluciona a partir de las pautas iniciales en condiciones más favorables, pero la constante de la etnicidad fue sustituida por la conciencia de la marginalidad social y de clase, en un acto de intercambio ideológico, contextualizado en la expansión generalizada de la cultura *hip hop* en *films*, videos y libros. Por otra parte, las restricciones puestas por empresas privadas e instituciones públicas a los escritores *graffiti*, no existían en un grado tan elevado como en Estados Unidos. Además, las relaciones que establecieron en la segunda mitad de los ochentas con las instituciones públicas, artistas académicos y promotores, también fueron menos polémicas. En escasas ocasiones un escritor europeo resultó muerto, herido o encarcelado a causa de sus actividades, como a menudo ocurría en Estados Unidos.

Así, la aportación que hará el *graffiti* europeo a la actividad es determinada por una constante libertad creativa, que proporciona nuevos recursos estéticos a las pautas convencionales, contribuye a dar riqueza expresiva de peculiaridad, diferenciación e

identidad individual y comunitaria, así como la investigación y experimentación formal y conceptual del arte.

A finales de los ochentas y principios de los noventas, los nuevos caminos de *graffiti* serán marcados por el desarrollo del *software* informático de diseño gráfico y de las corrientes estéticas inscritas en la evolución del *hip hop*. Aparecen los términos *street art* y *post graffiti* o *neograffiti* para denominar al conjunto de nuevas técnicas desarrolladas a base de *stencil* (plantillas), carteles y *stickers* (calcomanías, pegatinas). Éstas implican un proceso preparatorio en casa o en el taller, que agiliza el trabajo posterior en la calle y permiten la reproducción en serie de las obras. A partir de ese momento, el *graffiti* comienza a introducirse en otros ámbitos además del callejero, con amplia presencia en museos y galerías. Llega a formar parte de las grandes colecciones de arte de todo el mundo, pero también genera una importante comercialización de productos asociados a la cultura *hip hop* y el *street art*.¹⁰³

En ese sentido, la vía comercial se abre como una salida económica complementaria para los escritores de *graffiti*, cada vez más enfrentados a contingencias como cadenas judiciales, multas y el encarecimiento del material básico de pintura. A esto se sumó el interés de muchos comerciantes, que asumieron la estética del *graffiti* y empezaron a encargarse de la decoración externa de sus locales, a fin de evitar pintas en sus muros y para dar un aspecto más moderno a sus establecimientos, principalmente a salones de baile, bares, etc. (De Diego, s/f) .

En el *graffiti* comercial las pautas estéticas se extinguen por la descontextualización obligada y por los condicionantes del trabajo. En su lugar aparece una decoración que raya en el *kitsch*¹⁰⁴, como la asunción superficial de una forma artística. No obstante, la estética del *graffiti* cumple, sin embargo, la función de vanguardia de innovación artística. A pesar del

¹⁰³ No solo de materiales o spray y válvulas para producir graffiti, sino ropa y calzado, así como patinetas y demás elementos requeridos para la práctica de *skate boarding*.

¹⁰⁴ El término *Kitsch* remite al arte que es considerado una copia inferior de un estilo previo.

rechazo evidente mostrado por sectores sociales diversos, su interpretación estética de la ciudad ha calado en algunas de las pautas del arte gráfico. Asimismo, su presencia en los *media* también ha cambiado, todo ello contribuyó a crear cierta aceptación social de esta forma creativa, que si bien en este contexto no contempla sus valores estéticos, si produce un hábito visual evidente, así sea solo en apariencia. (De Diego s/f)). Aunque el *graffiti* comercial (hecho por encargo) es realizado por escritores tradicionales, ni éstos ni sus compañeros lo reconocen como auténtico.

Por otra parte, el *graffiti* llevado al museo participa del prestigio social y de las condiciones de producción del discurso pictórico institucional, lo que implica organizar exposiciones personales o conjuntas, promocionar la carrera individual, prestigio y dinero. Ha habido cientos de muestras y exposiciones ocasionales¹⁰⁵. Varios escritores se han convertido en modelo de originalidad e innovación, aunque éstos pueden ser despreciados por quienes se mantienen trabajando en la calle. Esto generó una tendencia que se separa de la producción callejera, emparentada con corrientes artísticas como el *Agit prop*¹⁰⁶, que bebían de fuentes también utilizadas por los escritores *graffiti*, como el *comic* y el cine *underground*, pero con distintas expectativas globales, aunque todos coinciden en el propósito de ampliar y aislar elementos icónicos de la cultura, haciéndolos más tangibles en su contextualización y satirización estilizada. A partir de este tránsito al museo muchos artistas se acercan al *graffiti* y muchos escritores de *graffiti* se acercan a las artes gráficas¹⁰⁷.

A pesar de este acercamiento, las obras de *graffiti* no son equiparables con las obras de arte comunes, por el hecho de ser ilegales y realizadas por artistas callejeros. No obstante, es innegable que el valor comercial del *graffiti* es un componente significativo que ha contribuido a su legitimación frente a la estigmatización. Varios escritores *graffiti*

¹⁰⁵ Cfr selección de exposiciones celebradas en museos desde los años 1970 en <http://wwarium.org/biblioteca.html>

¹⁰⁶ *Agitprop* se deriva de los términos *agitation* y *propaganda*, es utilizado para describir presentaciones, panfletos, films y diversas formas de arte con mensajes políticos explícitos.

¹⁰⁷ En ese sentido es importante señalar que es así porque los escritores de *graffiti* comienzan sus actividades entre los 12 y 13 años.

mantienen una actividad dual produciendo obras en la calle y comercialmente, estableciendo estilos, técnicas, públicos y condiciones de producción diferentes para cada caso. De ese modo, con el *graffiti* de exposición han influenciado a artistas como Keith Haring o Jean Michel Basquiat¹⁰⁸. Algunos escritores *graffiti* cuando trabajan para encargos comerciales mantienen la técnica y los métodos del *graffiti hip hop* sin distinguir entre una producción y otra, como Daim, Ces, Deshammer¹⁰⁹.

En general, escritores de todos los países aceptan los dos tipos de trabajos (decoración y exhibición) siempre que posean una ubicación pública y se les permita desarrollar su trabajo libremente. Cada vez más la barrera impuesta por críticos y galeristas entre artistas y vándalos tiende a desaparecer. Pero para un escritor tradicional pintar fuera del ámbito de lo público no es *graffiti*, sino otra cosa, una pintura que ha sido realizada con esta estética, nada más. Usar otro instrumento, como el aerógrafo, también aleja estas obras de lo usual y las aproxima al arte convencional y aceptado. En estas nuevas condiciones, las características de anonimato, fugacidad, velocidad, etc. se mantienen, sin embargo, adquieren tintes diferentes.

En este contexto *posgraffiti* es donde, pese a tener un origen cercano a la decoración, la gráfica popular y la propaganda, se incorporan las obras realizadas con *stencil*. Si bien mantiene sus características propias, se liga a las actividades realizadas por los colectivos de *street art*, con los que comparte espacios, intereses, motivaciones, pero sin confundirse con ellos y con mucha más influencia del *graffiti* de leyenda.

i. "Hasta la victoria *stencil*"

El *stencil* es una técnica de impresión por estarcido muy utilizada en las artes decorativas. También fue usada para la comunicación alternativa por grupos políticos que, de manera clandestina, montaban una imprenta casera con un mimeógrafo. Dentro de lo que se

¹⁰⁸ La obra de estos artistas se puede encontrar en los siguientes websites: <http://www.haring.com>, <http://basquiat.com>

¹⁰⁹ La obra de estos escritores se puede encontrar en <http://daim.org> , <http://www.youtube.com/watch?v=40-fyMlglgro>

considera el *street art* o intervenciones urbanas, el *stencil art* es una técnica de reproducción de mensajes en entornos urbanos, en muchos, casos con espíritu de 'guerrilla' cultural (www.stencil.com). Generalmente es utilizado en formas que parecen moverse hacia acciones estéticas e ideológicas. El proceso de impresión de esta técnica consiste en la regulación del paso de pintura hacia la superficie para aplicar con una plantilla calada, limitando la impresión solo a determinadas áreas. Regularmente para hacer la plantilla se recurre a reciclado de cartones, micas, radiografías y demás elementos de bajo costo que se tengan a la mano. Esta plantilla se plasma con pintura en *spray* sobre una superficie las veces que se desee (Candela Valdéz, 2009).

Esta tecnología de bajos recursos requiere de un saber específico para resolver una síntesis formal legible. Requiere una etapa previa que considere las limitaciones de un medio donde solo se generan imágenes de alto contraste. En los casos más elaborados se realizan piezas a dos y tres colores, que implican la misma cantidad de plantillas con registro a manera de capas. Esta característica distingue al *stencil* de otros métodos de intervención visual callejera, como el *graffiti* o los *tags*, que no necesariamente implican la utilización de computadoras ni la destreza para traducir una imagen compleja en un signo legible a un color (Guerra Lage, 2009).

Es importante aclarar que existen diferencias entre el *stencil*, como técnica y el *stencil posgraffiti* o *stencil art*, que carece totalmente de interés decorativo y tiene objetivos de actuar en la esfera comunicativa mediante la creación de nuevas imágenes, principalmente de la cultura popular o mediante la tergiversación de imágenes preexistentes para crear un sentido totalmente nuevo. Además es un medio de acción política para quienes, a través de la acción anónima, intervienen los muros y mobiliario urbano.

Comparte con el *graffiti* el soporte callejero, el anonimato, pero se trata con una impregnación ideológica, pues los grupos que realizan *stencil*, mantienen en sus prácticas un carácter utópico de transformación de la realidad. Fuertemente influenciados por el uso de

internet, desarrollan como práctica habitual el intercambio de diseños y la copia a través de formas digitales globales. La reflexión sobre la propia práctica o cuestiones sobre originalidad son secundarias. Las imágenes acuñadas en una ciudad pueden reproducirse en otra con las adecuaciones pertinentes al contexto local¹¹⁰.

La actividad de los *stencileros* es percibida, por ellos mismos, en mayor o menor medida, como una práctica contrahegemónica, pues sus mensajes proponen cierta resistencia al imperialismo mediático de una forma no programática, pero si autogestionada y con los medios prácticos a su disposición. Así, los grupos de *stencileros* enarbolan reivindicaciones políticas, raciales, de género, ambientales, etc., locales que rápidamente son reterritorializadas, gracias al carácter semejante de ciertas realidades nacionales, lo que las convierte fácilmente en causas globales. A lo cual contribuye la rápida visualización y copia de plantillas de *stencils* facilitadas por internet. Así, se pueden apreciar variantes sobre un mismo motivo circulando en diversas ciudades del mundo en las que el mensaje es adaptado a las distintas realidades y; la imagen, a los códigos iconográficos locales. En el *stencil* la copia y readaptación están permitidas y se fomentan en una serie de redes transfronterizas informales, espontáneas orientadas hacia los mismos objetivos y con integrantes concientes de pertenecer a estas redes de organización horizontal (Guerra Lage, 2009).

Esta gestión de una comunicación horizontal global, permite que se mediaticen las voces de actores sociales marginados, afectados por los procesos de globalización económica, como migrantes, ilegales, indígenas, etc., así como expresiones contra la violencia policial, el imperialismo, la sociedad de consumo.

Debido a estos objetivos, el espacio donde se plasma un *stencil*, no es un asunto de poca importancia, pues la selección de éste se hace considerando al receptor del mensaje. La selección del entorno hace que las imágenes alcancen un mayor grado de transparencia al re-

¹¹⁰ Existen diversas páginas de internet que ponen a disposición plantillas y recursos para realizar *stencils*, generalmente de índole política: <http://stencilpunks.matrunnignaked.com>, <http://stencil.redapollo.org>, <http://www.iconoclasistas.com.ar>, <http://research.eyebam.org>

semantizar el espacio por lo que la imagen devela con más fuerza su historicidad y representa inequívocamente el mensaje que produce (Corvalán, 2006).

Los hacedores de *stencil* poseen un repertorio de procedimientos retóricos, entre los que destacan (Guerra Lage, 2007, Candela Valdéz, 2009):

- a) La repetición: que da como resultado obras que aplicadas individualmente son íconos, pero impresas y yuxtapuestas en conjunto conforman murales que, en algunos casos forman un correlato espacial.
- b) La ironía: generalmente asociada a la parodia.
- c) Copia y representación: ésta se realiza a escala real de distintos objetos; pero cuando la copia se hace acriticamente y en referencia a productos culturales del pasado es rechazada y se denomina 'pastiche'. El repertorio de imágenes se nutre del *pop art* y de personajes del universo mediático que hablan a través de la construcción de frases propias y con un vocabulario y sintaxis resignificados.
- d) Omisión y nomilización: en la construcción del texto se omiten letras y se utilizan términos anglosajones transcritos fonéticamente, algunas letras sirven para designar la sílaba completa, con lo que se logra la nomilización, es decir, la no utilización de los nexos oracionales y sintagmáticos en los textos. A través de las omisiones se construye el sentido.

Aunque se considera que el *posgraffiti* incluye técnicas como el *stencil*, cartel y *sticker*, quienes desarrollan estas actividades no se consideran escritores de *graffiti*, ni parte de la cultura *hip hop*. Aunque suele ser común que el escritor *graffiti* domine las tres técnicas, no necesariamente es así, ni todos quienes se dedican al *stencil* hacen *graffiti* ni viceversa. Aunque coinciden y comparten eventos, no lo hacen como parte de la cultura *hip hop*, sino como parte del *street art*.

El *stencil* tiene antecedentes muy antiguos, pues la práctica de la estampación se originó desde la época prehistórica. Las primeras formas de *stencil* que podrían citarse están en las cuevas con pinturas rupestres, donde se plasmaron pigmentos sobre las paredes,

sobreponiendo las manos en las paredes para que quedaran impresas. En el antiguo Egipto también se utilizó para decorar sarcófagos y murallas. Después de la Revolución Industrial, el *stencil* deriva en la serigrafía, la cual se posiciona como un sistema de impresión barato aplicado a la señalética urbana y para usos decorativos a nivel industrial. No obstante, la primera utilización del *stencil* a modo de *graffiti*, fue en el siglo XX por los fascistas italianos durante el periodo de entreguerras, con fines propagandísticos, algo que resultó muy eficiente debido a su bajo costo en un país empobrecido por la guerra.

Sin embargo, el *stencil art* nace vinculado estéticamente a la pintura tradicional francesa, asimilando sus características. El Mayo francés del '68 se constituye como el paradigma de esta forma de intervención del territorio urbano mediante la pinta anónima de frases y *stencils*, como acto político, bajo el nombre de *pocheur*. Si bien es cierto que el uso de *stencil*, a menudo con un mensaje político, cobró especial relevancia en París, fue hasta principios de la década de 1980 cuando cobró gran popularidad como medio de expresión. Uno de los artistas más destacados en este momento fue Blek Le Rat, quien con sus ratas, soldados, tanques y personajes anónimos (como el "hombre a través de los muros") se establece como uno de los máximos exponentes del *stencil* en Francia. Pronto comienzan a surgir artistas atraídos por su trabajo, como Dier.

A mediados de los años 1990, con la aparición de artistas como el norteamericano Shepard Fairey y su campaña "Obey"¹¹¹ las diversas propuestas de este tipo cobran auge en distintas partes del mundo y son percibidas en su conjunto, como parte de un mismo fenómeno o escena. Pese a que el mensaje original de esta campaña fue nulo (sólo hacía referencia a sí mismo), se constituyó como una de las imágenes de cultura urbana más retomada por otros artistas; siendo parafraseada a manera de homenaje y; otras como ironía, sirve como base importante para el desarrollo del arte callejero en todas las capitales del mundo. Otros artistas destacados durante los noventa fueron Mr. Hoffman en Madrid y Banksy en Londres. En ese momento, la técnica comienza a tener seguidores y practicarse

¹¹¹ Obey Giant (*Obedece al gigante*), fue ideada a partir de la imagen del personaje André The Giant y llevada a cabo mediante el uso de carteles y *stencils*,

masivamente, como parte del llamado *street art* o *post graffiti* hasta constituirse como un verdadero movimiento cultural, en torno al cual se han elaborado diversas películas y documentales¹¹².

No obstante, es importante aclarar que el *stencil* callejero tiene menos en común con otras formas de *graffiti* es más cercano a la tradición de la propaganda y el *sticker* o las actividades en red del *mail art* y el *desktop publishing*¹¹³ manteniéndose con baja tecnología, independencia e inmediatez (www.stencilpirates.org).

Es importante señalar que, a mediados de los noventa, se estableció una división en géneros con base en el contexto geográfico de origen: *graffiti* europeo o francés y *graffiti* norteamericano. El *graffiti* europeo, ligado a la tradición de la escritura mural informal, heredada de las reivindicaciones políticas y sociales de los últimos años de la década de 1960 en Francia. En el modelo francés el componente verbal es mayoritario y su exponente más conocido y emblemático se encuentra en las calles de mayo de 1968 de París. Esta modalidad gráfica se centra en el contenido, se preocupa más por la elaboración verbal, heredera de la amplia tradición filosófica, poética y humorística, que por la elaboración plástica. Este tipo de *graffiti* fue el más habitual en Europa hasta la irrupción del *graffiti hip hop* neoyorkino. El modelo norteamericano (identificado con los *graffiti* neoyorkinos) nace con una función diferente, desligado de la tradición del pensamiento o del arte oficial, mucho más expuesto a las influencias de los medios de comunicación, acentuando el desarrollo y la experimentación técnica, principalmente, con el *spray* (De Diego, s/f). Aunque el *graffiti hip hop* tiene una expansión mundial, es posible detectar influencia de

¹¹² Las obras de estos artistas se pueden encontrar en <http://bleklerat.free.fr> , <http://www.graffitigarage.com/artistas-de-graffit-dier.php> <http://obeygiant.com> <http://www.banksy.co.uk> .

¹¹³ El mail art es un movimiento de intercambio y comunicación a través del servicio postal, que siguen los principios de libertad de expresión, no hay ventas, cada artista postal decide quienes entrar en la lista de participantes, los objetos que constituyen este movimiento son variados incluyen: libros de artista, postales, sellos, collages, videos, audios, actualmente utilizan las TIC. El Desktop Publishing o DTP o Autoedición son programas informáticos para gráficos utilizados en una computadora personal y una impresora o dispositivo multifuncional para crear publicidad a baja escala.

estos dos modelos en el *street art* latinoamericano. La vertiente europea será de gran influencia en Sudamérica, en tanto la estadounidense lo será en México.

En la actualidad se puede afirmar que el *graffiti* está consolidado. Su presencia es cada vez más numerosa en concursos festivos, publicaciones, exposiciones, publicidad y por supuesto en *internet*. Este auge ha propiciado un debate en la comunidad artística, sobre un fenómeno aceptado en algunos ámbitos de la sociedad y fomentado por las instituciones, pero que hace que pierda su verdadero sentido, pues se considera que el auténtico *graffiti* es el que se desarrolla exclusivamente en las calles de forma espontánea e ilegal. Esto resulta particularmente evidente e importante a partir de la incorporación, en la década del 2000, de las técnicas del *graffiti* y el *stencil* a la publicidad, que utiliza sus imágenes y tipografía. Marcas como Vans, Rethink, Nike, Adidas y cualquiera que busque ajustarse al "*street wear*"¹¹⁴ y al gusto del usuario. En este punto se genera una frontera difusa en la que el arte *stencil* y *graffiti*, irrumpen en diversas esferas llegando hasta la reproducción de objetos de consumo, pero considerando que el usuario no se limita a obedecer el dictado de las marcas, sino que toma al producto, se lo apropia y lo devuelve.

ii. *Graffiti* en América Latina

Al igual que en otras partes del mundo, en la década de 1980 el auge del *graffiti* también se vivió en América Latina. De acuerdo con Armando Silva (1988), el *graffiti* desarrollado en el continente, a diferencia del que se realiza en otras ciudades occidentales, se caracteriza por una mayor participación ciudadana y de grupos culturales más heterogéneos (feministas, artísticos, sectores populares, etc.). El contenido de sus mensajes y la elaboración de formas, recogen una perspectiva macropolítica, pero, también, una poético-afectiva, fuertemente vinculada con la dimensión irónica y humorística del patrimonio hispanoamericano: crueldad, machismo, viveza, erotismo, juego con la muerte y una visión cínica y apocalíptica del futuro. Es así en ciudades como Buenos Aires, Asunción, Lima, Caracas, México y

¹¹⁴ *Street wear* es la ropa y accesorios utilizados por las personas que desarrollan actividades relacionadas con las diversas expresiones del arte y actividades callejeras. Existe, incluso, la marca registrada *Visión Street Wear*.

Santiago de Chile, en tanto en los países de América Central, debido al contexto de confrontación política se mantiene, de una forma más evidente, la consigna política.

En años anteriores a la década de 1980, se trataba de colocar denuncias mediante un lenguaje exclusivamente verbal; después, se dio paso a la presencia de modalidades gráficas narrativas con esquemas parecidos al *comic* (Buenos Aires y Sao Paulo) o la figuración caricaturesca (Colombia y Venezuela). Con el uso de la imagen se formaliza el *graffiti*, aunque vale aclarar que se sigue manteniendo el uso tradicional en el contexto de una pinta popular del sector social iletrado con dibujos imprecisos, pero contundentes. Después, el lenguaje popular de los mensajes callejeros, será potenciado por sectores artísticos que también se manifiestan en los muros de la ciudad. No obstante, el fenómeno comercial no ha sido tan grande como en Europa y Estados Unidos y tampoco han sido tan amplios los esfuerzos por llevar el *graffiti* a las galerías y museos, ni los artistas se han esforzado por sacar el arte de las galerías y llevarlo a las calles, más allá de las modas pasajeras que buscan otros públicos y clientes, manejadas por los consorcios del arte.

En lo que toca al *stencil*, a pesar de que éste comienza a proliferar en la década de 1990, desde tiempo atrás se habían utilizado platillas con fines de propaganda política. En Argentina es posible encontrar una utilización esporádica del *stencil* por grupos artísticos en ciudades como Buenos Aires y Rosario desde la década de 1980, en el marco de las llamadas acciones estéticas de praxis política. El caso más reconocido es el "Siluetazo" acción ideada para participar en los premios de artes plásticas de la Fundación Esso, pero realizada en las calles en el contexto de la tercera 'Marcha de la Resistencia' en 1983, como la primera evocación plástica de los desaparecidos de la dictadura. De igual forma, el grupo GAS-TAR, realiza *stencils* con la leyenda "no a la amnistía" durante la 'Cuarta Marcha de la Madres de la Plaza de Mayo' en 1984. Ya en la década de 1990 el grupo *Artedroy* cubre la ciudad de Buenos Aires con su nombre y Ral Veroni realiza una serie de *stencil* a domicilio (Indij, 2004).

Sin embargo, la producción de *stencil* alcanzó su mayor visibilidad en la Ciudad de Buenos Aires, a raíz de la crisis económica y política de fines de 2001, realizado por grupos mayoritariamente ajenos al campo del arte. La radicalización de los acontecimientos obligó a la comunidad artística a una reflexión sobre la relación entre arte y política en un contexto donde la protesta social masiva, propicio diversas formas de expresión que tuvieron como escenario la calle.

Durante los meses que duró la protesta, los *stencils* se convirtieron en la alternativa de expresión pública para grupos e individuos que llamaban a la construcción de una nueva Argentina. Muchas personas de la clase media, súbitamente, devienen artistas callejeros combatiendo el capital global y proponiendo políticas alternativas. Así, surgen colectivos como 'El ejército de artistas', 'Grupo Arte Callejero' Y el 'Taller popular de serigrafía'. Al término de las movilizaciones, muchas de las identidades que se habían activado volvieron a sus zonas de confort tradicional. El reverso de la movilidad social, desempleo y violencia continúan siendo grandes problemas, pero los viejos *slogans* de resistencia permanecieron en los muros de Buenos Aires como recordatorio de las alternativas posibles (Hollon, s/f).

Los productores de *stencil* fueron identificados, entonces, como grupos de jóvenes, por lo general graduados o estudiantes entre los 19 y 30 años, vinculados al diseño gráfico y la publicidad, que confeccionaban y reproducían motivos visuales en conexión con otros grupos en otras ciudades mediante el uso de internet. En menor medida participan en estos colectivos músicos, fotógrafos, ilustradores, estudiantes de arquitectura, cine, arte y diseñadores de moda e industriales (Guerra Lage, 2007).

Las intervenciones callejeras por parte de los colectivos de arte no desaparecen¹¹⁵, tampoco las de grupos de arte político callejero, como los colectivos *Etcétera* y *Periferia*; se mantienen y conviven con las de los grupos emergentes, quienes no se definen como artistas y

¹¹⁵ Se pueden destacar "Columna Vertebral" realizada por Eduardo Molinari en las escalinatas de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires o la acción de Fernando Traverso, quien estampó 350 bicicletas en tamaño natural en la Ciudad de Rosario.

restringen su actividad e la técnica del *stencil*, no realizan otro tipo de acciones de arte, ni *performances*, ni instalaciones como si lo hacen otro tipo de colectivos de arte callejero. Otro rasgo que los distingue de los colectivos de arte, es el hecho de no tener un manifiesto o un proyecto de obra, más bien desarrollan su actividad de manera espontánea, pero en sus prácticas se encuentran implícitas algunas premisas utópicas, como 'cambiar el mundo' mediante la participación directa en la realidad (Guerin y Azas, 2007).

El hecho de que los *stencileros* fueran egresados de facultades, puso de manifiesto el hecho de que las perspectivas de futuro no eran alentadoras para estos jóvenes universitarios, quienes ante la frustración se vieron obligados a emigrar y trabajar en puestos secundarios en los servicios del primer mundo o convertirse en técnicos de las transnacionales que controlaban la producción y el comercio en el propio país. Gran parte de los productores de *stencil* se desarrollan en empleos pertenecientes al servicio de las corporaciones. Como trabajadores de las agencias de publicidad, traducen a los códigos locales las pautas publicitarias de las transnacionales, a fin de lograr la inserción comercial adecuada en el nicho argentino. Pero la abrumadora oferta de mano de obra calificada en el mercado de trabajo publicitario propicia la subvaloración y deterioro de las condiciones laborales de los puestos de trabajo, lo que genera un estrato intermedio con expectativas de movilidad restringidas por el impacto y la polarización global, que oscila entre la clase internacional de trabajadores y trabajadoras profesionales y los trabajadores poco calificados mal remunerados (Guerra Lage).

Por otra parte, la 'cultura *indie*'¹¹⁶ en Buenos Aires posibilita la reproducción de diversos productos culturales que no estaban insertos en el espacio de edición y circulación masivo asociado a los grandes capitales. Así, se desarrollan documentales, cortometrajes, discos, ropa, objetos de diseño, libros y *fanzines* que recorren un circuito alternativo: "la 'cultura *indie*' y el específico circuito del arte (galerías, museos) son usinas de creación, de las cuales

¹¹⁶ En el contexto argentino, la movida indie remite a la premisa 'hazlo tu mismo' hacerlo a tu manera bajo tus propias reglas cfr. Seidl B, RDW es arte, es diseño, es caos y es un juego a la vez. Velvet Rockmine (Revista Virtual) http://www.velvetrockmine.com.ar/interviews/run_dont_walk/index.php

la industria de la cultura se nutre habitualmente. En los últimos años una versión de la 'cultura independiente' se ha transformado en mercancía asimilada, activamente residual del sistema" (Guerra Lage, 2007).

Lo que sucede en Argentina es importante porque es un episodio destacado de este tipo de actividad que, de alguna manera, marca e influye el desarrollo del *stencil* en el resto del continente. Es así porque la aparición de *stencil* en Buenos Aires pone de relieve, como en ningún otro lugar del continente, al menos hasta ese momento, la forma en que se mezclan los ámbitos local y global; por una parte, la manifestación de la crisis política que multiplica espacios políticos nuevos e inéditos, que posibilitan la reactualización de la concepción estética tradicional de la representación en el arte y la política argentina y; por otra, una forma experimental de auto organización planteada por grupos antiglobalización. De manera que en ese contexto los *stencil* pueden ser entendidos como:

una manifestación gráfica de la violencia política urbana, en la que grupos que carecen de legitimidad de facto para aplicar la violencia --- como si la tienen empresas extranjeras y la nueva clase de profesionales transnacionales---, expresan sus reivindicaciones sobre la ciudad. Irrumpen en esa topografía planificada por el poder y adquieren una presencia (Guerra Lage, 2007).

En el caso de Chile, desde 1970 con los rostros de Allende y el Che y durante la dictadura fue muy relevante el trabajo de *graffiti* de la brigada Ramona Parra (*infra*). Sin embargo, los primeros *stencil* de los que se tiene registro fotográfico, que pueden inscribirse en el contexto del *graffiti*, datan del año 1983 y fueron carteles que promocionaban conciertos de rock en la Ciudad de Santiago, realizados por Francisco Fábrega y un grupo de amigos no identificados. Posteriormente, en la década de 1990 comienza a extenderse el uso del *stencil* y una década después, el acceso a internet posibilitará que la actividad se extienda a un rango más amplio de personas y grupos, que tienen como principal referente al *stencil* realizado en Argentina por grupos como *Run Don't Walk*, *Buenos Aires Stencil* y *Buzaco Stencil*. Los primeros grupos que se dieron a conocer por sus trabajos en la calle fueron *Brigada Contragolpe* y *1986* con obra de muy buena calidad. Además, son los primeros en explorar la policromía y los formatos a gran escala en la capital chilena.

Ya en la década de 2000, se realizan diversas convocatorias y muestras en centros culturales y galerías, donde participan colectivos como *1986*, *Al abordaje* y *Contragolpe*, además algunos de los realizadores colaboran con conocidas marcas de ropa. Esto y la proliferación de sitios *web* resulta relevante para la difusión y desarrollo de la actividad. Aunque en su mayoría, la actividad se mantiene en el anonimato e inscribiéndose en los muros de la ciudad, algunos otros, como los mencionados, promueven sus nombres y muestran interés en hacer una marca registrada del nombre y estilo (<http://grafiteroschile.blogspot.com>).

En resumen, la evolución de las inscripciones sobre los muros de las ciudades, en particular las que dan cuenta del *graffiti*, muestran que se trata de una manifestación cultural en la que se expresan los puntos de vista y defienden los intereses en un ejercicio de derechos, que se encuentra condicionado por las posibilidades materiales y técnicas con que se cuenta. Así, se ha considerado como una forma de resistencia; unas veces, ligada a la política y la protesta social; otras, a la puesta en escena de las identidades culturales o a la visibilidad de quienes no tienen otro medio para expresarse.

En esta evolución se pueden distinguir dos vertientes; por un lado, la estadounidense ligada a la cultura *hip hop* y; por otra, la europea más cercana a las protestas políticas del mayo del 68. Si bien es cierto que la expansión del *graffiti* neoyorkino logra influir de manera global, también lo es que en Europa es donde estas manifestaciones adquieren el reconocimiento de arte. A partir de ese momento, la inserción en los museos y la explotación comercial se constituyen en parte de estas manifestaciones, que sin embargo, siempre mantienen un rango de realización externa al poder. Se convierte en una actividad dual: legal/ilegal. Esto es importante porque influyen de forma diferente en el *graffiti* y *neograffiti*, que se habrá de realizar en América Latina. Se trata de un proceso en el que desde lo local se logra una inserción en una red global.

En estas expresiones se pueden apreciar los puntos de vista de los excluidos de los medios de comunicación, de los espacios de exhibición y venta de arte, del *espacio público*

comercializado, de las instituciones que regulan el espacio público, de las empresas que comercializan los materiales y accesorios requeridos para la actividad, etc. De esta forma, en los muros de las ciudades es posible ver manifestaciones políticas de protesta y rebelión con impacto sobre el orden social, que incluso llegan a provocar la represión, a veces muy dura, por parte de los poderes públicos y por parte de los poderes privados, pero también la apropiación de algunos elementos del estilo callejero para integrarlos a una campaña publicitaria cambiando su sentido.

iii. El *graffiti* y el *stencil* en México

Es importante destacar que el *graffiti* no arriwó a México como parte de la cultura *hip hop*, pues ésta no llegó al país como un conjunto, sino por partes. Es cierto que el *rap* mexicano se relaciona con el *break dance* y el *graffiti*, pero no surgieron al mismo tiempo. Como en todo el mundo, a mediados de la década de 1980, el *break dance* llegó al país así como las primeras canciones de *rap*. En ese momento surgen los primeros grupos del género, como *Sindicato del Terror* o *El cuarto Tren*, pero en general lo que se vendía como *rap* fueron agrupaciones prefabricadas y grupos que lo mezclaban con salsa. Será hasta la década siguiente cuando, de manera subterránea, se comienzan a generar vínculos con grupos como *Kid Frost* o *Cipres Hill* residentes de Los Ángeles, pero de origen hispano y surge una nueva generación de raperos en México con grupos como *Speed FIRE*, *Rapaz*, *Nasty*, *Camposanto*, etc.

A partir de los testimonios orales, se ha descrito una historia del *graffiti* moderno en México. Se dice que llega desde la frontera norte, principalmente, por la Ciudad de Tijuana. Debido al constante flujo de personas e información, se trata de un punto de intercambio cultural entre migrantes del centro del país con mexicanos residentes en Estados Unidos. Los cholos fueron los primeros en tomar formas de expresión callejera, propia de la frontera norte y con fuerte influencia de los muralistas chicanos. Sin embargo fue en Guadalajara donde el *graffiti*

se desarrolló con mayor intensidad. Ahí se establece la *old schoo'* (Vieja Escuela de Graffieros), donde se empiezan a formar los primeros *tags* y piezas de *graffiti*¹¹⁷.

En la ciudad de México, el *graffiti* se desarrolla en los barrios marginales que formaban la periferia. Ahí se conformaron bandas juveniles que realizaron la primera oleada de pintas/*graffiti*¹¹⁸. Algunos de los integrantes de estas bandas aprendieron el *graffiti* en la frontera. En ese momento era una práctica que delimitaba territorios. El aerosol es el elemento básico para las primeras pintas realizadas con estilos como *tags*, bombas, piezas y murales¹¹⁹. Ciudad Nezahualcóyotl se convirtió en el sector urbano con mayor presencia y tradición *graffiti*. Ahí el grupo 'Neza Arte Nel' une el *graffiti* a la tradición muralista del barrio y se convierte en uno de los pioneros en intervención de edificios públicos (*infra*)¹²⁰, que no sólo utilizan el aerosol, sino que hacen un cruce de lenguajes, realizando lo que llaman "ensamble mural *graffiti*" siendo de los primeros que logran exponer en muros y galerías en el país, además de realizar murales en los museos de Arte Moderno de la Ciudad de México y Carrillo Gil.

Las *crews* que sustituyeron a las antiguas pandillas, mantienen una organización particular en la que un líder decide cuándo, dónde y cómo se pinta, respetando algunos espacios como escuelas e iglesias, así como *graffiti* de mayor calidad. Las *crews* destacadas son: BICE, BOER; ECKLA; NEUT, SNER, etc. Las firmas de la *crew* son más comunes en México que en otros lugares, donde sobre sale la firma de un solo escritor.

Actualmente, el *graffiti* utiliza diversas herramientas para su realización, como piedras, *stickers*, plumones, etc. y no es territorial, sino muy ligado a la actividad *skate*, más que al *hip hop*, pues aquí el auge de éste llegó varios años después. Es importante destacar que el

¹¹⁷ Un tag (nombre del escritor de *graffiti*) es considerado una pieza cuando incluye al menos tres colores.

¹¹⁸ En México los *graffiti* y los eventos donde se realizan son denominados pintas.

¹¹⁹ El nombre del escritor, su firma o *tag* consta generalmente de tres a siete letras (pueden ser más o menos). El *tag* se escribe a través de métodos y técnicas, formatos y estrategias diversas. Las bombas son marcas con tinta.

¹²⁰ Posteriormente la *crew* Aliados sin Fronteras se constituye en el referente de la actividad en la zona.

graffiti realizado en el oriente y poniente de la ciudad, llega a constituirse en uno de los referentes más importantes en el periodo:

son la vieja escuela... Iztapalapa, Tacubaya, Neza... el *graffiti* se empieza a dar en la periferia, en los ochenta y después se fue yendo hacia otros rumbos, pero los estilos no sé, yo los veo muy similares. Si voy a la colonia obrera, ese mismo *graffiti* se pudo haber hecho en Neza... ellos están orgullosos porque tienen mucho tiempo haciéndolo, pero no creo que sea ni más bueno, ni más feo, ni más diferente que el de otro lado... (Mr. Fly, 13 de junio de 2009).

A principios de la década de 1990, el *posgraffiti* se enfoca en propaganda subversiva, arte de guerrilla, utilizando *stencil*, *sticker* y *spray*. Todo se realiza con materiales de fácil adquisición para lograr un trabajo organizado, cuyo objetivo es confrontar al transeúnte que las vea en el *espacio público*. La intención es enfocarse en generar un choque, un boicot, asaltar el sentido común, cuestionar y sabotear los mensajes mediáticos. La principal herramienta a la que se recurre es el *stencil* o a la impresión digital. Uno de los creadores más importantes es Acamochi, en Tijuana, para quien se trata de una expresión gráfica que toma la calle por galería, que tiene reglas como no ensuciar con propa ni *sticker*, llegar a mucha gente, hacer un comentario social, hacer grilla, pero de manera divertida, en proyectos de arte independiente para tomar conciencia de la subutilización del *espacio público*, un espacio que la mayoría no usa o no lo paga, no es contaminación visual, ni vandalismo.

Ya en el año 2000, en la Ciudad de México, comienza a ser visible el cartel hecho a mano, los *stickers*, el *stencil*, particularmente el trabajo de algunos autores como Humo, Mibe, Step, así como lugares de reunión, como el Tianguis del Chopo, donde muchos de los que hacían este tipo de trabajos se reunían y conocían. Así, aparece la primera revista de *street art* realizada por M. Fly y Dr. Rabias, la cual tuvo sólo cinco números.

Si bien algunas obras de *graffiti* ya habían incursionado en museos, a partir de este momento se comienza la incorporación de las obras de *street art* a las galerías y museos¹²¹, así como a la comercialización por algunas marcas importantes. En este proceso cobran

¹²¹ Las exposiciones en Museos más destacadas han sido realizadas en La Casa del Lago (2009., 2010, 2011), Museo de la Ciudad de México (2009), MUCA-Roma (2010) y Centro Cultural de España (2011).

importancia otras zonas de la ciudad, como es el Centro, la zona Roma-Condesa, que es un lugar de paso donde se encuentra todo tipo de obra:

son muy buena vitrina para mostrar tu trabajo y que por ahí algún creativo te llame, por eso pegan en esas tres zonas, sobre todo en Roma Condesa, sobre todo Condesa, por ejemplo, Wachaban es un chavo que está haciendo cosas en la calle muy bien, te hace *stencils* grandes, carteles, calcomanías y muy bien, pero no lo sacabas de la Roma y la condesa, entonces empezó a trabajar para Vans y dejó de hacer cosas en la calle y empezó a pegar carteles de Vans ... a mi eso se me hace terrible, porque ... pudieron haber pasado dos cosas, o lo hizo para venderse y agarrar chamba y después lo abandonó para dedicarse a su chamba o sus principios de la calle se fueron transformando hasta ser predicador de la palabra de una marca... a veces sale a la calle para que vean que sigue haciendo algunas cosas y así hay muchos en la Roma y la Condesa (Mr. Fly 13 de junio de 2009).

Es necesario enfatizar que la realización de este tipo de trabajo comercial o de obra legal, no es rechazado por los pares, todos reconocen la posibilidad de realizar los dos tipos de trabajo, siempre y cuando se mantengan algunos principios, como: la continuidad, la coherencia, la trasgresión, la intención, la temporalidad y mantenerse en la calle, incluso, cuando el trabajo es reconocido y expuesto en galerías o comercializado.

Esta transición es percibida desde las calles de la Ciudad de México por los jóvenes escritores de *graffiti* como un cambio; a partir del que surgen vertientes que, desde el exterior se aglutinan en el concepto de *street art* o *posgraffiti*, pero desde la práctica se diferencian:

Eso empezó en el 2000... y había muy poca gente que lo hacía, es que anteriormente las personas que pintaban, hacían *sticker*, pegaban, pero nada más hacían una firma, pero así, sencillo y lo pegaban. Ya después fue más iconográfico y la propaganda y lo ponían en internet... Para mi debería estar en la misma línea, pero ... como que se volvieron dos grupos, y para muchos que se dedican a hacer *stickers* era porque pintaban, ahorita no pintan, es muy raro. Yo cuando empecé a pegar *sticker*, casi todos los que lo hacían también pintaban primero, siempre. Son gente que, por ejemplo, los europeos que hacen este tipo de cosas, que pegan *stickers* y propaganda, ya es gente que ya tiene más tiempo, ellos empezaron pintando y aquí muchos chavos no pintan, nada más se dedican a hacer *stickers*, es raro porque nunca había conocido gente que no pintara y se dedicara solo a eso... esto como que llegó a ser una revolución dentro de este pequeño círculo de la calle, mucha gente no lo quiere, mucha gente lo ve mal, que empezó y lo dejó... pero es algo que ya se integró, le guste a los que hacen *graffiti* o no (Coffee, 13 de junio de 2009).

A pesar de estas distinciones, entre los realizadores de *street art*, que suelen coincidir en eventos para realizar pintas, pegas y cambios de *stickers* y propas (propagandas), se reconocen las mismas jerarquías y valores. Todo esto ha generado reconocimiento institucional y la realización de diversos eventos con la finalidad de promover la legalidad e

inhibir las actividades ilegales. En ese sentido destaca la apertura de algunos espacios públicos, alternativos y comerciales para la recepción de obras de artistas callejeros¹²² así como la gestión de los artistas callejeros para algunas exposiciones y eventos, entre los que se destaca la exposición “Las calles están diciendo cosas” organizada por el colectivo Komal, que recorrió durante un año diversos lugares en la República Mexicana:

Empezó con dos morros que son de Ecatepec y se acercaron a hablarnos a nosotros, hicieron, tenían una lista de la gente que ellos siguen o la gente que les gusta y nos hablaron y nos invitaron y entonces hubo varios chavos que no les hicieron caso y otros que les dijimos órale, porque aparte nos pidieron dos piezas para la exposición... yo sin conocerlos les di las dos piezas y para sorpresa de todos empezaron la exposición en Cancún, Quintana Roo, Chiapas...y cuando llegó aquí a México era como la 5ª. 6ª. Exposición, por donde iban pasando iban haciendo ruido, iban recolectando piezas de la gente local, invitaban a pintar a los chavos de la localidad, entonces se me hizo una cosa muy integral porque, por un lado ibas viendo arte objeto, gráfica, pintura y por otro pues había pinta de muros dentro de un espacio...ellos si fueron con las instituciones... más que a venderlo a ofrecerlo ... para mi fue muy sorprendente porque cuando llegaron al Museo de la Ciudad de México, la directora no lo creía porque se rompió record de asistencia: dos mil personas y pues yo estaba encantado, esos cuates se atrevieron a soñar un proyecto y a ejecutarlo y muy bien, obviamente se apoyaron en mucha gente, cuando estuvieron en el Museo de la Ciudad fueron tres salas, ellos se encargaron de una sala, yo me encargué de otra y otro chavo se encargó de la otra...(Mr. Fly, 13 de junio de 2009).

Sin embargo, existe una vertiente de la calle que no es tan fácil de asimilar y, aunque a veces es atraída por las instituciones, mantiene rasgos de protesta e ilegalidad. Las expresiones gráficas desarrolladas en relación con las protestas sociales, que inician con la huelga en la UNAM y el Movimiento de los Pueblos en Defensa de la Tierra de Atenco (1999-2000), y culminan en La Otra Campaña y el Movimiento de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca, conocido como APPO (2006), proveen los espacios más prolíficos para la producción gráfica, que incluyen formas de producción que retoman elementos de la gráfica popular, adaptándolas al lenguaje de la calle. Aquí destacan la obra de los colectivos *ASARO* (Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca), *Arte Jaguar* y *La Pistola*, con propuestas políticas y artísticas sobre el arte público y su finalidad social¹²³.

¹²² Los más destacados son El Faro de Oriente, La Central del Pueblo, Vértigo Galería, Expo graffiti.

¹²³ A nivel local la recuperación de elementos de la gráfica popular durante el movimiento de la APPO será de gran influencia para el stencil realizado en el país.

Lo ocurrido en Oaxaca durante la movilización contra el gobernador Ulises Ruíz¹²⁴, puso de manifiesto el trato que este tipo de obra tiene por parte de la autoridad, que mantuvo un sistema de limpia en el centro de Oaxaca al término de las manifestaciones:

Fui a Oaxaca, había una manifestación de la APPO, estaba el centro tomado, estaba todo lleno de Carteles, de pintas, de stencils, iba a haber una marcha conmemorando a los desaparecidos por este wey, Ulises Ruiz... estuvo bastante tranquila, muchísima gente y cuando se fue la marcha, ya cuando se dispersó la gente... llegó un ejército de limpia, pero un ejército, con todo tipo de utensilios: lijas, cepillos de alambre, escobas... a recoger la basura y a limpiar las consignas... si has ido a Oaxaca últimamente, todas las paredes, del centro cuando menos, están todas las fachadas con verde, rosa, dice pinche puto, nada más tapan el Ulises. No duró ni un día. Te estoy hablando de un caso radical (Mr. Fly, 13 de julio de 2009).

Aún así, el movimiento de la APPO, a través de *ASARO* y la *Revolución Cultural Mexicana* (RCM), resulta de gran influencia para los colectivos de arte callejero de otras partes del país, en particular para la *Guerrilla Visual*, que mantiene fuertes vínculos con *ASARO*.

El movimiento de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), dio lugar a una intensa actividad artística y cultural que buscaba difundir las razones y objetivos de su causa. En ese contexto surge la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (ASARO), un colectivo integrado por jóvenes artistas que utilizan la creación como estrategia para rechazar "las formas autoritarias del ejercicio de poder y la cultura institucional" (www.asar-oaxaca.blogspot.com). Se organizan como asamblea por ser esa la forma en que los pueblos dialogan y toman decisiones basándose en los intereses colectivos. El interés de ASARO es la generación de nuevas reglas de participación social y un cambio profundo en la conciencia de los oaxaqueños. Como movimiento artístico, el fin es el contacto directo con la gente en las calles y espacios públicos. Para ello convocan a todos los artistas que busquen la transformación social.

Durante las movilizaciones del 2006, los integrantes de *ASARO* destacaron con obra en carteles, volantes, pintas en muros en las cuales mostraron gran ingenio y creatividad. Si bien no fue el único colectivo que se formó alrededor de la APPO, si fue el único que lo hizo durante las movilizaciones. La organización y definición de objetivos de *ASARO* se ha dado

¹²⁴ Ulises Ruiz fue gobernados de Oaxaca durante el periodo 2004-2010.

como un proceso en varias etapas. Después de la represión policiaca del 25 de noviembre del 2006, los integrantes del colectivo se dispersaron, pero en enero del siguiente año se volvieron a reunir:

Al principio éramos alrededor de 15 compañeros, después de la represión algunos se tuvieron que ir de la ciudad e incluso del estado. Empezamos haciendo tapetes de arena o participando en festividades tradicionales, y así poco a poco fuimos desarrollando una idea y empezamos a caminar temas específicos... Los trabajos al principio de la lucha eran muy monótonos, muy primitivos, conforme avanza el movimiento hubo un mayor desarrollo técnico y estético. Pero siempre el *stencil* jugó un papel muy importante, porque finalmente era una respuesta cultural ante el control de los medios de comunicación que no dan cabida a nuestra voz, a lo que el pueblo quiere, lo que el pueblo sueña... algunos críticos y estudiosos dicen que el movimiento rescató y actualizó una iconografía importante en otras luchas, elementos iconográficos que la gente identifica y se apropia (Mario, ASARO en La Jornada; 3 de noviembre de 2008).

Dos años de trabajo continuo les permiten abrir la 'Galería Zapata' en el centro histórico de Oaxaca para mostrar su trabajo en técnicas y formatos más convencionales, pero manteniendo el contenido de denuncia y protesta. Durante la inauguración en noviembre de 2008, realizaron un evento con música y la proyección, sobre los muros de un edificio, de documentales con testimonios de los participantes del movimiento¹²⁵. Desde principios de ese mismo año se reúnen con otros colectivos y artistas independientes (*Révolver, Colectivo ZAPE, Arte Jaguar, KOMAL* y la *Guerrilla Visual*) para formar "una red nacional de artistas revolucionarios que sirva como plataforma organizativa y marche a la par de la lucha social de nuestro país, cosa a la que el arte no debe ser indiferente sino un impulso más al cambio" (www.fotolog.com/guerrillavisual).

En esta primera reunión, en enero, se plantean estrechar lazos informativos con diversos artistas y colectivos en el país mediante el uso de la internet. Se proponen trabajar temas en común, convocar a eventos, como pegadas masivas, incorporar diversas disciplinas y crear un foro de cultura urbana. En marzo de 2008, tras una reunión nacional, se forma la *Revolución Cultural Mexicana* con la finalidad de coordinar acciones de expresión callejera contra los problemas que aquejan a nuestra sociedad"

¹²⁵ Ante las dificultades para mantener un espacio de tales características, la galería cierra por un breve periodo y reabre en 2009.

(www.fotolog.com/guerrillavisual). Esto es posible porque los artistas y colectivos que participan en esta red mantienen intereses comunes:

nuestro interés es más bien encaminado a un proyectos social, decir a la gente con mensajes a través de la gráfica y las calles, que tiene que ayudar a la transformación, al cambio histórico. Pero eso no limita nuestra obra, sabiendo que aunque nacimos en la calle, no le tenemos miedo a la galería (Toto, Colectivo Madroño, RCM, 20 de septiembre de 2008).

A esa reunión seguirá una segunda en agosto, en ambos casos aprovechando las exposiciones 'Las calles están diciendo cosas' organizadas por KOMAL. De esta manera la RCM inicia su actividad y mantiene contacto con los integrantes de los diversos colectivos y artistas que la conforman a través de los *websites* en *Fotolog, Blogspot, My Space, Facebook* y el correo electrónico. Asimismo, en todas las actividades convocadas, aparece el *tag* RCM al lado de las firmas de los colectivos o artistas en las distintas intervenciones en el *espacio público* (*Guerrilla Visual, KOMAL, Gráfica contra el Sistema* en DF y *ZMCM, Madroño* en Chihuahua, *ASARO* y *Arte Jaguar* en Oaxaca, los más destacados). Desde la RCM se promueve:

la participación de todas las disciplinas artísticas, con el fin de coordinar los esfuerzos artísticos y generar un arte callejero, que marche a la par del curso histórico donde nos ubicamos, que sea más que el arte burgués y su estética que no provoca más que sonrisas y sirve para adornar espacios cerrados, que impulse una cultura de un arte callejero, de y para el pueblo (www.fotolog.com/guerrillavisual).

Así, se apoyan causas (Paro Cívico Nacional, Encuentro Internacional Antifascista y Antiimperialista) y se participa en actos políticos. Los eventos realizados en el Zócalo de Oaxaca, que de alguna manera, es el centro de acción de la RCM, cuentan con la participación de grupos de música, exposiciones de fotografía, pintura, gráfica y grabado, instalaciones, *performance*, etc. Para su realización se solicita la participación solidaria y donación de materiales; como: *spray*, pintura vinil y acrílica, brochas, rodillos, préstamo de sonido, entarimado, lonas, sillas, muros para las pintas, petates y despensas para alimentar a los compañeros invitados de otros estados.

Luego de casi un año de actividades, la RCM reivindica la calle como espacio que refleja al pueblo y como espacio de reflexión para el pueblo; puntualizando la

capacidad creativa del arte público en sus diversas disciplinas y como forma de comunicación que posibilita el diálogo entre los diversos sectores de la sociedad.

Asimismo, se reivindican como herederos del muralismo:

somos hijos de los muralistas que en las paredes soñaron y nos enseñaron una visión de un México mejor. Somos hijos de los muralistas y manifestamos que hoy el arte ha perdido su raíz, su razón y su corazón. Destinado para calentar las paredes de la gente adinerada o para los cementerios conservadores que son la mayoría de los museos... el arte debe ser compuesto por un compromiso con las realidades de nuestro pueblo y nuestro entorno social... en las calles exponemos nuestras obras, convencidos de que en el fondo el arte no es principalmente un refugio espiritual o una obra estética, sino una propuesta y labor social... no somos o formamos la vanguardia, ese sector que se declara ser profeta del futuro. Lo que nos interesa más es fomentar un amplio discurso local y nacional sobre nuestras dificultades actuales... convocamos a todos los artistas culturales que auténticamente busquen la transformación social a unirse para crear un frente nacional creativo de resistencia que busque el contacto directo con la gente, que sirva para apoyarse el uno al otro, y que no deje apagar las grandes inconformidades colectivas que surgen a diario para oponerse a toda esa política. La herramienta que vamos a usar es la que conocemos, el arte. Y la manera en la cual llevaremos a cabo es la que el pueblo conoce, la asamblea, todo en común, mutua reciprocidad y responsabilidad (www.fotolog.com/guerrillavisual).

En resumen, el desarrollo del *graffiti* y *neograffiti* en México, no puede ser entendido sin considerar la influencia ejercida desde la frontera norte del país, como parte de la llegada fragmentada de cultura *hip hop*, pero sobre todo como parte del intercambio cultural en ambos lados de la frontera. Esto no necesariamente ha implicado un alejamiento de las tradiciones muralistas y de la gráfica popular mexicana para los distintos puntos que se han distinguido como focos de desarrollo de la actividad, como son Guadalajara, Ciudad de México, Tijuana y, recientemente, Oaxaca.

La incorporación de este tipo de manifestaciones a los museos es reciente y escasa, su incorporación comercial ha sido amplia, no solo en lo referente a la comercialización de artículos para realizar la actividad, sino en las galerías y publicidad. Sin embargo, la actividad callejera mantiene una amplia participación en actividades de denuncia y protesta política y social.

Recientemente destacó la actividad llevada a cabo en Oaxaca, donde la participación de diversos colectivos en el movimiento de la APPO, convocó a la participación y

transformación de la sociedad a través de la gráfica y las calles. La visibilidad alcanzada por estas manifestaciones generó la atención de medios diversos, pero también ha influenciado a colectivos y realizadores de *stencil* y *graffiti* en otras partes del país.

4. La *Guerrilla Visual*

La *Guerrilla Visual* se forma en 2007 por estudiantes del Colegio de Ciencias y Humanidades Oriente (CCH Oriente), integrantes de la *Unión de la Juventud Revolucionaria Mexicana* (UJRM), asociación política que forma parte del Partido Comunista Mexicano. A raíz de la inquietud de Koba, uno de los miembros fundadores del colectivo: "Para mi, el viaje a Oaxaca que hice cuando estaba lo de la APPO en su apogeo fue lo que me motivó a hacer *stencil*. Vi cómo la gente apoyaba y pensé que eso era algo que valía la pena... otro movimiento que es un referente importante el es zapatista, aunque no concordamos mucho con él, pero fue importante..." (Koba, *Guerrilla Visual*, 8 de abril de 2009).

Esta inquietud y la de otros compañeros que comparten ideología y consideran que, aunque no son artistas, el arte debe tener una función social y política, no solo crear arte por el arte, los motiva para contactarse con otros colectivos, como *ASARO*, ese sería el momento en que se comienza a concretar la idea de formar la *Guerrilla Visual*:

Lo que hay es una inquietud de mi parte para hacer que la propaganda sea mejor hecha. Porque al ver la publicidad comercial, ves sus estrategias, que la gente se pasa varios minutos esperando el micro y ahí llaman su atención con imágenes, entonces, por qué no hacer lo mismo para dar otros mensajes. Yo por ejemplo hice un cartel, como me gusta la lucha libre, hice un cartel con unos luchadores haciendo una llave, pero el mensaje se remitía a otra lucha (Koba, *Guerrilla Visual*, 14 de octubre de 2008).

De esta manera, la *Guerrilla Visual* comienza a realizar sus primeras intervenciones en el *espacio público*, en el entorno de las actividades estudiantiles, apoyando causas como "la imposición del director en la prepa 2" (Suiry, *Guerrilla Visual*, 14 de octubre de 2008). Realizan pintas dentro del propio plantel CCH Oriente y en otras escuelas de la UNAM, principalmente los planteles 2 y 7 de la Escuela Nacional Preparatoria y la Facultad de Estudios Superiores (FES) Zaragoza. Pero manteniendo vínculos con distintas

organizaciones y actividades relacionadas con reivindicaciones sociales y políticas. Participan en manifestaciones apoyando causas como la de la APPO y ASARO, la de los profesores de Morelos, posteriormente el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), así como las diversas actividades de la UJRM.

La pertenencia a la UJRM ha marcado el rumbo de sus actividades, sobre todo, durante los primeros dos años de trabajo del colectivo, cuando realizan la mayor parte de sus actividades dentro de los planteles de la UNAM, principalmente en el CCH Oriente, así como en otros planteles educativos donde la UJRM tiene representación, como la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM). Del mismo modo participan en las manifestaciones por las calles y en diversos eventos, como Toma de la prepa (2008), Congreso Nacional de la UJRM (2008) Guelaguetza Popular en Oaxaca (2008), Pinta en CCH Oriente (2008), Evento en el Zócalo de Oaxaca (2008), Encuentro Antiimperialista y Antifascista (2008), Apoyo al SME (2009), etc.

El colectivo se dedica principalmente a la gráfica y siempre se ha interesado por aprender y mejorar las técnicas, manteniendo contacto con otros colectivos, sobre todo, con ASARO con quienes, incluso, participan en talleres de grabado (2008). Estas relaciones se intensifican hasta llevar al colectivo a insertarse en el círculos de la actividad callejera y vincularse con instituciones de arte y cultura; participando en exposiciones: 'Las Calles están diciendo cosas' (Marzo, 2008 en Distrito Federal; Mayo, 2008 en Puebla, Junio, 2009 en Ecatepec), 'Contrasentidos' en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) Roma de la UNAM (octubre, 2009) 'Intersticios Urbanos' en el Centro Cultural de España (agosto, 2011) y participar en eventos como 'Febrero Graffitero' en Faro de Oriente (2008) y Central del Pueblo (2009, 2010), 'Presentación del Libro Calcomanías' Museo del Juguete Antiguo Mexicano (2009), así como en diversos eventos: 'Resistencias Colectivas', Faro de Oriente (2008), 'Expo Hip Hop' (2008), 'I Festival de la Digna Rabia' (2008) 'Festival de las Resistencias' (2010), 'Expo Graffiti' (2010). Todo esto sin dejar las calles y dentro de las líneas ideológicas de la UJRM y la RCM .

A lo largo de su breve existencia han podido extender sus actividades hacia otros espacios e, incluso, a partir de 2009, tener una sede para sus actividades, fuera del ámbito estudiantil, dentro de COMPARTE A.C., cada vez más asumiéndose como artistas, pero también como generadores de espacios y actividades culturales para otros, por lo que imparten talleres, organizan eventos, como: Taller de *stencil*, pinta y concierto (2009), Tianguis de *street art* (2009).

De esta manera, se puede ver que la *Guerrilla Visual* ha pasado por un proceso en el que se ha ido integrando a las actividades de la calle, no solo como parte de la protesta y la resistencia, mediante la propaganda, sino asumiéndose cada vez más como parte de un movimiento artístico, gestionando sus propias actividades y espacios y, sobre todo, "reivindican el uso del espacio público, la no criminalización del arte callejero: no somos criminales, tomamos las calles porque son nuestras" (www.fotolog.com/guerrillavisual)

¿Quiénes son la Guerrilla Visual?

El colectivo *Guerrilla Visual* es un colectivo que se dedica principalmente a la gráfica: carteles, *stencil*, además, imparten talleres y organizan eventos. Ellos se definen a sí mismos como "obreros del arte" o "stencileros, aunque también hacemos *stickers*, pero no *graffiti*, estamos más en lo que es el arte urbano, lo llaman *posgraffiti*" (Koba, Guerrilla Visual, 8-abril-2009).

El colectivo está conformado por un núcleo de cuatro integrantes: Koba, Chapu, Marian y Suiry, a los que se suman o restan integrantes en distintos momentos. Todos ellos son estudiantes de la UNAM, del CCH Oriente, es decir, se trata de chicos de 18 años en promedio (posterior a la recolección de información de campo, algunos de ellos terminaron el bachillerato y entraron a las Escuelas de la UNAM a nivel licenciatura). Todos viven en el Oriente de la ciudad: Chalco, Nezahualcóyotl e Iztapalapa, aunque ellos consideran que sólo los de Iztapalapa son del Oriente de la Ciudad porque los municipios pertenecen al Estado

de México y ya no es la ciudad. Todos viven con sus padres, no tienen muchos recursos, pero ninguno de ellos se encuentra en situación de dejar los estudios por falta de dinero, cuentan con *laptop* y conexión a Internet.

La organización del colectivo

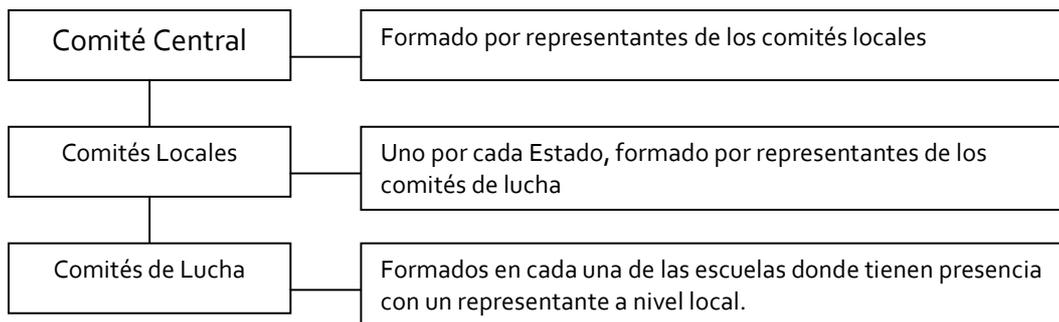
La *Guerrilla Visual* mantiene una organización dual, pues en el momento de trabajar, es decir para hacer el *stencil*, serigrafía, pintas, etc., todos colaboran en una estructura informal en la que los roles son asignados conforme a las habilidades de los miembros, gestionan los espacios donde realizar sus actividades de manera independiente y comparten el objetivo común de hacer propaganda, dar mensajes importantes apoyando causas sociales, pero con imágenes que sean de calidad (cfr. www.fotolog.com/guerrillavisual). Al mismo tiempo, al formar parte de una agrupación política llamada Unión de la Juventud Revolucionaria Mexicana (UJRM), así como de una organización cultural Revuelta Cultural Mexicana (RCM) los lineamientos y pautas de éstas influyen en la organización de sus actividades.

Dentro de la UJRM lo que se practica es el "Centralismo Democrático" todos participan y votan para tomar decisiones. La organización de la UJRM es de donde parte todo. Hay comités locales en diferentes planteles de escuelas públicas (en CCH y Preparatorias-UNAM, UACM) cada uno de éstos tiene un representante (en el CCH Oriente, la representante es Suiry), estos representantes forman un comité estatal y sobre éste hay un comité nacional, que al momento de la investigación no tenían todavía. Es una forma de organización similar a la de los Soviets, ya que la organización se inspira y guía por una orientación política (filosófica y teórica) de corte marxista leninista. En el más alto comité se llevan las inquietudes de los comités más pequeños porque hay una representación. Cada dos años se reúne el Congreso y ahí se analizan y actualizan los estatutos.

En el congreso realizado en 2008, se incluyeron factores relacionados con la cultura, por lo cual fue solicitada la participación de *Guerrilla Visual* en ese rubro. Lo único que no se admite es la fragmentación. Desde el Comité Central se lanzan orientaciones que se llevan a los

Comités Locales, pero si hay una orientación que no es aceptada en los locales no se lleva a cabo, lo cual es difícil porque todos comparten la misma ideología. Los comités locales se reúnen cada seis meses.

Estructura Organizativa de la UJRM



De esta manera, conforme a las directivas de la UJRM, la organización es: hay una representante ante el comité estatal (Suiry), un encargado de finanzas (Marian), un encargado de tomar nota de las reuniones (Karen), etc. como en un grupo formal, siguen todas las directrices de la UJRM, pero al momento de realizar las labores creativas, el líder es Koba, no sólo porque propone la mayoría de las cosas a realizar, sino porque es quien se encarga de hacer los diseños, el resto colaboran en el corte de las placas y las pintas, especialmente Marian y Chapu, pues Suiry es más como un visor de la UJRM en cuanto a los contenidos, pero ayuda en lo que puede. El colectivo acepta integrantes, siempre y cuando formen parte de la UJRM o compartan ideología.

En lo que corresponde a la RCM, la organización es en red. El interés de ésta organización se encamina a un proyecto social a través de la intervención gráfica en las calles. Desde la RCM, utilizando primordialmente internet; se plantean acciones a los colectivos que la integran y se realizan adaptándolas a los distintos lugares donde cada uno desarrolla sus actividades:

trabajamos llevando el mensaje de RCM desde nuestra ciudad, es decir, los temas que se deciden trabajar a partir de las reuniones de RCM cada grupo las explota desde sus ciudades, nosotros nos encargamos de lo que es Chihuahua capital, nos enfocamos a luchar contra diversas cosas que se presentan en nuestra ciudad y en nuestro estado así como expresando

nuestro descontento hacia el gobierno federal, cuando nos unimos a la Revuelta fue con el fin de unificar luchas que cada quien hacia por su lado (Lobo, Colectivo Madroño, 1 de abril de 2009).

El financiamiento de las actividades dentro de la UJRM es a través de cuotas mensuales al comité central. Además, todas las actividades que se realicen en las que se perciba un ingreso deben ser reportadas y entregar la recaudación. De tal manera que los carteles o similares que realiza el grupo en eventos de la Unión deben ser entregados a ésta. Sin embargo, otro tipo de actividad o venta no relacionada con actividades o eventos de la UJRM, puede ser utilizada por la *Guerrilla Visual* para solventar sus gastos. Ellos venden camisetas, separadores, posters, con diseños y estampados propios, alusivos a la ideología del Partido Comunista Marxista Leninista (PCML) del que forma parte de UJRM, a veces, refiriendo situaciones de actualidad.

Para financiar sus actividades gráficas, además, rentan batas y venden dulces dentro del CCH. Otra fuente de ingreso son las becas que reciben del gobierno federal y del gobierno local (cuando las tienen), así como lo que reciben de sus propios padres como manutención habitual. También se hacen de material proporcionado para eventos de *graffiti* y robando publicidad de los paraderos del autobús, que luego reciclan como placas para *stencil*, además de obtener material de otros colectivos de gráfica.

La *Guerrilla Visual* produce, principalmente *stencil* y serigrafía, realizan pintas en paredes durante marchas/manifestaciones y eventos de protesta social, además hacen carteles, estampan camisetas, *stickers* y separadores. Tienen sitios en *Fotolog*; *My space* y *Facebook*.

Las prácticas del espacio

Como se ha señalado con anterioridad, en esta investigación la apropiación del espacio es concebida como el cambio de uso. En el caso de la *Guerrilla Visual*, que se ocupa de intervenir espacios públicos, el espacio que se han apropiado con mayor visibilidad es la calle, pero además de los muros en la vía pública (calles, edificios), también se apropian de espacios dentro de escuelas públicas y, ocasionalmente, en alguna exposición o muestra

organizada por colectivos independientes como KOMAL o por Instituciones que consideran de respeto (MUCA, Museo del Juguete, Museo de la Ciudad de México, Faro de Oriente, Central del Pueblo, Centro Cultural de España).

Otra apropiación importante llevada a cabo por el colectivo, son los espacios que han ocupado como sedes de trabajo. A lo largo de la investigación de campo, el colectivo tuvo dos sedes, la primera y principal unos cubículos dentro de un edificio en el CCH Oriente, utilizado como sede de la UJRM, en el cual guardan algunos de los materiales con los que cuentan, se llevan a cabo las reuniones de trabajo de la UJRM, los talleres y los *stencils*. Las autoridades del CCH no se oponen a su uso por parte del grupo. La segunda sede, ocupada poco antes de su egreso como estudiantes del CCH, es una casa perteneciente a una asociación civil, identificada con el PRD-Iztapalapa, ubicada cerca de la estación del Metro Cerro de la Estrella, en la cual les facilitan unos cuartos de lámina para realizar talleres de serigrafía, *stencil*, etc. y organizar eventos de pintas, cambios, música etc. este espacio lo comparten con otras personas de la asociación civil.

La apropiación de los espacios ocurre en diferentes formas, entre las cuales se puede destacar el hacer propio un espacio. En ese sentido, el primer espacio apropiado fue el edificio del CCH, como parte de las actividades políticas del grupo. El espacio es tan suyo, que ellos deciden quienes tienen acceso, ellos mismos se encargan de las labores de limpieza y no el personal de la escuela. Ellos deciden cómo distribuir los espacios al interior, siempre considerando las directrices y la línea de mando de la UJRM, o al menos con su consentimiento. En lo que corresponde a COMPARTE A.C. al tratarse de un espacio compartido y no adherirse a la asociación, no se considera tan propio, en el sentido de ser dueños. Sin embargo, tienen libertad de acción sobre los espacios que les son asignados para programar actividades, con lo cual esperan 'apropiarse' eventualmente éste espacio.

queremos tener otro espacio que no sea nada más la escuela porque ahora ya estamos más enfocados a la cuestión cultural, sin dejar la ideología de la UJ... y aquí en este espacio pues ya vamos a poder salir de la escuela y tener más contacto con la gente, que es lo que nos interesa, que la gente que no tiene acceso a las cuestiones culturales tenga la oportunidad, además de seguir tratando de hacer conciencia... nos gustaría en el futuro tener un espacio donde trabajar, de momento esperamos que este pueda ser porque en la escuela ya no vamos a estar, nos

gustaría rentar uno y que ya fuera permanente (Koba, *Guerrilla Visual*, 8 de abril de 2009).

En cuanto a las calles, el rechazo a las pintas de corte político es un factor que dificulta la apropiación, se trata de trabajo clandestino y perseguido por las autoridades con mayor severidad que los de otro tipo. No obstante, es posible considerar que las calles han sido apropiadas por los graffiteros y stencileros, es su espacio primordial para trabajar y el hecho de que la actividad no haya sido erradicada es un indicador de que el espacio es suyo.

La otra connotación de apropiación que se ha considerado en esta investigación es el cambio de uso, en el caso de la *Guerrilla Visual* sucede en el edificio del CCH que han ocupado, pues se trata de una construcción no concluida, el uso planeado nunca no fue ser sede de una agrupación política dentro de la escuela, que es el uso que ahora tiene. Por otra parte, una vez utilizado como espacio de la UJRM, la *Guerrilla Visual* le dio uso de 'taller' para actividades gráficas (su sede), un espacio de reunión entre 'amigos' o camaradas como algunos de ellos se llaman. Es el espacio donde entre ellos se cuentan sus historias, se ligan, etc. En el caso de las calles de la ciudad, el cambio de uso es evidente, ya que las paredes no fueron hechas para mostrar sus mensajes y pintas. Sin embargo, tampoco fueron hechas para la publicidad y ahí está¹²⁶, de modo que esta apropiación se constituye como una reivindicación del espacio público; como espacio para expresar ideas, como ellos señalan:

tomar la calle y dar un mensaje, no nada más salir a rayar o a pegar una imagen por toda la ciudad para que vean tu marca, como lo es el graffiti, no es lo que a nosotros nos interesa... esa es una forma de apropiarse las calles donde ni los policías pueden controlar porque es un espacio que ya es de ellos, pero nosotros estamos más enfocados al mensaje (Koba, *Guerrilla Visual*, 8 de abril de 2009).

Existe también la posibilidad de usar algunos espacios sin apropiarlos de manera permanente o al menos prolongada, pero si de forma más o menos recurrente. Tal es el caso de las actividades del *neograffiti* en museos y eventos de exhibición. En el caso de la *Guerrilla Visual* se trata, principalmente, de algunas exposiciones en museos y centros culturales: 'Las Calles están diciendo cosas', 'Festival de las Resistencias', 'Contrasentido', 'Expo Graffiti Street Art', 'Febrero Graffitero'.

¹²⁶ A los artistas callejeros les molesta particularmente la publicidad comercial porque representa un uso privado del espacio público.

De esta manera, la temporalidad de la apropiación puede ser circunstancial, permanente, más o menos permanente, temporal, etc. En el caso de los eventos organizados por colectivos e instituciones, la apropiación de los espacios es temporal, es decir, durante el tiempo que dura el evento y la exposición, así como las calles o lugares donde se realicen los intercambios de *stickers*. En esas circunstancias la apropiación se da por la presencia de la *Guerrilla Visual* y demás graffiteros o stencileros durante el día de la inauguración, que suele ser acompañada con intercambios de *stickers* y grupos de música rock alternativa y subterránea. La exposición continúa el tiempo que se planea por las autoridades, pero en ese tiempo, que suele ser breve, la apropiación ya no es en presencia de los graffiteros.

Existe una apropiación más o menos permanente en el caso de las pintas en muros de oficinas públicas (cabe aclarar que la *Guerrilla Visual* no pinta en edificios privados ni casas particulares), las cuales son realizadas, generalmente, durante manifestaciones y permanecen en éstos por tiempo indeterminado, puede ser poco si son retiradas o permanecer ahí hasta que se borran con el tiempo o son cubiertas por otra pinta.

La apropiación sólo es permanente en los espacios que son utilizados como sede de la *Guerrilla Visual*. Aquí uno de los más importantes es el espacio virtual; particularmente redes sociales que difunden fotografías y se constituyen en galerías de *street art*, como *Fotolog*, *Myspace* y *Facebook*, donde tienen sus perfiles: www.fotolog.com/guerrillavisual, www.myspace.com/guerrilla_visual, www.facebook.com/guerrillavisual

Otra temporalidad de la apropiación puede ser cíclica, ésta se da en los eventos que se realizan de manera recurrente; por ejemplo, 'Febrero Graffitero', que ya lleva cuatro emisiones, iniciado en el Faro de Oriente y luego trasladado a la Central del Pueblo. Lo mismo sucede con algunas manifestaciones; como la del 2 de octubre por las calles del centro histórico.

Un aspecto importante, particularmente en las actividades de *stencil*, es la elección de los lugares o espacios para realizar las pintas, ya que de la elección del espacio depende la efectividad del mensaje que se desea transmitir. Recuérdese que para el *stencil*, la selección del espacio para la intervención se hace considerando la imagen y el receptor para alcanzar la semantización requerida y cumplir con el objetivo comunicativo. Por eso en la *Guerrilla Visual*, como ellos dicen “escogemos espacios con significado simbólico para el mensaje que en ese momento queremos dar, como el 2 de octubre que fuimos a Bellas Artes a tirar globos con pintura roja” (Marian, *Guerrilla Visual*, 14 de octubre de 2008).

De esta forma, aunque se trata de una actividad que puede hacerse de forma legal e ilegal, en el caso de la ilegal la circunstancia influye en la elección del espacio, la oportunidad de pintar de forma clandestina, siempre se busca que sea en espacios visibles, muy transitados, pero se hacen en momentos poco transitados, generalmente de noche. La *Guerrilla Visual* participa recurrentemente en manifestaciones, sus imágenes suelen relacionarse con protestas sociales y políticas, de ahí que sus pintas se encuentren en edificios públicos que se encuentran en los recorridos de las manifestaciones. En ese sentido, los muros elegidos representan instancias de poder político o administrativo, en el caso de los que son dentro del CCH Oriente, en la explanada, también remiten al poder, que este caso representa la autoridad escolar.

En el caso de las actividades legales, la *Guerrilla Visual* elige sólo aquellos eventos donde les es permitido manifestar su protesta social. Generalmente, dentro de escuelas públicas de nivel medio y superior (de la UNAM y de la UACM), así como eventos de *graffiti*, organizados por colectivos independientes o *graffiteros* reconocidos (Komal, ASARO, Mr. Fly) o por instituciones que se identifican con su ideología: Faro de Oriente, Central del Pueblo, o que consideran neutrales, como el Centro Cultural de España.

Otros aspectos que influyen en la elección de los espacios, no necesariamente relacionados con el mensaje específico del *stencil*, pero sí con la percepción que, con respecto a su trabajo

quieren dar, son relativos a la propiedad y administración de los espacios. Sólo eligen espacios públicos (calles: muros y mobiliario urbano, escuelas: muros, mamparas) y de organizaciones-asociaciones civiles, no llevan a cabo sus pintas en espacios privados.

Lo anterior se relaciona con la organización de los eventos en los que eligen participar: preferentemente en los de tendencia ideológica de izquierda, así como de *graffiti* legal no comercial. Por cuestiones de congruencia ideológica y desconfianza no participan en convocatorias organizadas por Comex o la Unidad Antigraffiti de la Secretaría de Seguridad Pública. Sólo atienden a convocatorias independientes y de instituciones educativas, aunque éstas se realicen en espacios institucionales y sean patrocinadas por Comex, el trato es indirecto, por lo cual les parece aceptable. También participan en eventos organizados por ellos mismos, a través de la UJRM o como *Guerrilla Visual*, así como de ASARO en Oaxaca y la RCM.

Diversos aspectos influyen en la permanencia en los espacios, éstos se relacionan con la elección de los lugares donde se presentan o trabajan, así como por las circunstancias en que realizan sus actividades. De tal forma que su estancia en el cubículo del CCH se da gracias a su participación en la UJRM. Éste es apropiado como parte de sus actividades de reclutamiento de seguidores del partido comunista mexicano dentro de espacios escolares. Se trata de un espacio que ya había sido apropiado cuando ellos llegaron a la escuela y que permanece como tal después de su egreso. Como *Guerrilla Visual* lo ocupan durante dos años, principalmente por el interés de la UJRM en tener un grupo que se encargue de organizar una propuesta cultural para los jóvenes, pues consideran que es un rasgo importante y ausente de su propuesta político ideológica. Luego, la sede se trasladó gradualmente y parcialmente a COMPARTE A.C. manteniendo las reservas del caso en cuanto a la filiación de la asociación con el PRD. La permanencia en éste espacio se da igualmente debido al interés de promover actividades de tipo cultural para los jóvenes, como parte de las actividades de la asociación.

En ese sentido, se puede señalar que la permanencia en estos espacios es posible porque quienes los dirigen o administran, obedecen a intereses que van más allá de lo cultural, artístico y creativo de la *Guerrilla Visual*, la cual se maneja entre esas pretensiones y la adhesión política e ideológica con la cual se identifican. Sin embargo, el interés por alcanzar cierta independencia es lo que los lleva a buscar una sede fuera del CCH y en cierta forma, del control de la UJRM, aunque no piensan en abandonarla. De tal forma que, la permanencia en los espacios sede obedece a un 'intercambio' de beneficios entre las partes. En lo que corresponde a las pintas, exposiciones, pegas, etc. la permanencia de éstas en los muros es totalmente azarosa, ya que el *stencil* político en las calles es el que permanece por menos tiempo.

Por otra parte, *Guerrilla Visual* no es propietaria de los espacios que utiliza. En el caso del cubículo del CCH el propietario es la UNAM, que es una entidad pública, en el caso de la casa en Cerro de la Estrella, el propietario es COMPARTE A.C. que es una organización social. Los espacios donde se realizan los eventos de las convocatorias a las que asisten son todos propiedad de instituciones públicas. Esto es importante porque, de alguna manera, asumen que tienen cierto derecho sobre éstos espacios, como lo indican las consignas publicadas en su *Fotolog*. En lo que corresponde a las pintas en las calles, también son en espacios públicos, ya que su temática es la crítica y protesta a las acciones de gobierno que es, quien a fin de cuentas funge como propietario de esos espacios públicos, pero son espacios de todos por lo que señalan: "más que asistir a eventos estamos en la calle" (Koba, *Guerrilla Visual*, 2 de abril de 2009).

Algunos de los espacios donde trabaja la *Guerrilla Visual* son reversibles, es decir, tienen una función asignada para la cual han sido creados, pero merced al uso que de ellos se hace cambian temporalmente la función para luego volver a recuperar la original. En ese sentido, se puede considerar que algunos de los espacios donde se realizan exhibiciones son reversibles, como la bodega del propietario del Museo del Juguete donde se realizó la

presentación de un libro sobre *stickers* y realizó un evento de *graffiti*¹²⁷ para la ocasión, luego de lo cual se volvería a la normalidad, sin embargo, quedó tan satisfecho que decidió que el lugar permaneciera así por tiempo indefinido, aunque eventualmente volverá a su uso. Del mismo modo, el Faro de Oriente durante el evento del 'Febrero Graffitero' permitió que sus paredes internas y ventanas fueran pintadas y cubiertas por *stickers* durante el evento, una vez terminado, se procedió a la limpieza. Lo mismo sucede en otras sedes de 'Febrero Graffitero' organizadas por la Central del Pueblo, como el Teatro del Pueblo y su sede actual en la calle de Venezuela en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

La visibilidad de los espacios, en el caso de las actividades del *graffiti*, debe entenderse considerando las que son de tipo legal y las de tipo ilegal, pues de ello depende la jerarquía que hará unos espacios más importantes y visibles que otros. Además, de la visibilidad relativa a la posibilidad de ser visto por los transeúntes urbanos.

En lo que corresponde a las actividades ilegales, el factor riesgo es determinante. Hay mayor reconocimiento para quienes realizan sus pintas en los espacios más vigilados, como el metro, o en espacios de difícil acceso en la vía pública, como los espectaculares. En oposición a los espacios de más fácil acceso, como paredes y mobiliario urbano tienen menor reconocimiento, aunque en todos hay riesgo. En el caso del *stencil* político de la *Guerrilla Visual*, las marchas son vigiladas por la policía, sin embargo, se trata de un riesgo controlado: "Siempre vamos en grupo y unos vigilan mientras otros pintan, pero lo más riesgoso son las marchas, pero la gente que va en las marchas también nos avisa cuando ven que se acerca un policía" (Marian, *Guerrilla Visual*, 26 de noviembre de 2008).

Por otra parte, en la actividad gráfica también hay una escala valorativa dependiendo de la calidad del trabajo, lo cual se relaciona con la originalidad, la técnica, el espacio donde se ubica, etc. En lo que respecta a las calles, también hay una jerarquización; dependiendo de

¹²⁷ Para este evento realizado el 9 de mayo de 2009, se llevó a cabo una pinta y se realizaron pegas y cambios de *stickers*, así como la exhibición de cajas (arte objeto), este evento fue organizado por Mr. Fly, uno de los autores del libro.

los intereses; por ejemplo, si muestra con la intención de que sea visto para promocionarse personalmente con alguna marca, la zona más indicada es la Roma Condesa. Si lo que interesa es la protesta social-política, las pintas se encontrarán en oficinas públicas, sobre la publicidad, en calles donde trascurren manifestaciones.

En el caso de la actividad legal, hay una jerarquía que se relaciona con la importancia de la institución que organiza algún evento o exhibición. Sin embargo, dentro de las instituciones públicas, es posible señalar que ésta se relaciona con el hecho de que una instancia federal tiene más recursos para repartir en los eventos, que una local o delegacional. En tanto a estos eventos se acude, en buena medida, sólo con la intención de conseguir material para continuar con el trabajo ilegal, la valoración de los espacios federales es alta. Lo mismo sucede con las organizaciones sociales o fundaciones que organizan eventos para promover marcas, las que tienen más recursos tienen mayor convocatoria porque reparten más material. Además, al promover sus productos y buscar posibles diseñadores, resultan atractivos para algunos graffiteros. Cuando estas actividades son consideradas una manifestación artística (*street art*) y se organizan muestras en museos o centros culturales, lo que prevalece es la jerarquía existente en el campo artístico, un espacio federal, como Bellas Artes, recibe más atención que uno universitario, como la casa del Lago o el MUCA UNAM.

Si consideramos los circuitos de actividad de la *Guerrilla Visual*, la jerarquización de los espacios se relaciona con el *street art*, pero no con la actividad comercial, sino con la protesta social y política. Dentro de la jerarquización en el propio campo de actividad, son relevantes las galerías y las marcas deportivas que producen artículos como tenis, camisetas, etc. Es importante señalar que entre quienes hacen *graffiti* ilegal no es bien visto el desarrollo comercial, aunque si se reconoce la calidad estética de algunos trabajos. Estos no son importantes para la *Guerrilla Visual*, que si bien realizan algunos trabajos para venta, no lo hacen de manera comercial, sino sólo para conseguir fondos para continuar con su actividad, la consideración de participar en venta en galerías, sólo se hizo a partir de la apertura de la 'Galería Zapata' de ASARO en Oaxaca.

Dentro de la actividad gráfica, uno de los espacios de mayor relevancia es el espacio virtual, el cual permite dar a conocer el trabajo y generar relaciones, acceder a más espacios para realizar pintas o exhibir el trabajo. Aquí son importantes las redes sociales, principalmente, las galerías fotográficas como *Fotolog*, que se ocupa primordialmente de compartir imágenes, otros sitios de importancia son *Myspace* y, recientemente, *Facebook*, donde se pueden intercambiar imágenes, invitar a eventos, relacionarse con instituciones, etc. Para la *Guerrilla Visual* estos medios han servido para mantener el contacto con los miembros de la RCM, pero también para relacionarse con Mr. Fly, gracias a lo cual han sido invitados a participar en eventos importantes y a realizar su primera obra expresamente para exhibir en museo.

De esta manera hay espacios con mayor o menor visibilidad, dependiendo de los intereses de los realizadores y de quienes los ven desde una perspectiva social, comercial, independiente o artística. En ese sentido los integrantes de la *Guerrilla Visual* comienzan a verse a sí mismos como parte del *neograffiti*, a considerar que su actividad no es sólo propagandística, sino también artística. A ello ha contribuido la realización de círculos de estudio con Osiris, un artista-muralista que les habló sobre arte y marxismo e impartió técnicas de dibujo: “nos ha planteado otras cosas, hacer otro tipo de trabajos, distinguir las cosas cuando hacemos propaganda hacemos propaganda con calidad todo, pero también hacer otro tipo de trabajo con calidad, no solo propaganda, sino enfocarnos más a lo que es el arte” (Koba, *Guerrilla Visual*, 8 de abril de 2009).

Movilidad urbana

Al considerar la movilidad urbana como la relación, del andar, del recorrer la ciudad de los transeúntes por el espacio, es preciso destacar que dentro del sistema urbano, la distribución espacial del trabajo de la *Guerrilla Visual* se realiza, principalmente en el Oriente de la Ciudad. La delegación Iztapalapa es el lugar donde se ubican sus dos sedes principales (CCH Oriente y COMPARTE A.C.), asimismo, los eventos que ellos realizan son cercanos a estos lugares: cambios, pegas, pintas (eventos en Rojo Gómez, CCH, Comparte), o convocatorias

del Faro de Oriente (Febrero Graffitero y Resistencias Colectivas). Fuera de esta zona, otros espacios donde trabajan son aquellos donde hay representaciones de la UJRM, que son las universidades públicas en el Distrito Federal; básicamente las escuelas de la UNAM y la UACM, lo que los lleva al sur y norte de la ciudad. De manera menos frecuente, participan en eventos organizados por otros colectivos para los cuales han salido de la ciudad y viajado a Puebla y Ecatepec (Komal) a Oaxaca (ASARO), así como con Mr. Fly en Contrasentido, que los llevó a exponer en el MUCA-Roma, en la zona céntrica de la Ciudad de México, así como festivales de resistencia y demás muestras de *graffiti*, en Xochimilco, Ecatepec, Toluca, Puebla, etc. Otro espacio donde es importante la presencia de la *Guerrilla Visual* en la ciudad, gracias al cual su trabajo cobra visibilidad en la ciudad, son las manifestaciones, aquí la principal zona es céntrica, las rutas de manifestación más frecuentes son Reforma-Zócalo-Monumento a la Revolución- Tlatelolco, todos espacios con una fuerte carga simbólica para las protestas sociales en el Distrito Federal.

Vemos así que la presencia de la *Guerrilla Visual* se concentra en espacios de actividad ilegal (calles) asociados a las protestas sociales, políticas y escolares, que de por sí tienen una fuerte carga simbólica. A pesar de realizar sus intervenciones en el oriente, no incursionan en Nezahualcóyotl, una de las zonas más reconocidas de la actividad *graffiti*, tampoco en la zona Roma-Condesa, de gran relevancia para la actividad de exhibición y comercial. Si tienen alguna relación institucional, fuera del circuito escolar-político del cual forma parte la agrupación política a la cual pertenecen, lo hacen a través de terceros (Mr. Fly, Komal, etc.). La cantidad de recursos con los que se cuenta es poca, por lo que los eventos que organizan son de pequeña escala, entre una red de compañeros similares que corren la voz y en *Fotolog*, los *flyers* y carteles, sobre todo, en la zona oriente de la ciudad, con la cual se sienten identificados:

Para nosotros es más fácil estar en el Oriente de la ciudad porque somos de aquí, todos somos chavos de colonias populares y el mensaje que puedes dar a las personas que habitan la misma zona es algo que conocen. Nos gustaría ir más allá de la ciudad, pero aquí están nuestros referentes y las personas que son como nosotros, de esa forma es más fácil entenderse. Pienso que quien tiene para ir al ballet paga y va al ballet, por eso nosotros estamos interesados en que haya cultura por acá en el oriente porque no hay oportunidad de estar en esas actividades. Quienes tienen dinero y se involucran en espacios en el Oriente, en actividades populares, lo hacen como por moda o pose. (Koba, *Guerrilla Visual*, 8 de abril de 2009).

Los espacios donde trabaja la *Guerrilla Visual* son austeros. Un edificio no concluido dentro del CCH Oriente, que en algunos espacios no cuenta con ventanas ni puertas, con mobiliario rudimentario (sillas, mesas, estantes... todos ellos viejos). Unos salones hechos de láminas en una casa común de Iztapalapa, es decir, construida en un terreno grande, pero sin muchos acabados. Cuando se trata de museos, lo que hay son salas que se acondicionan con mamparas para acoger trabajos que estarán brevemente, muy brevemente, no el tiempo de una exposición temporal común (aproximadamente tres meses) sino durante el evento en el que se presenta para luego dar paso a otras obras. Aquí la excepción son las exposiciones en la Casa del Lago y el 'Febrero Graffitero' en la Central del Pueblo, donde la exhibición dura más tiempo. Otro espacio relevante es una fábrica abandonada que les es prestada, igualmente para un evento organizado por Mr. Fly¹²⁸.

Sin embargo, para la *Guerrilla Visual* que es originaria del Oriente de la Ciudad, es ahí donde se encuentra su principal zona de intervención. Esa es también la población hacia la cual dirigen su mensaje de transformación social y hacia la cual enfocan sus actividades culturales. Si bien es cierto que salen a otros espacios de la ciudad y del país, lo hacen sólo en la medida que estos eventos se relacionen ideológicamente con los mensajes que ellos transmiten. Por otra parte se puede considerar que otro espacio de trabajo son las escuelas públicas, principalmente de la UNAM, donde ellos estudian; por ser las que corresponden a esta zona: Preparatoria 2, CCH Oriente y Preparatoria 7. Lo mismo sucede con COMPARTE, también ubicado en Iztapalapa.

Desde su conformación en 2007, la *Guerrilla Visual*, ha mantenido contacto con Colectivos y grupos musicales que comparten ideología de izquierda: *Gráfica contra el Sistema, Madroño, ASARO, Komal*, etc. y poco a poco se ha ido integrando a un circuito de actividades de *street*

¹²⁸ Es de notar, que cuando se han abierto las puertas del museo de Bellas Artes en un supuesto reconocimiento al arte *graffitero*, sus pintas se hicieron sobre tablonces de madera colocados en la calle, a un costado del Palacio, supuestamente para luego ser trasladadas a otros lugares del país donde pudieran apreciarse, pero se quedaron ahí hasta deteriorarse, hecho lo que muestra es la poca valoración por el trabajo de los graffiteros. Si bien la esencia del *graffiti* callejero es deteriorarse en las paredes, no lo es la del realizado para exhibición.

art hasta ser ellos mismos quienes organizan eventos en espacios que antes no eran utilizados para esos fines en la zona Oriente, como COMPARTE, donde incluso organizaron un Tianguis de Arte para exhibición, venta e intercambio de artículos relacionados con el *street art*, incluyendo talleres gratuitos de elaboración de *stencil*. A pesar de empezar a recibir reconocimiento y participar en exhibiciones en museos, se mantiene en las calles y en espacios alternativos y universitarios y comienzan a asumirse como artistas urbanos y promotores culturales.

La importancia de las redes para una actividad como el *stencil* es indiscutible, se ha señalado ya que las plantillas y los temas pueden ser compartidos a nivel global con las respectivas adaptaciones a los contextos locales (*infra*). El trabajo que realiza la *Guerrilla Visual* no es la excepción. Sin embargo, las redes en las que mantiene una relación más cercana son locales, es posible señalar al menos tres tipos de redes en las cuales se inserta; a saber: a) Red de estudiantes organizados en la UJRM como parte del Partido Comunista de México (marxista-leninista) PCMML a partir de la cual contactan con grupos como *Gráfica contra el sistema*, y con stencileros como *Flama*, *Verzo*, *Ella no tiene ni idea*. Todos realizando principalmente actividad ilegal-clandestina y con fuerte influencia ideológica. b) Revuelta Cultural Mexicana: en esta red se relacionan con grupos de gráfica y arte urbano, algunos de ellos con relaciones institucionales importantes, que les permiten organizar exposiciones, pero todos ellos con origen clandestino y aún con actividades ilegales, como *ASARO*, *Colectivo ZAPE*, *Revolver*, *Arte Jaguar*, *Komal*, *Madroño*. c) Artistas urbanos, callejeros: aquí contactan a través de eventos, cambios y el *fotolog* con gente como Dr. Rabias, Aywey, Mr.Fly, Tío Flemas, etc., algunos de ellos ya reconocidos y con publicaciones y/o exposiciones importantes, es decir, realizando actividad legal, aunque sin dejar la calle o la actividad del todo ilegal.

Todas estas redes se contactan a través de la internet. Estos sitios son los espacios a partir de los cuales quienes se dedican al *graffiti*, *stencil*, etc. muestran sus trabajos e intercambian información sobre eventos y actividades con el resto de la comunidad graffitera sin revelar sus identidades. Así se logran contactos, se informa de convocatorias, se muestra el trabajo a los pares y esto se logra de manera individual, pues un aspecto importante de estas

actividades es que no se requiere de formar parte de una *crew* para realizar las intervenciones en las calles.

Es importante destacar que en este tipo de actividades también se establecen redes solidarias para trabajar. Cuando se realiza un evento se solicita la colaboración de los asistentes, si bien hay patrocinios y se cuenta con material, cada participante lleva material por si le hace falta y siempre los organizadores solicitan más material del que requieren, pues lo que sobra sirve para organizar otros eventos o para compartir con otros colectivos en eventos que no son patrocinados. Cuando los asistentes son de otros estados se consiguen lugares donde se queden, se consiguen o prestan sonidos, se contacta con grupos musicales y amigos para conferencias, expos, etc. todo ello sin cobrar. Sin embargo, no siempre se logra realizar los eventos, tal es el caso del Congreso Nacional de la UJRM en diciembre de 2008, para el cual la *Guerrilla Visual* contactó a colectivos como *Komal*, *Gráfica contra el sistema* y a bandas de música, pero que al final se canceló por deficiencias en la organización.

Prácticas de apropiación material y simbólica del espacio

Las prácticas de apropiación material y simbólica del espacio no pueden comprenderse de manera aislada, sólo considerando los factores internos del colectivo. Es necesario considerar algunos aspectos externos que les influyen. En principio, la distribución espacial de los espacios públicos donde se realizan los *graffiti* de manera legal; luego, en lo que respecta a los *stencils* con consignas políticas, éstos se ubican en lugares de poder contra los cuales manifestarse y; en lo que toca a la actividad comercial, las marcas deportivas son las que suelen utilizar diseños de arte y artistas callejeros, éstos espacios se ubican preferentemente en el corredor Roma-Condesa, que además recientemente a tenido un giro hacia la arquitectura y el diseño (www.corredorromacondesa.com). De esta manera esta distribución tiene que ver con cuestiones de diverso orden:

- a) administrativas: en lo que respecta a la actividad del *graffiti*, ésta es considerada ilegal, por lo cual es perseguida y sancionada como daño a la propiedad, como parte

de la ley de cultura cívica. Sin embargo, existen programas como la Unidad Antigrffiti que tratan de acotar esta actividad a espacios definidos por la autoridad, Las actividades se concentran en las siguientes delegaciones: Álvaro Obregón, Benito Juárez, Coyoacán, Cuauhtémoc, GAM, Iztacalco, V. Carranza, Tlahuac. En lo que se refiere a las actividades culturales no hay un programa específico por lo que éstas dependen de cada institución.

- b) Físicos: en sentido amplio, este tipo de actividad puede realizarse en cualquier espacio a la vista de un público, preferentemente en las calles, sean muros o mobiliario urbano. Sin embargo, existen espacios de más difícil acceso que otros, de mayor riesgo, sea por la vigilancia, por el peligro que implican las alturas o las vías vehiculares, etc. Los espacios se pueden localizar en cualquier punto de la ciudad, pero como ya se ha señalado algunos son intervenidos con mayor frecuencia. En el caso de la obra ilegal, puede ser literalmente cualquier espacio que le resulte de interés al graffitero. No obstante, debe ser adecuado al diseño que va a realizar: paredes amplias, visibles, transitadas, etc. en el caso de mobiliario urbano: visible, acorde al mensaje que se desea transmitir.

De esta forma, hay una organización alrededor del espacio relacionada con el tipo de grupos y donde realizan sus intervenciones. Los espacios ilegales preponderantemente ubicados en zonas populares de la ciudad; por otra parte el corredor Roma-Condesa, identificado con intereses comerciales. En el resto de la ciudad con diversas manifestaciones expresivas de quienes no tienen acceso a otros espacios para expresar sus demandas. Aunque no se trata de una organización exclusiva, ni marcada por estilos creativos específicos que puedan ubicarse en el espacio urbano.

Estos aspectos devienen, además, signos de distinción frente a otros actores: dentro del *graffiti* ilegal uno de los más importantes es el riesgo; por ejemplo, quienes pintan en el metro tienen un status de reconocimiento importante, pues la penalización en caso de ser atrapado es mayor que en otros espacios (por tratarse de un bien federal). La dificultad en el acceso o riesgo físico al realizar la intervención también es reconocida; espacios elevados o

con riesgo por cercanía del arroyo vehicular o debajo de los puentes, también son valorados, sobre todo si hay calidad en la intervención. En el opuesto de la escala valorativa se ubican quienes dañan el mobiliario urbano sin que la intervención sea validada en términos estéticos. En lo que se refiere a las consignas o protestas frente a lo establecido, hay todo un discurso contra el arte establecido en museos y galerías, así como contra la publicidad y propaganda en las calles, por lo cual quienes manejan un discurso que las satiriza o crítica tienen mayor reconocimiento frente a quienes realizan intervenciones que no contienen un mensaje claro o carecen de él. En el caso de la *Guerrilla Visual* ellos consideran que:

el espacio público es el espacio más cercano que tiene la gente para expresarse, las calles son para todos y si las empresas ponen sus anuncios y lo comercializan, la gente también tiene derecho a expresarse en la calle. Todo lo que se hace en el espacio público, en la calle se está convirtiendo en un negocio, las autoridades lucran, venden espacios y eso no está bien, que vendan las bardas para anunciar bailes, pero se molesten porque unos chavos hacen pintas. Las calles son el espacio más cercano a la gente y ese es un espacio para todos (Koba, *Guerrilla Visual*, 8 de abril de 2009).

Existen, entonces, factores de distintos tipos que inciden sobre la apropiación y transformación del espacio:

- a) físicos: en el caso de las actividades ilegales realizadas por la *Guerrilla Visual*, éstos se relacionan; primero, con la cercanía de los espacios con sus sedes de trabajo (CCH Oriente, COMPARTE A.C.); después, con las sedes de la UJRM, pues al tratarse de espacios que ya han sido apropiados previamente, resulta más fácil realizar sus actividades. En general, los factores primordiales para cualquier apropiación o intervención en la calle son: amplitud del espacio/muro para realizar el *stencil*, visibilidad del espacio para que el mensaje sea visto por los transeúntes.
- b) institucionales: existe cierta apertura o aceptación de algunas instituciones hacia las manifestaciones juveniles de todo tipo. En el caso del *stencil*, se considera una actividad que daña los inmuebles y el mobiliario urbano, por ello se promueve el *graffiti* legal en bardas destinadas para tal uso. En el caso de actividades en espacios cerrados, centros culturales independientes y/o alternativos, como Central del Pueblo, La Pirámide, Circo Volador, se permite el uso de algunos muros o bien se instalan mamparas para las pintas. Algunas instituciones públicas promueven la realización de exposiciones y eventos, como la Casa del Lago (exposición 'En

concreto') Muca ('Exposición contrasentido'), en donde se realiza obra específica para ser expuesta y algunos eventos como presentaciones de libros y cambios, para lo cual se instalan mamparas para pegas. Las instituciones alternativas dan reconocimiento artístico al trabajo de los graffiteros, en tanto las públicas tienden a incorporar su actividad como manifestación cultural de rebeldía o rechazo que puede ser manejada o incorporada de una forma que no dañe el *espacio público*. Se trata pues de controlar los espacios donde éstos trabajos pueden ser realizados sin dañar la propiedad.

- c) culturales: aquí es importante distinguir entre quienes realizan intervenciones en las calles con finalidad estética, artística, política, ideológica, comercial y quienes lo hacen como parte de una cultura juvenil urbana para marcar territorios, así como quienes lo realizan por protesta personal y/o por moda. Para cada una de estas actividades hay códigos y reglas que se aprenden con el tiempo, sólo quienes realizan la actividad por moda y cierto vandalismo las desconocen o ignoran. En el caso de la *Guerrilla Visual*, los factores que influyen en su actividad se relacionan con la finalidad artística y política: "creemos que el arte debe tener una función social y política, no solo crear arte por el arte" (Koba, *Guerrilla Visual*, 14 de octubre de 2008)
- d) del entorno externo: en el caso de la *Guerrilla Visual*, han realizado pegas en las calles y sus pintas son generalmente en eventos y marchas, en espacios cerrados de las escuelas, por lo que no tienen muchos problemas con las autoridades locales o federales. En las marchas si hay riesgo, pero el resguardo de la gente les permite evadir a la autoridad (www.fotolog.com/guerrillavisual). En lo referente a la actividad legal, participan en eventos, como la mayoría de los graffiteros, para obtener recursos y poder seguir realizando la actividad ilegal. Los programas y facilidades que otorgan las autoridades (materiales, muros, etc.) son aprovechadas para llevar mensajes políticos, así como para financiar la actividad ilegal:

no nos gusta participar en convocatorias oficiales, solo lo hacemos por invitaciones de contactos y de otros colectivos, no confiamos en la autoridad, los concursos de graffiti son trampas para atrapar graffiteros... si participamos y de ahí obtenemos pintura, casi siempre patrocina comex, pero no nos gusta, preferimos la calle, ahí tenemos libertad, aunque también hay riesgos, pero es una manera de acercarse a la gente y darles mensajes (Koba, *Guerrilla Visual*, 14 de octubre de 2008).

De lo anterior se desprende una jerarquización del espacio se lleva a cabo considerando:

a) Códigos y taxonomías del orden espacial en relación con aspectos del espacio:

- i. Funcionales: en el caso de los *graffiti*, *stencils*, *stickers*, carteles, la funcionalidad del espacio no es uno de los aspectos más relevantes, ya que no hay espacios *ad hoc*, para la realización de pintas o pegas. Los espacios son aprovechados, tomados, adaptados, apropiados a partir de criterios que se relacionan con otros factores, no por la funcionalidad.
- ii. Simbólicos: hay espacios con mayor peso simbólico por lo que representan para el *graffiti* ilegal, como pueden ser los más riesgosos (como el metro). En el caso de las intervenciones de carácter político, como las de la *Guerrilla Visual*, los espacios de poder (político, económico, social, educativo, etc.) son el principal objetivo, valorados porque implican retar al sistema en sus centros más representativos y porque en ellos los mensajes visuales del *stencil* cobran mayor sentido. En general, la calle misma representa un espacio público para expresar sus inquietudes e intereses, del cual se intenta excluirlos, por lo cual las intervenciones en la calle son más valoradas que las intervenciones en espacios cerrados, o en espacios que son legales. El *graffiti* ilegal es más valorado que el legal. Por ello, la calle no se deja nunca, pues de hecho todo el valor simbólico de la actividad recae en ese espacio. En lo que respecta a los espacios legales, al existir un reconocimiento de la calidad de algunas obras y graffiteros en lo estético, son llevados a algunos museos, pero siempre en el doble juego del rechazo/apropiación de espacios que de por sí no corresponden a la actividad. El museo representa a la institución que en muchos sentidos es la que el *street art* cuestiona. Finalmente, los espacios comerciales, tienen reconocimiento en un reducido grupo, pues en buena medida representan aquello que la actividad pone en

tela de juicio, pero en un doble juego simbólico los recursos obtenidos en ese medio sirven para mantener la actividad ilegal. Otro espacio de relevancia es internet, donde todos muestran su trabajo y que se ha convertido en un equivalente de la calle misma, de algún modo no estar ahí es como no estar y todos tienen una galería en el ciberespacio, que es otro espacio público al que se tiene acceso y a éste se le atribuyen las cualidades que el espacio físico real tiene y a las cuales se accede ilegalmente en tanto en el virtual hay legalidad. En general se trata de una carga simbólica asociada a los principios del graffitero: la calle, la rebeldía, la calidad, la estética, los mensajes, la apropiación del espacio público frente a la exclusión, etc. desde la seguridad que da el anonimato.

- f. Formas elementales y prácticas organizadoras del espacio (bipolaridad)
 - i. Cerrado/abierto: los *stencils* realizados por la *Guerrilla Visual* son hechos para la calle, para ser vistos por el transeúnte urbano, como forma de protesta, por lo tanto, están diseñados para espacios abiertos: los muros, el mobiliario urbano, las calles. Siendo así, los espacios abiertos y los trabajos ahí realizados son más valorados que los realizados para los espacios cerrados, que son realizados para ser vistos por menos gente. En el caso de las pintas realizadas dentro de las escuelas, si bien el número de observadores es más reducido, se trata del público objetivo. Otra asociación con esta bipolaridad, relacionada con el reconocimiento externo al circuito de los graffiteros y con la apreciación estética o comercial, son las obras realizadas para verse en espacios cerrados; los mensajes son más acotados, pueden responder a temáticas de convocatorias, etc. De esta manera, la bipolaridad puede describirse de la siguiente manera:

Abierto: riesgo::cerrado: seguridad

abierto: visibilidad - reconocimiento ::cerrado: invisibilidad - 'descredito'

abierto : ilegal :: cerrado : legal

- ii. Público/privado: en este caso se relaciona con lo comercial que es menos espontáneo y realizado para ser visto y para vender en oposición a lo público que es para todos y de manera clandestina, además considerado como arte. Las relaciones pueden ser:

Público: expresión artística :: privado : comercial

- iii. Dentro/fuera: aquí lo que se realiza dentro de algunos espacios se relaciona con el control en tanto lo que se hace para la calle no; la relación puede ser:

Dentro-interior : control :: fuera-exterior :libertad

Relaciones con el espacio

Sin duda para la *Guerrilla Visual* el espacio más apreciado es la calle; como espacio público. En ese sentido, como el espacio de expresión más cercano y accesible para la gente, para dar mensajes y para participar activamente en la vida política desde la sociedad. Así lo manifiestan en las diversas reflexiones publicadas en su *Fotolog* sobre lo que la calle representa para el arte, para la vida pública, como un espacio que debe ser tomado porque se tiene derecho a él, como un espacio de combate en la lucha política.

La calle les da visibilidad, pero ellos le dan a ese espacio una dignidad que le está siendo arrebatada por la publicidad, por el control, por lo que ellos denominan 'capitalismo' al cual combaten desde su posición política, utilizando como principal herramienta el *stencil* y consignas como: "tomar las calles del país y gritar nuestro descontento con el orden que impone el capitalismo" "manifestarse gráficamente es luchar codo a codo con el estudiante, el obrero, el campesino..." "las calles son nuestras, las escuelas también" "gráfica combativa y resistencia visual" "No somos criminales, tomamos las calles porque son nuestras" (www.fotolog.com/guerrillavisual) . De tal manera que el espacio les da:

- a) Visibilidad: el espacio público-calle les da visibilidad a sus mensajes políticos, en contra parte ellos devuelven a éste espacio un carácter de accesibilidad y dignidad que, desde su perspectiva, se está perdiendo en aras del control y la publicidad. En lo que corresponde a los espacios que les sirven como sede; el CCH les da visibilidad como organización estudiantil y juvenil; en el caso de COMPARTE A.C., obtienen un espacio donde desarrollar actividades de tipo cultural, fuera de su entorno estudiantil y político, lo cual puede darles visibilidad como agrupación cultural con intereses culturales y artísticos y no sólo propagandísticos. Otro espacio que les da gran visibilidad en el mundo del *stencil* es el espacio virtual, incluso, en algunas de las pintas en las calles los graffiteros colocan la dirección de *website* donde tienen sus galerías.
- b) Reconocimiento: de lo anterior se desprende que uno de los espacios que brindan mayor reconocimiento es la calle, donde se realiza la mayor parte de las intervenciones, pero también lo es el espacio virtual, donde se muestran las imágenes de los trabajos realizados y se trasciende el espacio físico de la intervención. Para la *Guerrilla Visual* este espacio les ha servido para entrar en contacto con graffiteros reconocidos, como Mr.Fly, quien los ha invitado a participar en exposiciones y ha colocado sus trabajos en los libros que ha editado. En el caso de los espacios que han tenido como sede, esto les da reconocimiento de colectivo que se dedica a distintas actividades de promoción cultural (talleres, círculos de estudio) a diferencia de las *crews*, que generalmente sólo se dedican a pintar.
- c) Rechazo/crítica: es importante destacar que en el circuito callejero hay cierto rechazo y crítica hacia quienes se dedican al trabajo comercial, aunque sus inicios hayan sido en la calle, porque se considera que han perdido la esencia de lo que es el trabajo en la calle. Sin embargo, hay una aspiración al reconocimiento del trabajo que les lleva a aceptar la calidad en el diseño de esos trabajos comerciales. De tal manera que si bien hay críticas, no hay rechazo a las galerías y a las marcas comerciales. Los espacios legales son

criticados porque tratan de controlar la creatividad y la rebeldía que el *street art* contiene. Sin embargo, el juego de la utilización de recursos lleva a los graffiteros a participar de éstos espacios; como se ha dicho, se asiste para conseguir materiales. Los museos, por otra parte también son criticados, pero con ellos hay un juego de reconocimiento que les lleva a incluirse en algunos de estos espacios, en el sentido de que son un espacio tomado temporalmente para su actividad subalterna y de crítica al mismo espacio museístico, así como al arte público.

En el caso de la actividad de la *Guerrilla Visual* el conflicto por el espacio se centra en el uso que ellos hacen de los muros y mobiliario urbano, que son considerados por las instituciones que administran la ciudad como vandalismo, daños a la propiedad y sólo en el caso de algunas instituciones, se les considera como una expresión cultural y, en otras pocas, se les atribuye carácter artístico y en menor nivel que el arte convencional. Hay un rechazo e incompreensión mutua con el mundo institucional. No obstante, algunos graffiteros consideran su actividad en la misma línea que el muralismo. Otro conflicto que se da por el espacio, es entre quienes se dedican al *street art*, pues aunque de forma genérica se agrupan en el término *graffiti*, se trata de distintas técnicas: *graffiti*, *stencil*, serigrafía son concebidos de forma separada, aunque quienes las desarrollan suelen pasar de una a otra.

Hay en estas prácticas una recreación de normas y valores que pueden considerarse en distintos ámbitos:

- a) Dentro del circuito de actividad entre pares: se recrean merced a la asistencia a distintos eventos en el caso de la *Guerrilla Visual*, poco a poco se va integrando al conocer los códigos y conductas de sus pares. Es así como declaran haber aprendido las técnicas, el uso de válvulas para dar efectos a sus *stencils*, es ahí donde aprendieron a conseguir materiales en los paraderos, a asistir a eventos para obtener materiales, a prestar materiales, a organizar pegas y cambios, etc. Todo ello lo

recrean en los eventos que más tarde organizan. Entre estas normas y valores se cuentan: el anonimato, el préstamo de materiales, el pintar en grupo, firmar en colectivo, el rechazo al daño en propiedad privada, la participación en el actividad legal e ilegal, el valor del riesgo, la apreciación de la estética callejera.

- b) Dentro de las instituciones: para la *Guerrilla Visual* hay, al menos, tres tipos de instituciones en las que se desenvuelven y frente a las cuales recrean normas y valores: 1) la escuela; aquí cumplen con todos los requisitos que se solicitan para mantenerse como alumnos de la UNAM, al desarrollar las actividades políticas y de *stencil* lo hacen según la normatividad del CCH, cuando han tenido un director que les permite pintar sobre los muros lo hacen, cuando no, lo han hecho con mantas y en mamparas que solicitan y les son facilitadas por la dirección del plantel. 2) la UJRM/PCMML la forma en la que éstos se organizan es la que recrean al interior del colectivo, al menos de dicho, ya que de hecho operan de otra forma; se supone que todos participan y opinan, bajo la supervisión de Suiry. Sin embargo, para realizar las actividades, son preponderantes las opiniones de Koba, quien es el líder del colectivo y domina el discurso en lo creativo. Del mismo modo que en la UJRM, organizan círculos de estudio en los que lo que aprenden son las técnicas de diseño, de retórica, de muralismo, etc. para esos efectos cuentan con la colaboración de gente de ASARO y de la UJRM (www.ujrm.mx.kz). 3) La RCM trabaja en red y mantiene un discurso de rebeldía y crítica social cercano a la ideología de la UJRM, aquí recrean las normas y valores de los grupos que trabajan en red: organización horizontal, compartir información, básicamente lo que es la organización de ASARO, es decir, trabajar en Asamblea. (www.fotolog.com/guerrillavisual, www.myspace.com/rcm)
- c) Dentro del grupo social de procedencia y del de participación: en este rubro la familia es el principal referente; es importante destacar que los integrantes de la *Guerrilla Visual* son jóvenes, todos viven en sus casas paternas-maternas, son dependientes de sus padres, lo cual implica que deben de comportarse de la forma que sus padres esperan que lo hagan. Desarrollan sus actividades extraescolares sin descuidar del todo las escolares, de lo contrario son castigados y no se les permite asistir a las

actividades más allá de los horarios y los días de clases, incluso han tenido dificultades para atender las actividades de la *Guerrilla Visual* y de la UJRJM; tampoco se les permite a todos asistir a los eventos que son realizados fuera de la ZMCM, la única excepción es Koba y, ocasionalmente, Suiry. Ellos señalan:

la escuela es la prioridad, soy estudiante, aunque siempre que se puede se lo relaciono con la *Guerrilla Visual* en materias como expresión gráfica, historia y para Marian y Chapu es lo mismo, aunque Chapu dice que es más de escribir y echar choro y Suiry es con la que hay más diferencias, ella está en la *Guerrilla Visual* más como una obligación y vigilancia de la UJRM, porque piensa que no se avanza mucho de esta manera (Koba, 8 de abril de 2009).

- d) espacio público: al desarrollar una actividad ilegal rompen las normas y valores que institucionalmente regulan el *espacio público* y de la propiedad privada. Con excepción de los *Aliados sin Fronteras*, no hay antecedentes en el campo del arte, de toma de edificios al estilo de los ocupas, pues se respeta la propiedad y se teme a la autoridad. Sin embargo, en lo que respecta a las normas no escritas de conducta en el espacio público hay una reproducción: los espacios donde se pinta y pega (preferentemente públicos), los horarios en los que se pinta y pega (preferentemente las noches), las pintas en las marchas, es decir, dentro del *espacio público* recrean las normas y valores de la propia actividad.
- e) Determinación de fronteras y puentes: un mismo espacio puede ser usado como lugar para establecer relaciones con otros grupos y colectivos que desarrollan actividad similar. Tal es el caso de los museos donde se realizan exposiciones u organizan conferencias, o los espacios donde hay grandes bardas y se presentan varios graffiteros a trabajar. Aquí el espacio puede devenir puente entre autoridades y graffiteros, es un espacio de diálogo en el que median algunos graffiteros que mantienen relaciones con las instituciones, en ese doble discurso del *graffiti* legal-ilegal que todos ellos manipulan a su conveniencia. Pero también esos mismos espacios devienen frontera ya que separan a los legales de los ilegales, a los que se incorporan de los que se mantienen excluidos y perseguidos. En el caso de los espacios comerciales, se trata de espacios en los que se puede apreciar el trabajo de algunos graffiteros, que por su calidad, trasciende la calle, pero al mismo tiempo es un espacio que separa a éstos del resto, de aquellos que se mantienen como los

auténticos, los que no se venden y permanecen en la calle. Del mismo modo sucede con quienes llevan su trabajo a una galería o museo, pero en esos casos lo que se admira es la calidad y lo que separa es el mantenerse fuera de un circuito que se critica y que lo que busca es el reconocimiento de lo que permanece en la calle sin dar concesiones:

calle somos, en ella caminamos, trabajamos, tomamos. Cada uno de nosotros tiene una poderosa razón para estar dentro de ella.

La calle es calle, nada la reemplazará, jamás. Nuestro trabajo al entrar a un museo, sigue siendo público, pero la calle quedó al cruzar esta línea invisible, para quedar bajo el resguardo de esos muros temporales.

En esta muestra algo nos hace afines. El gusto por la pintura, la ilustración, la gráfica o simplemente la necesidad de hacer piezas que no se fundirán con los muros o el mobiliario urbano, que pueden ser trabajadas con mayor comodidad, con otro enfoque, incluso con materiales que no utilizamos regularmente en las calles, mostrando otra faceta. Piezas que perdurarán un poco más en este mundo, en algún rincón favorito de alguien. Calle somos pero nuestra huella va más allá (Mr. Fly. Texto para la Exposición Contrasentido, MUCA-Roma, octubre, 2009).

Relaciones Contextuales

Dentro del *street art* el reconocimiento entre pares es muy importante, influir a los demás, que el trabajo sea reconocido y visto en distintas zonas de la ciudad. Para *Guerrilla Visual*, al ser un colectivo con filiación política, el reconocimiento que buscan no es en ese sentido. Si bien no lo desprecian, se interesan más por llevar sus mensajes y consignas políticas cada vez a un mayor número de espacios y personas. El reconocimiento que les interesa es el de la propia gente a la que le llevan su mensaje, el que ellos llaman casi anacrónicamente 'pueblo'. Su interés por compartir con otras personas sus actividades les motiva a organizar eventos, como los tianguis, las pegas, etc. para llevar cultura a sectores sociales que carecen de oportunidades para realizarlas. Ellos mismos se identifican con estos sectores y por eso se enfocan en el oriente de la ciudad, donde ellos habitan pues es, como dicen lo que mejor conocen, porque forman parte de ello.

Los colectivos realizan diversas acciones con la intención de insertarse en los circuitos de actividad, para la *Guerrilla Visual*, cuyo primer objetivo fue hacer propaganda política con calidad estética, sus actividades tienen una intención política transformadora, es decir, pretenden cambiar la realidad y en esto coinciden con los ideales del *stencil art* a nivel global.

Para llevar a cabo sus actividades desde la gráfica, se han relacionado con otros colectivos para aprender técnicas. en ese sentido su modelo e inspiración es *ASARO*.

Sin embargo, poco a poco se han insertado en el circuito de *street art*; para ello tienen, su galería en internet (*Fotolog*). Además de asistir a algunos eventos donde contactan con más stencileros. Otras acciones intencionales son la organización de eventos y talleres, realizados con la finalidad de dar un sentido social y de protesta a quienes participan en ellos, además de irse asumiendo, cada vez, más como potenciales artistas y gestores culturales. De ahí la necesidad de buscar un espacio para trabajar que no sea parte de la UJRM, pero sin considerar abandonarla. Una de las acciones intencionales más importantes del colectivo, es el hecho de acercarse a graffiteros reconocidos, a tomar talleres con artistas y a estudiar diseño, como parte de ese reconocimiento de su actividad como artística y no sólo propagandística.

Otra acción intencional relevante para *Guerrilla Visual* es la organización de diversos colectivos en la red *Revolta Cultural Mexicana*, de la cual son uno de los principales promotores. Así mismo, se relacionan con otras redes de arte popular, como *UrtArte p'el Pueblo*, a partir de las cuales manifiestan la función del arte como transformador de la sociedad: "el arte y la cultura son instrumentos de cambio, como nos dijo uno de los madroños, cualquier arma es útil si la usas con fuerza y con inteligencia" (Koba, *Guerrilla Visual*, 8 de abril de 2009).

Como resultado de las anteriores, se generan acciones no intencionales a partir de las cuales su trabajo es visto en la red y en los eventos por otros realizadores de *street art*, a partir de esa exhibición los han invitado a participar cada vez en más eventos.

Dentro del colectivo el principal elemento que cohesiona a la *Guerrilla Visual* es ideológico, comparten ideas, si bien no siempre están de acuerdo en las formas, el ser integrantes comprometidos con las causas de la UJRM/PCMMML, es lo que los mantiene unidos. En

segundo término, se encuentran las relaciones de amistad y camaradería de los cuatro integrantes que constituyen la base del colectivo. Aunque existe la posibilidad de incorporar nuevos integrantes y a veces hay siete, ocho o nueve, es común que se cambie de integrantes, ellos siempre permanecen. Otro factor relevante es el hecho de no romper la cadena de mando de la UJRM, pese a los desacuerdos y diferencias entre la parte creativa del colectivo (Koba y Marian) y la parte de vigilancia de la UJRM (Suiry). Al momento de realizar los trabajos el mando se invierte y Suiry cumple la función de colaboración bajo la dirección de Koba. Esta inversión de roles es aceptada porque en ese momento lo que impera son las capacidades de cada uno de los miembros del colectivo y cada quien desempeña lo que mejor sabe y puede hacer.

En cuestiones de organización de eventos igualmente coordinan entre Suiry y Koba, pues cada uno de ellos mantiene los contactos con la gente que les puede facilitar lo que se requiera para el evento; Suiry con más contactos dentro de la UJRM y Koba con más contactos en el circuito de *street art* y demás actividades artísticas y culturales.

Las relaciones que la *Guerrilla Visual* mantiene con las instituciones son principalmente con la UJRM/PCMML, aunque se dicen democráticas, son totalmente verticales y hay una constante vigilancia y control de las actividades colectivo por parte de la UJRM. Pero el colectivo aprovecha al máximo los espacios para realizar actividades fuera de su vigilancia.

Las otras dos instituciones con las que mantiene relaciones frecuentes son la escuela y COMPARTE A.C.. En el caso de la escuela, se trata de la UNAM-CCH Oriente. La relación también es vertical, a pesar de haber cierta trasgresión en la naturaleza de su actividad, se trata de una trasgresión que es asumida y aceptada desde la autoridad, siempre que se mantenga en los límites de lo que el director en turno considere tolerable: se les permite el uso del espacio, se permite o no, pintar los muros, se facilitan mamparas y equipo para algunos eventos: proyección de videos, conciertos, pintas. La *Guerrilla Visual* no transgrede esos límites para no ser expulsados del colegio, sin dejar de ser críticos y realizar protestas cuando lo consideran pertinente.

La otra institución con la que mantienen relaciones frecuentes casi permanentes es COMPARTE A.C. con ellos la relación es más horizontal, se trata de un intercambio de beneficios, COMPARTE proporciona un espacio para trabajar, realizar eventos, eventualmente dona materiales y contribuye a la organización de los eventos, a cambio la *Guerrilla Visual* da a esta asociación las actividades culturales y juveniles que le interesa promover. pero que no podía llevar a cabo por carecer de alguien que las realizara. Aquí también el colectivo respeta las normas que rigen el espacio para mantenerse en él, pero tienen libertad de trabajar dentro de esos límites.

Con otros grupos y colectivos mantiene principalmente relaciones de tipo horizontal, amistosas y de colaboración. Éstas se dan con grupos de música y de diversas actividades culturales con los que comparten ideología y que participan en los mismos eventos de la UJRM; así como con otros grupos de *street art* y gráfica o graffiteros individuales con los que intercambian experiencias y con los que trabajan de manera recurrente: KOMAL, Mr. Fly, los ASARO. Del mismo modo intercambian con Gráfica contra el sistema. Y con stencileros-amigos: Flama, Ella no tiene ni idea, Verzo, quienes les apoyan continuamente en sus actividades y comentan recurrentemente en el *Fotolog*. Con KOMAL, no sólo participan en los eventos que éstos organizan, también le solicitan material para los eventos, ya que los KOMAL son uno de los colectivos que consiguen mayor patrocinio de Comex y siempre tienen pintura.

Del mismo modo, tienen contacto ocasional con otros colectivos, principalmente como parte de tácticas de promoción y difusión, al participar en festivales, encuentros, etc. que se realizan principalmente a través del *fotolog* y demás redes sociales.

Después de esta descripción de las prácticas de la *Guerrilla Visual*, es posible señalar su actividad debe entenderse desde las dos vertientes que le dan sentido: la cultural y artística y la política ideológica. No sólo por tratarse de un colectivo que se dedica principalmente a la producción de *stencil* y ceñirse a las características que como parte de esta práctica

comparten con los pares que intervienen el *espacio público* a nivel global, es decir, el *stencil* es considerado como una práctica contrahegemónica, pues sus mensajes proponen resistencia al imperialismo mediático, los stencileros enarbolan reivindicaciones políticas, raciales, de género, ambientales, por ello es una práctica en la que la copia y readaptación son permitidas mediante el uso compartido de placas disponibles a través de internet. También porque al formar parte de la UJRM, una organización política de corte marxista leninista, éstos resultan mucho más específicos en torno a la lucha contra el capitalismo.

La adhesión política no sólo se refleja en los mensajes, sino también en la forma en la que se organizan, de manera que *Guerrilla Visual* tiene una estructura organizativa dual. Por una parte la que responde a la estructura jerárquica de la UJRM, en la cual la actividad del colectivo es etiquetada como prensa (propaganda) y círculos de estudio, pero en el que hay acuerdos por consenso, en la actividad del colectivo lo que priva es la horizontalidad, por lo que hay un doble liderazgo Koba en lo creativo y Zuiry en lo ideológico.

En su vertiente artística y cultural, la *Guerrilla Visual* es un colectivo de arte que se dedica a la gráfica urbana, se inscriben en las reivindicaciones del *street art* sobre el espacio público, consideran la calle como su espacio y el espacio público por excelencia. Ahí juegan con las nociones de libertad y riesgo, que acompañan a este tipo de actividad, preferentemente en los espacios calle-manifestación, escuela-talleres, protestas y demás eventos para graffitear. Así, hay un manejo del juego legal/ilegal que les permiten continuar con su actividad con pocos recursos. La *Guerrilla Visual* ha pasado por un proceso en el que se ha ido integrando a las actividades de la calle, no sólo como protesta y propaganda política y de resistencia, sino asumiéndose cada vez más como parte de un movimiento artístico, gestionando sus propias actividades y espacios y, sobre todo, reivindicando el uso del espacio público frente a la criminalización del *street art*.

El trabajo de la *Guerrilla Visual* se encuentra condicionado por diversas dependencias: como jóvenes estudiantes con deberes escolares, siguen las normas que rigen sus espacios de

actividad: familia, escuela, RCM, UJRM, etc. Desconfían de la institución gubernamental a la cual critican, pero se mantienen ligados a éstas, principalmente a la escuela, pero también, de manera indirecta (a través de colectivos o personas que los invitan), se vinculan con aquellas instituciones que realizan eventos de *graffiti* a los que asisten para conseguir materiales para realizar la actividad. De manera que las relaciones institucionales de la *Guerrilla Visual* son preferentemente con instancias no gubernamentales, públicas escolares o del tercer sector, generalmente a través de terceros.

Conclusiones

I. Entender el espacio público desde lo cotidiano

Lo cotidiano suele entenderse como lo opuesto a lo excepcional, las actividades relacionadas con el arte, en ese sentido, caerían más en el campo de lo excepcional que de lo cotidiano. Sin embargo, las descripciones presentadas de las prácticas espaciales realizadas por los colectivos *Ultima Hora*, *JADEvolucion-arte* y *Guerrilla Visual*, muestran cómo éstos grupos han hecho de lo excepcional lo cotidiano.

La propuesta de esta investigación ha sido abordar el espacio público como el espacio de las prácticas cotidianas de colectivos de arte, pues éstas sirven como punto intermedio entre lo individual (micro) y lo social (macro). Se trata de una forma de entender lo público o la cosa pública, que no descarta la idea del multiuso del espacio público (en boga en los discursos sobre la ciudad que plantea el reconocimiento de la posibilidad de usos múltiples de un mismo espacio), pero pone de manifiesto cómo la normatividad democrática, puede contraponerse a la pluralidad y que la diversidad de usos, no es algo que solo deriva desde la autoridad que los sanciona, sino desde la apropiación colectiva de los espacios, hecha por grupos de arte, que participan en la conformación de la vida urbana.

A partir de las prácticas del espacio de estos colectivos, es posible considerar que hay una transformación del *espacio público* que se escapa a las definiciones y que esas transformaciones, visibles en los usos colectivos de los espacios, que antes eran concebidas como parte de lo privado o de lo cotidiano (como opuestos a lo público), pueden considerarse como puentes entre lo público y lo privado más que como separaciones y que deberían ser consideradas en la definición de *espacio público*.

La concepción de *espacio público* mantiene, como se ha mostrado, rasgos idealizados de la concepción de esfera pública burguesa (que tiene su origen en la modernidad), los cuales permean las posteriores construcciones conceptuales. Parece imposible concebir lo público

sin la participación, el encuentro, el consenso. Pero para que eso suceda quienes participan de este espacio, deben tener la posibilidad de ejercer plenamente sus derechos civiles y sociales. De manera que lo que es y lo que debería ser no coinciden.

Una definición de *espacio público* debe considerar, además de los aspectos señalados, otras características relevantes, como la indisolubilidad de la relación de lo público con el espacio. La definición de lo público se da desde un espacio físico, territorial, social, cultural y político, es decir, tiene una expresión material y otra simbólica. Lo que de él se dice se expresa en el espacio material y lo que sucede en el espacio material debe incorporarse a las concepciones simbólicas. Pero sobre todo, se trata de un espacio normado en el que se expresan relaciones de poder y resistencia. Al considerar estos aspectos, la posibilidad de pensarlo en singular, se agota, pues no hay manera de que un *espacio público*, así concebido, pueda ser de todos y a la vez respetar las diferencias y la diversidad sociocultural. Particularmente, cuando la regulación impone los usos desde la cultura dominante, incluso, en aquellos espacios donde se plantea la posibilidad de multiuso y se reconoce la diversidad.

No se trata solo de poner de relieve las posibilidades de socialización de las personas, de disputa y confrontación de las diferencias en la ciudad, como de hecho se hace en las perspectivas urbanas y socioculturales que lo abordan, sino de pensar en lo cotidiano y el potencial que encierra para resistir y, en algunos casos, cuestionar o transformar, las condiciones de dominación en las que se encuentran algunos grupos de la sociedad, ayuda a comprender lo público en otro sentido. A pensar en las relaciones establecidas en y con los espacios, no de forma excluyente, sino con un enfoque bidireccionalidad espacio - lugar y reversibilidad masa - tribu, que es como se mueven los colectivos entre los espacios públicos y privados, institucionales y alternativos, legales e ilegales. que se encuentran en la ciudad distribuidos de una manera que da cuenta del espacio como expresión del poder.

A partir de las actividades de los colectivos *Ultima Hora*, *JADEvolucion-arte* y *Guerrilla Visual*, es posible percatarse de la manera en la que la distribución de la infraestructura y

equipamiento cultural forman parte de una dominancia morfológica. Así, la forma de la ciudad es definida por quienes administran y legislan la ciudad y, al hacerlo, definen las normas que rigen el *espacio público*, lo que se sanciona como aceptable y lo que no. Así lo muestran al menos 46 leyes, reglamentos y programas existentes en el Distrito Federal y el Estado de México. La concentración de espacios para las actividades culturales, se mantiene en los lugares que tradicionalmente lo ha hecho (en la zona central y sur de la ciudad). Sin embargo, es posible reconocer esfuerzos acordes a disminuir algunos factores de exclusión, como la escasez de infraestructura, la falta de atención a las actividades artísticas y de recreación en espacios públicos, en programas y como los realizados por Red de Faros de la SCULT del Gobierno del Distrito Federal.

En esta investigación, el espacio producido por quienes planifican y administran la ciudad, es asociado con la visión del panóptico, quien vigila y controla sin ser visto y, además, incorpora el discurso científico para legitimar su accionar en la administración de la ciudad. Los expertos recomiendan las acciones que se habrán de llevar a cabo para mejorar las condiciones de habitabilidad en la ciudad. En este punto la definición moderna del *espacio público* como lugar que genera convivencia ciudadana, que hace de la ciudad lo que debería ser, proviene de la perspectiva de quienes mantienen la hegemonía social y económica en la sociedad capitalista, pues incluso en las sociedades contemporáneas, donde se reconocen derechos civiles, sociales y culturales a los individuos, el ejercicio pleno de éstos se ve limitado por las condiciones reales de existencia.

Así, la dominancia morfológica en el caso de las actividades artísticas, que son las que desarrollan los sujetos de esta investigación, se puede apreciar en el caso de la Ciudad de México en una concentración de infraestructura cultural en la zona central. Sin embargo, la promoción, principalmente, de nuevos espacios privados y semipúblicos o privados de uso colectivo para la cultura y el entretenimiento se fomenta en esta zona más que en otras, con lo cual se incrementa la concentración. Esto sucede pese a que en el discurso de la administración urbana, se habla de la equidad y los mecanismos de participación que

tienden a la integración, o mejor dicho a la formulación de políticas urbanas integrales, que no son sino un intento por incorporar a los grupos que de alguna forma pueden resultar subversivos al poder dominante, en los hechos la ciudad continúa fragmentándose con acciones tendientes a la privatización del espacio público visible en la formación de comunidades cerradas y en el rechazo al otro.

El espacio real (no el planificado, no el de los discursos) muestra cómo la descentralización de la infraestructura y las actividades culturales, propuesta por los gobiernos de izquierda de la Ciudad de México, contribuye a la exclusión o al menos a hacerla evidente, encerrando a los grupos en su entorno o impeliéndolos a emigrar de su entorno en busca de integrarse a circuitos reconocidos para la actividad cultural. La ciudad termina fragmentándose más a causa de las prácticas de quienes la administran.

En contraparte, las prácticas de los colectivos de arte (*Ultima Hora, JADEvolucion-arte, Guerrilla Visual*) realizadas desde el contexto de marginalidad del Oriente de la Ciudad, muestran cómo, a partir de la apropiación los espacios a los que pueden acceder deviene lugares emblemáticos en los que se genera una relación de dominio-imposición frente a la creatividad-escamoteo, lo que propicia que las concepciones de lo público institucional no coincidan con lo público generado por estos grupos.

La dominación, sin embargo, no es algo que suceda y se acepte pasivamente por los usuarios habitantes de la ciudad, aquellos que pueden ser definidos como dominados o subalternos. La posibilidad de disputar el *espacio público* es atemporal y sin limitaciones geográficas y, aunque siempre se discute su uso, nunca es totalmente apropiado por los poderes o discursos dominantes. No se trata de prácticas que operen construyendo sistemas o estructuras alternativas de poder, es decir, no buscan construir una estructura de poder paralela a la existente, tampoco ignoran las reglas sociales imperantes, sino son prácticas que de Certeau llama del desvío o escamoteo, se trata de una apropiación crítica y selectiva de las prácticas disciplinarias, transformando su sentido original.

Las prácticas alternativas y las dominantes no son proyectos que se enfrente abiertamente, sino interacciones sociales que ocurren en el espacio vivido y que pueden dar lugar a diversos significados y propósitos, en un proceso de dominación-resistencia, en la que es posible apreciar cómo a los grupos que carecen de poder les interesa, mientras no recurren a una verdadera rebelión, conspirar para reforzar la experiencias hegemónicas en tanto, de manera oculta a la vigilancia directa se desarrolla una resistencia ideológica anónima (como en los *stencils*), disfrazada en chistes (como los personajes de los cartoneros), teatro (las obras de JADE), rumores, etc. Ahí en la imaginación, fantasía, idealizaciones, utopías, etc. se fragua lo que sirve de palanca para las transformaciones sociales de los subordinados.

II. De los espacios apropiados a los espacios emblemáticos o de cómo el espacio público deviene lugar emblemático y espacio de la resistencia

En las actividades realizadas por *Ultima Hora*, *JADE* y *Guerrilla Visual*, es posible apreciar prácticas socio espaciales que muestran cómo los grupos logran apropiarse de los distintos espacios que ocupan en diversidad de circunstancias sociales, culturales, económicas, etc., que están muy marcadas por los campos de actividad en los que se insertan. Como se ha visto en cada uno de los estudios de caso, las prácticas de estos grupos, que se dedican a la realización de actividades artísticas desde condiciones de marginalidad social y económica se constituyen como prácticas del desvío o escamoteo del orden, una forma de resistencia de la cultura popular, que les permiten afirmarse como grupo social y cultural en un contexto que tiende a excluirlos, por falta de espacios, de recursos económicos, de oportunidades donde realizar sus actividades.

Esto es, las prácticas realizadas por los colectivos en cada uno de los espacios que ocupan (y que se han descrito ampliamente en los apartados correspondientes) representan un desvío el orden efectivo de las cosas, que es aprovechado para los propios fines. De manera que, cuando espacios como la nave de producción del *Faro de Oriente*, el salón de la *Casa de la Cultura Romita*, el cubículo de la UJRM en el *CCH Oriente*, se convierten en sedes de trabajo

de *Ultima Hora*, *JADE* y *Guerrilla Visual*, respectivamente. Estamos en presencia de tácticas transversales que no obedecen a la ley del lugar (que remite al orden, lo propio, lo estable); pues ninguno de ellos fue concebido para ese fin.

Estas tácticas o ‘maneras de hacer’ son estilos de acción que intervienen en el campo que las regula; no designan actividades, sino organizan su construcción y ofrecen la posibilidad de un discurso articulado –narrar las prácticas-- , pues las ‘artes del decir’ y las ‘artes de hacer’ son imbricaciones, las mismas prácticas se producen a veces en el campo verbal y a veces en el de las acciones. Así, *Ultima Hora*, desde su condición de Colectivo del *Faro de Oriente*, se presenta a sí mismo como un colectivo multidisciplinario independiente, pero, a la vez, parte de una institución pública; *JADE*, desde su condición de compañía independiente, ocupando un espacio al margen de los lineamientos administrativos y; *Guerrilla Visual*, dentro de una escuela, desarrollando actividades de militancia política y realizando obras que habrán de ocupar de forma ilegal los muros de la ciudad.

Pero el escamoteo no solo se limita al uso que hacen de los espacios que fungen como sede de sus actividades. También es visible en las ocupaciones que con sus obras hacen de las calles en diversos eventos, en la crítica social que sus obras presentan implícitamente, en la apropiación de las calles, de forma legal o ilegal, durante los momentos en los que sus participaciones se llevan a cabo, sea en una presentación en el Zócalo, en una manifestación, en la elaboración de un escenario. Todas estas actividades dan cuenta de la presencia de grupos que, de otra manera, son invisibles en el espacio urbano, y que en momentos excepcionales salen a la luz.

La base de estos momentos de visibilidad se construye en lo cotidiano. Día a día se conforman una serie de prácticas y de relaciones entre pares, con instituciones diversas, con la ciudad misma. Es en este punto donde la noción de *lugares emblemáticos* de Michel Maffesoli resulta significativa. Considero que cada uno de los espacios apropiados por lo colectivos y grupos descritos en este trabajo constituyen *lugares emblemáticos*, pues en ellos

se establecen las relaciones con los pares, las redes solidarias que les permiten realizar sus actividades en un contexto de carencia de infraestructura y de recursos para llevar a cabo las actividades. Estos territorios *lugares emblemáticos* son moldeados por los afectos y emociones comunes y se consolidan por el cimiento cultural, en otras palabras: existen por y para los grupos que ahí se establecen, de ahí su capacidad de ser la expresión de la o las comunidades que lo habitan es lo que hace de ese espacio un espacio vívido, cotidiano que puede acomodarse al medio ambiente físico que le es dado, pero que también es construido al mismo tiempo de manera simbólica por los usuarios en la apropiación.

Así, los espacios apropiados por lo colectivos y grupos descritos en este trabajo, constituyen *lugares emblemáticos*, pues en ellos se establecen las relaciones con los pares, las redes solidarias que les permiten realizar sus actividades en un contexto de carencia de infraestructura y de recursos. Esto sucede dentro del *Faro de Oriente*, cuando se recurre a los compañeros para realizar estructuras, para ayudar a terminar trabajos de gran escala, para estar y comentar cuando no hay trabajo. Sucede en los diversos festivales y encuentros teatrales organizados por *JADE* o a los que asiste por invitación de compañeros que buscan dar a conocer su trabajo o en las participaciones con grupos de teatro popular en las calles del oriente de la Ciudad. Del mismo modo, con la *Guerrilla Visual*, cuando con los pares consigue materiales para realizar su actividad clandestina sin tener contacto directo con las instituciones, cuando conforma una red de artistas urbanos que deciden intervenir el espacio público de manera coordinada, cuando convoca a los pares a los eventos que organizan.

Es así porque, en todas estas relaciones, lo que prevalece es la amistad, la empatía respecto a causas ideológicas o necesidades expresivas o materiales. Las actividades de estos colectivos, difícilmente se podrían realizar si no se establecieran redes solidarias de compañeros que comparten condiciones de escasez o dificultades en el acceso a espacios donde realizar sus actividades, especialmente en los casos de *JADE* y *Guerrilla Visual*, que también gestionan eventos. Incluso en el caso de *Ultima Hora*, que no realiza actividades de

gestión, se convierte en proveedor de herramientas y materiales para los compañeros del *Faro*.

Por otra parte, si bien es cierto que el área primaria de actividad se encuentra en el Oriente de la Ciudad, también lo es que en sus andares por la ciudad, ésta se extiende hacia otras zonas, principalmente hacia el centro. De manera que la serie de *lugares emblemáticos* que van conformando en sus trayectorias muestran una movilidad que tiende hacia las centralidades urbanas. Sea porque estos espacios tienen de suyo una carga simbólica que los lleva a ahí como parte de la búsqueda del reconocimiento de sus actividades, sea porque es en esos espacios donde cuestionan al poder de forma intencional o no, sea porque ahí hay más infraestructura cultural.

La diversidad de situaciones y espacios usados por estos colectivos moldean una geografía imaginaria adaptada al medio ambiente físico que le es dado. El *Faro*, las Casas de Cultura, los espacios alternativos, las calles, etc. pero que, al mismo tiempo, se van construyendo de manera simbólica como teatros ambulantes, escenarios para otras actividades, escaparates de la cultura popular, soportes para diversas expresiones de arte callejero, etc. que van significando una forma de vivir la ciudad desde la perspectiva de estos grupos.

Por otra parte, estos espacios donde los grupos populares desarrollan sus actividades devienen, además, espacios de resistencia frente a la dominación. Es así porque, como parte de la cultura popular de la cual, forman parte y lo asumen así, al realizar sus actividades, manejan un discurso crítico, pero disfrazado con simulaciones, frente a las instituciones con las que mantienen contacto, pues de lo contrario les resultaría todavía más complicado realizar sus actividades.

Cuando los colectivos llevan a cabo las prácticas del desvío, que se pueden apreciar en los distintos cambios de uso en los espacios que ocupan, lo hacen participando en situaciones públicas, en las cuales se presentan como carentes de poder y por ello actúan como se

espera que lo hagan, ya que de lo contrario podrían sufrir las consecuencias: no conseguir los espacios, no acceder a los recursos, ser expulsados de los espacios que ocupan, sea el *Faro*, *La Romita*, el *CCH*, *COMPARTE*. Más aún, en el caso de la *Guerrilla Visual*, tiene que sujetarse a las condiciones de anonimato y clandestinidad, propias de la actividad ilegal.

Estos colectivos comparten con diversos grupos de la sociedad las dificultades propias de la institucionalización de un sistema diseñado para apropiarse del trabajo, bienes y servicios de la población subordinada. Recuérdese que en el nivel formal, los grupos subordinado no cuentan con las condiciones para ejercer sus derechos políticos y civiles, lo cual es justificado ideológicamente mediante formas de dominación que reconocen posiciones de inferioridad y superioridad en diversos procedimientos que regulan los contactos públicos entre los grupos. Así, los subordinados mantienen una *vigila social* en la que reaccionan y llevan a cabo tácticas de resistencia mediante un *discurso oculto* (entendido como crítica del poder a espaldas del dominador), que sale a la luz en situaciones puntuales ocurridas en los espacios donde se reúnen libres de la vigilancia dominante, que en esta investigación se identifican con los *lugares emblemáticos*. El *discurso oculto*, además, sale a la luz en circunstancia de encuentro entre dominantes y subordinados en los que se lleva a cabo un juego de simulaciones donde unos y otros tratan de ocultarse sus intenciones de someter al otro o de transgredir el orden (*discurso público*).

De manera que hay una aceptación engañosa del orden, la cual es puesta en tela de juicio en diversas prácticas ocultas bajo el anonimato y el disfraz (escamoteo). Esto posibilita ganar batallas que permiten acceder a espacios antes vedados, tener atribuciones antes prohibidas, etc. En los casos de esta investigación, pese a considerarse grupos independientes, la independencia que enarbolan es ideológica y de gestión, pues debido a las condiciones de subordinación económica en la que realizan sus actividades, mantienen casi necesariamente relaciones con diversas instituciones gubernamentales y sociales para tener un espacio donde realizar sus actividades, intercambiar beneficios, pero siempre

tratando de obtener del otro más de lo que ofrece. Entonces se pueden encontrar los discursos ocultos de los grupos en situaciones específicas:

- 1) Aceptación de las normativas de cada uno de los espacios, pero alteración o desobediencia de las normas en cada oportunidad posible o cuando sus actividades lo requieren.
- 2) Participación en eventos para cumplir con cutotas de actividad de los centros en los que tienen sedes a cambio de libertad de programación de actividades o espacio para desarrollarlas
- 3) Participación en las calles y proyectos diversos, mas allá de las instituciones con las que colaboran, incluso siendo críticos hacia éstas.
- 4) Reivindicación del uso de los espacios públicos.

Todo esto es realizado a través de prácticas sutiles, donde encontrar al otro en el *espacio público*, que es el espacio de los discursos aceptables, donde todos tienen algo que decir, pero solo algunos deciden quien y como lo dice. De esta forma, el *discurso oculto* y el *discurso público* se encuentran en una dialéctica donde dominadores y subordinados se encuentran continuamente uno tratando de someter al otro y el otro tratando de burlarlo.

Es lo que se puede apreciar en el uso del espacio dentro del *Faro de Oriente*, donde los colectivos, como *Ultima Hora*, devienen un actor relevante en forma de administrar el centro cultural, en la manera de realizar el trabajo, en la forma de estar en ese espacio-lugar y formar comunidad, pero también en lo que se exige a la administración, en las pequeñas batallas que los usuarios ganan a la administración y que les permiten permanecer en ese ahí, más tiempo del que supuestamente les corresponde.

En el caso de *JADE*, los espacios conseguidos para sus presentaciones, así como las temáticas de sus obras, ponen de manifiesto una forma de trabajar que, en sí misma, es una crítica a la administración de la cultura en los niveles delegacionales y locales con los que se relaciona, sus presencia en las calles, en los parques, plazas y demás escenarios

improvisados, son parte de los espacios ganados por el teatro popular, pero también sus incursiones en escenarios formales dan cuenta de la presencia de grupos con pocos recursos en lugares a los que se tiene acceso solo a través de relaciones, de sumisiones, de intercambio de favores, pero una vez ahí, lo que se puede obtener es la posibilidad de expresar con el trabajo una crítica al estado de las cosas.

La *Guerrilla Visual* mantiene una presencia en las calles, a partir de la cual de forma clandestina reivindica el derecho a estar en el *espacio público*, manteniendo relaciones indirectas con las instituciones que, en última instancia, son las que proveen el material para continuar con esas actividades que censura y que pretende incorporar en espacios legales. Como se aprecia en las diversas prácticas de los colectivos, la adaptación es una forma de resistencia que espera el momento adecuado para obtener pequeñas victorias y subsistir en la forma de cultura popular.

A los grupos que carecen de poder les interesa, mientras no recurren a una verdadera rebelión, conspirar para reforzar las experiencias hegemónicas, en tanto de manera oculta a la vigilancia directa, se desarrolla una resistencia ideológica anónima (como en los *stencils*), disfrazada en chistes (como los personajes de los cartoneros), teatro (las obras de *JADE*), rumores, etc. Ahí, en la imaginación, fantasía, idealizaciones, utopías, etc. se fragua lo que sirve de palanca para las que pueden ser las transformaciones sociales de los subordinados.

Esta forma de resistencia se basa en una red comunitaria informal, que vincula a los miembros del grupo subordinado. Estas redes están integradas a la comunidad subordinada y son indispensables para su acción colectiva. Funcionan, como se ha mostrado en cada uno de los estudios de caso a través de las relaciones: de parentesco, intercambio de trabajo, vecindad o las ocupaciones cotidianas.

Cada uno de los casos presentados en esta investigación, dan cuenta de este proceso de resistencia, en el que frente a la construcción del *espacio público* como expresión del poder,

se construyen, desde el espacio cotidiano, los *lugares emblemáticos*, que son los *espacios públicos de la cultura*. La ocupación, el uso de estos *espacios públicos* o privados de uso colectivo, en lo cotidiano cuestiona los atributos que tradicionalmente han sido asignados al *espacio público*, la serie de contradicciones que desde el origen de su concepción moderna le han acompañado, particularmente en lo concerniente en su potencial para la construcción de ciudadanía.

En cada uno de los tres estudios de caso presentados, pero sobre todo en lo que corresponde a las intervenciones en la calle, se pone de manifiesto una lógica de control de las prácticas, de las producciones y de los espacios salidos de las emergencias populares. Cuando se realizan diversas acciones y se presentan discursos de una pretendida racionalidad científica, muchas veces lo que se busca es someter la realidad a una doctrina, evitar generar las condiciones para un debate público y de esa forma legitimar lo que definen como bien público. La fuerza de estos viene de un sistema de clasificación y categorización que paradójicamente se vuelve causa y no se apoya en una comprensión directa de la realidad (implicación en situación, conocimiento empírico), sino sobre un discurso operativo tecnocrático autojustificativo de eficacia. Así, se decide cuáles actividades se toleran y cuáles no en los *espacios públicos*, cuáles se consideran arte, cuáles vandalismo, cuáles cultura popular y, en general, quienes tienen acceso al *espacio público* y quienes no.

Los grupos y colectivos que realizan actividades artísticas desde las condiciones de marginalidad social y económica, son conscientes de esas limitantes hacia su trabajo y por ello participan en distintos espacios de recepción: la calle, el taller, el lugar cultural, etc. Es así porque en su actividad se descubren a sí mismos o se transforman, necesariamente, en gestores de su actividad, en promotores culturales, hacedores de políticas culturales y, al hacerlo, se dan cuenta que trabajar sobre los espacios, es interrogar los modos de recepción y categorización de un campo que se ha legitimado mediante una tecnología del saber. Así, se oponen una legitimidad forjada en los *lugares emblemáticos*, lugares apropiados, adaptados, que son nuevos espacios populares para la creación (*espacios públicos de la cultura*), desde donde cuestionan, a veces sin darse cuenta, ese saber con el que se justifica

su exclusión. Por otra parte, permiten enfatizar el hecho de que cuando se habla de espacios públicos de la cultura, es necesario pensar en las formas en que lo cotidiano modela lo público y dejar de pensarlos como opuestos, transitar de lo público a lo privado, de lo micro a lo macro, como ellos mismos lo hacen continuamente al insertarse en diversos espacios y circuitos culturales.

Finalmente, es importante mencionar que esta investigación no resuelve todas las interrogantes que plantearon durante su desarrollo. Sin embargo, si es un acercamiento importante para continuar reflexionando sobre las transformaciones en el *espacio público* desde lo cotidiano. Así como desde la inserción de los grupos en las redes sociales, que cada vez cobran mayor importancia y que están transformando continuamente las nociones de lo público y lo privado.

En lo que respecta a los aspectos relativos a las prácticas del espacio como prácticas de resistencia, es importante complementarlos con una reflexión sobre los contenidos de la producción, es decir, las obras de los colectivos (alebrijes, mojjigangas, escenarios, obras de teatro, *performances*, *stencils*, *stickers*, carteles, etc.), una tarea que se inició, pero que en este trabajo apenas se menciona, por exceder los límites de la temática abordada. Otro aspecto que también podría ser complementario, es lo relativo a los públicos asistentes a las actividades realizadas por los colectivos.

Bibliografía

- Acconci, Vito
s/f "Public Space in Private time" ponencia presentada en el Simposio Andere Orte Öffnen Hiche Räume und Kunst http://www.visarteost.ch/andereorte/texte/vaconci/vapubl_e.htm
- Alcázar Josefina y Fernando Fuentes
2005 "Arte de los resquicios" Alcázar Josefina y Fernando Fuentes *Performance y Arte Acción en América Latina*, eXTERESA, Ediciones sin nombre, CITRU, México: 17-180
- Alcázar Pérez, Miguel, Elías Trabada y Javier Camacho
1993 "Grupos informales y apropiación del espacio urbano" Sánchez Pérez, Francisco, *Espacio y Cultura*, Editorial Coloquio, Madrid: 229-243
- Algarabel, Montserrat
2006 "Los laberintos de la gestión cultural. Inversión metafórica en una casa de cultura" *Bien Común*, Vol. 12, Núm. 138, México, junio:38-45
<http://www.fundacionpreciado.org.mx/pics/p/p475/biencomun/bc138/loslaberintos.pdf>
- Alonso, Rodrigo
2005 "Entre la intimidad, la tradición y la herencia" Alcázar Josefina y Fernando Fuentes *Performance y Arte Acción en América Latina*, eXTERESA, Ediciones sin nombre, CITRU, México: 77-94
- Altman, I
1975 *The environment and social behavior. Privacy, personal space, territoriality and crowding*, Brooks Cole, California
- Anónimo
s/f "Teatro Latinoamericano"
http://usuarios.multimania.es/historia_teatro/latinoamerica.html#BIBLIOGRAFIA
- Archea, J
1977 "The place of architectural factors in behavioral theories of privacy" *Journal of Social Issues*, no. 33:116-137
- Arteaga Botello, Nelson
2007 "Lógica de la dominación y potencia social en Michel Maffesoli" *Convergencia*, vol. 14, núm. 44, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México: 81-101
- Augé, Marc
2000 [1992] *Los "no lugares" Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, editorial Gedisa, Barcelona
- Barreto, Miguel Angel
2001 "El espacio urbano y la vida urbana de la ciudad moderna" <http://www1.unne.edu.ar/cyt/2011/1-sociales/5030.pdf>
- Bauman, Zygmunt
2003 *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*, Siglo XXI editores, Madrid
- Bazán, Lucía y Margarita Estrada
1999 "Apuntes para leer los espacios urbanos: una propuesta antropológica, *Cuicuilco*, vol. 6, núm. 15, enero-abril, México: 53-65
- Bazin, H.
2005 "L'art d'intervenir dans l'espace publique" <http://www.recherche-action.fr>
- Boisteau, Charlotte y Clara Xifra
2007 *Políticas Urbanas y convivencia en ciudades de América Latina. Hacia una gestión integral de la ciudad*. Red CONVIVAL, INTER, LaSar, UNITAR, EPFL, Generalitat de Catalunya, UNESCO, Barcelona.
- Bonfil, Guillermo
1982 *Culturas populares y política cultural*, Museo de Culturas Populares, SEP, México
- Borja, Jordi y Manuel Castells
1998 *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*. United Nations for Human Settlements (Habitat), Taurus, Madrid

- Borja, Jordi
 1998 "Ciudadanía y espacio público" *Ambiente y Desarrollo*, Vol. XIV, núm. 3, septiembre: 13-22
 2003 "Espacio público y espacio político" en *La Ciudad Conquistada*, Alianza, Madrid: 18-58
 2007 "Espacios públicos y servicios urbanos" Boisteau, Charlotte y Clara Xifra, *Políticas Urbanas y convivencia en ciudades de América Latina. Hacia una gestión integral de la ciudad*. Red CONVIVAL, INTER, LaSar, UNITAR, EPFL, Generalitat de Catalunya, UNESCO, Barcelona:55-65
- Bourdieu, Pierre
 1972 *Esquice d'une théorie Draz*, París
 1976 *Le Sens pratique*, Editions Minuit, París
 1979 *La Distintion*, Editions Minuit, París
- Bouzada Fernández, Xan
 2001 "Los espacios del consumo cultural colectivo" *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (Reis)* Núm. 96:51-71 <http://www.redinterlocal.org/Los-espacios-del-consumo-cultural>
- Blume, Regina
 1985 "Graffiti" Van Dijk, Teuj (ed.) *Discourse and Literature*, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia
 Brunner, José Joaquín
 1989 "Políticas culturales: apuntes a partir del caso chileno" ponencia presentada en el *Seminario sobre políticas culturales en América Latina*, organizado por el Instituto Colombiano de Cultura y el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Bogotá, 20-23 junio.
- 1992 *América Latina: cultura y modernidad* CNCA-Grijalbo, México
- Caldeira, T
 2000 *City of walls: crime, segregation and citizenship in Sao Paulo*, Berkeley University of California Press
- Cameron, Stuart y Jon Coaffee
 2005 "Art gentrification and regeneration- From artists as pioneer to public arts" *European Journal of Housing Policy*, vol. 5, no. 1, April: 39-58 <http://www.informaworld.com/index/716083945.pdf>
- Candela Valdéz, Ximena
 2009 "Conversación mural: stencil y graffiti" *Revista Ciencia y Técnica de la Universidad Empresarial Siglo 21*, Año 2, núm. 2 Mayo: 1-25
- Cassalegno, Federico
 2001 "Comprendre les nouvelles technologies: un méthode fractale » *Actes de Sociologie compréhensive et postmodernité*, Université Paris V.
- Castells, Manuel
 1998 "Espacios públicos en la sociedad informacional" Pep Subiros (ed.) *Ciutat real, Ciutat ideal. Significado y función en el Espacio urbano moderno*, Centro de Cultura contemporánea de Barcelona
 Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo
 s/f Exposición bibliográfica. A través del graffiti: de la pared a los libros. <http://www.artium.org/biblioteca.html>
- Chavero, Patricia
 1993 "La teatralidad y la historia de la cultura y el teatro" Resumen del Seminario impartido por Juan Villegas. CITRU-INBA, 3-8 diciembre (mimeo)
 2006 "La producción teatral frente al sector educación –cultura-artes" *Paso de Gato*, Revista Mexicana de Teatro, año 5, núm. 27, octubre-diciembre: 60-64
- Chalfant, Henry
 1984 *Subway Art*, Thames and Hudson, New York
- Coraggio, José Luis
 1997 "La política urbana metropolitana frente ala globalización" *EURE*, Vol. XXIII, Núm. 69, Santiago de Chile, Julio: 1-31
- Corijjin, Eric,
 2002 "Las políticas culturales en centro de la política urbana" *Claves de la Razón Práctica*, núm. 119: 62-67
- Crespo Oviedo, Luis Felipe
 2006 "Espacio, territorialidad y poder" *Ciudades*, núm. 70, abril-junio, RNIU, Puebla, México: 17-22
- Dahlgren, Peter
 1997 "El espacio público y los medios: ¿una nueva era?" Isabel Veyrat y Daniel Dayan (comps.) *Espacios Públicos en Imágenes*, Gedisa editorial, Barcelona (col. El mamífero parlante): 245-266

- Darrida, Paula
2005 "Fusión de lenguajes" Alcázar Josefina y Fernando Fuentes *Performance y Arte Acción en América Latina*, eXTERESA, Ediciones sin nombre, CITRU, México:133-146
- De Certeau, Michel
1996 (1980) *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, 1ª. Reimp. Universidad Iberoamericana, México
- De Diego, Jesús
s/f La estética del graffiti en la Sociodinámica del espacio urbano. Orientaciones para un estudio de las culturas en el fin de siglo, <http://www.graffiti.org/faq/diego.html>
- De Ita Fernando
1992 "La paradoja de los 80's: una visión particular del teatro en México" *Latin American Theatre Review*, Spring: 113-122 <http://journals.ku.edu/index.php/article/viewFile/928/903>
- De Hoyos Martínez, J.E. y JJ Jiménez
2006 "Hacia una conceptualización del tiempo-espacio desde la geometría" *CIUDADES*, Núm. 70, abril-junio, RNIU, Puebla, México: 23-29
- De Quevedo Orozco, María de Lourdes
2006 "Graffiti en museos" *Reencuentro*, núm. 46, UAM-Xochimilico, agosto: 2-10
- Del Re, Alexander
2005 "Confronta tu icono" Alcázar Josefina y Fernando Fuentes *Performance y Arte Acción en América Latina*, eXTERESA, Ediciones sin nombre, CITRU, México:115-132
- Delgado, Eduard
s/f "Políticas culturales y agentes sociales" en http://ibergestion_cultural.cnart.mx
- Delgado Manuel
1999 *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Anagrama, Barcelona
- 2006 "Forat de la vergonya" *El País*. Es http://www.elpais.es/articulo/cataluna/forat/vergonya/elpepiautcat/20061010elpcat_12/Tes/
- Detienne, Marcel y Jean Pierre Vernant
1974 *Les Ruses de l'intelligence, la métis de Grecs*, Flammarion, París
- Duhau, Emilio
2001 "La megaciudad en el siglo XXI. De la modernidad inconclusa a la crisis del espacio público" *Papeles de población*, núm. 30, Universidad Autónoma del Estado de México, octubre-diciembre:131-161
- 2005 "organización del espacio urbano, segregación y espacio público" *Ciudades*, núm. 66, RNIU, Puebla, abril-junio: 52-61
- Desmentaux, Emmanuelle
2001 "Les squats d'artistes parisiens" *Mouvements*, num. 13 janvier-février: 69-72 Dossier: París, Les vrais enjeux d'une campagne <http://www.cairn.info/revue-mpvements-2001-1-page-69.htm>
- Escobar Domínguez, María Gisela
2006 *De la Mirada cenital a la mirada impura: la ciudad como experiencia estética*, mimeo, octubre.
- Fainstein, Susan
1992 *The city builders:property, politics and planning in London and New York*, Blackwell, International Journal of Urban and Regional Research, UK.
- Flores Magón, Diego
s/f "Otro Centro" *Travesías*, núm. 88 <http://revistatruavesias.com/numero88/articulos-principales/otro-centro.htm>
- Foucault, Michel
[1975] 2005 *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, México, 34ª. Ed., México
[1977] 2006 *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)* FCE, México
- Fourmentaux, Jean-Paul

- 2000 "Les inscriptions artistiques du Cyberart. Quels usages? Quelles appropriations» Publications électroniques des actes de 1eres Rencontres internationales : Arts, Sciences et technologies, 22-24 novembre.
- Fraser, Nancy
1992 « Rethinking the public sphere : a contribution to the critique of actually existing democracy » Calhoun, Craig *Habermas and the public sphere*, MIT press, Massachusetts
- 1994 "Politics, culture and the public sphere: toward postmodern conception" Nicholson Lidia y Steven Seidman, *Social postmodernism : beyond identity politics*, Cambridge University press
- Gadsby, Jane
1995 « Looking at the writing on the wall : a critical review and taxonomy of graffiti texts » Art Crime On lines <http://www.graffiti.org/faq/critical.review.html>
- Gambina, Julio, C.
S/f "Políticas culturales, hegemonía y emancipaciones" <http://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/23/6.pdf>
- García, Ángeles
2006 "Las megalopolis que devoran al hombre" http://elpais.es/articulo/cultura/megalopolis/devoran/hombre/elpporcul/20060912elpepicul_1/Tes/
- García Canclini, Néstor
1973 *Vanguardias artísticas y cultura popular* fascículo de la Colección Transformaciones, Buenos Aires, CEAL.
1985 *Consumidores y Ciudadanos*, Grijalbo, México.
- García Hernández, Arturo
2008 "Asaro, una respuesta cultural ante el control de los medios" *La Jornada*, 3 de noviembre
- Gheorghé, Cătălin
2010 « Theories and uses in common : responses of art in public sphere » *Meta :research in hermeneutics, phenomenology and practical philosophy*, vol. II, No. 21:316-327 <http://www.metajournal.org>
- Ghilardi, Lía
2004 "Cultural Planning: Thinking Strategically about cultural Developemenyte" ponencia presentada en la conferencia Kulturpolitisk Plangning:Politik, Praxis og Perspektiver i Danskulturforvaltning, Copenhague, 27 de noviembre.
- Giglia, Angela
2002 "Privatización del espacio, autosegregación y participación ciudadana en la Ciudad de México: el caso de las calles cerradas en la zona de Coapa (Tlalpan, Distrito Federal) TRACE Revista del Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, diciembre. <http://uam-antropologia.info/web/articulos/giglia.arto2.pdf>
- 2002 "Espacio público y espacios cerrados en la Ciudad de México", Ramírez Kuri, Patricia (coord.) *Espacio Público y reconstrucción de ciudadanía*, FLACSO-Porrúa, <http://uam-antropologia.info/web/articulos/giglia.artos.pdf>
- Giller, Sarah
1997 "Graffiti: inscribing transgression on the urban landscape" Art Crime On Line <http://graffiti.org/faq/giller.htm>
- Gómez Aguilera
2003 "Arte, ciudadanía y espacio público" On the [w@terfront.nr](http://www.ub.edu/escult/water/No5/wo5_3pdf) 5 de marzo http://www.ub.edu/escult/water/No5/wo5_3pdf
- González, Benjamín
2005 [2003] "Y la nave va" *Faro de Oriente: proyectos, balances y tareas*, Ediciones del Basurero, Secretaría de Cultura del Distrito Federal, *Faro de Oriente*: 43-51
- González, Miguel
2005 "Performance para la inmensa minoría" Alcázar Josefina y Fernando Fuentes *Performance y Arte Acción en América Latina*, eXTERESA, Ediciones sin nombre, CITRU, México:49-54
- Gramsci, A, 1975 [1971] *Cartas desde la cárcel* <http://es.scribd.com/doc/27768004/Gramsci-Antonio-Cartas-desde-la-carcel-1975>
- Grassi, Valentina

- 2007 "La investigación en el Centro de Estudios sobre lo actual y lo cotidiano" *Convergencia* año 14 núm. 44 , mayo-agosto: 105-123
- Griswold, Wendy
1994 *Cultures and Societies in changing world*, Pire Forge Press, California.
- Guerín, A y Azás, M
2007 *Las representaciones alternativas de los problemas sociales en el espacio público: arte política callejero*, Universidad de General Sarmiento (ed.) *Comunicación y Espacio Público. IV Jornadas Anuales de Investigación en Comunicación*, Buenos Aires, La Marca Editora
- Guerra, Francois-Xavier
1998 *Los espacios públicos en Iberoamérica, Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*, FCE, México
- Guerra Lage, María Cecilia
2009 "Intervenciones urbanas en la ciudad global. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007) *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, vol. 7, núm. 1, Manizales, junio
- Guzmán Olivares, Marcela
2007 "El espacio urbano y las relaciones sociales: una mirada a las teorías de Edward Soja" *Comunicación*, agosto-diciembre. Año 16, núm. 002, Instituto Tecnológico de Costa Rica, Cartago: 36-42
- Harvey, D.
1998 *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre el origen del cambio social*. Editorial Amorrortu, Buenos Aires
- Herce, M y Magrinyá, F
2002 *La ingeniería en la evolución de la urbanística*, Ediciones UPC, Barcelona
- Hiernaux, Daniel
1993 "Los frutos amargos de la globalización: expresión y reestructuración metropolitana de la Ciudad de México" *EURE*, vol. 25, núm. 76, Diciembre, Santiago de Chile
- Hollon, Ron
s/f "Stencil and Argentine Upheaval" unpublished article gotten for <http://www.stencilpirates.org>
- Isaac, Joseph
1993 "L'espace public et le visible", *Arch & Compart/ Arch&Behav.* Vol. 9 núm. 3: 397-401
s/f « L'espace public comme lieu de l'action »
<http://www2.urbanisme.equipement.gouv.fr/cdu/datas/annales/joseph.htm>
- Indij, G
2004 *Hasta la victoria stencil!* La Marca Editora, Buenos Aires, Argentina
- Jacobs, Jane
1973 *Muerte y Vida en las grandes ciudades*, Península, Madrid
- Jelin, Elizabeth s/f "Los movimientos sociales y los actores culturales en el escenario regional El caso del MERCOSUR", en bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/sierra/jelin.pdf
- Keane, John
1994 "Structural transformations of the Public Sphere" *The Communication Review*, Vol. 1 (1) Overseas Publishers Association: 1-22
- Kwon, Miwon
1997 "One Place after another: notes on site specificity" vol.8o spring, MIT Press:85-110
<http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870%28199721%2980%3C85%3AOPAANO%3EO.CO%B2-I>
- 2005 "Public art as publicity" Simon, Sheik (ed.) *In the place of the public sphere? On the establishment of publics and counter-publics*, Berlin, b.books
- Lecea, Ignasi
2004 "Arte público, ciudad y memoria" On the w@terfront.nr.marzo: 5-17
- Lefebvre, Henri
[1968] 1978 *El derecho a la ciudad*, Ediciones Península, Barcelona
- León Vega, Emma
2000 "El tiempo y el espacio en las teorías modernas sobre la cotidianidad" Lindón, Alicia, *La vida cotidiana y su espacio temporalidad*, Anthropos, El Colegio Mexiquense, CRIM_UNAM, México: 45-76
- Lima Sánchez, Salvador

2008 "Y sin embargo... se gentrifica. Análisis en torno al problema de la gentrificación en la Ciudad de México" ponencia presentada en el X Coloquio Inyternacional de Geocrítica, Universidad de Barcelona, Barcelona, 26-30 de mayo

Lindón, Alicia

2000 "La espacialidad como fuente de las innovaciones de la vida cotidiana. Hacia modos de vida cuasi fijos en el espacio" en *La vida cotidiana y su espacio temporalidad*, Anthropos editorial, El Colegio Mexiquense, CRIM-UNAM, México: 187-209

2001 "Del campo de la vida cotidiana y su espacio temporalidad (presentación)" *La vida cotidiana y su espacio temporalidad*, Anthropos, El Colegio Mexiquense, CRIM_UNAM, México: 7-18

2003 "Utopías, atopías y construcción del lugar" *Ciudades*, núm. 60, octubre-diciembre, RNIU, Puebla, México: 48-54

2006 "Territorialidad y género: una aproximación desde la subjetividad espacial" Ramírez Kuri y M.A. Aguilar *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*, Anthropos-UAM-I, Barcelona: 13-33

Lins Ribeiro, Gustavo

2004 "El espacio público virtual" Néstor (coord..) *Reabrir espacios públicos. Políticas culturales y ciudadanía*. UAM-I, Plaza y Valdés, México: 59-102

Longoni, Ana

2007 Entrevista <http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/05/entrevista-ana-longoni-por-el-colectivo.htm>

2008 "Notas sobre los colectivos artísticos en America Latina: años 70 y 80"

Arte Contexto, núm. 18, Madrid: 7-10

López, Maribel

s/f "El rol de las chicas Jóvenes en los grupos informales" en http://www.nodo50.org/mujeresred/jovenas-m_l_mascaraque.html

López Borbón, Liliana

2010 "aproximaciones culturales a los márgenes urbanos en la época global: una alternativa para la gestión incluyente en las grandes ciudades" Alvarez Enriquez, Lucía, Cristina Sánchez Mejorada y Carlos San Juan (coords.) *La Gestión incluyente en las grandes ciudades. Estructura urbana, movilidad, seguridad y pluriculturalidad*, UNAM, INAH, UAM-A, Juan Pablos Editor, México: 377-388

López Cabrera, Julio César

2006 "El teatro campesino y Mascarones: la búsqueda de una identidad" *Casa del Tiempo*, núm. 86, UAM, marzo: 36-39
http://uam.mx/difusion/casadel tiempo/86_mar_2006/casa_del_tiempo_num83_36_39.pdf

2007 *Contigo América: 25 años de una experiencia teatral independiente*, Contigo América Institución Teatral Independiente A.C., CITRU-CNCA, México.

López, Sinesio

1997 *Ciudadanos reales e imaginarios: concepciones, desarrollo y mapas de la ciudadanía en el Perú*, Lima, IDS.

Loyau, Flora

2004 "Détournement de l'art et des médias pour une efficacité polotique . L'exemple de Gran Fury » *Multitudes* 15, hiver : 40-49 http://www.cairn.info/resume.phpID_ARTICLE=MULT_05_0039

Maffesoli, Michel

1977 *Lógica de la dominación*, Península, Barcelona

1979 *La conquête du présent. Pour une spciologie de la vie quotidienne*, Presses Universitaires de France, París (Sociologie D'aujourd'hui)

1982 *Violencia totalitaria*, Herder, Barcelona

[1986] 1993 *El conocimiento ordinario*, Fondo de Cultura Económica, México

1990 *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*, Icaria, Barcelona

1992 *La política y su doble*, UNAM-IIS, México

2007 "La potencia de los lugares emblemáticos" *Convergencia*, vol. 14, núm. 44, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, mayo-agosto: 41-57

Magrinýà, Francesc

- s/f "Urbanismo y deporte: análisis de la prácticas deportivas informales en el espacio público de Barcelona" <http://articulos.revista-apunto.com/91/es/091-078-088ES.pdf>
- Mandoki, Katia
2006 "Hacia una cartografía del espacio simbólico" *Ciudades*, núm. 70, abril-junio, RNIU, Puebla, México: 9-16
- Marshall, T.H.**
1964 *Class, citizenship and social development*, New York, Doubleday & Company
- Mayol, Pierre
1996 (1980) "El Barrio" Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol *La invención de lo cotidiano II. Habitar, Cocinar*, 1ª. Reimp. Universidad Iberoamericana, México 271p.
- Mege, Juan Carlos
2007 "La producción del arte como reproducción de un saber colectivo. El caso Tucumán Arde" *Sociedad Hoy*, primer semestre, núm. 12, Universidad de Concepción, Chile:47-57 <http://redalyc.uaem.mx>
- Merleau Ponty, Maurice
1975 *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona
- Mills, Deborah
2003 "Cultural Planning-policy Task, not tool, *Arwork Issue 55*, Mayo: 7-11 http://www.oakville.ca/Media_Files/ReadCultureBanchuses/CPArtworkMagazine2003.pdf
- Mockus, Antanas
1995 "Armonizar ley, moral y cultura. Cultura Ciudadana prioridad de gobierno con resultados en prevención y control de la violencia en Bogotá, 1995-1997 en <http://www.iadb.org/sds/doc/2104spa.pdf>
- s/f "Anfibios culturales y divorcio entre ley, moral y cultura" http://www.comunicación.com.co/articulos/7Divorcio_entre_ley-moral-cultura.pdf
- Molinari, Viviana
s/f "Juventud y política. Las formas estéticas y expresión de lo político" <http://desarrollo.uces.edu.ar:8180/dspace/bitstream/123456789/688/11juventud-y%20>
- Mommaas, Hans
2004 "Cultural clusters and the post industrial city: towards the remapping of urban cultural policy" *Urban Studies*, vol. 41, num. 3: 507-532
- Monet, Jérôme
1995 "Espacio público y lugares comunes en la Ciudad de México y Los Ángeles: del modelo de sociedad nacional a las escenas metropolitanas" *Perfiles latinoamericanos*, diciembre, núm. 19, FLACSO, México:131-151 <http://www.redalyc.org>
- Mouffe, Chantal
2005 *On the political*, Routledge, New York
- Mr. Fly + Dr. Rabias
2008 *Mextencil*, La Gunilla Editores, México
- 2009 *Arte Urbe*, La Gunilla Editores, México
- Muñoz Tamayo, Víctor
2002 "Movimiento Social y eje cultural. Dos contextos de reconstrucción organizativa (1976-1982/1989-2002)" *Ultima Década*, Núm. 17, Centro de Investigación y Difusión Poblacional de Achupallas, Viña del Mar, Chile: 41-64
- Murria, Alicia
2008 "Trabajando juntos" *Arte Contexto*, núm. 18 <http://artecontexto.com/www/que-es-frame.htm>
- Negt, Oskar y Alexander Kluge
1993 *Public sphere and experience: toward an analysis of the bourgeois and proletarian public sphere.*, University of Minnesota Press, Minneapolis
- Nivón, Eduardo y Ana Rosas 2002 "México: la política cultural del gobierno del Distrito Federal 1997-2000. Notas para un balance" Lacarrieu, Monica y Marcelo Alvarez (comps.) *La (indigestión) cultural. Una Cartografía de los procesos culturales contemporáneos*, Ediciones CICCUS-La Crujía, Buenos Aires, Argentina, colección signo: 117-171
- Nun, José

2000 *Democracia ¿gobierno del pueblo o gobierno de los políticos?* Buenos Aires, FCE

Obregón, Rodolfo

2006 "Infraestructura teatral en México" *Paso de Gato*, Revista Mexicana de Teatro, año 5, núm. 27, octubre-diciembre: 65-68

OCDE

2007 *Competitive Cities: A new entrepreneurial paradigm in spatial development*, OCDE Multilingual Summaries, <http://www.oecd.org>

Olmos de Ita, Enrique

2006 "Las contradicciones paradigmáticas del teatro mexicano" *Paso de Gato*, Revista Mexicana de Teatro, año 5, núm. 27, octubre-diciembre:50-59

Ortiz Guiart, Anna

2006 "Uso de los espacios públicos y construcción del sentido de pertenencia de sus habitantes en Barcelona" Lindón, Alicia, Miguel Ángel Aguilar y DanielHiernaux, *Lugares e imaginarios en la Metrópolis*, Anthropos-UAM-I, Barcelona: 67-83

Padín, Clemente

2005 "El arte en las calles" Alcázar Josefina y Fernando Fuentes *Performance y Arte Acción en América Latina*, eXTERESA, Ediciones sin nombre, CITRU, México:15-31

Paredes Pacho, José Luis

2005 "Un país invisible. Autogestión, colectivos, cooperativas, microempresas y cultura alternativa" *Revista Nexos*, Núm. 329, Mayo. http://www.nexos.com.mx/articulos.php?id_article=1644&ia_rubrique=734

2006 "Industrias culturales emergentes y subculturas" Mara Robles Villaseñor y Alfredo Rodríguez Banda (comp..) *Políticas Culturales en México. Hacia un plan estratégico de desarrollo cultural (2006-2020)* Universidad de Guadalajara, Miguel Angel Porrtúa, México: 91-119

Peñalosa Romero, María Andrea

s/f "La muralla: papel que no calla" <http://usergioarboleda.edu.co/altus/articulo-graffiti.htm>

Perea, Bárbara

2008 "Arte y acción colectiva" *Arte Contexto*, núm. 18, Madrid: 34-37
http://www.artextexto.com/es/leer_en_linea_18html

Peredo Pozoz, Jesús Alberto

2009 "El graffiti: su evolución y percepción social a favor o detrimento de la ciudad" *Topofilia. Revista de Arquitectura, Urbanismo y Ciencias Sociales*, Vol. 1, núm. 3, Centro de Estudios de America del Norte, El Colegio de Sonora, México: 1-6

Pérez Zavala, Carlos

2008 "El proceso de descomposición de las instituciones y el sentido de lo comunitario en los proyectos de sociedad" *El Cotidiano*, Vol. 24, núm. 152, UAM-A, México: 25-30

Perucho, Guillermo y Sonia Subirats

2005 [2001] "Talleres y pedagogía: un modelo integral para el Faro de Oriente" *Faro de Oriente: proyectos, balances y tareas*, Ediciones del Basurero, Secretaría de Cultura del Distrito Federal, Faro de Oriente: 59-86

Pineda Baltasar, Miguel Ángel

1995 *Temas de Teatro*, CNCA, México (col.Periodismo Cultural)

Puig Picart, Toni

2000 *Ciudad y Cultura en el siglo XXI. Un Paseo por el bosque de la gesti'n. 605 Ideas y un método*, ediciones CICCUS-IAGPC, Buenos Aires (Colección Praxis)

Rabotnikof, Nora

2004 "Izquierda y derecha: visiones del mundo, opciones de gobierno e identidades políticas" Néstor (coord..) *Reabrir espacios públicos. Políticas culturales y ciudadanía*. UAM-I, Plaza y Valdés, México: 307-330

Ramírez Velásquez

2006 "Espacio-Tiempo en la comprensión del territorio" *Ciudades*, núm. 70, abril-junio, RNIU, Puebla, México: 3-8

Ramírez Kuri, Patricia

2004 "La política del espacio público en la Ciudad" Néstor (coord..) *Reabrir espacios públicos. Políticas culturales y ciudadanía*. UAM-I, Plaza y Valdés, México: 381-397

- Ramírez Saiz, Juan Manuel
 2003 "Impacto urbano de las organizaciones populares en México:1980-2002" Working Paper Series 02 Project
 Second Meeting, Montevideo, Uruguay,
<http://www.pcr.utexas.edu/urbancenter/docu,ments/wpo315b.pdf>
- Reguillo, Rossana
 2000 "La clandestina centralidad de la vida cotidiana" Lindón, Alicia *La vida cotidiana y su espacio temporalidad*,
 Anthropos editorial, El Colegio Mexiquense, CRIM-UNAM, México: 77-92
 s/f "El Oráculo de la Ciudad: creencias prácticas y geografías simbólicas ¿una agenda comunicativa?
http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf49-03RossanaReguillo.pdf
- Roncagliolo, Rafael
 2004 "Espacios públicos y políticas culturales en el Perú" Néstor (coord..) *Reabrir espacios públicos. Políticas
 culturales y ciudadanía*. UAM-I, Plaza y Valdés, México:241-266
- Rodríguez Lozano, Irma y Catalina Lozano "Libre asociación..." "Arte y acción colectiva" *Arte Contexto*, núm.
 18, Madrid: 15-18 http://www.artcontexto.com/es/leer_en_linea_18html
- Rosales Ayala, Héctor
 2000 "El arte del habitar y el modo de vida vecinal. Tiempos y espacios en la ciudad de México" Lindón,
 Alicia *La vida cotidiana y su espacio temporalidad*, Anthropos editorial, El Colegio Mexiquense,
 CRIM-UNAM, México: 211-231
- Rose, Nicolás
 1999 *Powers of Freedom. Reframing political Thought*, Cambridge Univesrity Press
- Salcedo Hansen, Rodrigo
 2002 "El espacio público en el debate actual: una reflexión crítica sobre el urbanismo postmoderno" *EURE* vol.
 28, núm. 84, Septiembre, Santiago de Chile,
http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=s02507161002008400001&script=sci_arttext&tlng=en
- Salvador, Juan
 2000 "Las tensiones espacio-temporales de la vida cotidiana" Lindón, Alicia *La vida cotidiana y su espacio
 temporalidad*, Anthropos editorial, El Colegio Mexiquense, CRIM-UNAM, México: 123-145
- Sánchez Guevara, Irene
 1996 "El teatro independiente en México: una perspectiva organizacional" *Iztapalapa*, Año 25, Núm. 56,
 UAM-I: 217-245
- Saraví, Gonzalo A,
 1997 "Segregación urbana y espacio público: los jóvenes en enclaves de pobreza culturas" *Revista
 CEPAL*, núm. 83, agosto: 34-48 [http://
 www.ecñac.org/publicaciopnes/xml/8/19418/lgc2231eSaravi.pdf](http://www.ecñac.org/publicaciopnes/xml/8/19418/lgc2231eSaravi.pdf)
- Schteingart, Martha
 1999 "Autogestión urbana y derechos ciudadanos" *Nueva Sociedad*, núm. 114, junio-agosto: 133-142
http://www.amigosdevilla.org/archivoit/documentos/EST_IS_1991.pdf
- Sennet, R
 1977 *The fall of the public man*, WW Northon & Company, New York
- Serrano, Santiago
 s/f "Teatro independiente. La honesta desnudez" <http://www.enfocarte.com/1.9/opinion.html> (17 de agosto de
 2011)
- Soja, Edward
 1996 "Seis geografías"
http://www.acturban.org/biennial/doc_planners/soja_6geografias.htm
- 2001 *Postmetropolis: critical studies of cities and regions*, Oxford, Blackwell
- Sonik
 1997 "Style, technique and cultural piracy: never bite the hand that feeds" *Art Crime On Line*
<http://graffiti.org/faq/sonik.htm>
- Szuchmacher, Rubén

- s/f "Notas sobre teatro independiente en la ciudad de Buenos Aires" <http://szchumacher.blogspot.com/2005/03/notas-sobre-teatro-independiente-en.html> (16-agostos-2011)
- Silva, Armando
1986 *Una Ciudad imaginada. Graffiti y expresión urbana*, Universidad Nacional de Bogotá, Colombia
- 2007 "La Ciudad como comunicación" *Revista Académica de la FELAFACS*, edición N 23, Núm. 74, mayo-agosto <http://www.dialogosfelafacs.net/articulos/pdf/23ArmandoSilva.pdf>
- Signorelli, Amalia
2004 "Redefinir lo público desde la Ciudad" García Canclini, Néstor (coord..) *Reabrir espacios públicos. Políticas culturales y ciudadanía*. UAM-I, Plaza y Valdés, México: 105-126
- Scott, James C
2007 (1990) *Los dominados y el arte de la resistencia*. 2ª. Reimpresión, Edsitorial Era, México
- Stowers, George C
1998 "Graffiti art: an essay concerning the recognition of some forms of graffiti as art" Univ. of Miami, Art Crimes on Line <http://www.graffiti.org/fag/stowers.html>
- Teixeira, Coelho
2005 "El derecho a la ciudad revisitado: de la política cultural a la cultura como política" Allende Serra, Mónica *Diversidad cultural y desarrollo urbano*, Iluminaras, Sao Paulo: 215-245
- Thiel, Axel
1997 "Graffiti lexicon" Art Crime On Line http://graffiti.org/axel/axel_6.html
- Valera, Sergi
1999 "Espacio privado, espacio público: dieléticas urbanas y construcción de significados" *Tres al cuarto*, 6:22-24 <http://www.ub.es/dppss/psicomb/Tresal.doc>
- Vargas Hernández, José Guadalupe
s/f "Crisis y transformación de la identidad acción colectiva en México" <http://www.alberdi.de/CRISIS%2311IDENTIDAD%ZOMEXPUB03.06.07.pdf>
- Vázquez, Eduardo
2001 "La cultura en la transición" *L'ordinaire Latino-americain 185*, Université de Toulouse-Le Mirail, julio-septiembre:97-102
- Vázquez, Roberto
2000 *Utopía Urbana: una experiencia en el teatro popular*, Ediciones Utopía Urbana, México (Serie investigación núm. 1)
- Vivant, Elsa
2007 "Les événements off : de la resistance á la mise en scène de la ville créative » *Geocarrefour*, vol. 82, núm. 3, Lyon : 131-140
- Ward, Frazer
1995 « The haunted museum : Institutional critique an publicity » *October*, no. 73, summer: 71-81
- Williams, Raymond
1989 "Communications and community" *Resources of hope*, Robin Gable, London: 19-31
- Zimring, C
1982 "The built environment as a source of psychological stress: impacts of buildings and cities on satisfaction and behavior", Evans, G (ed.) *Environmental stress*. Cambridge University Press, New York

ANEXO FOTOGRAFICO

ULTIMA HORA

Fotos: <http://colectivoultimahoradefaro.blogspot.com>



Colectivo Ultima Hora. Arco Maya, Ofrenda de Muertos, Zócalo Distrito Federal, 2009



Ultima Hora. Alebrije Monumental, 2010.



Ultima Hora. Bocho Trajinera.



Ultima Hora. Diablos. Desfile del Bicentenario, 2010



Ultima Hora. Desfile Año Nuevo Chino, 2010

JAEVOLUCION-ARTE

Fotos: <http://www.metroflog.com/jadevolucion-arte>



JAEvolución-arte. Sabes voy a tener un hijo



JAEvolucion-arte. El Cuentones.



JAEvolución-arte. Títeres y Máscaras



JAEvolucion-arte. De la Calle

GUERRILLA VISUAL

Fotos: <http://www.fotolog-mx.com/guerrillavisual>





