



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ACATLÁN**

DEL PERFORMANCE DEL PEATÓN A LA EXPERIENCIA ESTÉTICA: FORMAS DE VER Y CONSTRUIR A LA CIUDAD DE MÉXICO EN EL S. XXI.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA

PRESENTA

CAMACHO NAVARRETE FABIOLA

ASESOR: EDGAR MORÍN MARTÍNEZ

Noviembre 2007.



Universidad Nacional  
Autónoma de México




**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres y hermana.

A Erick Rodríguez Avelino 

A todos mis grandes amores que han compartido su amor por el arte  
y que han caminado esta ciudad junto conmigo...

“N’ applique point à la vérité l’ oeil seul,  
mais tout cela sans reserve qui est  
toit-même.”

Paul Claudel.

AGRADECIMIENTOS:

Bueno, ésta es la sección en donde se supone debo admitir una lista de las personas a las cuales les debo mi agradecimiento, incluso, mi enorme respeto; empero yo sé que un par de hojas y unas cuantas líneas no serían suficientes para mencionar a cada ser que me ha inspirado, o a quienes me han soportado; mucho menos para expresarles mi profunda felicidad que siento por haberles conocido personalmente en el caso de mis seres amados, o por sus obras las cuales también, han sido mis grandes propulsores para saber a que vine a este mundo tan raro.

Antes que nada, a mis maravillosos padres Estela Navarrete Picazo, Felipe Camacho Díaz y a mi hermana Ofelia María Estela Camacho Navarrete, quienes desde hace 23 años, comparten su espacio y tiempo conmigo y a quienes les debo no solo la vida claro está, sino muchas de las cosas que me constituyen como ser humano, pues creo esa es la lección más valiosa que uno puede aprender en su casa. Al sentido humanístico, el amor por la vida y la lectura, además de la gran valentía y calidez que mi madre me otorgó en nuestra cocina, oyendo a los Beatles o a Serrat; el respeto y la disciplina que mi padre me enseñó, con su infinita rectitud y fortaleza que cada mañana me ha dejado ver, sobre todo desde que la bendición en forma de enfermedad, tocó a su cuerpo y a nuestro corazón. Y claro, a mi hermosa hermana-madre Ofelia, quien con su valor, sus cuidados, ternura y sabiduría, me ha dado las herramientas para ser libre de espíritu. A ellos tres, quienes han estado en las malas, quienes han tenido paciencia en cada mal instante de perturbación e incluso, en el largo proceso de este trabajo que también es de ellos, les ofrezco con gran humildad, este indicio de lo que espero, sea un peldaño para el camino que me han dejado elegir. Mil gracias por todo, espero haberles correspondido. Ah claro, y a mis bellos gatos Tich y Sargento Pimienta, por tantas horas de adorable compañía nocturna.

A la familia Camacho Rojas, quienes me otorgaron esa bella calidez veracruzana. A la familia Güizar Navarrete y Navarrete López, quienes en el seno de la casa de los abuelos, me hicieron sentir el valor de la familia, de las risas, y de la comida como esos valores culturales que por fortuna, pude experimentar con calidez, gran afecto y solidaridad. De igual forma, a mi prima Alejandra Montserrat Navarrete López, pues con su gran fortaleza y espíritu, así como con su brillantez, me enseñó una posibilidad enorme del quehacer académico como una hermosa y fructífera forma de llevar tu vida. A mi primo casi hermano, Pedro Arturo Camacho

Rojas, quien por suerte compartió por un par de años su calidez en nuestra casa, tiempo en donde aprendí la primera senda de la disciplina académica. A mis bellos sobrinos por orden de aparición: Erick, Diego, Yesenia, Diego, Ruth, Leslie, David, Paulina Montserrat, y el bello ser que viene en camino desde el vientre de mi luminosa prima Adriana Güizar Navarrete, quienes no sólo han sido mis alegrías los últimos tres años, sino que me han inspirado a través de sus hermosas risas y sus tiernos llantos, una esperanza para seguir viendo la belleza de la naturaleza humana.

A la familia de Luz Ma. Calderón, de Marco y Marquito, quienes por muchos años de amistad me otorgaron calor, amor e incluso, un espacio en su casa que cumplió como escenario para todas las bellas anécdotas que ahora, me regocijo con un halo de nostalgia cuando recuerdo lo bello que fue crecer al lado de mis amigas-hermanas Jessica y de Haydee, con quienes compartí las mejores alegrías y tristezas de la colorida y etérea adolescencia que compartimos.

A la Señora Sofía, quien cada semana desde hace una década, con su ayuda hace posible que yo pueda dedicarme a mis asuntos académicos, y quien durante éstos dos años, cada jueves por lo general, me animaba cuando me veía desencajada, desvelada y sin expectativas, demostrándome su sabia forma de ver las cosas con su gran sencillez y dulzura. Gracias por todo.

A la bella Azucena De la Cruz Hernández, quien ha sido una amiga incomparable, mi hermana de espíritu, quien siempre desde hace un par de años me ha escuchado, consolándome con su pasión por la vida. Con quien he reído y llorado, pero sobre todo, quien hizo más bello y soportable el último estirón en la universidad. Hermosa flor, mil gracias por tu resplandor.

A mí acertado asesor y amigo entrañable Edgar Morín Martínez. Sin ti Edgar, esto simplemente nunca hubiera existido, no como es ahora. Yo creo que lo que te pueda expresarte aquí es poco, pues el voto de confianza que me otorgaste desde hace un par de años, es algo que valoraré el resto de mis días, ya que realmente me enorgullezco que alguien cuyo trabajo respeto y valoro, haya querido dirigir mi primera investigación. Gracias por todo lo que me enseñaste en tus clases, en tus asesorías y en la

convivencia en donde pude ver tu enorme calidad humana y académica. Espero haber correspondido un poco a esa confianza, pero sobre todo, a esa fe que creo, siempre tuviste más que yo. Ojalá y sigas brindando ese esfuerzo a otros despistados que como yo, requieren de fe, oídos y oxígeno para hilar sus ideas... de corazón mil gracias.

A mi talentosa y hermosa amiga Elena Soriano. My friend, neta, sabes que te quiero, que siempre estaré profundamente agradecida por tus ánimos, tu amor y tu confianza que me diste durante estos años que ahora forman parte de mis alegrías y nostalgias, así que gracias por las bellas fotos que con tu luz, revelaste en mi vida.

A Daniel Alvarado Solís y a su familia. Lolo que te puedo decir, salvo que a pesar de muchas cosas grandiosas que pasamos juntos y a pesar del inminente final que nos sirvió para madurar y alcanzar de otra forma nuestra propia vida, te agradezco por tu confianza y respeto que me has otorgado en esta amistad entrañable que ahora hemos construido, y claro, tú que estuviste en el principio del proceso de mi tesis, te agradezco los ánimos que me diste, espero que ésta sea como un día te dije me la imaginé.

A todos mis cuates y amigos de la universidad, a todos quienes me hicieron menos pesado mi transitar por ésta escuela. A cada uno que me dejó ver su calidad humana y su entrega a la vida. A la banda de sociología de la tarde, especialmente a mi carnal José (niño, sabes que siempre seremos carnales y que te agradezco tu amor, confianza y lealtad, que sabes son correspondidos), a la Estrellita, al entrañable Alberto "Conchis", a los melódicos Ramiro, Juan Carlos y Alex, a Fabián, a la Chío, a Susana, a Nataly, a Bertha, y a todos quienes en el aula me dejaron debatir, incluso pelearnos por las razones que debes pelear en la universidad. A la banda de la mañana, sobre todo a Yao, a Gilberto, a Magali, a Itzel y Tania, la neta, gracias por compartir en el aula e incluso en nuestros interminables cafés sociológicos, su inteligencia y sus ganas por hacer que las cosas mejoren. Chicas, jamás olvidaré su espíritu de lucha y ese viaje mágico y extraño de la Huasteca. Evidentemente también, a la generación 2001-2005 de sociología del turno vespertino, especialmente a Berenice y Valentina. A la generación 2004-2008 de sociología de ambos turnos, especialmente a Víctor, a Diego, a David, a la chaparrita, a Lendy, a Karlita, a Manuel, al Chiquino, a Israel, a la Güera, al Camerino y tantos más...

chicos ¡que chidos momentos me han regalado! Evidentemente, a mi banda, a mis entrañables y muy queridos amigos más que de sociología o de la universidad, lo han sido de este trance multicolor, que es el ser joven. Todo mi amor y respeto a Iván (mi Stopa, sabes que te adoro por tu linda forma de ser), a Jacobo, a Toño, al Rojo, a Magim, a Manuel, al Chen, a Chucho, y a todos quienes entre cervezas, buena música, chacota, pero también ternura y respeto (además de una enorme paciencia cuando yo no hablaba de otra cosa que de ésta tesis) me hicieron sentir fresca y aliviada de la rutina y el hartazgo de la mundanidad en la que transitamos.

A la entrañable banda de la UAM, (los tres campus, pues gracias a los inolvidables congresos compartí con grandes personas). Especialmente al luminoso Jamil, (huy cuántos recuerdos de esos buenos viajes mi niño, eres bien especial para mi), la banda de *Sapiencia*, quienes siempre me han dado un espacio de expresión y a las hermanas Valverde. Al Dr. Othon Quiroz, por su apoyo y comentarios para mi trabajo. Y también a todos los futuros sociólogos como Ricardo Pulido, que conocí en nuestros encuentros y congresos nacionales, pues con su entusiasmo y pasión por la sociología, posibilitan cambios en la visión teórica.

A mis amigos de la siempre entrañable prepa 4 (¿acaso hay otra?). A Mayra, a Berenice, a Cerrillo, a Abraham, a Luis Rosas, a Chacón y a Pavel. Caray, parece increíble que hace casi diez años, compartíamos los sueños del espíritu adolescente por aquellos largos pasillos de nuestra maravillosa prepa y buenas fiestas también y que hoy, todos somos casi adultos... a todos por sus risas, cariño y tiempo, que todavía seguimos a veces compartiendo.

Carajo, a mi Guapito, a ti Erick Rodríguez Avelino, que desde hace cuatro años no estás entre nosotros, pero que fuiste una de mis grandes inspiraciones para terminar mi carrera, para sentirme viva, incluso en los instantes de oscuridad como cuando partiste a tu paraíso. A ti que sé hubieras sido un gran sociólogo y que disfrutarías este momento junto conmigo, a pesar de tus sabias críticas, pues de ti aprendí no sólo a escribir mejor, no sólo a disfrutar buena música, sino a ver la belleza aún de lo sórdido, como lo es la ciudad por la que tantas veces en los dorados días de nuestra adolescencia caminamos. A ti, que siempre serás joven, bello y sabio, que me regalaste esos bellos recuerdos que recrearé aunque yo ya no sea joven corporalmente, pero que espero serlo

de espíritu, como dicta una de nuestras canciones favoritas. Desde donde quiera que estés, que espero sea un cielo en donde Kurt, Janis, Joey Ramone, Lennon, Nietzsche, Pollock y la chica Lovelace, te acompañen en ese fabuloso viaje siempre verde, con esa vibrante música que encarna las alucinaciones que una vez aquí fueron sueños, y que ahora sé para ti ya son realidad.

A mis entrañables maestros con quienes compartí el aula y las ideas, y que ahora con algunos, tengo la fortuna de contar aún con sus valiosas opiniones, incluso con su afecto. Al maestro Carlos David Vargas Ocaña, (la neta, usted fue el parte aguas para que no me saliera de la carrera, gracias por todo). Al maestro Alejandro Juárez Esquivel, quien en calidad de alquimista, me enseñó la belleza de la sociología, además de otra forma de ver el arte. Al maestro José Guadalupe Martínez García, quién siempre con disciplina y afecto me animó y creyó en mí. A la maestra Lorena Cruz Ramos, por ser la primera socióloga con quien tuve un exitoso contacto, pues con su gran disciplina, respeto y empeño a su trabajo para con nosotros, aprendí muchísimo. A la maestra Guadalupe Uribe, gracias por tu comprensión, ánimo y afecto a pesar de todo. A la maestra Silvia quien con su gran calidad humana me dio otras formas de enfrentarme a mi objeto de estudio, (jamás olvidaré nuestro viaje a Chiapas). Al maestro Agustín Gómez Cárdenas, por sus atenciones. Al maestro Saíd Vázquez Salinas, en cuya clase de sociología del desarrollo agrario, por alguna extraña razón hilé la idea de lo popular en la ciudad. Al maestro Rodrigo Zenteno, por sus consejos, su ánimo y perspectiva. Al maestro Juan Bravo Zamudio, por su tiempo y sus consejos muy útiles para mi investigación. Y claro está, a mi gran amigo, el maestro Armando Reyes. Hay Armando, en el área académica sabes que te agradezco por la disciplina y la motivación que me otorgaste, pero sabes que como amigo, esa confianza y respeto a mi trabajo la valoraré por siempre. De igual forma a mis sinodales, además de los maestros Agustín, Saíd y Edgar, a la maestra Melissa Marcela Martínez Lemus y al maestro Juan Carlos Campuzano González, quienes me otorgaron su tiempo, dándome constructivas críticas que enriquecieron a la presente tesis.

Con gran respeto, a mi médico favorito, el M.C. Ramiro Jesús Sandoval, quién hace veinticuatro años se percató de mi existencia en este mundo, y quien desde hace más de diez, tuve la suerte de conocerlo, de que me ayudará a tener una pubertad



más linda y ahora, una vida más plena. Gracias por sus palabras de afecto que cada año me otorga y las cuales siempre valoro, así como sus sabios consejos. Para usted, toda mi admiración, respeto y amor, pues también este primer paso, tiene en buena parte que ver con usted.

Y cómo olvidar también ese gran apoyo de los que sin ninguna obligación, siempre estuvieron dispuestos a escucharme, a ayudarme incluso, para alcanzar un conocimiento. A todos quienes aguantaron mi inexperiencia, mi inmadurez, y todos mis defectos académicos y personales, les agradezco infinitamente, pues no sólo contribuyeron a mi investigación, sino a mi formación académica y humana, pues con su gran profesionalismo, humildad y disposición, me ensañaron la grandeza de su espíritu y sobre todo, que no se trata de grados académicos o de distinciones sociales, sino de ser auténticos. Gracias por esas grandes lecciones que seres tan especiales como mi entrañable y muy querido amigo, Carlos Martínez Rentería, con quien tuve la gran suerte de aprender a su lado por un tiempo, en el entrañable y mágico lugar que es la redacción de esa bella, tentadora y mística dama que se llama Generación, quien a todos los rebeldes y contraculturales, nos ha musitado y a veces, incluso gritado que nos unamos a su rito dionisiaco. Mil gracias Carlitos.

Al sumamente entrañable escritor Guillermo Fadanelli, quien a través de sus imprescindibles libros y sus palabras, pude contemplar su excelente forma sardónica de ver la vida, además de dejarme un halo de encantadora sordidez, pero también, de una sublime contemplación de lo terriblemente bello que resulta vivir en nuestra ciudad; yo también te quiero con amor infame.

Con respeto, admiración y afecto al Dr. Cuauhtémoc Medina, quien me dejó ver su gran calidez y su profesionalismo, además de la enorme paciencia ante mi inexperiencia, dejándome aprender lo que se puede llegar a ser con talento y dedicación.

A la talentosa y humana artista visual Mónica Mayer, quien desde una década atrás siendo yo aún una niña, me inspiró con su lucha, y su talento netamente femenino y mexicano, y que desde luego ratifiqué ahora que pude conocerla.

A mi querido amigo, y talentoso artista gráfico Felipe Posadas, quien siempre me apoyó, me otorgó su respeto y su afecto, y que desde luego, contribuyó a esta investigación.

A toda la banda de la revista *Generación*, a Sergio García Legaspi, a Arturo García, a los hermanos Rentería, a las otras hijas de Eva, Paula y Tania, al efebo Ricardo, al formidable escritor J.M. Servín, a la bella y talentosa Niña Yhared 1814, a la siempre incontenible Congelada de Uva, a Benjamín Anaya, a Francisco Oyarzábal y a tantos más increíbles personajes de la vida activa cultural de nuestra ciudad, con quienes fuera en lugares tan emblemáticos como el Covadonga, el Bombay o incluso, en la propia oficina, compartimos un mundo lleno de ideas, alucinaciones y tentaciones sublimes para integrarnos al momento estético. Mil gracias por noches tan perfectas y excitantes. Y claro, a la bella, luminosa y luchona eterna novia de Carlos, Guillermina Escoto y a su encantador, honesto y entrañable hijo Emiliano Rentería Escoto, (niño, tú me hiciste más llevaderas las horas frente a mi compu, cuando ninguna idea surgía. Eres un sol.)

Evidentemente a todos los peatones de alguna forma anónimos, quienes me inspiraron para escribir un poco acerca de ellos, que incluso me motivaron para seguirlos, espiarlos y meterme en su cotidiano desde una óptica que sólo la sociología y la etnografía podían abastecerme, pues no niego, muchas veces era sugestivo imaginar historias sin nombre, sólo con las acciones que escenificaban en el grandioso teatro urbano.

Y bueno, a mis motores conscientes e inconscientes, reales o irreales. No importa ya en realidad su existencia palpable, tan sólo la eficacia para que yo siguiera adelante. A mí amado Encantador, por todos los días de tremenda felicidad, por todas las horas emocionantes y también las de confusión, acompañadas de un gran soundtrack, pues éstas me hicieron reflexionar sobre mí, sobre lo que quiero y merezco. Gracias por haberte aparecido en el momento exacto, por las imágenes que ahora forman parte de mi galería, que tantas veces en las horas en donde las ideas no se hacían presentes y la desesperación embargaba a mi espíritu, de

repente tu gran sonrisa aparecía y todo fluía de nuevo; por ese gran viaje de un par de años que me hizo comprender algunas emociones y otras, simplemente disfrutarlas, vivirlas y exprimirlas hasta que ese elixir saliera en forma de ese extraño amor compartido. Siempre me acordaré de vos, cuando la buena música invada mi alma. Hasta siempre mi amado Encantador de Brujas, que en forma de ninfetas nos dejamos seducir.

Y claro, dentro de esos fantasmas que uno necesita para sobrevivir de la neurosis colectiva, a mi ángel que desde hace cuatro años, si bien no encarnó corporalmente, en mi alma dejó la huella necesaria para que yo me construyera nuevas alas y pudiera volar libremente, a veces claro, con el temor de no cumplir las promesas de ser mejor, pero con la consigna de levantarme y luchar por mis ideales. Un beso tierno desde donde quiera que estés.

No se me puede escapar mi enorme agradecimiento y respeto, a todos los seres maravillosos que conocí en mis viajes que emprendí por la carrera. Su calidez, vitalidad y espíritu de lucha, me han motivado para sentir que sirven nuestras luchas, que aunque utópicas, nos dejan soñar y sentir aunque sea por instantes fugaces, que es posible un mundo mejor. Gracias gente de Chiapas (a las bellas personas de las comunidades zapatistas), de la Huasteca Potosina, de Aguascalientes y de Tamaulipas.

Finalmente a todos quienes me han inspirado con sus obras, con sus actos de creación, que para mí desde muy pequeña, hicieron que comprendiera que era posible la belleza aún en tiempos perdidos, oscuros y plásticos. A Goya, a Van Gogh, a Duchamp, a Picasso, a Tamayo, a Frida, a Gironella, a Rothko, a Bacon, a Pollock, a Carrington, a Warhol, a Gabriel Orozco, a Melquiades Herrera, a Mónica Mayer, al sórdido pero ingenioso recientemente fallecido Gurrola, (a quien tuve la suerte de conocer), a Maris Bustamante, a Alÿs, a Melanie Smith, a Lisa Yuskavage y a Demian Hirst entre otros, por otorgarnos la belleza encarnada en imágenes palpables, pero reproducidas en imborrables instantes de satisfacción que dota la experiencia estética.

A Billie Holiday, a Miles Davies, a Jimmy Hoodges, a BB King, al propio Ray Charles y a Ute Lemper; a la siempre bella bruja blanca Janis Joplin, a Lennon y claro a los cuatro grandes de Liverpool, a Hendrix y Zappa, a Lou Reed y los grandes The Velvet underground, a Pink Floyd, a Tom Waits, Bob Dylan, Johnny Cash, Iggy Pop, y obvio a los Rolling. A Siuoxie, a Kurt, a Pearl Jam, a los Smashing, a PJ Harvey, Fiona Apple, Tori Amos, e incluso Shirley Manson. Al Tri, a la botella, a la Maldita, a Café Tacuba, a Manú Chao, a Soda, a los Dos minutos, a los Aterciopelados, a los Babasónicos, a los Cadillacs, a los Héroes y claro a Bunbury, a los Ojos de Brujo, al Nortec y evidentemente a Chavela Vargas y a los Jefes jefes, a los Tigres. A todos, inocentemente agradezco por tantas horas de gran música que me ha hecho desde pequeña, sentir, bailar, reír, pero sobre todo soñar.

Y finalmente, a Sófocles, a Shakespeare, a Sade, a Nietzsche, a Goethe, a Blake, a Freud, a Eliade, a Hesse, a Virginia Woolf, a Simone de Beauvoir, a toda la generación beat principalmente a Kerouac. A Borges, a Calvino, a José Agustín, a Monsiváis, a Douglas Coupland, a Jordi Soler, Matt Groening, y a todos los teóricos que cito en mi tesis, entre otros clásicos y contemporáneos que nos confirman el constante inicio y fin de la historia de la humanidad, la que se repliega en errores y confusiones que ahora dolorosamente cobra la vida de millones de seres desde hace una eternidad, pero también la que surge de la belleza de las palabras, del quiebre de discursos vanos, de ese ritmo que se encarna en imágenes etéreas y coloridas en el interior de los seres que creemos que el arte, y que resulta vital para no perdernos ante tanto caos e inhumanidad de los gobernantes de todas las naciones, que sucumben ante la ineptitud y la nefasta sed de poder. Por ello, la presente tesis espero, sea una prueba de mi ideal y mi motor para no perder la cordura, además de la creencia plena de que el arte, es la puerta al paraíso terrenal.

Por último (ahora sí), a mi Alma Mater, a mi gran Universidad Nacional Autónoma de México quién desde hace casi diez años, me ha arropado entre sus largos brazos de sabiduría, lucha y esperanza. En donde mis sueños, poco a poco se han ido fraguando dando cabida a tantos más dentro de sus aulas. En donde se albergaron mis ideas, visiones e incluso debates sobre lo que pasa en nuestras escuelas, casas, ciudad, país y en el mundo, pues si bien no es posible cambiarlo, la UNAM nos regala ese espacio en donde la reflexión, pero también la risa, la solidaridad y el constante aprendizaje aún en situaciones no muy favorables,

hizo posible muchas veces verla como mi segunda casa. Ha sido un honor pertenecer al lugar que desde muy pequeña, soñé formar parte.

Y bueno, muy a la Lou Reed, mando mi satélite del amor plagado de las hermosas imágenes que recolecté en mis andares por mi Megalópolis-collage defeña, en donde el imaginario, ojalá y un día se construya más de amor, goce y esperanza, que de corruptela, miedo, mediocridad, pobreza y estupidez.

ATTE.

FABIOLA-EUNICE.

OTOÑO-INVIerno DE 2007.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	O
CAPÍTULO I ARTE Y SOCIEDAD, HISTORIAS QUE CONTAR.....	1
1.1 LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE: ESTRATEGIAS PARA EVIDENCIAR LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LO SOCIAL.....	5
1.2 LA FUNCIÓN SOCIAL DEL ARTE, ¿UNA FUNCIÓN MÁS QUE CONTEMPLATIVA?.....	10
1.2.1 UNA MIRILLA A TRAVÉS DE LA PUERTA DEL TIEMPO, LA HISTORIA DEL ARTE COMO CONTEXTO SOCIAL .....	11
1.2.2 OBSERVAR EL ARTE EN LO SOCIAL MÁS ALLÁ DE LA CONTEMPLACIÓN.....	19
1.3 LA IMPORTANCIA DE EVALUAR DESDE LA SOCIOLOGÍA EL SIMBOLISMO EN EL ARTE.....	22
1.3.1 IMAGEN: SIGNO, SÍMBOLO Y SIMBOLISMO.....	24
1.4 SENTIDO DEL GUSTO Y DISPOSICIÓN ESTÉTICA, BASES SOCIALES PARA ENTENDER LA BELLEZA MODERNA.....	33
1.5 NUEVAS REGLAS PARA NUEVAS EXPERIENCIAS ESTÉTICAS: EL ELEMENTO LÚDICO EN EL ARTE.....	47
1.6 EL FIN DE LAS VANGUARDIAS, EL CAMPO DEL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO EN LA CIUDAD DE MÉXICO.....	53
CAPÍTULO II PRESENTACIÓN DEL ESCENARIO: LA CIUDAD DE MÉXICO OBSERVADA COMO MEGALÓPOLIS.....	79
2.1 LA CIUDAD DE MÉXICO OBSERVADA COMO MEGALÓPOLIS.....	81
2.2 UNA VISTA AÉREA DE LA MEGALÓPOLIS, ¿DESEA UNA ENTRADA PARA EL ESPECTÁCULO APOCALÍPTICO?.....	86
2.3 LA GLOBALIZACIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, UNA POSTAL DE CITY SANTA FE.....	94
2.3.1 LA CIUDAD GLOBAL.....	98
2.3.2. UNA POSTAL DE CITY SANTA FE.....	108
2.4 EXPERIENCIAS SOCIALES CONTENIDAS EN LA MEGALÓPOLIS.....	113
2.4.1 EL ZÓCALO CAPITALINO, UNA ESCENOGRAFÍA QUE CONGREGA MULTITUDES DESEANTES.....	118
2.5 DE LA HIBRIDACIÓN AL COLLAGE:	

CORTES DE LA MEGALÓPOLIS CONTENIDOS SOBRE EL LIENZO DE LA GLOBALIZACIÓN.....	128
CAPÍTULO III LA CIUDAD DE MÉXICO, UN ESCENARIO IMAGINARIO CONSTRUIDO POR LOS PASEANTES.....	145
3.1 VER A LA CIUDAD COMO TEATRO.....	147
3.2 EL PEATÓN, UN ACTOR ITINERANTE.....	154
3.2.1 EL PERFORMANCE DEL PEATÓN: LOS PASEOS Y CAMINATAS COMO FORMAS DE CONSTRUCCIÓN DEL COTIDIANO.....	160
3.2.2 EL CUERPO DEL PERFORMANCERO, UNA RETÓRICA QUE CONSTRUYE EL ESPACIO SOCIAL.....	166
3.3 EL IMAGINARIO URBANO.....	171
3.3.1 EL IMAGINARIO URBANO, UNA IMAGEN SOCIALMENTE CONSTRUIDA A PARTIR DEL ESPACIO MEGALÓPOLITANO.....	175
3.3.2 EL TIEMPO COMO TROPOS METAFÓRICO EN LA CONVERSIÓN DE LOS ESPACIOS SOCIALES A LOS IMAGINARIOS.....	181
3.3.3 CREACIÓN DE CROQUIS A PARTIR DE LAS RUTAS CREADAS POR LOS PASEANTES, PARA RECREAR EL IMAGINARIO.....	187
CAPÍTULO IV REPRESENTACIÓN SIMULTÁNEA EN EL ESCENARIO: EL ARTE EN ESPACIOS PÚBLICOS, FORMAS DE VER Y CONSTRUIR A LA CIUDAD.....	199
4.1 EL ARTISTA, LAS PRÁCTICAS COTIDIANAS Y SUS FORMAS DE EXPRESIÓN DENTRO DE LA CIUDAD.....	202
4.2 FORMAS DE VER Y CONSTRUIR A LA CIUDAD: EL ARTE EN ESPACIOS PÚBLICOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO EN EL S. XXI.....	220
4.2.3 EL VALOR DE LOS IMAGINARIOS PARA LA PRODUCCIÓN DE LA ESTÉTICA URBANA: EL COLLAGE SIMBÓLICO.....	225
CONCLUSIONES.....	237
GLOSARIO.....	243
BIBLIOGRAFÍA .....	245

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de tesis es un análisis sobre la relación entre el espacio urbano de la Ciudad de México en el siglo XXI y la creación artística contemporánea que se ha producido a partir de este espacio urbano y cuya dicotomía, es decir arte y ciudad, establece nodos simbólicos dentro de la vida social de la ciudad. Dadas las implicaciones de los fenómenos urbanos en nuestra ciudad contemporánea, se observa, un desbordamiento del espacio físico; tal característica espacial le ha conferido conceptualmente el nombre de megalópolis, construcción urbana en la que dadas sus características físicas, en sus bloques sociales se ostenta la aparente disolución de las prácticas cotidianas en sus espacios públicos, pues por sus dimensiones se manifiestan fragmentaciones del espacio, que de alguna forma economizan las distancias, lo que recompone los mecanismos simbólicos que tiene la sociedad para la creación del espacio social dentro de su vida cotidiana.

Bajo esta lógica, sitúo a la experiencia estética como un indicio simbólico de la interacción social con el espacio urbano. Por lo que se propone bajo la óptica de la sociología del arte, dar seguimiento dentro de la vida social a la experiencia estética, que en la presente investigación se establece ubicando socio-históricamente, los momentos en que bajo sus esquemas de constitución teórica y estilística, han construido el arte contemporáneo que observamos en la Ciudad de México.

Tal orientación permite dar un enfoque hermenéutico al análisis del objeto artístico, pues se somete metodológicamente para el análisis de esta tesis, un seguimiento conceptual desde una comprensión hermenéutica, pues el objeto que se expone al análisis es propiamente estético y por lo tanto simbólico, perviviendo así la propia construcción social, su uso y disposición desde la ciudad y dentro de ella. Se sustenta entonces, una comprensión del objeto desde la propia construcción del lenguaje visual, bajo los elementos que en él se mantienen; al mismo tiempo, se señalan los hechos sociales que en la historia del arte se sustentan, para determinar el impacto social dentro de la imagen, así como el análisis del campo artístico y su efecto en la producción estética. En realidad, no se trata en esta investigación de decir que es arte o no es arte, puesto que cómo bien enuncia Gadamer: “Es bien claro que la validez de lo bello no se puede derivar ni demostrar desde un principio general. A nadie le cabe duda de que las disputas sobre cuestiones de gusto no pueden decidirse por argumentación ni por demostración. Por otra parte es igualmente claro que el buen gusto no alcanzará jamás una verdadera generalidad empírica, lo que constituye la



razón de que las apelaciones al gusto vigente pasen siempre de largo ante la auténtica esencia del gusto.”<sup>1</sup> Por lo que se trata de observar, como influyen las características de la ciudad para la creación de obras, por medio de la vivencia que el artista tiene en un determinado lugar de la Ciudad, que en su mayoría se sitúan en interacciones con los espacios públicos, dotando de imágenes al escenario urbano.

El arte en espacios públicos en este caso *juega* un importante papel, puesto que es el tipo de arte que ensambla los factores de un lugar determinado, para poder mostrar de forma estética un discurso que se ha observado de esa área. En el caso de la Ciudad de México contemporánea, muchos son los elementos que el artista toma para la experimentación y la creación de obra estética, entendidos como una especie de *habitus*<sup>2</sup> que el propio artista, dentro de su vida cotidiana, puede manifestar por ejemplo, bajo la práctica del peatón. Por lo que resultó importante tomar en cuenta el concepto de *habitus*, puesto que se percibe que dota de sentido y orden a la práctica de la caminata y bajo la instancia de que la diferenciación es la que define la identidad social, fue pertinente tomar en cuenta a esta práctica, como una apropiación simbólica del espacio dentro del cotidiano, que contenía en ella todos los elementos para poder leerla desde diversas ópticas, desde la red y desde el *habitus* como una práctica cotidiana que construye el espacio, pero claro también por la enunciación de diferencias simbólicas, contenidas en esta práctica, como lo deduce De Certeau. “El acto de caminar es al sistema urbano lo que a la enunciación (*el speech act*) es a la lengua o a los enunciados realizados. Al nivel más elemental, hay en efecto una triple función “enunciativa”: es un proceso de apropiación del sistema topográfico por parte del peatón [...] es una realización espacial del lugar [...] en fin, implica relaciones entre posiciones diferenciadas, es decir “contratos” pragmáticos bajo la forma de movimientos [...] El andar parece pues encontrar una primera definición como espacio de enunciación.”<sup>3</sup>

Desde el concepto de vivencia,<sup>4</sup> la caminata introduce el sentido de continuidad en la vida, por ser una práctica cotidiana, que se construye por si misma, pero que a su vez, en la siguiente reproducción, se deja atrás para adquirir una nueva vivencia correspondiendo al sentido habitual del cotidiano. Lo interesante de la práctica del caminar se infiere en que también es una práctica que se organiza bajo las modalidades de rutas que el peatón establece. Por lo que se observa que el actor, ahora visto como peatón, usa un estilo y esto lo podemos inferir a una

---

1 Gadamer, Hans George, *Verdad y método*, Ed. Sígueme, Salamanca, 2003. pp.75-76.

2 Bourdieu, Pierre, *La distinción*, Ed. Taurus, México, 2003, pp.170.

3 De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, UIA, 2000, pp. 110.

4 Cfr. Gadamer, Hans George, Op. Cit. pp. 107.

acepción de uso retórico, más que metafórico para observar a esta práctica como un performance,<sup>5</sup> una ejecución que el sujeto realiza respecto a la transformación del espacio, puesto que para el actor, el espacio social es su objeto de transformación por medio de su cuerpo que camina y recorre las calles, realizando un estilismo propio para la construcción de un espacio social, que en este trabajo de tesis se conceptualiza bajo la metáfora del teatro como escenario, a través de la transformación simbólica del espacio geográfico.

Varios artistas desde hace algunas décadas como lo son Francis Alÿs, Diego Toledo o Mónica Mayer han tomado éstas variables en cuenta para poder crear piezas que juegan con estos elementos y los refractan en su creación estética, pues los convierten en el arte en espacios públicos. Para observar el cotidiano detenidamente, al igual que nosotros en calidad de sociólogos, los artistas hacen su trabajo de campo, estudian el área, observan, analizan y tienen un primer momento de experiencia estética, caminan, construyen el espacio social como cualquiera de nosotros, pero ellos juegan con todos éstos elementos que abstraen en su obra, movimiento que lo establece en el papel de artistas del cotidiano, para ser artistas visuales en el campo del arte contemporáneo de la Ciudad de México.

De esta forma, se ha planteado ver a la ciudad como un escenario bajo la definición conceptual de Goffman, Hannerz y Joseph, en donde se insertan varias escenografías establecidas formalmente, dentro de la concreción urbana de la Ciudad de México en el siglo XXI. Tales escenografías, han sido planteadas en sus alcances tanto del espacio físico como dentro del simbólico, recabando diversas visiones de la ciudad, que en su forma teórica da un enfoque interdisciplinario a esta investigación, puesto que se ha recurrido a las contribuciones teóricas, no sólo de sociólogos, sino de urbanistas, antropólogos y arquitectos, que de igual forma, logran articular el concepto de megalópolis. Ante tal concepto, se ha tomado en cuenta el discurso urbano y social de la globalización, lo que ha recreado un modelo urbano concebido como ciudad global; no obstante, en nuestra megalópolis se retienen a la vez las implicaciones socio-históricas del pasado poscolonial de nuestro escenario, fenómeno que sugiere un impacto de hibridación, dadas las diversas imágenes recabadas de la ciudad contemporánea en su constitución física y simbólica. Tomando en cuenta tal dicotomía establecida entre el pasado poscolonial y el discurso que plantea la globalización, el espacio urbano sucumbe ante diversas experiencias, que siguen recayendo en las prácticas cotidianas como formas simbólicas de

---

<sup>5</sup> Particularmente el sentido de performance es usado en las artes dramáticas, como un proceso de ejecución en donde el actor a través de diversos elementos como el cuerpo u otros objetos a los que realiza una transformación, creando un discurso a través de la propia intervención del objeto.

interacción con el espacio físico, edificando el espacio social por el que multitudes transitan, y que de forma colectiva conforman un collage, una imagen integral que combina éstos aspectos.

Todos estos elementos finalmente reproducen una imagen que encarna el concepto de imaginario urbano. Esta imagen se recompone de lo que todos percibimos de ésta ciudad, lo que sabemos, lo que construimos, lo que soñamos y finalmente lo que preservamos de ella, tal cómo lo diría Armando Silva en una entrevista ofrecida al periódico *El Universal* el pasado 25 de junio de 2006, respecto al imaginario de la Ciudad de México: “Una ciudad de estas características suscita imaginarios por doquier. Al recorrerla (en transporte colectivo, auto, caminando) el ciudadano encuentra continuamente el contraste entre lo conocido y lo desconocido, lo sorprendente y lo amenazante. En todo esto hay un esfuerzo por entender el alrededor en que se vive, es así como esta ciudad es experimentada como lo más grande del mundo, sin que lo sea. Por otra parte, esto permite que se valore su heterogeneidad, su vida social (“siempre hay algo que hacer”), y que se deplora la inseguridad y las dificultades para transitarla. Tal vez algo que se acerque a la sorpresa sea que a pesar de tanto énfasis mediático en sus carencias y dificultades, para sus habitantes aún pueda ser un espacio en donde el disfrute es posible y existan motivos para hacerla entrañable.”<sup>6</sup> Es claro por lo tanto, que todos imaginamos a nuestra ciudad, pero mientras la mayoría de nosotros transmitimos nuestras imágenes de forma oral, el artista las transmite en formas visuales.

Por lo que ha sido el objetivo de este trabajo de tesis, analizar simbólicamente el desbordamiento físico de la megalópolis y su simbolismo con la vida social, para focalizar la caminata como práctica cotidiana que logra a partir de la experimentación del espacio físico, identificar lugares referenciales en el inconsciente colectivo. De igual forma, observar la práctica del peatón como un posible inicio de la experiencia estética en la ciudad, mediante la cual de forma visual, se sustenta el valor simbólico de la interacción en el espacio urbano, insertando a través de las piezas artísticas otra imagen en el imaginario urbano, en donde el artista imprime su actuación, pasando del performance del peatón a la experiencia estética y añadiendo formas de ver y construir a la Ciudad de México en el siglo XXI. Para tal efecto, se ha recurrido de forma metodológica, en un primer punto al enfoque hermenéutico, que como lo he señalado anteriormente, sota de un análisis más próximo al uso de los distintos conceptos y construcciones simbólicas que se sustentan en la presente tesis, por lo que de primera línea se sugiere un análisis del discurso respecto al objeto al tiempo que a los diversos conceptos que dentro del lenguaje estético, sociológico

---

<sup>6</sup> Cfr. Silva, Armando, “Distrito Federal, la ciudad que todos imaginan”, *El Universal*, Ciudad de México, 25 de Junio del 2006.

y urbanista se exponen. Por lo que en el marco de la investigación se recurrió a fuentes tanto de carácter bibliográfico como hemerográfico, que se encontraran dentro del *corpus* teórico de ésta tesis, así como dentro del aparato crítico, en cuyo caso se han hecho algunas viñetas e incluso, pequeños hipertextos que acompañen a una mejor comprensión del análisis. Metodológicamente, el uso de un extenso aparato crítico que aquí se ofrece, intenta reforzar las ideas y los conceptos que se señalan dentro de la investigación, de igual forma sustenta el enfoque hermeneuta, usado tanto discursiva como metodológicamente, para el problema que aquí se implica.

En materia de la metodología para el trabajo de campo, se usaron elementos etnográficos, como lo fueron la observación participante, como forma de trabajo exploratorio, en un primer momento, lo que permitió identificar los tipos de actores sociales, que en algunos casos se convirtieron en informantes clave, y en otros, como actores que conformaban el *corpus* de la vida social, por lo que su testimonio se tornó de igual forma de gran valor para esta tesis. Para ambos casos se recurrió a la técnica de la entrevista, como ejercicio metodológico que, permitió esclarecer algunas hipótesis concebidas a raíz del trabajo exploratorio y en otras incluso, a establecer rutas de acceso al campo de investigación. En algunos casos fue posible recurrir a las imágenes fotográficas, como base para sustentar lo experimentado bajo la observación participante; en otros casos sólo se posibilitó el uso de notas, croquis y mapas mentales que constituyeron un diario de campo, el cual pude llevar del 4 de junio de 2005, al 24 de junio de 2007. Fue necesario a su vez, el asistir a exposiciones, eventos, inauguraciones, marchas y conciertos públicos, como parte de los momentos que constituyeron el trabajo de campo.

La presente tesis está dividida en cuatro capítulos. Dentro del primer capítulo titulado, *Arte y sociedad, historias que contar*, se abordará el análisis de lo que constituye el estudio de la sociología del arte, analizando algunas perspectivas de autores que han abordado el tema, como Roger Bastide, Pierre Bourdieu, Pierre Francastel, Vincenc Furió y Natalie Heinich, entre otros; abordando los puntos más relevantes del estudio de la sociología del arte, como lo son las funciones sociales del arte, que sin dar un corte funcionalista a la presente investigación, resulta substancioso para comprender el simbolismo en el arte desde una perspectiva social. Dando un corte hermeneuta al análisis de la obra de arte bajo el sustento teórico de Gadamer, se analizarán elementos semióticos para comprender el lenguaje visual, y el elemento del juego como enlace entre la obra de arte y la vida social. Asimismo, se analizarán el sentido del gusto y la disposición estética bajo la percepción teórica de Bourdieu y Gadamer, desde una óptica del arte moderno. Se concluirá por analizar desde la lógica del campo del arte, algunos

momentos históricos del arte moderno y contemporáneo de la Ciudad de México, analizando el peso social de los cambios que ha sufrido la ciudad tanto en su *corpus* social como en su estructura urbana.

En el segundo capítulo, cuyo título es *Presentación del escenario: la Ciudad de México observada como megalópolis*; se pretende abordar el análisis de la Ciudad de México desde el concepto de megalópolis, bajo las perspectivas teóricas de Krieger y García Vázquez, y bajo la perspectiva artística, auspiciada por las imágenes aéreas de la artista visual Melanie Smith, con el fin de observar el desbordamiento de la ciudad y como se traduce la transformación del espacio físico en los diversos fenómenos sociales y en su impacto simbólico para la percepción social de la ciudad. Asimismo, se analizarán algunos fenómenos que acontecen en la ciudad contemporánea como lo es la globalización y su impacto en el espacio público, observando algunas características del proyecto de ciudad global en nuestra ciudad, bajo las perspectivas teóricas de Borja, Sassen, Augé, Muxí, Hannerz, Joseph, y Duhau. Al finalizar se dará una perspectiva de como estos fenómenos impactan en la vida cultural de la urbe, repasando algunos momentos que se han suscitado en los últimos tres años en la plancha del Zócalo, lugar que se ha diseccionado para el trabajo de campo por su peso simbólico, lo que posibilita sustentar dentro de una simulación de montaje urbano, la imagen de un collage.

En el marco del tercer capítulo, titulado, *La Ciudad de México, un escenario construido por los paseantes*, se pretende analizar a la ciudad desde su construcción social bajo el concepto de escenario, desde las percepciones teóricas de Goffman, Hannerz, Joseph y Delgado. De esta forma, se pretende abordar dentro de la retórica del escenario la presentación del actor social, evaluando su desempeño como una actividad performativa desde el concepto de habitus de Bourdieu, con el fin de observar la construcción del espacio social, desde la experimentación del espacio físico por medio de la caminata. Así mismo, se analizará el concepto de imaginario urbano, su simbolismo, sus formas de construcción, y retomando a la práctica de la caminata, las rutas establecidas por algunos peatones entrevistados para la creación de croquis que ayudan a conformar el imaginario urbano, desde las perspectivas teóricas de Silva, Vergara, Durand, Augé y Le Goff.

Finalmente en el cuarto y último capítulo, cuyo título es *Representación simultánea en el escenario: el arte en espacios públicos, formas de ver y construir a la ciudad*, se retomarán algunos puntos de los capítulos anteriores para construir la acción que el arte en espacios públicos ejerce dentro del escenario urbano. Se analizarán desde la perspectiva del artista, las prácticas cotidianas y su relación con la producción artística, de igual forma se evaluará el simbolismo de los imaginarios para la producción artística en espacios públicos, observando sus diferencias taxonómicas

que van desde el performance hasta las acciones captadas fotográficamente. Se establecerán puentes simbólicos entre la ciudad y la experiencia estética, por lo que se fortalecerá el valor del imaginario urbano, observando la construcción de la estética urbana.

Al final de la presente tesis, se ofrece un glosario que contiene los conceptos usados dentro del discurso que se plantea y que propiamente provienen del lenguaje especializado de la historia del arte, así como la bibliografía citada a lo largo del texto y la consultada para efecto del trabajo de investigación.

Dispongámonos entonces a iniciar un recorrido con nuestro peatón, para mirar, experimentar, escuchar y admirar a nuestra ciudad, en el siglo XXI.

## CAPÍTULO I ARTE Y SOCIEDAD, HISTORIAS QUE CONTAR.

"FINALMENTE, PIENSO, PODRÍA PERCIBIR EL SOL, NO YA EN  
IMÁGENES EN EL AGUA O EN OTROS LUGARES QUE LE SON  
EXTRAÑOS, SINO CONTEMPLARLO CÓMO ES EN SÍ Y POR SÍ,  
EN SU PROPIO ÁMBITO."  
PLATÓN, LA ALEGORÍA DE LA CAVERNA.

Ciertamente múltiples estudios son los que han nutrido a nuestra tradición sociológica, en lo que se refiere al análisis del fenómeno artístico. Pertinencias epistemológicas, que han seguido a la tradición de observar a nuestro objeto de estudio, dentro del seguimiento de lo que las propias reglas de la sociología permea, desde que uno de nuestros padres teóricos Émile Durkheim, creara su tratado *Las reglas del método sociológico*, postulado teórico cuyo análisis nos atravesaría a multitudes de generaciones que hasta hoy, lo tomamos por lo menos como corolario inicial en nuestras investigaciones.

Perspícamente, al recordar cómo se constituye un hecho social para el inicio de cualquier investigación no podemos olvidar, ni pasar por obvio lo siguiente: "Un hecho social se reconoce por el poder de coacción externo que ejerce o es susceptible de ejercer sobre los individuos; y la presencia de este poder se reconoce a su vez sea por la existencia de una sanción determinada, sea por la resistencia que el hecho opone a toda empresa individual que tienda a violarlo. Sin embargo, se le puede definir también por la difusión que presenta en el interior del grupo, a condición de que, siguiendo las observaciones precedentes, se tenga cuidado de añadir como característica segunda y esencial que existe independientemente de las formas individuales que toma al difundirse."<sup>1</sup> No obstante, al hablar del arte como un hecho social, éste nos permite por sus propias características, ir más allá de los cuestionamientos que muchos sociólogos nos hacemos por ejemplo, a raíz de la coacción, o de un balance en masa sobre su forma de apreciación. Hablar hoy de la sociología del arte, resulta quizás más

<sup>1</sup> Durkheim, Émile, *Las reglas del método sociológico*, quinta edición, Ed. Colofón, México, 2002, pp. 33-34.

complejo por las propias problemáticas que se suscitan en nuestro tiempo. Aún cuando Durkheim, sólo tomaba al arte como un instrumento para esclarecer un hecho social como lo es la religión,<sup>2</sup> actualmente, tenemos un panorama no sólo artístico, también social, que desea representar no sólo de forma simbólica, sino a manera de signo, una confrontación de la problemática social actual.

Tenemos ante nosotros una perspectiva con múltiples facetas, interiores, exteriores, puntos de fuga, sinergias, introyecciones y acontecimientos, y claro como sociólogos tenemos múltiples soluciones; evidentemente, ninguna de ellas será absoluta, por lo que nuestra posición será más la de voltear a nuestros escenarios reales, regresar al laboratorio social y observar. Natalie Heinrich, aborda esta problemática, desde lineamientos poco ortodoxos para la propia sociología, pero que en realidad sustenta mucho de lo que se trata de plantear, “consiste más bien en abrir los marcos de la disciplina sociológica para tomar también por objeto de arte como lo viven los actores. Las representaciones que se forman de él –y que, llegado el caso, también se forman los sociólogos- no son entonces aquello en contra de lo cual, sino aquello a propósito de lo cual se constituye la verdad sociológica.”<sup>3</sup> El arte permite entonces, reconsiderar, deconstruir, abstraer e incluso abandonar, algunas posturas y hábitos que muchas veces como sociólogos tendemos a canalizar en nuestros proyectos. Sin embargo, bajo la primicia de esta fuente lúdica que abastece el arte, es posible romper con muchas tradiciones teóricas, y aun bajo reglas y escenarios establecidos, como en cualquier otro juego, las dinámicas y las jugarretas siempre permitirán escamotear e incluso vencer a viejas estructuras, sin perder la frecuencia de un estilismo básico, pero con el equilibrio de inventar nuevas formas de construcción de hechos. Evidentemente estos desplazamientos efectúan cambios, que no sólo cuestionan a la sociología del arte, sino al propio arte, atravesando y confrontando siempre a partir de las nuevas dinámicas sociales que se generan dentro del espacio social.

En palabras de Roger Bastide, “el arte precisamente posee un valor de información notable para el sociólogo que, por su conducto, descubrirá los elementos ocultos y dinámicos de la sociedad que de otro modo se le escaparían.”<sup>4</sup> Pierre Francastel, contemporáneo teórico de Bastide, objetaba por ejemplo, que la obra de arte no sólo sería un dato fundamental que permitiría observar los procesos sociales unido a

---

2 Cfr. Durkheim, Émile, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Colofón, México, 2000, pp. 164-283.

3 Heinrich, Natalie, *Lo que el Arte aporta a la sociología*, Sello Bermejo, CONACULTA, México, 2001, pp.13.

4 Bastide, Roger, *Arte y sociedad*, FCE, México, 2006, pp. 60.



la experiencia humana en la que se concretó su creación, sino que incluso, permitiría postular que todo ser humano posee la facultad de integrarla a su propia experiencia personal, permitiendo una visión integral del creador y del observador.<sup>5</sup>

Propiamente el arte nos acerca a observar nociones, que sin esa delimitación simbólica que dota el arte pasaríamos por alto, puesto que múltiples elementos que engendran al fenómeno estético son analizados desde diversas posiciones, como por ejemplo la política, como lo advierte Furió.<sup>6</sup> Empero, tales condiciones por ejemplo, en sus formas negativas pueden establecer episodios de censura o de control ideológico, logrando derrocar la esencia de la propia obra de arte, o en el caso de los fenómenos bélicos, destruyendo la obra e incluso influenciando la producción estética, usando al arte como elemento panfletario para una campaña política o bélica.

En muchas ocasiones, las contradicciones radican en poder objetivar al arte. Para muchos, el reduccionismo estilístico no fomenta sino una subjetividad ante el fenómeno estético. Sin embargo, no tratamos de singularizar el objeto de estudio, sino al contrario, se trata de observar lo social que el arte puede emblematicar en su propio contenido.<sup>7</sup> Muchos han sido los teóricos que han criticado justamente la función de la relación simbólica del arte con el mundo real; por ejemplo John Zerzan, exclama que ante la sustitución simbólica que el arte ofrece, existe un elemento de falsificación de las propias motivaciones que el sentimiento humano proclama.<sup>8</sup> Ante esto, se percibe que el arte en sí, encumbra percepciones más subjetivas como lo es la sensibilidad, su simbolismo, el sentido del gusto y la conciencia estética social. Es aquí, en donde radica la complejidad de hablar de un elemento tan singular como lo es el arte, y aún cuando en la mayoría de los discursos, el arte al igual que la pasión sexual o el contacto con lo sagrado, como lo explica Geertz, resultan quedar al margen por la dificultad de asimilarlos plenamente a la vida social, estos objetos deben ser asimilados dentro de la vida colectiva.<sup>9</sup> Por ello, se percibe que no todos los

5 Cfr. Francastel, Pierre, *Sociología del arte*, Alianza, Madrid, 1998, pp. 9.

6 “Y la historia del arte nos confirma que la política y el arte, digan lo que digan algunos artistas actuales, con frecuencia están relacionados. Esta relación puede ser positiva o negativa para el arte. [...], partimos de la base que el arte y la política presentan importantes conexiones a lo largo de la historia, hasta el punto de que pasarlas por alto implicaría no poder comprender hechos esenciales vinculados a la realización, configuración y función de muchas obras de arte.” Cfr. Furió, Vincenc, *Sociología del arte*, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 100.

7 Natalie Heinrich realizando un giro a lo que la propia tradición de la sociología del arte proponía, dispone de lo que no muchos estudiosos sociales del arte hacen, recurrir a biografías, a seguimientos históricos e incluso a los propios artistas, con el fin de determinar el sentido social del arte en las obras que los artistas plasman. “Luego entonces, se debe considerar la operación de generalización no como lo propio del trabajo sociológico, sino como una competencia muy usada por la sociología, pero que el sociólogo debe estudiar de la misma manera que la operación de particularización. Desde esta perspectiva, toda reducción a lo colectivo, a lo general, a lo universal, resulta ya no una constatación de hechos, sino un juicio de valor –un juicio crítico–, al igual que la valoración de lo individual, lo particular, lo singular: de tal manera que el sociólogo que busca descubrir lo general detrás de lo particular, denunciar la ilusión de la individualidad del acto creador, deja de ser investigador para adoptar la postura de un actor entre otros, que defiende un sistema de valores.” Cfr. Heinrich, Natalie, Op. Cit. pp. 19-20.

8 Cfr. Zerzan, John “Contra el arte” en Parfrey, Adam (ed.) *Cultura del Apocalipsis, teologías del Apocalipsis*, Valdemar, Madrid, 2002, pp. 184-189.

9 Geertz, Clifford *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1994, pp. 119.

fenómenos que acontecen en la estructura social son sistemáticamente ratificados y evaluados en el mundo del arte, evidentemente existen otras fuentes que hacen fluir de formas divergentes a la creación estética, como lo explica Canclini.<sup>10</sup>

En nuestro actual acontecer, diversos son los fenómenos que nos auspician múltiples cuestionamientos. La globalización y su impacto en nuestra ciudad, por ejemplo, marcan una serie de replanteamientos sobre las nuevas formas de vida social. El arte contemporáneo en México, ha hecho un importante registro visual de cada fenómeno que no atestiguábamos como tal, hace un par de décadas, empero que veíamos sus inicios desde la segunda mitad del siglo pasado. Si bien es cierto que en otras partes del mundo el arte representó desde la época moderna tales transformaciones, como lo fundamentan los *ready mades* de Marcel Duchamp; en México no es hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando la duda comienza a corroer la imaginación de cada artista que ha conformado la última época del arte moderno y la primera del arte contemporáneo mexicano, a partir del movimiento de ruptura y posteriormente, bajo la creación de diversos colectivos artísticos como el Salón Independiente, (SI).<sup>11</sup> El entusiasmo de evaluar estéticamente nuevos territorios no explorados aún, como los happenings, el performance, las intervenciones estéticas del espacio público, entre otras experimentaciones de la producción estética, fueron planteadas y activadas por la fuerte necesidad de alzar la voz ante escenarios sombríos y abruptos como los observados en los años 68, 71, y 85, así como la entrada del neoliberalismo, y la crisis nacional del 94, siendo hechos históricos que dejaron una fuerte impresión en la conciencia colectiva contenida en el escenario social entendiendo a éste como el espacio que es construido a partir de la vida social que en este caso, en la ciudad de México se suscita y por lo tanto, en la intervención estética contemporánea.

Empero, no sólo los movimientos sociales han sido punto de enfoque en la creación estética. Los fenómenos cotidianos que se sus-traen de las capas de esta ciudad, lo popular, lo inverosímil, el contenido humorístico y lúdico de algunas prácticas cotidianas como la caminata, el paralelismo exógeno de las clases sociales; incluso, los cambios estructurales del equipamiento urbano, han sido elementos que han motivado a nuevos discursos estéticos, pero con una dinámica distinta en lo social, que sin una función panfletaria establece una fuerte

---

10 "debemos distinguir dentro de la sociedad qué aspectos cumplen el papel de condiciones de producción del arte, y demostrar que tales condicionamientos dejaron huellas en las obras." Cfr. García Canclini, Néstor, *La producción simbólica*, Siglo XXI Editores, México, 1979, pp. 50.

11 El colectivo SI, forma parte de los diversos grupos y colectivos que hicieron posibles los cambios estructurales, de manufactura e incluso ideológicos dentro del campo artístico mexicano de finales de la época de los sesenta y principios de los setenta. Cfr. Barrios, José Luis, "Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana)." en Benítez Dueñas, Issa MA., (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, disolvencias (1996-2000)*, Tomo IV, CONACULTA, México, 2001, pp. 152.

necesidad de expresión. Es en esta línea en donde podemos visualizar lo que Hauser intentaba decirnos cuando declaraba, “si bien todo arte está condicionado socialmente, no todo en el arte es definible socialmente.”<sup>12</sup> No obstante, si bien la fenomenología que permea a este hecho social no siempre esclarecerá una definición, lo cierto es que siempre nos llevará a cuestionarnos nuevamente y a buscar estrategias y condiciones que puedan seccionar epistemológicamente al objeto. Arte y sociedad por lo tanto, recrearan una dicotomía sobre la que se pretende construir el espacio de análisis que se suscita, cuando intentamos observar la dimensión social del arte, como paradigma frecuentador de la sociología del arte.

### 1.1 LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE: ESTRATEGIAS PARA EVIDENCIAR LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LO SOCIAL

Resulta necesario entonces, iniciar por especificar el estudio de la sociología del arte, sustentando el concepto en los índices antes marcados, para una comprensión de carácter hermenéutico. La sociología del arte necesita de las aportaciones de la historia social del arte y de la estética sociológica, pero tiene unos objetivos, unos límites y unos problemas que le son propios. Cómo acertadamente apunta García Canclini: “La integración del arte en la sociedad se ha vuelto obvia para muchos artistas, historiadores, críticos y sociólogos. Pero que el conocimiento de esa integración avance no quiere decir que resulte menos conflictiva. Pareciera, al contrario, que cuanto más evidente se muestra más cuestionadora se vuelve, tanto para el idealismo estético que defiende la inmaculada concepción del arte como para los sociólogos mecanicistas que encuentran en el arte obstáculos empecinados a sus pretensiones deterministas. [...] la teoría y la historia del arte son desafiadas por la sociología a reconocer los condicionamientos que derivan de la producción, la circulación y el consumo de los bienes artísticos.”<sup>13</sup>

Por lo que su especificidad, se fundamenta en que pretende estudiar la realidad desde otro punto de vista, el sociológico. Como lo enuncia Bastide, “una sociología del arte habrá de estudiar el condicionamiento social de las obras, así como el de los productores y el de los consumidores; habrá de tomar en cuenta a las instituciones que influyeron en esas obras y aquellas que nacieron porque el arte existe. Esta

<sup>12</sup> Hauser, Arnold, *Introducción a la historia del arte*, Guadarrama, Madrid, 1973, pp. 20.

<sup>13</sup> García Canclini, Néstor, Op. Cit. pp. 11.

enumeración delimita el campo de una sociología del arte, y asimismo sus fronteras: el valor intrínseco de la obra y sus relaciones con la belleza, no formarían parte de este análisis.”<sup>14</sup> De esta forma, serán los fenómenos artísticos lo que se intentará comprender globalmente a partir de sus conexiones con otros aspectos de la realidad social; es decir, no se trata de estudiar el arte y la sociedad de manera separada, ni de apuntar paralelismos, sino de analizarlos en su complementariedad, de manera en que se pueden conjuntar en un binomio.

La sociología del arte, no centra su atención en las obras en sí mismas o en su evolución estilística, ni tampoco en el análisis de los factores económicos, políticos, sociales y culturales del momento histórico; sino, que a partir del conocimiento de ambos aspectos (las obras y el medio en el que se producen), se pretende poner de relieve la dimensión social del hecho artístico. Por lo que cabe subrayar que en el binomio arte-sociedad, se trata de estudiar influencias, incluso condicionamientos y por lo tanto, proponer interpretaciones que fundamenten y expliquen la citada interdependencia. Según Pierre Bourdieu, las fuerzas sociales no actúan sobre el arte directamente, sino a través de la estructura del campo artístico, el cual ejerce un efecto de reestructuración o de refracción debido a sus fuerzas y formas específicas; una fuerte expansión económica, señala también el autor, puede ejercer sus efectos de diversas maneras, incrementando el número de productores, o bien la extensión del público de lectores o espectadores.<sup>15</sup> Es decir, no se trata de ver como un factor externo influye directamente sobre una obra o circunstancia artística concreta, sino que habitualmente, tenemos que pensar en un campo organizado y en una red de relaciones.

De esta forma, observamos la radical simplificación que supone, considerar al arte como un simple reflejo de la sociedad. El arte es una particular interpretación de la realidad, y tiene, aunque sea históricamente variable, una relativa autonomía, como lo demuestra el hecho de que las formas artísticas no siempre son isomórficas y sincrónicas con las fuerzas sociales dominantes. Es decir, el arte como bien simbólico, sólo es objeto de apropiación, para los individuos que cuenten con los elementos para apropiarse, como lo anota Teresa del Conde, “ la obra de arte como bien simbólico (y no como bien económico, lo que también puede ser y es) sólo existe como tal para quienes poseen los medios para apropiársela, es decir, para quienes por razones de diversa índole experimentan esa “necesidad cultural” estética, emotiva o lo que sea, de acercarse a la obra de arte, introyectarla y hacerla suya, fuera de toda posible posesión personal de si misma. Así sucede en el caso de las artes plásticas, [...] Las “necesidades culturales” es decir el hábito o la preparación que las crea, varía de acuerdo a los

---

14 Bastide, Roger, Op. Cit., pp. 18.

15 Cfr. Bourdieu, Pierre, *Las Reglas del arte*, cuarta edición, Anagrama, Barcelona, 2005, pp. 343-344.

contextos particulares y varía también de un período a otro, aún en personas entendidas.”<sup>16</sup> Por lo que mucho dependerá del fin con el que dicha apropiación se desarrolle, bajo los parámetros de las diversas disciplinas que estudian el fenómeno del arte, y bajo los diversos individuos que pretendan apropiarse del arte como bien simbólico. Por ejemplo, nunca será analizado de la misma forma el arte desde cada una de estas disciplinas como lo son la historia del arte, la sociología, o la crítica del arte, así como tampoco será la misma experiencia del artista al realizar su obra; del público especializado que acude a los museos, como tampoco lo será del público que consume en forma de industria cultural algunos arquetipos artísticos, puesto que hoy, no debemos olvidar que los medios de las industrias culturales nos acercan al arte de forma más efectiva que antes, por ello resulta necesario conocer el contexto social en donde se formula el fenómeno artístico.<sup>17</sup>

Lo que llamamos contexto social está formado por realidades de orden diverso. En cualquier momento histórico encontramos diferentes niveles o esferas de la vida social que son incluso, de forma simbólica, interdependientes. Empero, además de esta interdependencia básica, desde un punto de vista sociológico hay que tener en cuenta también que no todos los niveles de la realidad social tienen el mismo plano; no obstante, cuando se trata de valorar las causas de los fenómenos observados, se debe considerar qué factores son predominantes en cada situación, como lo recuerda el historiador George Duby. “Pero tener en cuenta de ese modo la diversidad de los grupos, es decir, cierta estratificación social, al mismo tiempo que una variable plasticidad del ambiente geográfico, conduce de inmediato [...] a tomar en cuenta otra dimensión, ésta propia de la historia: la duración. Lo que permite a los historiadores pagar su deuda, ayuda a su vez a psicólogos y sociólogos a perfeccionar sus métodos, a plantear mejor sus problemas, invitándolos a pasar naturalmente de la diversidad de los grupos a la diversidad de los ritmos.”<sup>18</sup> Por lo tanto no es posible explicarse la configuración de las obras de arte solo por las influencias del contexto, sino que también debe tenerse en cuenta, entre muchas otras cosas, la estructura del sistema receptor de estas influencias, la naturaleza material, técnica y lingüística de las obras. La sociología del arte, debe considerar estos aspectos, especialmente en la medida en la que ayuden a explicar tanto la capacidad de recepción como de producción de influencias.

Ante estos aspectos, el estudio de la dimensión social del arte es el objetivo fundamental de la sociología del arte, sin embargo, puede formularse y abordarse de diversas maneras. Algunos sociólogos prefieren subrayar las ideas de proceso. Por ejemplo, Alphons Silbermann,

16 Del Conde, Teresa, *¿Es arte? ¿no es arte?*, CONACULTA, México 2001, pp. 9.

17 Frente a esto, Teresa Del Conde, profundiza la apropiación del fenómeno artístico, desde las diversas disciplinas sociales. Cfr. *Ibíd.* pp. 10-11.

18 Duby, George, “II Historia de las mentalidades” en *Obras selectas de George Duby*, Beatriz Rojas (coomp.), F.C.E., México, 1999, pp. 52-53.

habla de un proceso social continuo que implica una interacción entre el artista y su entorno sociocultural y culmina en la creación de una obra de uno u otro género, la que a su vez es recibida por el medio sociocultural y vuelve a actuar sobre él; como consecuencia, el principal objetivo de la sociología del arte debe consistir en estudiar procesos artísticos totales, es decir, la interacción y la interdependencia del artista, de la obra de arte y del público.<sup>19</sup>

En nuestra época, la sociología del arte en las artes visuales analiza las condiciones políticas, económicas, sociales y culturales que actúan en este campo, y estudia el papel que desempeñan personas y grupos, formas de exposición y venta, asociaciones e instituciones, así como la propia obra de arte cuyas peculiaridades técnico-lingüísticas, también condicionan su producción, difusión y recepción, como lo sitúa Furió. “La sociología del arte, por lo tanto estudia las condiciones sociológicas de existencia de las obras y sigue su existencia y efectos sociales. En resumen: se interesa por las condiciones sociales de producción, difusión y recepción de las obras de arte. Este enfoque implica identificar y estudiar a los agentes que ocupan un lugar estructuralmente importante en el ámbito artístico delimitado, analizando su función, interrelaciones y los valores que las producen.”<sup>20</sup> Tal paradigma supone, que cada nueva estrategia estilística a lo largo de la historia del arte, puede considerarse una propuesta en este sentido: cambia la forma de representación, porque cambia la visión del mundo, la forma en que un individuo y una sociedad perciben el tiempo y el espacio.

Dentro de esta mediación, se observa que una de las transformaciones más significativas que ha planteado el arte moderno y contemporáneo, ha sido dentro de la forma representación simbólica de la vida cotidiana. Los diversos intentos de vinculación hasta el grado de confundir el arte con la vida cotidiana, han replanteado la distancia que separa a la obra de arte del resto de los objetos del mundo, cuestionando un elemento fundamental de toda representación: su condición de ficcionalidad. Francis Alÿs, artista belga residente en México desde 1986, ha entendido muy bien este contraste, representándolo en cada una de sus obras; como lo constata José Luis Barrios, “Francis Alÿs cambia la estrategia al plano horizontal de realización y al plano vital de su acción. Las intervenciones-acciones de Alÿs son despliegues

---

19 Silbermann, Alphons, *Sociología del Arte*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1971. pp. 32-33

20 Furió, Vincenc, Op. Cit. pp. 28.

transversales que recolocan la mirada para hacer ver el desplazamiento como tensión y acontecimiento. Sus trabajos no documentan procesos sociales, más bien activan su espacio mínimo como dar sitio al acontecimiento.”<sup>21</sup>

Uno de los ejemplos que puede aclarar lo antes adscrito, es la intervención estética del espacio urbano, el arte en espacios públicos, cuyo propósito es observar como influyen las características de la ciudad para la creación en un primer momento de experiencia estética, por medio de la vivencia que el artista tiene en un determinado lugar de la Ciudad, y después como cristaliza ésta vivencia en su obra visual. El arte en espacios públicos en este caso “juega” un importante papel, puesto que es el tipo de arte que ensambla los factores de un lugar determinado, para poder mostrar de forma estética un discurso que se ha observado de ese espacio, como bien lo expresa Eder Castillo, integrante del colectivo RGE: “Me parece que en este juego es importante llegar a un consenso entre las distintas partes aplicadas en la generación de un arte público, gestores, políticos, técnicos, urbanistas, artistas y sobre todo vecinos, son piezas integrantes de este frágil momento de contacto que, por ejemplo, en el caso del Corredor Cultural del Centro Histórico de la Ciudad de México, lidia con una estrategia de convivencia que actúa dentro de la ideología del turismo como una atracción más de la ciudad en donde se instala. Sobra decir que si un arte público, efímero o permanente no va acompañado de un trabajo de campo y de un compromiso con el sitio en donde se va a realizar, no sirve para nada, será pura decoración.”<sup>22</sup>



**Ilustración 1 Francis Alÿs.  
Turista, 1994.  
Documentación fotográfica de una  
acción.**

Por ejemplo, en *Turista*, una acción captada fotográficamente en 1996, Alÿs se encuentra en el típico sitio que simboliza el lugar de espera para ofrecer trabajo, las rejas de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, en el Zócalo, pero nuestro artista toma también un lugar entre un plomero y un pintor de brocha gorda; Alÿs se posiciona con un cartel que dice TURISTA. De una forma que presagia a la fabula del zorro, como lo diría Cuauhtémoc Medina,<sup>23</sup> y un tono lúdico que ensambla una crítica social, Alÿs logra desde el propio enfoque del artista, trabajar su pieza reiterando su experiencia y su cohabitación en la vida social, dentro del espacio físico. Ante esto, Issa Ma. Benítez Dueñas, observa que la obra de arte se

21 Barrios, José Luis, “Afecto, carne social y máquina deseante” en *Curare*, Núm. 27, año 15, México, 2007, pp. 85.

22 Cfr. Sanchezblas, Iván, “RGE, Magnificando la experiencia de lo cotidiano, Arte público como una experiencia de juego” entrevista realizada a Eder Castillo, en *RIM*, México, Año 1 número 1, marzo-abril, 2006, pp. 9.

23 Entrevista realizada al Curador Cuauhtémoc Medina en febrero de 2007, Ciudad de México.

presenta así como la mediadora privilegiada entre la mirada del mundo externo, de donde se derivan diversas estrategias de interpretación que intentan descifrar de un modo u otro, las motivaciones que originan estos cambios de visión.<sup>24</sup>

En el siguiente punto analizaremos la significación de la función social en el campo del arte, con un enfoque histórico que permita realizar una reflexión más profunda, en cuanto a los límites teóricos del estudio del arte para la sociología y su enlace con la realidad social.

## 1.2 LA FUNCIÓN SOCIAL DEL ARTE, ¿UNA FUNCIÓN MÁS QUE CONTEMPLATIVA?

El arte, con su maravillosa capacidad de enfrentarnos a múltiples mundos, nos hace ver que existen diversos acercamientos a lo bello dentro de las manifestaciones conceptuales que se perciben de la experiencia estética en la vida social, como lo son el sentido del gusto, la conciencia estética y la propia confrontación social de estos conceptos, respecto a la obra, como bien lo explica Vincenc Furió. “La influencia de la sociedad en el arte no solo se pone de manifiesto en relación con las características de las obras, sino también en la consideración previa como “arte” de cierto tipo de productos.”<sup>25</sup>

Quizás, siempre resultará un paradigma determinar funciones a un fenómeno que tiene bases filosóficas, presagiando su propia estética, por lo que cuando se trata de delimitar una función al fenómeno artístico, evidentemente muchos planteamientos de la realidad social no encajarán o se verán de forma difusa. Posiblemente, ahora sea aún más complejo relacionar funciones entre el arte moderno y contemporáneo, puesto que los propios conceptos a lo que nos remiten su función, que de existir tal serían de tipo ideológico y estético, son relativamente modernos. Es por eso que quizás debamos enfocarnos más al sentido de la obra, para entender si así lo confiere el contexto, una función que no se podrá llevar a cabo sin un proceso de distinción simbólico, que aunque lo observaremos más adelante, será una clave para delinear el proceso que concierne el comprender a la función social del arte más allá de una llana contemplación. Gadamer, entonces analiza que una

---

24 Benítez Dueñas, Issa, Ma. “Del arte contemporáneo y sus territorios: artistas nómadas y arte in situ” en Benítez Dueñas, Issa, Ma. (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, disolvencias (1960-2000)*, Tomo IV, CONACULTA, México, 2001, pp. 218.

25 Furió, Vincenc, Op. Cit. pp. 75.



función puede establecerse a raíz de lo que remite la obra de arte; por ello resulta trascendente evaluar la conciencia histórica que pervive en nuestro proceso cognitivo para poder referirnos a lo que ahora observamos en el arte.<sup>26</sup>

Proponemos entonces, delinear de primera cuenta, las funciones que en los primeros momentos históricos del arte fueron más tangibles, sean éstas de tipo religioso, decorativo y político, para poder destacar los primeros motores circunstanciales que motivaron en la historia de la humanidad a la producción estética, con la intención de analizar en los siguientes puntos, las funciones simbólicas del arte moderno y contemporáneo, bajo los nuevos esquemas que la sociología del arte ofrece.

### 1.2.1 UNA MIRILLA A TRAVÉS DE LA PUERTA DEL TIEMPO, LA HISTORIA DEL ARTE COMO CONTEXTO SOCIAL

Desde el principio de los tiempos, el arte y su producción, representaron uno de los factores que conectaban al ser humano con su capacidad sensitiva. En un primer instante, fue a través del interdicto. Justo cuando el hombre de Neandertal tuvo conciencia de la muerte, comienza por enterrar a sus muertos; no obstante, no sólo esta práctica queda implícita en su comprensión del fin de la vida, al descubrir el traumático interdicto, sino que además, deja con manifestaciones visuales encontradas en las cavernas, su registro que antepone a la primigenia experiencia estética materializada en las primeras obras de arte, como lo ejemplifica Bataille con las cuevas de Lacaux. “Sea como sea, esta cueva plantea, en una especie de pozo que no es sino una cavidad natural, un enigma desconcertante. Bajo la apariencia de una pintura excepcional, el Hombre de Lacaux supo ocultar en lo más profundo de la caverna el enigma que nos propone. Aunque, a decir verdad, para él no existió enigma alguno, ya que ese hombre y ese bisonte que representaba tenían un sentido evidente. Pero nosotros ahora, nos desesperamos ante la sombría imagen que nos ofrecen las paredes de la cueva: la de un hombre de cabeza de pájaro y sexo erecto que se desploma ante un bisonte herido de muerte, con las entrañas colgando, y que pese a todo le hace frente. Un carácter oscuro, extraño, individualiza esta escena patética con la cual no puede compararse ninguna otra pintura de la misma época.”<sup>27</sup>

26 Cfr. Gadamer, Hans, George, *La actualidad de lo bello*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1991, pp. 85.

27 Bataille, Georges, *Las Lagrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona, 1997, pp. 53-54.

Tras el proceso de una posible asimilación de la transgresión representada por la experiencia estética,<sup>28</sup> el hombre a través de su historia logró hacer en el arte, especialmente en el campo de las artes visuales, registros de su propia visión con respecto a las condiciones exteriores del sentido social. Ya que si bien las propias circunstancias naturales no producen hechos culturales, de cualquier forma producen condiciones que dependen del uso o incluso de la reacción que se hagan de esas condiciones, dependiendo así de forma integral de las respuestas humanas, sociales y culturales. Geertz consciente de ello, reflexiona sobre la problemática que se establece al querer implantar en el fenómeno estético una localidad cultural sin precisar que la definición de arte de cualquier sociedad, nunca es totalmente intra-estética.<sup>29</sup>

Un ejemplo de lo antes referido, es el continuo uso de imágenes que remiten a escenas de los mitos antiguos. En la Grecia antigua por ejemplo, se encuentran múltiples piezas entre las que se cuentan monedas, vasijas, copas y otros utensilios de uso cotidiano con grabados de origen mitológico. Esto demuestra por ejemplo, la importancia de los cultos hacía el mito y su impacto iconoclasta en lo cotidiano, entre los que se encuentran los ritos dionisiacos. “Las imágenes representadas en las monedas tracias –explica Bataille- nos permiten imaginarnos la promiscuidad reinante, en el sentido de una tendencia a la orgía. Estas monedas sólo representaban un aspecto arcaico de las bacanales. Las imágenes representadas en vasijas de los siglos sucesivos nos sirven de ayuda para saber en que consistieron los ritos dionisiacos, cuya esencia era el libertinaje.”<sup>30</sup> En este episodio de la historia del arte, la transgresión y el estricto orden de lo sagrado, recomponen la idea de función del arte para contextualizar los mitos y su fin simbólico dentro de los bienes cotidianos.

Con la introducción del rito cristiano, a partir de la Edad Media, la constitución de la forma de representación simbólica también cambia, acercándonos propiamente a la decoración de las iglesias. Existe entonces también una función arquetípica del uso de la forma, como lo señala Francastel. “La forma no está ligada ni a las partes ni a lo real, sino a la causalidad. No es un reflejo sino una fabricación.”<sup>31</sup> Podemos observar que la producción estética fue normada por las restricciones de la institución eclesiástica, atribuyéndole al artista el encargo de recrear en sus obras los imaginarios del infierno, como lo dictaba la iglesia del Medioevo; “La Edad Media otorgó un lugar al erotismo en la

---

28 Cabe resaltar, que en la experiencia estética quedan plasmados todos los valores sociales que tienen una utilidad preponderante para el individuo, se trata claramente de prácticas desmitificadoras no solo respecto al arte, sino a todo aquello a lo que la sociedad atribuye un valor. Cfr. Vincenc Furió Op. Cit. pp. 75-76.

29 Geertz, Clifford, *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1994, pp. 119.

30 Bataille, Georges, Op. Cit. pp. 93.

31 Francastel, Pierre, *Sociología del arte*, Ed. Alianza, Madrid, 1998, pp. 54.

pintura: ¡lo relegó al infierno! Los pintores de esta época trabajaban para la Iglesia y, para la iglesia, erotismo significaba pecado. Solo podía ser introducido en la pintura bajo el aspecto de la condenación. Únicamente fue permitido en representaciones del infierno o, como máximo simbolizando repugnantes imágenes del pecado.”<sup>32</sup> Algunos elementos dentro de la relegación cristiana hacia el infierno, promovieron un fuerte impacto simbólico en las obras, como lo fue el simbolismo iconográfico del apocalipsis, lo cual señala Jaques Le Goff; “por fin, la abundancia y el virtuosismo de las imágenes y de los símbolos que durante siglos han agitado la imaginación y excitado el estro de los artistas. Si el Apocalipsis ha contribuido notablemente a modelar lo que Delumeau llama “el cristianismo del temor”, sin duda, ha constituido la ocasión para la creación de obras maestras del arte, sobre todo en el Medioevo (miniaturas de los manuscritos del Apocalipsis o tapicerías inspiradas en el comentario al Apocalipsis hecho por el Beato de Liébana, entre las cuales sobresale la de Angers del siglo XIV).”<sup>33</sup>

Cabe señalar, que es en este momento en donde se inicia la observación de las relaciones de patronazgo<sup>34</sup> y mecenazgo<sup>35</sup> que más adelante serán solidificadas a través de la historia del arte; tales relaciones reflejan que es preciso para el nacimiento de una obra, la inserción de la demanda social, como lo recupera Furió. “La decisión de promover la realización de una obra de arte está condicionada por el medio social, pero no parte de toda la sociedad. Es solo de determinados grupos, y de personas dentro de estos grupos, de donde parte el impulso inicial.”<sup>36</sup> Estos sistemas de patronazgo, dieron un sentido en el mundo del arte de función de uso, puesto que el papel del arte en ese momento es el de representar el carácter de élite entre las clases y estamentos, haciendo del fenómeno artístico una producción con función social, que en casi todos los casos plasmaba su desempeño con su forma y su naturaleza de carácter restrictivo. En el caso del arte sacro, su representación tenía que ver con que fuese un ilustrador de la Biblia para la masa iletrada, como lo recupera Gombrich, en una cita del Papa

32 *Ibíd.* pp. 100.

33 Le Goff, Jaques, *El orden de la memoria*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1991, pp. 68-69.

34 El sistema de patronazgo, se deriva de la palabra patrono, aunque en un sentido propio resulta un término bastante genérico que se ha utilizado en la historia del arte tanto para referirse al patronazgo real, como para la relación entre patronos y pintores de la época barroca en Italia; básicamente este término designa superioridad, marcando una división de clases y protección para el artista y su obra. Cfr. Furió, Vincenc, *Op. Cit.* pp. 189- 198.

35 El termino mecenaz, promueve un valor más desinteresado, incluso con un matiz que le otorga una posición de benefactor más que el de patrono. El termino proviene del nombre de Gaius Maecenas, consejero de Augusto y protector de literatos como Virgilio y Horacio; sin embargo este sitio dentro de la estructura jerárquica del arte, comenzó a alcanzar un gran poder que produjo grandes impulsos económicos, volviéndose en parte el representante del artista y en parte disolviendo un poco su desinterés, como lo ejemplifica muy bien Flaubert en su novela, *La educación sentimental*, para convertirse en lo que conocemos hoy como galerista. Cfr. Furió, Vincenc, *Op. Cit.* pp. 190. también, Flaubert, Gustave, *La educación sentimental*, Ed. Grijalbo Mondadori, México, 2002.

36 Vincenc Furió, *Op. Cit.* pp. 182.

Gregorio Magno, reconociendo éste la función didáctica de las imágenes, “Para aquellos que no saben leer, la pintura es lo que las letras para quienes sí saben leer”<sup>37</sup>

Con la entrada del *Quattrocento*, periodo del renacimiento temprano, esto se exalta sobre todo por la influencia económica y política de los Medici,<sup>38</sup> dinastía de mecenas y coleccionistas que exaltaron el poder artístico en Florencia. Empero, también con la vasta creación de obra con carácter urbano, en donde la iglesia tuvo un gran peso al mandar erigir tan excelsas esculturas que recrearon un sentido de galería exterior. “Eran los gremios florentinos –explica Gombrich- los que tenían que erigir las estatuas de sus santos patronos, y en el curso de esta campaña la iglesia se transformó en ese museo al aire libre de la escultura del Quattrocento [...]”<sup>39</sup>

Ante esto, también existe un importante indicio del nacimiento de las primeras obras artísticas independientes, por lo que el artista adquiere un mayor respeto formal de su obra ante la sociedad. Aunque esto reformuló la idea del arte en la sociedad, dejando su papel de elemento artesanal materializado en tapices o piezas cerámicas de valor decorativo. Tal reformulación se convirtió en una forma de plasmar el status de la élite, representando en la mayoría de los casos el poder; no obstante, los sistemas mercantiles siguieron dando las reglas, por ejemplo en los sistemas de patronazgo y con el nacimiento de los mecenas, ya que el arte en este momento, jugó un papel fundamental para poder engrandecer sensitivamente el poder de estas esferas, lo mismo en la arquitectura, la música, las artes visuales o la literatura; por lo que en este sentido, el arte siempre ha tenido un importante punto entre las elites.<sup>40</sup>

Con ello, se introduce con mayor precisión la formación de sistemas de patronazgo, sean de tipo religioso o civil, aunque los de tipo religioso, constituido por papas, cardenales, arzobispos, obispos y abades, fueron quienes actuaron con mayor impacto como promotores y patronos de la actividad estética. No obstante, Peter Burke, distingue cinco sistemas diferentes de patronazgo, entre los que se encuentran el sistema doméstico, el cual consiste en la relación de un hombre con un status de clase elevado y un prolongado tiempo a su servicio de un

---

37Gombrich, E.H., *Los usos de las imágenes*, F.C.E., México, 2003, pp.25.

38 Aunque es sabido que los Medici, fueron expulsados de Florencia en 1494, el impacto en la producción artística de esta dinastía fue enorme para el comportamiento estético de la época en donde artistas como Donatello y Ghiberti alzaron su fama entre los florentinos, siendo protegidos de esta dinastía. Una de las anécdotas bien recordadas por Gombrich pertenece al David de bronce realizado por Donatello, obra a la que le siguió Judith y Holofernes, ubicada en el palacio de los Medici y cuya pieza contenía una inscripción latina compuesta por Piero de Medici, Regna Cadunt, “los reinados se derrumban por la indulgencia, las ciudades se alzan mediante la virtud, contemplad aquí al indulgente derribado por el humilde.” La inscripción entonces, tuvo un sentido importante cuando la expulsión de lo Medici, pues cuando el pueblo se alzó en contra de la dinastía, se instaló la pieza en la Plaza Della Signoria, en un lugar del centro del poder. De esta forma, se emblematisa en la obra de Donatello, en donde obtiene incluso una función de poder político del pueblo, una reacción que desató estos desplazamientos de sus piezas hacía las importantes plazas florentinas como lo fue el Marzocco. Cfr. Gombrich, E.H., Op. Cit. pp. 145-146.

39 Ídem.

40 Cfr. Vincenc, Furió, Op. Cit. pp. 189-207.

artista, descifrando lo que Haskell describe como *servitù particolare*.<sup>41</sup> El segundo sistema nombrado por encargo, se establece cuando un cliente contrata a un artista para la realización de una obra concreta bajo las condiciones pactadas entre ambos. El tercer sistema sería el académico, que sería un sistema controlado a partir de las instituciones como lo son las academias. El cuarto sistema sería el de mercado, que se registra cuando el artista intenta vender en un mercado sus cuadros terminados en espera de compradores. Finalmente el quinto, denominado de subvenciones y el mecenazgo empresarial o corporativo, en que el artista es patrocinado en concursos y exposiciones a cambio de incentivos fiscales y propaganda para las empresas; evidentemente esta es la forma más sofisticada y moderna de sistema de patronazgo, el cual rige hoy en día nuestras relaciones de arte contemporáneo.<sup>42</sup>

En el siglo XV, se observa una vasta formación en el mercado del arte, en donde también las formas y el uso de materiales han cambiado, como es el caso de Della Robbia, que presenta obras de cerámica vidriada.<sup>43</sup> Aunque Italia sigue siendo el mercado más incipiente, las corrientes y las formas mercantiles comienzan a trasladarse a otros lugares de la vieja Europa, como España; observando de esta forma, que el impacto de las obras independientes del artista comienzan a tener otro enfoque en el mercado, aunque es evidente que muchas obras no serían realizadas por efectos de encargo. Goya, es uno de los ejemplos más notables; mientras que en sus años como pintor de la corte real, creaba cuadros en donde la imagen de los reyes y de la élite en general, se analiza que aunque en la parte técnica y estilística representaba su forma con maestría, resultaba muy esquemática en cuanto a idea y discurso. Sus aportaciones al arte, con sus propios discursos estilísticos y con las manifestaciones de su propio interés sobre determinados temas, se observa en varias de sus obras como *Los caprichos*, *La tauromaquia* o posteriormente, *Las pinturas negras*; cada una de ellas nos otorgan una aproximación exacta a esta idea. Sin embargo, esto también emblematisa finalmente que dentro de la historia del arte, el artista nunca ha podido mantenerse sólo de creación libre, por lo que debe recurrir a la creación por encargo.<sup>44</sup>

41 Haskell, Francis, *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*. Cátedra, Madrid, 1984, pp.103.

42 Cfr. Burke, Peter, *El renacimiento Italiano*, Alianza editorial, Madrid, 1993, pp. 91.

43 Furió, Vincenc, Op. Cit. pp. 200- 201.

44 Cfr. Ibíd. pp. 221. Cabe discutir el punto de que Goya sabía plasmar su impresión sobre la verdad del interdicto y como lo relata Gombrich, él era el artista de la época que más sabía sobre el lado oscuro de la vida. “Sin embargo fue un artista de la época que sabía más sobre el lado oscuro de la vida que cualquier romántico de moda el que planeó prologar su serie de extrañas sátiras con una portada cuyo título ha adoptado para este breve artículo [El sueño de la razón]. “El sueño de la razón produce monstruos” puede entenderse como “cuando la razón duerme, surgen los monstruos” pero también puede referirse a “lo que sueña la razón”; y fuera lo que fuese lo que Goya pudiera haber pretendido decir, ambas interpretaciones contienen una verdad importante.” Cfr. Gombrich, E.H., Op. Cit. pp. 183.

Empero, bajo el sistema de obras por encargo, muy recurrido aún hasta la época del siglo XVIII, aunque claro aún existe este sistema, existían condiciones estrictas para la producción artística. Por ejemplo, en el caso de las pinturas, se habituaba exigir el uso de materiales exquisitos, como el oro y el azul ultramar. Sin embargo, ésta elección del uso de los materiales, con el tiempo se fue sofisticando, citando en el uso de los pigmentos preciosos, los cuales eran fuertemente demandados en el *Quattrocento* y el *Quintecento*. No obstante, con el tiempo fueron disminuyendo su uso, paralelamente al aumento de la competencia artística, denominada por el uso de la imagen, la forma y la sensibilidad dotadas en el cuadro así como la competencia en cuanto al cobro por los servicios del artista, como lo explica Furió, “se contaba con el hecho de solicitar paisajes para las partes vacías de un cuadro, en vez de fondos de oro, o bien procurar encargar la obra a un maestro importante, a quien se le pagaba mejor que a sus ayudantes.”<sup>45</sup> Esto da relevancia al cambio trascendental que sufrieron los valores que se determinaban en el campo artístico, logrando una superación en la forma y no en el uso de los materiales, elemento que fue percibido por los clientes.<sup>46</sup>

Esto originó cambios radicales en la producción artística, denominando por primera vez el término estilo en siglo XVI y consolidándose finalmente en el siglo XVIII; sin embargo, esto reprodujo a partir de este instante, cierto culto a lo que llamaríamos genialidad, como lo recupera Gadamer, “la conciencia más general sigue siendo determinada por los efectos del culto al genio en el siglo XVIII y de la sacralización de lo artístico que, según hemos visto, caracterizaba a la sociedad burguesa del siglo XIX. [...] Los creadores mismos pueden, al observarse, hacer uso de esta misma concepción, y es seguro que el culto al genio que caracteriza al siglo XVIII fue también alimentado por lo creadores mismos. Sin embargo ellos no llegaron nunca tan lejos en su apoteosis como les reconoció la sociedad burguesa.”<sup>47</sup> Para nuestro uso como sociólogos, la identificación estilística permite no sólo analizar la formación, así como los cambios históricos, sino también a determinar el peso del autor, frente a su obra o la época de su producción y, a establecer relaciones entre los diversos campos artísticos.<sup>48</sup> En el caso de la autocomprensión de los creadores, la cual también establecerá las relaciones en la vida social del artista y su obra, Gadamer objeta que finalmente sólo los observadores son los que magnifican al genio, mientras que la valoración intrínseca de los propios autores

---

45 Furió, Vincenc, Op. Cit. pp. 201.

46 Cfr. Gombrich, E.H., Op. Cit. pp. 183.

47 Gadamer, Hans George, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003, pp. 134.

48 Cfr. Furió, Vincenc, Op. cit. pp. 115.

siempre será más sobria. “El que crea sigue viendo posibilidades de hacer y poder, y cuestiones de técnica, allí donde el observador busca inspiración, misterio y profundo significado.”<sup>49</sup>

Esto configuró por ejemplo, la idea que se tenía de las academias, las cuales sufren una crisis en siglo XVIII. En Francia por ejemplo, los cambios políticos y sociales derivados de la Revolución Francesa, así como la diversificación artística debido al ascenso de la burguesía, dieron el inicio del fin de las academias. Las ideas románticas por su parte, cuestionaron en mucho el trabajo que se podría observar en las academias respecto a los propios discursos que el artista podía ofrecer en sus obras, multiplicando de esta forma la inclusión de estudios privados por parte de los artistas. Evidentemente, con tales cambios otra función que el arte establece a partir de este episodio, es el del reconocimiento político, es decir la introducción artística en problemas políticos y sociales. Un ejemplo clave, es el caso de Jaques Louis David, fundador del neoclasicismo francés. David, después de algunos viajes a Roma en donde pudo profundizar sus conocimientos estéticos con Caravaggio, regresa a Francia en plena revolución francesa, participando activamente en varios sucesos políticos y encarnando una fuerte amistad con Robespierre, y Marat, personaje que fue visto como uno de los grandes demagogos del reinado del terror. Marat finalmente resultó asesinado por Charlotte Corday. Esta escena fue pintada por David, en técnica de óleo sobre tela, bajo el título de *Marat*, en 1793, en el año II de la república francesa.

No sólo las influencias políticas, sino también los avances tecnológicos, causaron un memorable impacto en el arte, al igual que en la vida social fundamentalmente de Inglaterra. Analizable se vuelve entonces, el impacto que la Revolución Industrial ejerció sobre la forma de ver el mundo, y sobre la manera de simbolizarlo, como lo manifiesta Furió. “El impacto que tuvieron sobre las artes visuales los avances científicos y tecnológicos de la época de la Revolución Industrial merece una consideración especial. A finales del siglo XVIII, los grabados se apresuraron a documentar los primeros vuelos aerostáticos mediante globos que se elevaban con aire caliente o con hidrógeno.” Uno de los



**Ilustración 2 Louis David, *Marat*, 1793.  
Óleo sobre tela.**

<sup>49</sup> Gadamer, Hans George, Op. Cit. pp. 135.

artistas más relevantes en esta etapa fue Joseph Wright, a quien se considera como el primer artista profesional que plasmó en sus obras el espíritu de la Revolución Industrial. Empero, a comienzos del siglo XIX este enlace del arte con los avances científicos sufrió una ruptura, ante los rasgos negativos que comenzaban a fluctuar en la sociedad, dando de esta forma en la producción artística un sentido apocalíptico, como en el caso de John Martin.<sup>50</sup>

Tras la inserción del pensamiento Kantiano, con la fenomenología hegeliana, las ideas del romanticismo en el arte comienzan a tomar otras disposiciones, dando un enorme peso a las ciencias del humanismo, en donde el clasicismo alemán aportó grandes significaciones a la renovación estética. “La época del clasicismo alemán —explica Gadamer— no sólo había aportado una renovación de la literatura y de la crítica, estética, con la que había superado el absoluto ideal del gusto barroco y del racionalismo de la Ilustración, sino que al mismo tiempo había dado al concepto de la humanidad, a este ideal de la razón ilustrada, un contenido enteramente nuevo.”<sup>51</sup> Uno de los conceptos clave fue el de formación, que dota un sentido místico a la acción estética, adquiriendo un sentido de ascensión de la conciencia. “La esencia general de la formación humana es convertirse en un ser espiritual general. El que se abandona a la particularidad es inculto; por ejemplo el que cede a la ira ciega sin consideración ni medida. Hegel muestra que a quien así actúa lo que le falta en el fondo es capacidad de abstracción: no es capaz de apartar su atención de sí mismo y dirigirla a una generalidad desde la cual determinar su particularidad con consideración y medida.”<sup>52</sup>

En cuanto al arte, vemos aquí como emblemática de forma iconoclasta el sentir filosófico de la época, reevaluando las relaciones sociales e incluso rompiendo en muchos casos, con los sistemas de patronazgo. Esto se observa en artistas como Delacroix, en el caso francés; William Blake, quien también incursionó en la literatura en Inglaterra y Caspar David Friedrich en Alemania. No obstante, es una época importante para el nacimiento de otras vanguardias, que finalmente volvían a encarar su circunstancia ante la propia época en la que se desenvolvían, pues como lo decía el propio Daumier, uno de los principales exponentes del realismo francés, vanguardia propia del siglo XIX, “*il faut éter de son temps*”; ciertamente ser hijo de su propia época le proponía al artista diversos panoramas por explorar. Como lo admite Gombrich “en cualquier época el escenario de la historia está poblado por diferentes generaciones de personas con puntos de vista, influencias, poder y gusto infinitamente diversos. [...] La época se identifica con la vanguardia que en solitario representa el curso de la historia. [...]

---

50 Cfr. Furió, Vincenc, Op. Cit. pp. 96.

51 Gadamer, Hans George, Op. Cit. pp. 37.

52 *Ibid.*, pp. 41.



Fue Hegel en Alemania quien proporcionó un fundamento metafísico a este credo, Karl Marx quien intentó convertirlo en una ciencia predictiva y en Francia, el traductor de Hegel, Hippolyte Taine, quien lo popularizó en términos más sociológicos.”<sup>53</sup> No obstante, muchos cambios empezaron a reformular algunas de las visiones románticas de la época. El fin de siglo inauguraba nuevas percepciones del sentir respecto a la vida social, así como los nuevos cambios tecnológicos en cuanto a la producción artística, como lo fue la introducción de la fotografía. Al respecto, dentro del postimpresionismo de Toulouse Lautrec, por ejemplo se emblematiza no sólo el tratamiento de espontaneidad que dota a sus obras en cuanto a la imagen y el uso de la luz, siguiendo muy de cerca a su antecesor Edgar de Gas; sino también al valor que Lautrec, da a las escenas urbanas de la vida nocturna parisina de fin de siglo.

Por lo que las nuevas realidades sociales miraban cada vez con mayor ímpetu los escenarios urbanos de las grandes capitales del arte. De esta forma, el s. XX se inaugura con múltiples vanguardias, algunas modificadas, otras siguiendo líneas de la tradición romántica, encontrando un punto de ruptura y dando las bases para la concreción de lo que hoy conocemos como arte moderno, dejando que la modernidad encare todas las formas de estilos, vanguardias y maneras de percepción del arte. Hasta este punto nos resistiremos a analizar la historia del arte como ejemplo de que la función del arte merece establecer una función más que contemplativa. Resulta objetivo analizar estas experiencias, para enfatizar lo que el arte ha sido en la vida social del hombre antes de la modernidad. De esta forma, seguiremos en los siguientes puntos discutiendo algunos de los episodios más representativos de la historia del arte moderno y contemporáneo, con el fin de analizar teóricamente algunos puntos que atañen de forma específica al arte desde el siglo XX hasta nuestros días.

### 1.2.2 OBSERVAR EL ARTE EN LO SOCIAL MÁS ALLÁ DE LA CONTEMPLACIÓN

Cuando hablamos de función en el arte, hablamos también de la funcionalidad que se prevé exista dentro de la inteligencia visual tanto del artista como del receptor, y de esta forma, dotar de cierta “función” a una obra. Tal inteligencia visual se acumula dentro de tres niveles, la realista, la abstracta y la simbólica, como lo explica Dondis, en cuanto al proceso de asignar una función, se trata de un proceso

<sup>53</sup> Gombrich, E.H., *Los usos de las imágenes*, F.C.E., México, 2003, pp. 249.

multidimensional que se caracteriza por ser un proceso de simultaneidad.<sup>54</sup> En este sentido, podemos ver que el arte es el conector sensitivo que tiene el artista con su entorno social. Es la representación del lenguaje sensible del artista, materializado en una obra en donde se consagran múltiples aspectos que él contiene dentro de su habitus, su imaginaria, su lenguaje y su capacidad de conectar estas cualidades con el mundo que lo rodea.<sup>55</sup> No obstante, esto no sería en modo alguno comprensible, sino existiera un contexto en el que pudiéramos analizar lo que esas obras relatan, como lo analiza Gadamer. “La función propia de remitir está orientada a otra cosa, a algo que también se puede tener o experimentar de modo inmediato.”<sup>56</sup>

El arte dispara en su propio contenido, elementos que contienen por si mismos una historia y un elemento de factibilidad con el entorno social; representa con diversos elementos simbólicos y busca en su misma esencia, el elemento de conciencia y de rectificación con la propia razón. Como lo refiere el antropólogo Jaques Maquet, los elementos que se encuentran en los lienzos, contienen significados para aquellos que los observan en el mundo fuera del cuadro, por lo que se perciben estéticamente.<sup>57</sup> De igual forma, el objeto de arte dentro de la experiencia estética, recupera un dialogo que se establece dentro de formas no-sensibles como lo simbólico, que solo es posible establecerlas a través de la abstracción; por lo que se establece un ver estético, que como lo reconoce Gadamer, “se caracteriza porque no refiere rápidamente su visión a una generalidad, al significado que conoce o al objetivo que tiene planteado o cosa parecida, sino que se detiene en esta visión como estética.”<sup>58</sup> Y es en este mirar estético, en donde nos es posible reconocer e incluso determinar, algunos elementos relevantes del mundo social, los cuales a su vez de forma metafórica se realzan y diseminan en la imaginación de creador.

No obstante, esto no sería posible establecerlo sin una correspondencia con el previo conocimiento de las condiciones en que la obra fue creada, puesto que el contenido de las obras, diseminado sobre líneas en el lienzo, por si sólo no diría nada, es decir no sólo visualmente

---

54 “Toda función está ligada al proceso, a la circunstancia, pues la vista no sólo ofrece opciones metodológicas para la obtención de información sino también, opciones que coexisten, están disponibles y son operativas en el mismo momento.” Cfr. Dondis, D.A., *La sintaxis de la imagen*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2000, pp. 30.

55 Cfr. Furió, Vincenc, Op. Cit. pp. 123.

56 Gadamer, Hans George, *La actualidad de lo bello*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1991, pp. 85.

57 Maquet, Jaques, *La experiencia estética*, Celeste, Madrid 1999, pp. 116.

58 Gadamer, Hans George, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003, pp. 131.

sería posible conectar el significado de la obra.<sup>59</sup> El arte también funciona como conector directo de los límites de la conciencia colectiva con la realidad sensible; establece finas reglas que se reparten en múltiples tácticas y estrategias. Tácticas, porque es algo que no se piensa mucho sino se siente y estrategias porque en el contexto social, forma parte de un circuito promovido por múltiples actores sociales, y aunque más adelante retomaremos el tema, el artista es el interlocutor de este juego entre el arte y la sociedad, como lo analiza Jaques Maquet. “Algunas características formales en las pinturas y las esculturas pueden interpretarse como referentes, signos que representan sus significados por una convención explícita o implícitamente acordada por un grupo de gente.”<sup>60</sup> Es cierto, por si solo no determina estos lineamientos pero si ayuda a identificar los modos en que la sociedad se establece en un *tropos*, es la huella que se replica a través del tiempo; es el vestigio y predecesor de su propio tiempo, de la propia historia del hombre. En él se han circunscrito los modos operativos de las sociedades; de forma parcial va conteniendo un cúmulo de experiencias que se viven en ese tiempo y espacio en que es realizado. De forma total a través de la historia, establece la conexión directa con el espíritu, con las prácticas culturales y con las identificaciones de los núcleos sociales de su tiempo que se reinventa en el *chronos*. De manera que como Maquet señala, si se desea apreciar un objeto visual como signo, uno ha de aprender el código bajo el que fue realizado tal signo.<sup>61</sup>

No hay nada escrito en él y sin embargo, el maravilloso lenguaje visual dice valorativamente, lo mismo que los textos o las réplicas órales. Se acerca de formas inimaginables al propio sujeto social; juega con él, vive y respira su realidad, establece relaciones de esa historia que nos cuenta con formas y símbolos lo que ocurría en el transcurso de su creación, nos revela algunos de los secretos de esa sociedad, de su creador y del mismo interlocutor lográndose espejear en su tiempo y en el nuestro. “Reconocer los indicadores y determinar el significado con los que se asocian –señala Maquet- requiere de una familiaridad cognitiva de las subculturas específicas en las que se hicieron los objetos visuales. De nuevo, es más que una operación intelectual que contemplativa.”<sup>62</sup> Sin embargo, no sólo se habla de condiciones sociales

---

59 Siguiendo con el hecho de que es necesario un reconocimiento social para poder efectuar una lectura integral dentro de la obra de arte. Gadamer logra recuperar lo siguiente. “El mirar y percibir con detenimiento no es ver simplemente el puro aspecto de algo, sino que es en sí mismo una acepción de este como...El modo de ser de lo percibido estéticamente no es un estar dado. Allí donde se trata de una representación dotada de significado –así por ejemplo en los productos de las artes plásticas- y en la medida en que estas obras son abstractas e inobjetivas, su significatividad es claramente directriz en el proceso de lectura de su aspecto. Sólo cuando reconocemos lo representado estamos en condiciones de leer una imagen; en realidad y en el fondo, sólo entonces hay tal imagen. Ver significa articular.” Cfr. *Ibíd.*, pp. 132.

60 Maquet, Jaques, Op. Cit. pp. 133.

61 Cfr. *Ibíd.* pp. 134.

62 *Ibíd.* pp. 135.

específicas como la religión, los cambios tecnológicos o incluso la vida cotidiana, sino que se encarga de mantener el constante dialogo con la experiencia estética y de forma más exacta, en recuperar lo bello de la naturaleza cotidiana en el propio arte, y bajo cualquier condición. Por ello, resulta importante, reconocer el simbolismo en el arte, separando sus condiciones de significado para la concreción de una imagen a través de la experiencia estética del espectador, como lo analiza Gadamer. “No me parece que este <<significado>> esté ligado a condiciones sociales especiales –como es el caso de la religión de la cultura burguesa tardía-, sino, más bien, que la experiencia de lo bello y, en particular, de lo bello en el arte, es la evocación de un orden íntegro posible, dondequiera que éste se encuentre. Si seguimos meditando sobre esto por un momento, se hará significativa la multiplicidad de la experiencia que conocemos igualmente como experiencia histórica y como simultaneidad presente. En ella nos interpela una y otra vez, en las más diversas particularidades que llamamos obras de arte, el mismo mensaje de integridad. Y me parece que esto da realmente la respuesta más precisa a la pregunta de qué es lo que constituye la significatividad de lo bello y del arte.”<sup>63</sup> Por eso, será necesario establecer correspondencia entre los elementos que nos darán coherencia al tratar de leer las obras de arte y entonces “articular” posteriormente un diálogo con ellas, en donde más que ver el porqué la pervivencia del arte, a pesar de su antes enunciada muerte, podamos profundizar esa constante osadía de su permanencia, a nivel sociológico. En el siguiente punto estableceremos las relaciones simbólicas que se permean bajo la creación estética, haciendo algunas distinciones conceptuales entre los soportes de la imagen, el signo, el símbolo y el simbolismo, los cuales nos darán las herramientas para poder enfocar de forma más clara, nuestra visión respecto a la experiencia estética en las artes visuales, tanto modernas como contemporáneas.

### **1.3 LA IMPORTANCIA DE EVALUAR DESDE LA SOCIOLOGÍA EL SIMBOLISMO EN EL ARTE**

Hemos observado que el arte, emblematiza algunos puntos de singularidad que quizás complejiza al análisis sociológico. Propiamente los elementos simbólicos, nos remiten a una focalización más exacta de lo que una obra de arte intenta “hablarnos”. Tal singularidad como hemos visto, no atañe solamente a los objetos *per sé*, sino a un valor que se le agrega a tales formas estéticas y que provienen de una realidad social, que establece el resultado de una operación valorativa, como lo observa Natalie Heinich, que percibe esto de forma más dramática en

---

<sup>63</sup> Gadamer, Hans George, *La actualidad de lo bello*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1991, pp. 85-86.

el arte moderno. “En materia artística, la problemática de la singularidad es esencialmente una característica del arte moderno que apareció con la imposición progresiva, a partir del segundo tercio del siglo XIX, del “régimen vocacional” o, en otras palabras, de una definición de la actividad que, sucediendo al régimen artesanal y al régimen profesional, se basa en la valoración de lo singular: una definición que sólo aparecía antes en el universo de la creación de manera atípica, no paradigmática.”<sup>64</sup> Lo que debemos observar entonces, es que nos encontramos ante un objeto que se vincula con elementos de carácter más singular o subjetivo como lo es lo imaginario y lo simbólico, lo que conduce, como lo admite Heinrich, a que el sociólogo debe tomar en cuenta que en la realidad social no solamente lo real y tangible es lo que existe. “Lo imaginario de los papeles desempeñados por los creadores y sus creaciones, al igual que el simbolismo de los lugares que ocupan en los sistemas de categorización y evaluación, ¿no deberían interesarle al análisis sociológico al menos tanto como lo hacen las situaciones reales?”<sup>65</sup> Ante tal cuestionamiento, no podemos más que establecer un dialogo con los objetos que se nos presentan en la realidad social, tal como otros que no contienen características tan próximas a las representaciones simbólicas. “Se trata entonces de considerar la descripción de lo real como una dimensión, parcial, del trabajo sociológico: una dimensión que no es exclusiva sino, al contrario, complementaria de una sociología de las representaciones imaginarias y simbólicas.”<sup>66</sup>

Ya en un primer momento dentro de su análisis, García Canclini observaba que era necesario un nuevo esquema conceptual para poder evaluar las prácticas artísticas de la sociología, puesto que en los problemas de la significación de lo simbólico, anteriormente solo atañían a disciplinas como la filosofía y el psicoanálisis.<sup>67</sup> “Al entender el arte como un tipo de producción simbólica [...] intentamos algo más que un estudio sociológico de los procesos estéticos: los veremos también como un lugar para investigar las relaciones entre el enfoque productivo y los demás, entre la singularidad de las representaciones y su dependencia de la base material.”<sup>68</sup> Esto encara la necesidad de observar como algunos elementos, que pueden resultar para algunos de carácter subjetivo, son necesarios para poder realizar un trabajo analítico más preciso dentro del arte en la sociología. Augé toma en consideración lo antes puntualizado, proponiendo que la calidad de una simbolización nos

64 Heinrich, Natalie, *Lo que el arte aporta a la sociología*, Sello Bermejo, CONACULTA, México, 2001, pp. 26.

65 *Ibid.* pp. 27.

66 *Ibid.*

67 Cfr. García Canclini, Néstor, *La producción simbólica*, Siglo XXI Editores, México, 2001, pp. 13-14.

68 *Ibid.*

reenvía a una experiencia sociológica por su capacidad de movilización, proponiendo así mismo que la temática del símbolo, la cual no se materializa como tal hasta que sea símbolo para algunos, se señala de igual forma en esta perspectiva.<sup>69</sup>

Esta capacidad de movilización, la podemos observar en el proceso que muchos artistas crean para la composición de sus mensajes visuales, abstrayendo algunos signos que bajo su proceso mental, en donde a través de la imaginación originará imágenes mentales que se plasmarán en el significante que será la obra. De esta forma, el artista como visualizador, moverá algunos valores simbólicos que se encuentran en la vida social, para abstraerlos en piezas que permitirán representar de forma visual, tales símbolos que se encuentran en el imaginario social. Tal como lo analiza Gadamer, respecto a la concepción de lo que llamamos obra de arte. “Lo que nosotros llamamos obra de arte y vivimos como estético, reposa, pues, sobre un rendimiento abstractivo. En cuanto que se abstrae de todo cuanto constituye la raíz de una obra como su contexto original vital, de toda función religiosa o profana en la que puede haber estado y tenido su significado, la obra se hace patente como <<obra de arte pura>>. [...] La obra auténtica es aquella hacia la que se orienta la vivencia estética; lo que ésta abstrae son los momentos no estéticos que le son inherentes: objetivo, función, significado de contenido. Estos momentos pueden ser muy significativos en cuanto que incardinan la obra en su mundo y determinan así toda la plenitud de significado que le es originalmente propia.”<sup>70</sup> Para precisar estas relaciones sociales con los artistas y sus mensajes visuales, revisaremos en el siguiente punto de forma conceptual, los elementos de imagen, signo, símbolo y simbolismo. Observemos entonces lo que el simbolismo puede ofrecer a nuestro trabajo sociológico.

### 1.3.1 IMAGEN: SIGNO, SÍMBOLO Y SIMBOLISMO

Ya habíamos analizado el impacto que trae la función en el arte, sustrayendo no sólo funciones de carácter social, que en todo caso actúan como significado dentro del significante estético; sino también, las funciones que se encuentran en las características no-sensibles de las obras artísticas, es decir, las características que no son posibles de percibir en la realidad fáctica. Sin embargo, no es posible realizar un enlace que admita las funciones sociales de las obras con el lenguaje visual, sino se debe analizar primero, la orientación simbólica de las obras.

---

69 Augé, Marc, “De lo imaginario a lo ficcional total” en Vergara, Abilio, (coord.) *Imaginario: horizontes plurales*, CONACULTA, INAH, BUAP, México, 2001, pp. 85.

70 Gadamer, Hans George, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003, pp.125.

Puntualizando, debemos entender qué es lo que estamos viendo; es decir, comprender el lenguaje estético que se articula en la obra de arte; no obstante, se reconoce más como una función de carácter óptico, puesto que más que descifrar lo observado, se trata de establecer un diálogo con lo que se ha abstraído de la obra de arte, reconociendo lo que se observa de tal lectura, para entonces de forma hermeneuta, construir una imagen. De manera previa, debemos puntualizar que toda imagen es una forma material plasmada en obra gráfica, plástica o arquitectónica, cuya representación como lo puntualiza Augé, puede ser directa o indirecta, inmediata o transpuesta, y cuyo referente puede ser moral, material o intelectual. No obstante, existe el proceso de abstracción, el cual nos permitirá la creación de imágenes mentales, las cuales están ligadas a las percepciones de la imaginación, asociándose por medio de las palabras y los conceptos. Su forma de materialización en el mundo onírico se logra a partir de sueños, y en el mundo diurno en registros de alucinaciones.<sup>71</sup> Puntualizamos entonces, que éstas pueden ser adscritas como la “fuente” de inspiración que toma el artista para su proceso creativo.

Si leemos esto desde el proceso artístico, se observa como la realización de una composición, como lo adscribe Dondis. “El proceso de composición es el paso más importante en la resolución del problema visual. Los resultados de las decisiones compositivas marcan el propósito y el significado de la declaración visual y tienen fuertes implicaciones sobre lo que recibe el espectador.”<sup>72</sup> Pero entonces, nos salta la duda nuevamente respecto a lo que se trata de decir a partir del lenguaje visual, en las obras de arte. “En la confección de mensajes visuales, el significado no estriba solo en los efectos acumulativos de la disposición de los elementos básicos sino también en el mecanismo perceptivo que comparte universalmente el organismo humano. [...] Entre el significado general, estado de ánimo o ambiente de la información visual y un mensaje específico y definido se interpone todavía otro campo del significado visual, la funcionalidad en aquellos objetos que son diseñados, realizados y manufacturados para servir a un propósito.”<sup>73</sup> Ahora bien, es necesario para llegar a una comprensión menos abstracta, que delimitemos los elementos de carácter “singular” que se encuentran en la forma de representación de la obra y bajo los cuales es posible asignar la función de forma concreta.

La conciencia, como lo identifica Gilbert Durand, resuelve dos formas de representación en el mundo. “Una directa en la cual la cosa misma parece presentarse ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación. Otra indirecta, cuando, por una u otra razón, la cosa

71 Augé, Marc, “De lo imaginario a lo ficcional total” en Vergara, Abilio, (coord.) *Imaginario: horizontes plurales*, CONACULTA, INAH, BUAP, México, 2001, pp. 85.

72 Dondis, D.A., *La sintaxis de la imagen*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2000, pp. 33.

73 Ídem.

no puede presentarse en carne y hueso a la sensibilidad, [...]. En todos estos casos de conciencia indirecta, el objeto ausente se re-presenta ante ella mediante una imagen, en el sentido más amplio del término.”<sup>74</sup> Se observa entonces, que la conciencia mantiene diversas imágenes, que se podrían leer como signos separados del significado; tal universo de signos se cohesionan ante el símbolo. Resulta comprensible que exista cierta confusión cuando se habla de símbolo y de signo de formas separadas, cuando ambos pertenecen al mismo universo, sin embargo, en todo caso se refiere a una economía que remite a un significado, que como lo deduce Durand, puede estar presente o ser verificado.<sup>75</sup> Todo esto se abstrae en lo que el autor denomina como imaginación simbólica, que se sustrae cuando el significado es imposible de presentar y el signo no puede referirse a una cosa sensible.<sup>76</sup>

Evidentemente, existen muchas lecturas acerca del signo y el símbolo, sin embargo, todas se aproximan a que los símbolos son signos que representan sus significados al tener una importante incidencia dentro de estos, como una participación de la naturaleza de lo que representa,<sup>77</sup> tal como lo identifica Maquet. “La naturaleza común compartida por los símbolos y sus significaciones es la base para las significaciones aprendidas por los observadores. Los símbolos “sugieren” o “causan” un deslizamiento desde ellos mismos a sus significados.”<sup>78</sup> Sin embargo, Gadamer con gran maestría, puntualiza que el símbolo en general vale por su capacidad de ser mostrado, y al mostrarse, es el reconocimiento lo que sustenta su eficacia. “Evidentemente se da el nombre de símbolo a aquello que vale no sólo por su contenido sino por su capacidad de ser mostrado, esto es, a aquello que es un documento en el que se reconocen los miembros de una comunidad: ya aparezca como símbolo religioso o en sentido profano, ya se trate de una señal, de una credencial o de una palabra redentora, el significado del *symbolon* reposa en cualquier caso en su presencia, y sólo gana su función representadora por la actualidad de su ser mostrado o dicho.”<sup>79</sup>

Ahora bien, lo que nos atañe verdaderamente en nuestro dilema es el simbolismo, en donde lo ratificado como elemento no-sensible será su campo de predilección para manifestarse; evidentemente, tal campo que compete a lo surreal, inconsciente e incluso metafísico, se

---

74 Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 2000, pp. 9-10.

75 Cfr. Ídem.

76 Cfr. Ibíd. pp. 12- 13.

77 Al respecto, Gadamer analiza también la pervivencia del signo en el símbolo, así como su diferencia respecto a la alegoría. “En su origen la alegoría forma parte de la esfera del hablar, del logos, y es una figura retórica o hermenéutica. En vez de decir lo que realmente se quiere significar se dice algo distinto y más inmediatamente aprehensible, pero de manera que a pesar de todo esto permita comprender aquello otro. En cambio, el símbolo no está restringido a la esfera del logos, pues no plantea en virtud de su significado una referencia a un significado distinto, sino que es su propio ser sensible el que tiene significado,” Cfr., Gadamer, Hans George, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003, pp.110.

78 Maquet, Jaques, Op. Cit. pp. 141.

79 Gadamer, Hans George, Op Cit. pp. 110.



observan de forma total en el arte. Regresando a lo que Dondis comprendía como composición dentro de la obra, para poder concebir el mensaje visual a la que ésta nos remite, debemos tener en cuenta lo que se encuentra en la información visual, la cual como él lo explica, “puede tener también una forma definible, bien sea mediante un significado adscrito en forma de símbolos, bien mediante la experiencia compartida del entorno. Arriba, abajo, cielo azul, árboles verticales, arena áspera, fuego rojo-naranja-amarillo son unas cuantas cualidades denotativas que todos compartimos visualmente. Por ello, sea consciente o inconscientemente, respondemos a su significado con cierta conformidad.”<sup>80</sup> Tomando en cuenta lo adscrito por Dondis, debemos plantear que como señala Augé, el registro de lo real es siempre parcial, ya que es capaz de reenviar al imaginario de quien toma las imágenes, es decir al del artista como visualizador, y al imaginario del receptor de las mismas, quien será el observador y posteriormente el consumidor de estas imágenes.<sup>81</sup>

Observemos también, que las formas de los objetos, serán los soportes materiales para las significaciones estéticas que se encuentran en las obras, que desde la visión antropológica refiere Maquet;<sup>82</sup> desde un aspecto técnico en el lenguaje visual, estos soportes materiales constituyen la esencia de lo que vemos en un primer instante de contemplación. Tales soportes se dividen en punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, dimensión, escala y movimiento.<sup>83</sup> Los soportes materiales dentro del lenguaje visual, nos ayudarán a realizar el registro del símbolo, puesto que como explica Durand, “conduce lo sensible de lo representado a lo significado, pero además, por la naturaleza misma del significado inaccesible, es epifanía, es decir, aparición de lo inefable por el significante y en él.”<sup>84</sup> Es decir, si un artista visual utiliza uno de los soportes materiales como el color y el tono para representar apacibilidad en un paisaje por ejemplo, utilizará colores que nos representan tal sentimiento, como ocres, y azules bajo las gradaciones de tono más tenues, es decir, bajo una utilización de la luz más clara, para lograr aproximarnos a un sentido de paz y estabilidad dentro del lenguaje visual de la obra. Con esto, atestiguamos que al contrario del emblema, el cual mantiene un significante más arbitrario, la representación simbólica no es posible confirmarla tras la presentación pura y sintética de lo que significa, ya que finalmente el símbolo solo vale por sí mismo.<sup>85</sup>

---

80 Dondis, D.A., Op. Cit. pp. 35.

81 Augé, Marc, Op. Cit. pp. 85.

82 Cfr. Maquet, Jaques, Op. Cit. pp. 142.

83 Dondis, D.A., Op. Cit. pp. 53.

84 Gilbert Durand, Op. Cit. pp. 14.

85 Cfr. *Ibíd.* pp. 15.

Esto nos ayuda a concretar lo que es la imagen simbólica, en la cual se concibe una transfiguración de lo que se representa visualmente dentro de un sentido de total abstracción. Ante esto, debemos concertar las tres dimensiones que todo símbolo posee, las cuales recuerda Durand de Paul Ricoeur, “es al mismo tiempo cósmico, es decir, extrae de lleno su representación del mundo bien visible que nos rodea, onírico, es decir, se arraiga en los recuerdos, los gestos que aparecen en nuestros sueños y que constituyen, como demostró Freud, la materia muy concreta de nuestra biografía más íntima y por último el poético, o sea que también recurre al lenguaje, y al lenguaje más íntimo, por lo tanto el más concreto.”<sup>86</sup>

Uno de los ejemplos que nos permiten observar lo antes objetado, nos lo dotará el siempre redentor de la palabra, que la vierte de forma casi mágica a la imagen, Octavio paz, que en su texto *El arco y la lira*, reproduce de forma magistral lo que hemos venido discutiendo. En el siguiente fragmento, él refleja lo que es la orientación de la imaginación simbólica para la abstracción de símbolos de contenido divino que se adscriben en lenguaje, los cuales finalmente, son traducidos en imágenes que se revierte al río de la inspiración:

“La operación poética no es diversa del conjuro, el hechizo y otros procedimientos de la magia. Y la actitud del poeta es muy semejante a la del mago. Los dos utilizan el principio de analogía; los dos proceden con fines utilitarios e inmediatos: no se preguntan qué es el idioma o la naturaleza, sino que se sirven de ellos para sus para opios fines. No es difícil añadir otra nota: magos y poetas, a diferencia de los filósofos, técnicos y sabios, extraen sus poderes de sí mismos. Para obrar no les basta poseer una suma de conocimientos, como ocurre con un físico o con un chofer. Toda operación mágica requiere una fuerza interior, lograda a través de un penoso esfuerzo de purificación. Las fuentes del poder mágico son dobles: las formulas y demás métodos de encantamiento, y la fuerza psíquica del encantador, su afinación espiritual que le permite acordar su ritmo con el del cosmos. Lo mismo ocurre con el poeta. El lenguaje del poema está en él y sólo a él se le revela. La revelación poética implica una búsqueda interior.

Búsqueda que no se parece en nada a la introspección o al análisis; más que búsqueda, actividad psíquica capaz de provocar la pasividad propicia a la aparición de las imágenes.”<sup>87</sup>

Y es ese punto divino, desde una perspectiva fenomenológica, lo que hace que el artista se conecte y nos conecte con la otra orilla; su disolvenca con el espacio y con el tiempo, nos remiten a los acercamientos puros con el contacto de lo sagrado, alternando todos los tiempos y dimensiones posibles y emitiéndolos a una continuidad que se sostiene a partir de un punto de ruptura, para orientar a la creación estética en los recorridos que conducen a la hierofanía, la cual se conceptualiza como símbolo de lo sagrado en la representación.

Resulta importante para una comprensión más exacta de lo antes enunciado, que delimitemos el concepto de significado y significante. El concepto de significante, expide a las cualidades que no son representables, llegando a ser incluso antinómicas, como lo es el elemento del agua, que aún cuando las imágenes que se abstraen de ella pueden resultar en su forma no tan vivaces y fulminantes como las del fuego, sin embargo, las imágenes que refieren al agua, tienen la cualidad de ir de lo superficial a lo profundo, de una imagen de espejo acuático primaveral a una imagen de lago envuelto en un lúgubre bosque remitiéndonos a la muerte primigenia, al nacimiento y al descanso eterno, pues como lo deduce Bachelard, “ciertas formas nacidas de las aguas tienen más atractivos, más insistencia, más consistencia: porque intervienen ensoñaciones más materiales y más profundas, porque nuestro ser íntimo se compromete más a fondo, porque nuestra imaginación sueña, más de cerca, con los actos creadores.”<sup>88</sup>

Por otro lado, el significado sólo concibe pero no representa, es decir, se diluye por todo el universo concreto, como se observa en el vegetal, animal, humano, cósmico, poético y onírico, y que como lo explica Durand, lo sagrado y su representación en la hierofanía, abre sus esquemas para poder ser representados por cualquier cosa que se insertan al mito, como un animal que representa alguna divinidad; como un bosque que en espacio abstrae lo sagrado, como una encarnación humana o como algún elemento que conozcamos y al cual le demos el valor de divino.<sup>89</sup> Observemos en el siguiente fragmento de la obra antes citada de Paz, como inscribe lo divino en la experiencia de lo sagrado, que deduce, se enlaza con la experiencia de la creación estética:

87 Paz, Octavio, *El arco y la lira*, F.C.E. México, 2003, pp. 53-54.

88 Bachelard, Gastón, *El agua y los sueños*, F.C.E., México, 1978, pp. 38.

89 Durand, Gilbert, Op. Cit. pp. 16-17.

“Lo divino afecta de una manera acaso aún más decisiva las nociones de espacio y tiempo, fundamentos y límites de nuestro pensar. La experiencia de lo sagrado afirma: aquí es allá; los cuerpos son ubicuos; el espacio no es una extensión, sino una cualidad; ayer es hoy; el pasado regresa; lo futuro ya aconteció. Si se examina de cerca esta manera de pasar que tienen tiempo y cosas, se advierte la presencia de un centro que atrae o separa, eleva o precipita, mueve o inmoviliza. Las fechas sagradas regresan conforme a cierto ritmo, que no es distinto del que junta o separa los cuerpos, trastorna los sentimientos, hace dolor del goce, placer del sufrimiento, mal del bien. El universo está imantado. Una suerte de ritmo teje tiempo y espacio, sentimientos y pensamientos, juicios y actos y hace una sola tela de ayer y mañana, de aquí y allá, de náusea y delicia. Todo es hoy. Todo está presente. Todo está, todo es aquí. Pero también todo está en otra parte y en otro tiempo. Fuera de sí y pleno de sí. Y la sensación de arbitrariedad y capricho se transforma en un vislumbro que todo está regido por algo que es radicalmente distinto y extraño a nosotros. El salto mortal nos enfrenta a lo sobrenatural. La sensación de estar ante lo sobrenatural es el punto de partida de toda experiencia religiosa.”<sup>90</sup>

Caillois realiza una interpretación que evoca al elemento tocado por lo divino, al elemento hierofánico que abstrae en su espíritu lo que representa lo sagrado, envolviéndolo en esa susceptible aura que separa al interdicto y que lo devuelve en otro sentido.<sup>91</sup> Ante esto, Caillois, concluye de manera tan etérea como el inicio de su texto. “Lo sagrado es lo que da la vida y lo que lo arrebató, la fuente de donde mana, el estuario donde se pierde. Pero es también lo que en ningún caso podría poseerse plenamente al mismo tiempo que ella. Sólo lo profano puede existir para sí y perseverar en su ser. No hay ninguna consagración que no se realice del todo en la muerte, mediante ese rayo que en los mitos sirve a los dioses para hacer que desaparezca de la superficie del mundo aquel a quien llaman junto a ellos o al que precipitan

---

90 Paz, Octavio, Op. Cit. pp. 126-127.

91 “El ser u objeto consagrado puede no sufrir ninguna modificación aparente. Sin embargo, su transformación es absoluta. Desde ese momento la manera de comportarse con él sufre una transformación paralela. Ya no es posible utilizarlo libremente. Suscita sentimientos de terror y veneración, se presenta como algo prohibido. Su contacto se hace peligroso. Un castigo inmediato caería sobre el imprudente lo mismo que la llama que quema la mano que la toca; lo sagrado es siempre, más o menos, “aquello a lo que no puede uno aproximarse sin morir” Caillois, Roger, *El hombre y lo sagrado*, FCE, México, 2004, pp.13.

en los infiernos.”<sup>92</sup> Con la aportación de lo sagrado, podemos observar con mayor insistencia la importancia de los símbolos rituales, que por medio de gestos que se construyen en acciones, se da una significancia al cuerpo y a los objetos que se manipulan corporalmente.<sup>93</sup> Esto nos da un gran valor cuando tratamos de determinar el simbolismo de las acciones estéticas tales como el performance, que aunque será un tema que tocaremos de forma más profunda en los siguientes puntos, tenemos la base teórica que determina el valor simbólico de tales acciones artísticas, que dan cuenta de la realización de una obra.

Lo anterior, de igual forma, nos concentra en percibir el valor del símbolo iconográfico, que será de suma relevancia en la constitución visual y simbólica de la obra de arte. De alguna forma podríamos percibir que el símbolo iconográfico, como lo identifica Durand, transfiere o copia de forma redundante imágenes tan simples como un rostro, el cuerpo de un animal, o un lugar; sin embargo, como lo habíamos observado dentro de las características del símbolo, esto que se simboliza no es tal, más que para los que así lo confieren, es decir, que el espectador representará en su imaginación de forma simbólica lo que el artista representó de forma visual, creando un puente significativo de valores simbólicos.<sup>94</sup> No obstante, debemos tomar en cuenta, que para la creación de dicho puente, existe un elemento que interfiere de forma significativa para el desencadenamiento de un resultado favorable en la obra dentro del simbolismo, es decir la ficción, la cual es un elemento que en nuestra época artística, interviene de forma más exacta en el lenguaje visual moderno y contemporáneo. Este elemento como lo confiere Augé, tienen consecuencias sociales, institucionales y prácticas de todo orden, sobre todo con el apareamiento de los avances tecnológicos y la saturación de medios electrónicos, los cuales ejercen una fuerza considerable en nuestra cultura visual, creando cierta noción sintética en el imaginario.<sup>95</sup>

Augé, muy consciente de esto, propone una fórmula, en la que identifica las corrientes que circulan de forma paralela en el mismo universo, la imaginación y la ficción; asimismo, en los dos niveles de realidad social, el individual y el colectivo. En tal fórmula el autor identifica tres polos del imaginario, los cuales son el individual, el colectivo y el de la ficción como creación. “Para ser más precisos, diremos que el sueño se sitúa en el polo del imaginario individual, que el mito se encuentra en el polo del imaginario urbano y la novela en el polo

---

92 *Ibidem*. pp. 148.

93 Cfr. Durand, Gilbert, *Op. Cit.* pp. 18.

94 Cfr. *Ibid.* pp. 19.

95 Augé, Marc, *Op. Cit.* pp. 87.

ficción como creación. [...] Éstos se influyen recíprocamente, dando como resultado, históricamente, formas híbridas del imaginario que no tienen una relación exclusiva con ninguno de los tres polos.”<sup>96</sup> Esto lo podemos conferir en el caso del artista y su obra, como un proceso en el cual primero se establece en manifestaciones por ejemplo oníricas, reteniendo una imagen, que también en el ámbito colectivo constituye el símbolo que en conjunto percibe, para transferirlo finalmente en una ficción-representación, que el artista crea a partir de su creación. Por ello debemos tomar en cuenta lo que Durand ratifica de la función del símbolo, “el símbolo se mantiene, y que el mismo desarrollo del pensamiento occidental contemporáneo debe, de grado o por fuerza y so pena de alienación, encarar metódicamente el <<hecho simbólico>>, [...]”<sup>97</sup>

Por lo que encontramos entonces, la significatividad del arte ante su elemento de representación simbólica, puesto que confiere su comprensión no sólo en si misma, sino en elementos del exterior, aplicando la valencia de la mimesis, recurriendo a que el arte siempre lleva a la representación. Esto nos puede resultar de sumo valor, cuando trazamos ejes teóricos a partir del análisis de propuestas modernas y contemporáneas en el arte, en donde el ejercicio óptico debe prevalecer no al distinguir la belleza *per sé*, como lo observaremos en el siguiente punto, sino en lo que puede representarnos de la vivencia de tal obra que ha logrado capturar un minúsculo, pero poderoso fragmento del universo sensible, como lo recupera Gadamer, “considero que la cuestión de si es mejor la pintura no objetual que la objetual es una pose de política cultural y artística. Antes bien, hay muchas formas artísticas en las cuales <<algo>> se representa, condensando cada vez en una conformación que sólo así, por una única vez, ha llegado a configurarse significativamente como la prenda de un orden, por muy diferente que nuestra experiencia cotidiana sea de lo que se nos brinda. La representación simbólica que el arte realiza no precisa de ninguna dependencia determinada de cosas previamente dadas. Justamente en esto estriba el carácter especial del arte por el cual lo que accede a su representación, sea pobre o rico en connotaciones, o incluso si no tiene ninguna, nos mueve a demostrarnos en él y a asentir a él como en un reconocimiento. Habrá de mostrarse cómo, de esta característica, surge la tarea que el arte de todos los tiempos y el arte de hoy nos plantean a cada uno de nosotros.”<sup>98</sup>

---

96 *Ibidem*.

97 Durand, Gilbert, Op. Cit. pp. 20.

98 Gadamer, Hans George, *La actualidad de lo bello*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1991, pp. 93-94.

Observando la importancia del simbolismo en el arte, desde una óptica sociológica que se disuelve en concepciones de multidisciplina como lo es la filosofía, la antropología y el propio arte, en el siguiente punto analizaremos el sentido del gusto y la disposición estética, como elementos que se encuentran en la vida social y que permiten una comprensión de la belleza moderna, desde los propios límites sociales.

#### 1.4 SENTIDO DEL GUSTO Y DISPOSICIÓN ESTÉTICA, BASES SOCIALES PARA ENTENDER LA BELLEZA MODERNA

Evidentemente hablar sobre las cuestiones de gusto frente a una obra artística, resultará siempre complejo, incluso incómodo, puesto que resulta obvio que a los interesados del tema siempre les resultará sugestivo discutir sobre los intereses personales que le impliquen al hablar de una obra. Sin embargo, resulta verosímil que por lo general tales discusiones, difícilmente avalarán un consenso o un juicio homogéneo, puesto que dentro de la disposición estética, el juicio por lo bello será siempre más intrincado cuando se trate de dar validez subjetiva a la belleza de una obra, sin considerar antes, el contexto en que tal obra establece su discurso, como lo admite Gadamer: “Es bien claro que la validez de lo bello no se puede derivar ni demostrar desde un principio general. A nadie le cabe duda de que las disputas sobre cuestiones de gusto no pueden decidirse por argumentación ni por demostración. Por otra parte es igualmente claro que el buen gusto no alcanzará jamás una verdadera generalidad empírica, lo que constituye la razón de que las apelaciones al gusto vigente pasen siempre de largo ante la auténtica esencia del gusto.”<sup>99</sup>

Ante las nuevas disposiciones que emergen del arte moderno y posteriormente contemporáneo para su creación, se confronta la idea de la belleza que permeaba en las conciencias reflexivas clásicas, por lo que será necesario tomar en cuenta que la libertad en la creación de las obras de éstas épocas, modifican de forma significativa su estudio y análisis a partir del lenguaje que en ellas se vierte. La pervivencia de la autoconciencia del artista, es lo que fluctúa en cada pieza, tras el aviso oportuno de una muerte moderna del fenómeno estético, lo que lleva a una revisión simbólica como lo hemos analizado anteriormente, puesto que el lenguaje del artista moderno y posteriormente contemporáneo, nos lleva a una incesante búsqueda de alternativas lingüísticas en todos los sentidos; tal reflexión señala una apertura figurativa con los acontecimientos del propio cotidiano, reestructurándolo de igual forma, a través de la secuencia simbólica de la actividad estética. Es el artista

<sup>99</sup> Gadamer, Hans George, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003, pp.75-76.

entonces, quien al tomar conciencia de su autonomía, plantea en sus piezas nuevos discursos que provocan discusiones que sin lugar a dudas a los sociólogos nos pertenecen, al contemplar un fenómeno tan emblemático de nuestra vida social, pero que sin embargo, son esos mismos discursos los que logran crear un puente de comunicación entre las tensiones que provee la modernidad.<sup>100</sup> Ante esto, discutiremos un poco el sentido del gusto, desde la perspectiva de Gadamer y Bourdieu.

Ya desde un primer momento, Kant tenía claro que el sentido del gusto no tenía nada que ver con el sentido común; en concreto, era la capacidad de juicio lo que contenía el espíritu sensible para tener el sentido del gusto en combinación con las implicaciones de la propia comunidad.<sup>101</sup> No obstante, Kant pasaba por alto el sentido del gusto de las clases populares, permeando toda su tesis por la distinción del sentido del buen gusto en el *sensus communis*.<sup>102</sup> Podemos ejemplificarlo como dicta Bourdieu, en una estética anti-kantiana que posibilite otra forma de mirar el sentido del gusto y su sentido de la distinción. “No es pura casualidad el que, cuando se realiza el esfuerzo de reconstruir la lógica de la “estética” popular, ésta aparezca como el lado negativo de la estética Kantiana y que el *ethos* popular oponga implícitamente a cada una de las proposiciones de la analítica de lo Bello, en una tesis que lo contradiga. Mientras que para comprender lo que constituye lo específico del juicio estético, Kant se ingeniaba para distinguir “lo que agrada” de “lo que produce placer” y, de manera más general, para discernir “el desinterés”, única garantía de la cualidad propiamente estética de la contemplación del “interés de los sentidos”, que define “lo agradable”, y del interés de la Razón”, que define “lo Bueno”, los miembros de las clases populares, que esperan de cualquier imagen que desempeñe una función aunque sea la del signo, manifiestan en todos sus juicios la referencia, con frecuencia explícita, a las normas de la moral o del placer.”<sup>103</sup>

---

100 Gadamer enfrenta el fenómeno de la nueva concepción del arte desde la autonomía del artista para la concreción de nuevos lenguajes que simbolizan las tensiones y fenómenos de la época moderna, poniéndolos como un acertado puente de comunicación en la vida social. “El artista tiene la pretensión de hacer de la nueva concepción del arte, a partir de la cual crea, a la vez una nueva solidaridad, una nueva forma de comunicación de todos con todos. [...] No es casual en absoluto que el artista supere en lo que crea la tensión entre las expectativas cobijadas en la tradición de nuevos hábitos que él mismo contribuye a introducir. La situación de la modernidad extrema, como muestra esta especie de tensión y de conflicto, es más que notable. Pone el pensamiento delante de su problema.” Cfr. Gadamer, Hans George, *La actualidad de lo bello*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1991, pp. 42-43.

101 “De este modo, y de entre todo el campo de lo que podría llamarse una capacidad de juicio sensible, para Kant sólo queda el juicio estético por el gusto. Aquí sí que puede hablarse de un verdadero sentido comunitario. Y por muy dudoso que sea si en el caso del gusto estético puede hablarse de conocimiento, y por seguro que sea el que en el juicio estético no se juzga por conceptos, sigue en pie que en el gusto estético está pensada la necesidad de la determinación general, aunque él sea sensible y no conceptual. Por tanto el verdadero sentido común es para Kant el gusto.” Cfr. Gadamer, Hans George, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003, pp. 65-66.

102 Bastante discutido resulta éste concepto dentro de la historia del humanismo. Desde la época de Vico, el *sensus communis*, representaba un ideal dentro de la idea del bien común, la formación ética de la comunidad así como el vínculo de carácter utópico dentro de las sociedades. No obstante, tomaremos finalmente a este concepto como el indicio del balance y la creación del sentido común que avale a la creación de comunidad. Cfr. Gadamer, Op. Cit. pp. 49-60.

103 Bourdieu, Pierre, *La distinción*, Taurus, México, 2003, pp. 38.



Otra de las condiciones que tenemos para poder discutir el concepto del gusto, es el hecho de que éste no es un sentido comunitario que legitima la generalidad subjetiva del gusto estético, proponiendo así la autonomía de la conciencia estética; ya que lo que transmite el sentido original del concepto del gusto, trata de una forma de categorizar y una manera propia de conocer, puesto que tanto el gusto como la capacidad de juicio, son maneras de juzgar lo individual por referencia a un todo, de ver si es adecuado. De esta forma, resultará entonces necesario contar con un sentido del gusto, ya que no es posible demostrarlo, como lo establece Gadamer, “[...]el gusto no se limita en modo alguno a lo que es bello en la naturaleza y en el arte, ni a juzgar sobre su calidad decorativa, sino que abarca todo el ámbito de costumbres y conveniencias. Tampoco el concepto de costumbre está dado nunca como un todo ni bajo una determinación normativa unívoca. Más bien ocurre que la ordenación de la vida a lo largo y a lo ancho a través de las reglas del derecho y de la costumbre es algo incompleto y necesitado siempre de una complementación productiva.”<sup>104</sup>

Si bien es cierto, Kant no precisaba categóricamente, la puntualización de la capacidad de juicio hacia el sentido del gusto, pero sí perfilaba que la capacidad de juicio tenía que ver intrínsecamente con la capacidad de distinguir arquetípicamente lo bello,<sup>105</sup> en la naturaleza y en el arte. Empero, si el momento estético debe de incluirse, Kant no precisaba una capacidad de juicio lógica sino estética, ubicándose en una capacidad individual que se sustentaba por un conocimiento empírico de lo bello y de su razón, como lo explica Gadamer. “Si se atiende al papel que ha desempeñado la crítica Kantiana de la capacidad de juicio en el marco de la historia de las ciencias del espíritu, habrá que decir que su fundamentación filosófica trascendental de la estética tuvo consecuencias en ambas direcciones y representa en ellas una ruptura. Representa la ruptura con una tradición, pero también la introducción de un nuevo desarrollo: restringe el concepto de gusto al ámbito en el que puede afirmar una validez autónoma e independiente en calidad de principio propio de la capacidad de juicio; y restringe a la inversa el concepto de conocimiento al uso teórico y práctico de la razón. La intención trascendental que le guiaba encontró su satisfacción en el fenómeno restringido del juicio sobre lo bello (y lo sublime), y desplazó el concepto más general de la experiencia del gusto, así como la

104 Gadamer Op. Cit. pp. 70.

105 Definiendo lo bello, como algo que goza de reconocimiento y de aprobación general en la vida comunitaria. “También para nosotros sigue resultando convincente la determinación de lo bello como algo que goza del reconocimiento y de aprobación general. De ahí que para nuestra sensibilidad más natural, al concepto de lo bello pertenezca el hecho de que no pueda preguntarse por qué gusta. Sin ninguna referencia a un fin, sin esperar utilidad alguna, lo bello se cumple en una suerte de autodeterminación y transpira el gozo de representarse a sí mismo.” Cfr. Gadamer, Hans-George, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991, pp. 50.

actividad de la capacidad de juicio estético en el ámbito del derecho y de la costumbre, hasta apartarlo del centro de la filosofía.”<sup>106</sup> Ahora bien, es claro que la validez de lo bello, no es demostrable ni mucho menos es posible derivarlo de un principio general, y que las disputas sobre cuestiones de gusto no pueden decidirse ni por argumentación ni por demostraciones, ya que la clase de verdad que nos exige al encuentro con lo bello, reivindica de modo inequívoco que su validez es de modo alguno subjetiva. Sin embargo, esto no significa que tenga que ser igualmente bello para todo el mundo, puesto que la experiencia del sentido del gusto marca que el sentido de un individuo para lo bello, debe ser cultivado hasta llegar a diferenciar lo absolutamente bello, de lo vulgarmente bello.<sup>107</sup>

Es posible que existiera una contradicción entre la razón del gusto común y el sentido del gusto en la teoría Kantiana, sin embargo, Kant no trata de presentar en su crítica de la capacidad de juicio estético, al arte en sí mismo como su objeto de discusión, sino, el arte en distinción con la naturaleza, para observar la belleza en toda su perspectiva, originando un ideal de belleza. “La teoría del ideal de la belleza se basa en la distinción entre idea normal e idea racional o ideal de la belleza. La idea estética normal se encuentra en todas las especies de la naturaleza. [...] Esta idea normal es, pues, una contemplación aislada de la imaginación, como “una imagen de la especie que se cierne sobre todos sus individuos”. Sin embargo la representación de tal idea normal no gusta por su belleza sino simplemente “porque no contradice a ninguna de las condiciones bajo las cuales puede ser bello un objeto de esta especie”. No es la imagen ordinaria de la belleza sino meramente de lo que es correcto.”<sup>108</sup> Esto determina la discusión en cuanto que el arte es en sí para sí mismo, su propio prospecto de construcción, y es en este sentido, la vital importancia de distinguir lo bello por naturaleza,<sup>109</sup> a lo bello por construcción cognoscitiva, ya que la belleza natural por sí sola, es una entrada a la puerta de la experiencia estética que nosotros adaptamos en la expresión artística; “naturalmente el significado del arte tiene también que ver con el hecho de que nos habla, de que pone al hombre ante sí mismo en su existencia moralmente determinada. Pero los productos del arte sólo están para eso, para hablarnos; los objetos naturales en cambio no están ahí para hablarnos de esta manera. En cuanto estriba precisamente el interés significativo de la belleza natural, en que no obstante es capaz de hacernos consciente

---

106 *Ibidem* pp. 73.

107 Aduciendo el sentido de vulgarmente bello, como de la belleza general o popular que se puede encontrar de forma superflua en cualquier representación, ejemplo contemporáneo de ello, se exige hacia las industrias culturales.

108 Gadamer, Hans George, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003. pp. 81.

109 En este caso es necesario recurrir a la preocupación de la belleza de naturaleza, a que es un interés moral por parentesco. Gadamer lo refiere de esta forma: “El interés por lo bello en la naturaleza, es pues, “moral por parentesco”. En cuanto que aprecia la coincidencia no intencionada de la naturaleza con nuestro placer independiente de todo interés, y en cuanto que concluye así una maravillosa orientación final de la naturaleza hacia nosotros, apunta a nosotros como al fin último de la creación, a nuestra “determinación moral”. Cfr. *Ibid.* pp. 85.

nuestra determinación moral. El arte no puede proporcionarnos este encuentro del hombre consigo mismo una realidad no intencionada. Que el hombre se encuentre a sí mismo en el arte no es para él una confirmación precedente de algo distinto de sí mismo.”<sup>110</sup>

No obstante, podemos evaluar la discusión desde el punto de vista de que el arte tiene pretensiones bien determinadas frente a lo bello en la naturaleza, ya que el arte no se ofrece libre ante una interpretación de carácter subjetivo con respecto al estado de ánimo, sino que contiene un significado determinado, además de observar un extra en cuanto que lo maravilloso del arte, en palabras de Gadamer, es que esta pretensión determinada no es sin embargo una atadura para nuestro estado de ánimo, sino que es lo que abre un espacio de juego a la libertad de creación, para el desarrollo de nuestra capacidad cognitiva.<sup>111</sup> Ante esto, resulta importante evaluar el hecho de que la naturaleza si bien no entra en el baremo contemporáneo para evaluar lo bello y por lo tanto hacer una precisa construcción a partir de la distinción sobre el sentido del gusto, si podemos decir, que la naturaleza sería una de las posibles puertas para la experiencia estética, por ser uno de los puntos referenciales para recrear nuestra conciencia estética, no sólo en cuanto a su uso como comparativo, sino como un arquetipo, que constituye nuestro capital cultural. Como ejemplo, Paz da una bella definición de lo que la naturaleza (humana en este caso) dota como acto sublime de entrada a la experiencia estética, tratándose no sólo del acto de la creación si no también de la contemplación, por lo que no sólo el artista goza de este suceso, sino también el consumidor.

“En suma, el “salto mortal”, la experiencia de la “otra orilla”, implica un cambio de naturaleza: es un morir y un nacer. Mas la “otra orilla” está en nosotros mismos. Sin movernos, quietos, nos sentimos arrastrados, movidos por un gran viento que nos echa fuera de nosotros. Nos echa fuera y, al mismo tiempo, nos empuja hacia dentro de nosotros. La metáfora del soplo se presenta una y otra vez en los grandes textos religiosos de todas las culturas: el hombre es desarraigado como un árbol y arrojado hacia allá, a la otra orilla, al encuentro de sí. Y aquí se presenta otra nota extraordinaria: la voluntad interviene poco o participa de una ma-

110 Cfr. Ídem.

111 “El propio Kant hace justicia a este hecho cuando dice que el arte debe “considerarse como naturaleza”, esto es, que debe gustar sin que se advierta la menor coacción por reglas cualesquiera. En el arte no atendemos a la coincidencia deliberada de lo representado con alguna realidad conocida; no miramos para ver a qué se parece, ni medimos el sentido, ni medimos el sentido de sus pretensiones según un patrón que nos sea ya conocido, sino que por el contrario éste patrón, el “concepto”, se ve “ampliado estéticamente de un modo ilimitado”. Cfr. *Ibíd.* pp. 86.

nera paradójica. Si ha sido escogido por el gran viento, es inútil que el hombre intente resistirlo. Y a la inversa: cualquiera que sea el valor de las obras o el fervor de la plegaria, el hecho no se produce si no interviene un poder extraño. La voluntad se mezcla a otras fuerzas de manera inextricable, exactamente como en el momento de la creación poética. Libertad y fatalidad se dan cita en el hombre.”<sup>112</sup>

Empero, la marcada ruptura del arte en el siglo XX evidencía que esta retórica de lo bello referido a la propia naturaleza siendo fundamentado en el idealismo alemán, ya no da cabida a lo que comenzaba a producirse como introducción al arte moderno. Prueba de ello, es la aparición de un personaje francés refugiado por la guerra en Nueva York, que emblematiza esta ruptura y crítica del idealismo alemán, Marcel Duchamp. Desde la creación de los *ready mades* con Duchamp, se realizó una percepción obvia de que se abría un umbral al espacio de juego. El artista, nos enseñaba a jugar con los elementos más mundanos y superfluos para crear una experiencia estética. Singularmente, con dos de sus obras desde mi perspectiva, Duchamp sabiamente puso en la mesa las cartas tan prometidas por la modernidad ante su apuesta, y ante nuestros ojos, él aprovechó al dadaísmo para ir más lejos, burlarse del arte aceptado socialmente y hacer experimentos. Por ejemplo, *Bicycle Wheel*, obra que trata de una simple rueda de bicicleta<sup>113</sup> y que data de 1913, y la maravillosa *Fountain*, un urinal convertido como por acto de magia en una fuente en 1915.

Gadamer refiere esto, no como el propio fin del arte, sino como una nueva forma de ver el arte, de sentirlo, de experimentarlo; al respecto, objeta lo siguiente: “¿cómo hay que entender que Duchamp presente de pronto, aislado, un objeto de uso, y produzca con él una especie de *shock* estético? No se puede decir, por las buenas: ¡Vaya una extravagancia! Duchamp ha puesto de manifiesto algo relativo a las condiciones de la experiencia estética. Pero, a la vista del uso experimental del arte de nuestros días, ¿cómo vamos a servirnos de los medios

---

112 Paz, Octavio, *El arco y la lira*, FCE, decimotercera impresión, México, 2003, pp. 122-123.

113 Resalta el hecho de que dentro de las manifestaciones artísticas contemporáneas, Duchamp sigue siendo un ícono de la representación. Justamente en esta pieza encontramos un ejemplo que se articula con Francis Alÿs, quien el 23 de junio de 2002, realizará la pieza *The modern procession*, la cual a manera de una procesión de sentido sagrado, la gente carga en un pedestal un modelo de una de las piezas clásicas de Duchamp. Cfr. Lampert, Catherine, *El profeta y la mosca*, Turner, Madrid, 2003, pp. 126.

de la estética clásica? Obviamente para ello hace falta retroceder hasta experiencias humanas más fundamentales. ¿Cuál es la base antropológica de nuestra experiencia del arte? Esta pregunta tiene que desarrollarse en los conceptos de juego, símbolo y fiesta.”<sup>114</sup>

Tales elementos que traen consigo una fuerte carga simbólica en la historia del arte, nos auspician simplemente un replanteamiento de volver a lo básico, pero sin dejar de contemplar el nuevo contexto, para poder apreciar una obra de arte moderna. No obstante, debemos detenernos ante los elementos que introducen una nueva apreciación estética, observando la renovación del gusto y la diferenciación social de bienes simbólicos, para enfocar una nueva disposición estética. “Esa disposición estética, -analiza García Canclini- que se adquiere por la pertenencia a una clase social, o sea por poseer recursos económicos y educativos que también son escasos, aparece como un don, no como algo que se tiene sino que se es. [...] La diferencia entre forma y función, indispensable para que el arte moderno haya podido avanzar en la experimentación del lenguaje y la renovación del gusto, se duplica en la vida social en una diferencia entre los bienes (eficaces para la reproducción material) y los signos (útiles para organizar la distinción simbólica).<sup>115</sup>

Encontramos entonces, un puente hacia la experiencia estética y su legitimidad frente al sentido del gusto, ya que el arte dentro de la experiencia estética, busca como principio legitimador la otredad, elemento encontrado en el arte moderno.<sup>116</sup> Empero, encontramos asimismo que la enajenación es necesaria para poder soportar la edificación de la conciencia estética, aún hablando de la unidad de un sentido del gusto que cohesione a la sociedad. Si no existe el elemento de la enajenación, no es posible entonces, experimentar el efecto que el arte a través de la obra desea promover, para realizar una construcción óptica y sublevarla al grado de la conciencia colectiva estética, puesto que requiere hacer de la obra de arte una forma de vivir, que se mantiene en un habitus de significación, de primera instancia fenomenológica y que después, podemos aislarla para poder observarla fuera de su crisol en el fenómeno social. Bourdieu lo aduce en el sentido de que el esteticismo hace de la intención artística, una forma de vivir, recreando una especie de agnosticismo moral.<sup>117</sup> Gadamer, por su parte, sitúa entonces a la conciencia estética, como la formación de una conciencia culta, dentro de la cual se encuentran rasgos distintivos de otro tipo de

114 Gadamer, Hans, George, *La actualidad de lo bello*, Paidós, I.C.E., U.B.A, Barcelona, 1991, pp. 65-66.

115 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, Grijalbo, México 1990, pp. 36-37.

116 Gadamer lo introduce como la transgresión de los límites de la realidad. “Allí donde domina el arte rigen las leyes de la belleza, y los límites de la realidad son transgredidos. Es el reino ideal que hay que defender contra toda limitación, incluso contra la tutela moralista del estado y de la sociedad.” Cfr. Gadamer, Hans-George, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003, pp. 122.

117 Cfr. Bourdieu, Pierre, *La distinción*, Ed. Taurus, México, primera reimpresión, 2003, pp. 44.

conciencia, como lo son, la elevación hacia la generalidad, un distanciamiento que haga posible discernir de las aceptaciones o rechazos de primera instancia, teniendo una amplitud para poder aumentar nuestro sentido de conciencia.<sup>118</sup>

Aquí se suscita una real importancia de voltear hacia los procesos creativos, históricos y sociales, por los que las distintas vanguardias artísticas de inicios del siglo pasado transitaron. Hemos hablado por ejemplo, del cambio transversal que Duchamp realizó en cuanto a símbolo, significación y uso de diversos materiales. Evidentemente el uso de materiales, como lo revisamos anteriormente, trae consigo un condicionante para advertir también un contexto social. Será a partir del siglo XX, en donde la pieza se sale del marco, reestructurando la idea de abstracción estética por la pintura, para poder reformular, nuevas formas de expresión estilística que promovían las vanguardias. Edmund Burke, lo explica como un cambio que se reproduce en cada generación, pero que circunstancialmente es en este siglo, en donde mayores ofertas del uso de diversos materiales y estilos son promovidos por indicadores de la vida social, como lo son los cambios tecnológicos. Además de proponer que estos cambios reproducen un impacto en la producción artística, se vuelve cada vez más popular entonces, el representar la vida real en la producción estética para otorgar nuevas sensaciones en el arte, sensaciones que quizás sean normales en el cotidiano, pero que se dramatizan o ficcionalizan a través de la experiencia estética.<sup>119</sup>

El dadaísmo, vanguardia a la que pertenece desde Nueva York Duchamp, es un buen referente de este cambio. No sólo da nacimiento a los *ready mades* con Duchamp, sino también al *happening*, por ejemplo en el caso de Kurt Schwitters,<sup>120</sup> quien a partir de la experimentación con collages, logra la creación de *Merzban*, una idea de una casa- ciudad dentro de una casa. Con el uso de diversos materiales como tela, yeso, madera, entre otros, Schwitters, logra crear atmósferas en cada cuarto, jugando con los materiales que contextualiza previa una identificación de la idea que quiere recrear. No obstante, en aquella época este tipo de arte, evidentemente no era denominado como tal, por los elementos que Burke aduce dentro de la obra de Schwitters, entre los que menciona, una audaz posición de la belleza entre las nociones convencionales

---

118 Cfr. Gadamer, Hans, George, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003, pp. 124.

119 Cfr. Burke Feldman, Edmund, *Image and Idea*, Prentice-Hall, New Jersey, 1967, pp. 332- 333.

120 Aunque sabemos que Schwitters, fue expulsado del movimiento dadá, él realiza su versión en Hannover. Sin embargo, para algunos autores sigue siendo considerado dadaísta, por los elementos estilísticos que se encuentran en su obra, así como por la semejanza discursiva del movimiento. Cfr. Idem.

de la forma artística; el uso del humor como un desafío a la autoridad y a los convencionalismos sociales, así como el uso intencional de elementos que en el plano convencional, parecían absurdos.<sup>121</sup>

Estos puntos a los que remite Burke, en cuanto al contenido de la obra *Merzbau*, son los elementos por los que no se observa una aceptación clara en su momento fuera del círculo artístico, al grado de que muchos objetaran que eso no es arte, ejemplo de discusión que aún se soslaya en la sociedad, respecto a diversas creaciones estéticas. Con este ejemplo, podemos visualizar entonces, la importancia de la conciencia estética en la vida social para acercarnos al sentido del gusto y su dictado. La conciencia estética podemos referirla incluso, como una cualidad que cumple una función social para dar sentido de comunidad, frente al fenómeno estético. “Lo que es vigente en una sociedad, -explica Gadamer- el gusto que domina en ella [en la conciencia estética] todo esto acuña la comunidad de la vida social. La sociedad elige y sabe lo que le pertenece y lo que no entra en ella. La misma posesión de intereses artísticos no es para ella ni arbitraria ni universal por su idea, sino que lo que crean los artistas y lo que valora la sociedad forma parte en conjunto de la unidad de un estilo de vida y de un ideal de gusto. [...] Lo que nosotros llamamos obra de arte y vivimos como estético, reposa, pues, sobre un rendimiento abstractivo [...]. La abstracción de la conciencia estética realiza pues algo que para ella misma es positivo. Descubre y permite tener existencia por sí mismo a lo que constituye a la obra de arte pura. A este rendimiento suyo quisiera llamarlo *distinción estética*.”<sup>122</sup>

Bourdieu, lo enuncia de forma muy similar, proponiendo el concepto de disposición estética,<sup>123</sup> en donde pone en juego su capacidad para percibir y descifrar las características estilísticas de la obra de arte. De esta forma, se antepone el planteamiento de la necesidad de un sentido de clase constituido por los capitales cultural, simbólico y social que él menciona, haciendo una referencia a las funciones sociales de la obra de arte; pero ante todo, a la necesidad de contar con la disposición estética para la apreciación de una obra de arte, lo que devendrá en una elaboración del juicio estético, ayudando a distinguir por medio del sentido del gusto, si cuenta con las características de la belleza socialmente aceptada.<sup>124</sup>

121 *Ibíd.* pp. 339-340.

122 Gadamer, Hans-George, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003. Op. Cit. pp. 125.

123 Bourdieu manifiesta con su concepto de disposición estética al igual que Gadamer con el concepto de conciencia estética, que es una dimensión de una relación objetiva con el entorno social, subjetiva con la propia obra, necesitando de los medios que producen las condiciones sociales de una determinada clase, de las condiciones universales de existencia, sintetizando su función social tratándose de que es una expresión distintiva de una clase privilegiada en un espacio social. Cfr. Bourdieu, Pierre, Op. Cit. pp. 53

124 Cfr. *Ídem*.

Resulta visible el efecto de la disposición estética al hablar de vanguardias de inicios de siglo XX, bajo la reglamentación de que gusta a los que se encuentran inmersos en el circuito artístico; mientras que existe un rechazo para los que no se encuentran en tal lugar. Por lo que existe una dependencia dentro del mismo círculo que hará posible a su vez, que existan más diversificaciones estilísticas. “El sistema socio-estético –explica García Canclini- que rige el mundo artístico impone fuertes restricciones a los “creadores” y reduce a un mínimo las pretensiones de ser un individuo sin dependencias. No obstante, existen dos rasgos que diferencian a este condicionamiento en las sociedades modernas. Por una parte, son restricciones convenidas dentro del mundo artístico, no resultantes de prescripciones teológicas o políticas. En segundo lugar, en los últimos siglos se abrieron cada vez más las posibilidades de elegir vías no convencionales de producción, interpretación y comunicación del arte, por lo cual encontramos mayor diversidad de tendencias que en el pasado.”<sup>125</sup>

Justamente aquí es en donde encontramos mayores dificultades para hablar de conciencia estética; la función social del arte contenida en las piezas artísticas anteriores al siglo XX, sostenía una relación estrecha con la iglesia y el Estado, por lo que la disposición estética estaba regida por la institución, la cual, proponía las funciones de uso, fueran éstas de sentido decorativo, como representador de poder e incluso como emblemizador del Estado en cuanto a la política. Sin embargo, en el siglo pasado observamos entonces, que tras esta ruptura, por lo menos antes de la segunda guerra mundial, hecho histórico en donde el arte en algunos países como Alemania vuelve al régimen institucional para emplearlo como bien simbólico legitimador del Estado, la función de los bienes simbólicos cambia, de igual forma, se observa una transformación en los círculos que auspician al arte en este momento, abriendo nuevos caminos para los museos, coleccionistas, mecenas y artistas, que instauran nuevas rutas para el mercado artístico. Quizás entonces debamos cuestionar que aquí no se trata de función, sino de forma e intencionalidad estética.

Bourdieu objeta que la apreciación de la obra de arte, depende de la intención del espectador y de su propia formación, así como de las normas bajo las que él se encuentre regido.<sup>126</sup> Con ello, él aplica el modo de percepción bajo una estética “pura” en la cual la obra de arte es producto de las reglas y los principios que se establezcan en un campo artístico relativamente autónomo. “El modo de percepción estética, en la forma “pura” que ha adoptado en la actualidad, corresponde a un estado determinado del modo de producción artística: un arte que,

---

<sup>125</sup> García Canclini, Néstor, Op. Cit. pp. 38-39.

<sup>126</sup> Cfr. Bourdieu, Pierre, Op. Cit. pp. 27.



como por ejemplo toda la pintura post-impresionista, es producto de una intención artística que afirma la primacía absoluta de la forma sobre la función, del modo de representación sobre el objeto de la representación, exige categóricamente una disposición puramente estética, que sólo condicionalmente exigía el arte anterior; la ambición demiúrgica del artista, capaz de aplicar a un objeto cualquiera la intención pura de una búsqueda artística que tiene su fin en sí misma, reclama la infinita disponibilidad del esteta capaz de aplicar la intención propiamente estética a cualquier clase de objeto, haya o no haya sido producido con arreglo a una intención artística.”<sup>127</sup>

Obtenemos aquí un punto que resulta evidente en el proceso estético moderno, es decir el artista y su vivencia que recrea en su obra y se ficcionaliza en la representación visual, lo percibido de tal vivencia. Mucho se objeta sobre el artista, materializando muchas veces su figura como una imagen de genialidad. Este sentido de “don” que instaura en el artista un aura de genialidad, en realidad proviene de la estética kantiana, en donde el sentido del gusto reposa bajo el mismo valor que el de la genialidad. Como lo refiere Gadamer, para Kant, el genio es el que delimitaba las reglas, tanto de la creación como de su disfrute a través de la contemplación, puesto que frente a la obra de arte bella, no es posible mirarla más que bajo su misma belleza, recreando un misterio incognoscible para el otro. “El concepto del genio se corresponde, pues con lo que Kant considera decisivo en el gusto estético: el juego aliviado de las fuerzas del ánimo, el acrecentamiento del sentimiento vital que genera la congruencia de imaginación y entendimiento y que invita al reposo ante lo bello. El genio es el modo de manifestarse este espíritu vivificador. Pues frente a la rígida regulatividad de la maestría escolar el genio muestra el libre empuje de la invención y una originalidad capaz de crear modelos.”<sup>128</sup> No obstante, encontramos otro elemento por el que se sugiere no es posible seguir el planteamiento Kantiano. Las ciencias del espíritu son las que emblematicaban el sentir de la época del siglo XIX, como lo hemos discutido anteriormente con el ejemplo del romanticismo, sin embargo, siguiendo muy de cerca éstas a las ciencias naturales, encajan muy bien con el concepto de belleza por lo naturalmente bello; empero, este precepto no es ni siquiera por contexto definible en nuestra época ante las condiciones que ésta dota. No obstante, existe un concepto que si bien no podemos absorberlo totalmente bajo los preceptos de las ciencias del espíritu, debemos reconocer su permanencia para la comprensión de la producción estética moderna, y su influencia en el sentido del gusto, éste es el concepto de vivencia.

---

127 *Ibidem*. pp. 27-28.

128 Gadamer, Hans George, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003, pp. 87.

Este concepto, nos da una permanencia de unidad pensada, algo que nos constituye en uno mismo; sin embargo, la idea de vivencia que se propone en el siglo XX, difiere de la concepción que Dilthey acuña como vivencia, dotándolo de un sentido de reflexión del espíritu, para evaluar episodios históricos.<sup>129</sup> No obstante, la complejidad aparece cuando notamos que no es posible sacar a la vivencia de su contexto de vida, puesto que a ella misma pertenece, aún sin la plena reflexión de su existencia, como lo recupera Gadamer. “Toda vivencia está entresacada de la continuidad de la vida y referida al mismo tiempo al todo de ésta. No es solo que como vivencia sólo permanezca viva mientras no ha sido enteramente elaborada en el nexo de la propia conciencia vital; también el modo en que como se supera en su elaboración dentro del todo de la conciencia vital es algo que va fundamentalmente más allá de cualquier significado del que uno cree saber algo. En cuanto que la vivencia queda integrada en el todo de la vida, este todo se hace también presente en ella.”<sup>130</sup>

Así queda constatado que la vivencia estética, representa la forma esencial de la vivencia general, es decir, la obra de arte recrea un mundo para sí, como lo vivido a partir de ella, se separa de las redes que unan al artista con la realidad, en la cual fue producida la obra, como lo analiza Gadamer. “Parece incluso que la determinación misma de la obra de arte es que se convierta en vivencia estética, esto es, que arranque al que la vive del nexo de su vida a referirlo al todo de su existencia. En la vivencia del arte se actualiza una plenitud del significado que no tiene que ver tan sólo con este o aquel contenido del sentido de la vida. Una vivencia estética contiene siempre la experiencia de un todo infinito. Y su significado es infinito precisamente porque no se integra con otras cosas en la unidad de un proceso abierto de experiencia, sino que representa inmediatamente el todo.”<sup>131</sup> En este sentido, el arte vivencial adquiere un sentido muy especial, al observar que la obra de arte se produce a partir de la vivencia, expresando en ella una realización plena de la representación simbólica de la vida, dando un nivel de autenticidad dentro de la propia estética.<sup>132</sup> Sin embargo, el concepto de vivencia se aplica de igual forma para los consumidores de este arte, formando así la conciencia estética.

---

129 “Enlazado con la caracterización cartesiana de la res cogitans determina el concepto de la vivencia por la reflexividad, por la interiorización, e intenta justificar epistemológicamente el conocimiento del mundo histórico a partir de este modo particular de estar dados sus datos. [...] Este concepto de vivencia está pensado teleológicamente: para Dilthey la vida es tanto como productividad. En cuanto que la vida se objetiva en formaciones de sentido, toda comprensión de sentido es una <<reducción de las objetivaciones de la vida a la vitalidad espiritual de la que ha surgido>>.” Gadamer, Hans –George, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003. pp. 102.

130 *Ibíd.* pp. 107.

131 *Ídem.*

132 *Cfr. Ibíd.* pp. 107-108.

Ahora la reacción que el público tome respecto a este arte vivencial, realmente no es determinable incluso por el propio artista, el cual se ve una vez más intrincado dentro de su propio círculo para obtener o no, la aceptación de su obra. Como lo refiere Teresa Del Conde, “el fenómeno de las artes es dinámico y cambiante, lo que se denomina “la vivencia artística” es un fenómeno en alto grado individual, que en algunos casos puede ser inter-subjetivo, si bien es cierto que debido a la existencia de aquellas instancias que llamamos arquetipos y también debido a la “fortuna crítica” hay ocasiones en que las respuestas favorables, aunque diversas entre sí, pueden llegar a ser casi unánimes.”<sup>133</sup> Tomando en cuenta esto, nos encontramos también ante dos variables que siempre fragmentan y cuestionan las posiciones de disposición estética reflejada en el sentido del gusto y en la apropiación de bienes simbólicos, es decir, el arte popular y el arte de élite. Tales disposiciones confrontan al campo del arte en el que operamos, además de soslayar rechazos y diferencias que se suscitan de forma frecuente en la lógica de los gustos, como lo precisa Bourdieu. “Los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable. No es por casualidad que, cuando tienen que justificarse, se afirmen de manera enteramente negativa, por medio del rechazo de otros gustos: en materia de gustos, [...], toda determinación es negación; [...]. De gustos y de colores no se discute: no porque todos los gustos estén en la naturaleza, sino porque cada gusto se siente fundado por la naturaleza –y casi lo está, al ser habitus-, lo que equivale a arrojar a otros en el escándalo de lo antinatural.”<sup>134</sup>

Dando un salto enorme en el tiempo, para ejemplificar lo antes adscrito, recordemos al artista Andy Warhol, quién además de los artistas antes mencionados, es uno de los iconos actuales que permea al discurso del arte contemporáneo. Él sería quien enunciara con su inclusión en el mundo artístico, el fin de las vanguardias, y que como él mismo advertiría, “el arte no debe ser de una manera especial”.<sup>135</sup> Ahora bien, lo que hasta entonces fue consumido como arte, lo cual emblematicaba un fuerte arraigo con la élite, Warhol lo revirtió en un divertido embrollo al cuestionar desde el arte, qué elementos podían encumbrarse ante tal concepto y cuáles no, como el tan nombrado ejemplo de la Coca Cola, en donde el mismo admitía “La Coca Cola que bebe el rico es la misma que bebe el pobre”. Con esta frase, demuestra que ante la sinergia que se atravesaba por la industria cultural, la cuestión era ver porque un artículo tan vendido no era entonces posible establecerlo como un producto artístico, contribuyendo con este planteamiento al debate del signo sobre el símbolo, el dinero sobre

133 Del Conde, Teresa, *¿Es arte? ¿No es arte?* CONACULTA, México 2001, pp. 13.

134 Bourdieu, Pierre, Op. Cit. pp. 54.

135 Del Conde, Teresa, Op. Cit. pp. 29.

el espíritu. Como lo afirma el escritor Guillermo Fadanelli, “Warhol sospechaba que el mercado de masas cambiaría las ideas comunes sobre la condición del arte.”<sup>136</sup> Con ello, podemos percatarnos que ante la introducción de elementos propios del cotidiano, Warhol con su humor sardónico que plasma a través de sus litografías, incluso de sus *Brillo Box*, hace que el paradigma del sentido del gusto volteé hacia lo que quizás Kant nunca hubiera querido imaginar; el arte de forma iconoclasta, voltea hacia su nueva naturaleza, la masa y la industria del consumo, abriendo una disposición estética a través de la simbolización de lo que para ellos significa su propio cotidiano, una Coca Cola, una lata de Sopa *Campbell's*, artistas de cine y de la música, personajes en sí de la industria cultural, personajes pop, tan pop como el sentido del gusto moderno.

Con los ejemplos que hemos mencionado dentro del arte moderno y los indicios del arte contemporáneo, observamos que existen elementos de experimentación que el artista realiza en sus obras, tal experimentación recae en una serie de nuevos planteamientos dentro de la historia del arte, que en buena forma sustentan el cambio social que la modernidad y posteriormente la posmodernidad, formularían. Ante esto, el elemento lúdico en cada pieza hace su aparición, quizás de principio en una sutil línea de abstracciones, quizás ahora en un marcado enfoque, pero tal elemento, proporciona un nuevo planteamiento no sólo para el artista sino también para el público que logre entender el nuevo lenguaje artístico y se conforme una experiencia estética verdadera.

En el siguiente punto analizaremos el elemento lúdico, diseccionando el concepto de juego como una posible entrada para las nuevas experiencias estéticas que conforman a nuestra historia contemporánea del arte, y a su vez una forma distinta de ver desde el punto sociológico al arte moderno y contemporáneo, puesto que el juego, puede entenderse como una estructura que atiende a reglas y un espacio y tiempo delimitados, creando incluso un discurso ritual, dentro del vaivén cadencioso que invita a unirnos al juego del arte moderno y contemporáneo.

---

136 Fadanelli, Guillermo, “¿Quién inventó a Andy Warhol?”, *Día Siete*, México, año 7, núm. 337, 2007, pp. 40.

### 1.5 NUEVAS REGLAS PARA NUEVAS EXPERIENCIAS ESTÉTICAS: EL ELEMENTO LÚDICO EN EL ARTE.

Dentro de la experiencia estética moderna y contemporánea, el elemento lúdico, tiene un importante valor para su producción. En muchos casos, es el motor que mueve a la creación y en la mayoría de los momentos, es el gozne sensitivo para que los individuos se conecten con la experiencia estética. Observemos por ejemplo, como el juego como tal, resulta ser una experiencia que se disuelve en el cotidiano, como lo señala Gadamer. “Lo primero que hemos de tener claro es que el juego es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico. [...] Merece la pena tener presente el hecho elemental del juego humano en sus estructuras para que el elemento lúdico del arte no se haga patente sólo de un modo negativo, como la libertad de estar sujeto a un fin, sino como un impulso libre.”<sup>137</sup> Quizás puede resultar complicado desde la perspectiva hermenéutica, usar al juego como la mediación para entender el modo de ser de la obra de arte, puesto que el juego por si mismo concentra factores de libertad y de identificación con el ser en un plano simbólico dentro de la vida colectiva; recordemos finalmente que la obra de arte por si misma, es un elemento elaborado en los confines de la vida cotidiana, como el propio juego.<sup>138</sup>

Analicemos entonces que el juego engloba dentro de la experiencia del arte, el modo de ser de la propia obra eliminando de esta forma, suposiciones subjetivas tales como el estado de ánimo de los observadores o del creador frente a la obra de arte misma; podemos observar de igual forma, la libertad que se activa por sí misma en el juego para ejemplificar a la experiencia estética, como lo analiza Gadamer. “Podríamos pues intentar determinar desde aquí el concepto de juego. Lo que no es más que juego es cosa seria. El jugar está en una referencia esencial muy peculiar a la seriedad. No es sólo que tenga en esta relación su *objetivo*. [...] Mucho más importante es el hecho de que en el jugar se da una especie de seriedad propia, de una seriedad incluso sagrada. Y sin embargo en el comportamiento lúdico no se produce una simple desaparición de todas las referencias finales que determinan la existencia activa y preocupada, sino que ellas quedan de algún modo muy particular en suspenso. El jugador sabe bien que el juego no es más que juego, y que él mismo está un mundo determinado por la

137 Gadamer, Hans George, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991, pp. 66.

138 “[...] si recordamos nuestras observaciones sobre el juego humano, encontrábamos incluso allí una primera experiencia de racionalidad, a saber la obediencia a las reglas que el juego mismo se plantea, la identidad de lo que se pretende repetir. Así que allí estaba ya en juego algo así como la identidad hermenéutica, y ésta permanece absolutamente intangible para el juego del arte. Es un error creer que la unidad de la obra significa su clausura frente al que se dirige a ella y al que ella alcanza. La identidad hermenéutica de la obra tiene un fundamento mucho más profundo. Incluso lo más efímero e irreplicable, cuando aparece o se valora en cuanto a experiencia estética, es referido en su mismidad.” Cfr. *Ibíd.* pp. 70- 71.

seriedad de los objetivos. Sin embargo no sabe esto de manera tal que como jugador mantuviera presente esta referencia de seriedad. De hecho el juego sólo cumple el objetivo que le es propio cuando el jugador se abandona del todo al juego.”<sup>139</sup>

Resulta entonces esencial señalar que aunque el juego es juego y el jugador lo hace posible, la acción lúdica debe contener un indicio de seriedad; el juego es cosa seria, posee reglas, formas de actuar, condiciones y practicas que hacen de él una experiencia dentro de la vida colectiva, pero a su vez, un condicionamiento que necesita de un reconocimiento del jugador que sabe que jugar es ser jugado y viceversa, aunque no lo sepa conscientemente, o por lo menos no de esta forma. “Lo que hace que el juego sea entonces juego no es una referencia a la seriedad que remita al protagonista más allá de él, sino únicamente la seriedad del juego mismo. El que no se toma en serio el juego es un aguafiestas. El modo de ser del juego no permite que el jugador se comporte respecto a él como respecto a un objeto. El jugador sabe muy bien lo que es el juego, y que lo que <<hace no es más que un juego>>; lo que no sabe es que lo sabe.”<sup>140</sup> Esto dentro de la experiencia estética, resulta sumamente substancioso, puesto que el juego propone ver a la obra de arte dentro de su propio ser, en la forma hermenéutica esto eleva de la contemplación al análisis de la obra en formas más libres pero con condicionamientos y reglas que se observan en el juego y en la experiencia estética, “la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El *sujeto* de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma. Y éste es precisamente el punto en el que se vuelve significativo el modo de ser del juego. Pues éste posee una esencia propia, independientemente de la conciencia de los que juegan.”<sup>141</sup>

En el juego, existen diversos momentos que se contienen en una especie de vaivén, es el movimiento lúdico el que da una especie de ordenación dentro de la experiencia del juego, en donde también se necesita el elemento de liberación por parte del jugador, una especie de abandono del jugador, para que el juego funcione y sea posible la experiencia lúdica. Aunque no debe de perderse de vista que el juego es un proceso natural dentro del hombre, por lo que no tendría ningún sentido querer observar un uso metafórico para el juego, no hay tal, es solo un vaivén de óptica para ver y experimentar, tocar y admirar.<sup>142</sup> Podría observarse dentro del campo del arte, una significación entre el

---

139 Gadamer, Hans, George, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003, pp. 144.

140 Ídem.

141 Íbidem. pp. 145.

142 Cfr. Gadamer, Hans George, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003 pp. 147- 148.

sentido natural del juego y su elemento de movimiento lúdico, que marca siempre una renovación para seguir jugando con el seguimiento natural de la expresión artística para su creación, como lo sustenta Gadamer. “El sentido medial del juego permite sobre todo que salga a la luz la referencia de la obra de arte al ser. En cuanto que la naturaleza en un juego siempre renovado, sin objetivo ni intención, sin esfuerzo, puede considerarse justamente un modelo del arte.”<sup>143</sup> Jugar entonces, pertenece al tipo de acciones que están presentes en la vida cotidiana, al igual que la experiencia estética, puesto que el comportamiento lúdico tiene otro elemento imposible de descartar, la fascinación. El juego por sí mismo, contiene una atracción, una especie de duda en donde no se sabe si se perderá o no, si se podrá seguir o no. La duda se contempla en la misma acción del jugador, puesto que no sólo el jugador está dentro de la experiencia lúdica, pues existen otros jugadores; incluso los observadores forman parte del juego aunque de forma en apariencia pasiva, empero la acción de la contemplación establece estar dentro del juego. Por lo que el espacio se vuelve un espacio mimético entre jugador juego y espacio lúdico, el cual se precisa al tener condicionamientos para llevar a cabo el juego, puede o no ser un espacio físico, finalmente el espacio del juego es como lo escribiría Gadamer, el medidor del juego mismo, y claro, se determina más por el orden que direcciona el vaivén antes citado que por aquello que lo pudiera restringir, es decir por el espacio libre que limita desde afuera el vaivén.<sup>144</sup>

Ante esto, Gadamer observa que el espacio del movimiento del juego, no sea meramente el espacio en donde éste se desarrolla, por ejemplo un espacio físico, sino un espacio delimitado y liberado para la propia realización del juego, en donde es posible por lo tanto la autorrepresentación del propio elemento lúdico. “La demarcación del campo del juego [...] opone, sin transición ni mediaciones, el mundo del juego, un mundo cerrado, al mundo de los objetivos. El que todo juego sea jugar a algo vale en realidad aquí, donde el ordenado vaivén del juego está determinado como un comportamiento que se destaca frente a las demás formas de conducta. El hombre que juega sigue siendo en el jugar un hombre que se comporta, aunque la verdadera esencia del juego consista en liberarse de la tensión que domina el comportamiento cuando se orienta hacia objetivos. [...] Cada juego plantea una tarea particular al hombre que lo juega. [...] Podría decirse que el cumplimiento de una tarea la representa. Es una manera de hablar que resulta particularmente plausible cuando se trata de juegos, pues éste es un campo en el que el cumplimiento de la tarea no apunta a otros nexos de objetividad. El juego se limita realmente a representarse.

---

143 *Ibidem* pp. 148.

144 *Cfr. ibíd.* pp. 150.

Su modo de ser es, pues, la autorrepresentación. [...] El juego es en un sentido muy característico de autorrepresentación.”<sup>145</sup> Ante el sentido de autorrepresentación observamos una referencia directa con el arte, puesto que el artista, en este momento jugador, busca representar, se autorrepresenta en la obra que a su vez representa el espacio lúdico en donde se lleva a cabo el juego.<sup>146</sup> Por lo que en el juego, al igual que en el arte, los espectadores cumplen una función esencial para determinar el sentido de representación dentro de la experiencia lúdica, aunque existan ocasiones en que no aparezca tal espectador, la función en el arte y el juego son creadas al igual como si existiera uno, por lo que tanto para el jugador como para el espectador, en el caso de que exista tal, el juego es lo que determina en ese instante la experiencia.<sup>147</sup>

Categorícamente, existe el elemento de la transformación, como parte de la construcción de la experiencia lúdica; de alguna forma se adquiere este concepto por el sentido de cambiar en el acto algún suceso o elemento que identifica la acción para llegar a contemplar el verdadero ser de la manifestación lúdica, puesto que el juego se mantiene autónomo de cualquier sujeto, tanto del jugador o creador, como del espectador, dejando entonces la verdadera esencia del juego, el verdadero ser del arte, como una forma etérea pero visible que pasa de un momento lúdico a una manifestación estética elevada quizás a la hierofanía. “Nuestro giro transformación en una construcción, quiere decir que lo que había antes ya no está ahora. Pero quiere decir también que lo que hay ahora, lo que se representa en el juego del arte, es lo permanentemente, lo verdadero.”<sup>148</sup> Al respecto del elemento de la transformación hacia la construcción, no significa otra cosa que un giro al otro lado, a un mundo distinto, este mundo encerrado en si mismo nos da la entrada para la experiencia lúdica del arte; ya no existe pues una comparación con la realidad y entonces un elemento entra triunfalmente en el momento de esa experiencia, el gozo de esa experiencia es el clímax para saber si uno se ha abandonado a tal experiencia, ese gozo encarado por Gadamer como el gozo del conocimiento, es la cifra máxima que tal experiencia nos ofrece es la transformación por lo tanto de un momento subjetivo a elemento de la verdad.<sup>149</sup>

Gadamer por lo tanto, da un enfoque de la verdad fuera de la realidad, pero contenida en ella misma, la realidad transformada en la orilla del gozo que da el mundo del arte a partir de la experiencia lúdica.<sup>150</sup> Y es en el punto de la representación, en donde el arte encara su

---

145 *Ibíd.* pp. 150-151.

146 *Ibíd.* pp. 152.

147 *Ibíd.* pp. 153- 154.

148 *Ibíd.* pp. 155.

149 *Cfr. Ibíd.* pp. 156.

150 *Ibíd.* pp. 157.



verdad frente a la realidad en que se concibe para reconocerse en su propia forma de ser; para ello el juego cumple con ese gozne antes citado, para hablarle al espectador desde la propia forma de ser de la obra.<sup>151</sup> Coincido por lo tanto con Gadamer al asegurar que esto no proviene propiamente de una conciencia estética, como lo pudo haber concluido Kant, incluso Bourdieu, pues este condicionamiento va más allá de condicionamientos subjetivos, pues como él lo enuncia, “[...], el ser del arte no puede determinarse como objeto de una conciencia estética, por que a la inversa el comportamiento estético es más que lo que él sabe de sí mismo. Es parte del *proceso óntico de la representación*, y pertenece esencialmente al juego como tal.”<sup>152</sup> Claro está que no es simple, sin embargo partiendo desde el carácter lúdico del juego, el resultado para observar el modo de ser de la verdadera esencia estética de la obra, se determinará bajo el precepto de que el juego es una construcción simbólica, como lo analiza Gadamer: “El juego es una construcción, esta tesis quiere decir que a pesar de su referencia a que se lo represente se trata de un todo significativo, que como tal puede ser representado repetidamente y ser entendido en su sentido. Pero la construcción es también juego, porque, a pesar de esta su unidad ideal, sólo alcanza su ser pleno cuando se lo juega en cada caso. Es la correspondencia recíproca de ambos aspectos lo que intentamos destacar frente a la abstracción de la distinción estética”<sup>153</sup>

Ante esto, podemos ejemplificar la función del elemento lúdico en la representación del arte en espacios públicos de la Ciudad de México. Dentro de su conformación contemporánea, muchos elementos que se encuentran dentro del lenguaje del arte en espacios públicos son tomados de las articulaciones populares del lenguaje visual, por ejemplo de la gráfica popular. La gráfica popular como una de las bases para la creación de piezas dentro del arte en espacios públicos, y el arte que hace referencia al espacio urbano, ofrece por antonomasia el elemento lúdico como conector inconsciente del mensaje que se desea plantear, como lo refiere Isaac Víctor Kerlow, al respecto de la gráfica popular y su relación con el arte y el diseño contemporáneos. “Ciertamente, la mayoría de las obras tiene una enorme familiaridad con las expresiones gráficas producidas en decenas de ciudades y pueblos de los cinco continentes; esta similitud se hace más evidente cuando las técnicas gráficas y de rotulación no son suficientes para lograr los efectos deseados. En cualquier caso, lo eminentemente mexicano que las

---

151 Posiblemente sea difícil esclarecer el concepto de representación, sin observar el comportamiento del juego frente a la propia experiencia estética, para develar de ella su propio sentido del ser, como lo objeta Gadamer. “Si el arte no es la variedad de las vivencias cambiantes, cuyo objeto se llena subjetivamente de significado en cada caso como si fuera un molde vacío, la representación tiene que volver a reconocerse como el modo de ser de la obra de arte misma. Esta conclusión estaba ya preparada desde el momento en que el concepto de la representación se había derivado del juego, en el sentido de que la verdadera esencia de éste –y por lo tanto también de la obra de arte – es la autorrepresentación. El juego representado es que habla al espectador en virtud de su representación, de manera que el espectador forma parte de él pese a toda la distancia de su estar enfrente.” Cfr. Gadamer, Hans-George, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003, pp. 160.

152 *Ibidem*. pp. 161.

153 *Ibidem*.

caracteriza está en el humor visual, el doble sentido, los juegos de palabras y la desinhibición creativa.”<sup>154</sup> Justamente el elemento lúdico, que se puede montar en diversos elementos, como lo son el juego, el humor, la sátira, la ironía, en nuestro caso el albur,<sup>155</sup> dentro de la representación de la imagen, éste usa simbólicamente elementos que ya de por sí están instaurados en el imaginario, pero que en las obras son conectores del simbolismo en la representación en este caso estética.<sup>156</sup>

En el caso concreto del concepto de juego, es el elemento para que la expresión lúdica dé su encuentro tanto al espectador como al propio jugador, que bajo la óptica de la época moderna y contemporánea del arte, es el artista quien dará el umbral para la verdadera forma de ser del arte desde la propia obra artística como lo puede ser la creación de arte público, cómo lo advierte Eder Castillo, refiriéndose a la implicación del juego en el arte público y su orientación hacia al realidad de la obra. “El arte público funciona como vínculo y apropiación de una realidad en específico que en su puesta en escena, en su representación, cobra coherencia a través del juego, mecanismo mediante el cual las terminales nerviosas se conectan generando estímulos, obras. El juego, alcanzando su perfección en la obra de arte se transforma y convierte en una unidad de sentido que adquiere su valor en la representación, en el llevar al cabo: no se la juzga correcta o incorrectamente por su referencia a la “realidad”, sino al modo de apropiación, exploración y desarrollo de esta realidad mediante la construcción de discursos artísticos.”<sup>157</sup> En el siguiente punto revisaremos el concepto del campo artístico, a través de la historia del arte moderno y contemporáneo mexicano, fragmento histórico que nos ayudará a establecer algunas disposiciones y reglas del contexto simbólico-espacial en el que hemos referido esta investigación, la Ciudad de México en el siglo XXI.

## 1.6 EL FIN DE LAS VANGUARDIAS, EL CAMPO DEL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO EN LA CIUDAD DE MÉXICO

---

154 Kerlow, Isaac, Víctor, “Gráfica funcional mexicana” en Mena, Juan Carlos, (ed.) *Sensacional de diseño mexicano*, Ediciones Trilce, México, 2001, pp. 9.

155 Aunque tales elementos los analizaremos de forma más profunda en el siguiente capítulo, es apropiado decir que estos actúan como conectores lúdicos para las representaciones estéticas.

156 Cfr. Vergara, Abilio, *Apodos, la reconstrucción de identidades. Estética del cuerpo, deseo, poder y psicología popular*, INAH, México, 1997, pp. 72.

157 Sanchezblas, Iván, “RGE, Magnificando la experiencia de lo cotidiano. Arte público como una experiencia de juego” entrevista realizada a Eder Castillo, en *RIM*, México, año 1 número 1, marzo-abril, 2006, pp. 11.

Es momento de observar el contexto del arte moderno y contemporáneo mexicano, analizando bajo el modelo de campo, su desarrollo en la Ciudad de México, así como los actores y bloques institucionales, públicos y privados, que han establecido el juego del campo artístico mexicano. En el punto 1.4, observamos el sentido del gusto, bajo la demarcación de un consumo de bienes simbólicos, aún cuando la lógica del mercado estético, sigue manteniendo un cierto margen excluyente, puesto que todavía se establece un sentido de pureza formal tanto dentro del lenguaje estético, como dentro de la sistematización del campo artístico, como lo advirtiera Bourdieu dentro de la estética moderna.<sup>158</sup> Observamos entonces, que a medida que la producción artística crece, las vanguardias ejercen una imposición hacia el público de una serie de normas que se establecen a partir de sus propias formas de contemplar sus piezas. Por lo que las estimaciones antes analizadas en el sentido del gusto, forman parte de las reglas que delimitan la producción del campo artístico. Este campo evidentemente exige una delimitación de su espacio social, las posiciones y disposiciones así como los actores sociales y sus acciones que se tornan en poderes dentro del campo. Bajo estos lineamientos, ejemplificaremos las reglas a través del proceso histórico del arte moderno y contemporáneo de la Ciudad de México.

El campo debe entenderse como una lógica simbólica, en donde se construyen posiciones que definirán el orden de reglas que se deben seguir para un acertado desenvolvimiento de los actores y de su posición que tomen con referencia a los bienes simbólicos comprendidos aquí, como obras artísticas del mundo de las artes visuales. Ante esto, debemos tomar en cuenta el campo de poder, es decir, el espacio en donde confluyen instituciones y fuerzas que tengan la suficiente influencia para ocupar posiciones de dominio dentro del campo artístico.<sup>159</sup> Observábamos por ejemplo en el punto 1.2.1, como las posiciones dentro del arte estaban dispuestas por las instituciones de poder social como la iglesia y el Estado; sin embargo, también la nobleza tenía su posición inaugurando incluso posiciones de mecenazgo.

Esto, de alguna forma ha ido evolucionado, como lo observamos en la siguiente tabla, en donde podemos observar los nuevos actores, sus posiciones y las disposiciones que toman dentro del campo artístico contemporáneo.

Actores:	Posiciones:	Disposiciones:
----------	-------------	----------------

158 Cfr. Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, Anagrama, Madrid, 1995, pp. 129.

159 Cfr. *Ibid.* pp. 319-320.

**Tabla 1**  
**Ordenamiento de los actores, posiciones y disposiciones del campo artístico contemporáneo.**

<b>Artista</b>	Productor	Producir obra
<b>Curador</b>	Promotor, contextualizar de la obra, creador de discursos museográficos en torno a la obra.	Promover a los artistas, descubrirlos, realizar una correspondencia entre el lenguaje visual del artista y el concepto museográfico.
<b>Galerista</b>	Vendedor	Vender obras, organizar el funcionamiento de la galería, atraer coleccionistas.
<b>Mecenas</b>	Vendedor y protector	Descubrir talentos, difundir su obra, ubicar obra en galerías y con coleccionistas, proteger a los artistas.
<b>Coleccionista</b>	Comprador	Comprar obra, difundir sus colecciones en términos privados y públicos.
<b>Director de museo</b>	Promotor, organizador	Fungir en algunos casos como administrador cultural, difundir el discurso temático de su museo, preservar obra, organizar exposiciones y en algunos casos, bienales.
<b>Organizador de ferias y bienales</b>	Promotor, organizador y vendedor	Promover a nivel nacional e internacional la producción artística a partir del vínculo con galerías, mecenas, artistas, fundaciones privadas, instituciones públicas, coleccionistas y patrocinadores, con el fin de aumentar y apoyar el mercado artístico-
<b>Crítico</b>	Promotor	Promover algún artista, pieza, exposición, inauguración e cualquier otro evento relevante en el campo artístico, mediante críticas, análisis y observaciones que se plantean de forma objetiva, generalmente al servicio de algún medio de comunicación, museo, incluso galería y en algunos casos mecenas.
<b>Investigador</b>	Promotor, analista de los discursos de la obra	Analizar mediante recursos teóricos y metodológicos, algún artista, época, movimiento, pieza, taxonomía o incluso disciplina dentro del área del arte, en este caso visual, con el fin de enriquecer el estudio del quehacer estético y promover el arte.

des que se puedan observar dentro del campo artístico, las jerarquías que se establecen desde la lógica de campo de poder, sublevan algunos espacios libres por un sentido de dominación concertada, como lo analiza Bourdieu. “Debido a la jerarquía que se establece en las relaciones entre las diferentes especies de capital y entre sus poseedores, los campos de producción cultural ocupan una posición dominada, temporalmente, en el seno del campo de poder. Por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y de las exigencias externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio, económico o político.”<sup>160</sup> No obstante, existe un grado de autonomía, el cual logra equilibrar las posiciones y disposiciones del campo, conjugando las normas y sanciones con las propias posiciones personales de los actores, en las relaciones que se establecen en torno a las jerarquías y a las obras. Bourdieu expone esto, dentro de márgenes de jerarquización externa

<sup>160</sup> Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, Anagrama, Madrid, 1995, pp. 321.

e interna, como él mismo lo manifiesta. “El grado de autonomía de un campo de producción cultural se manifiesta en el grado en que el principio de jerarquización externa está subordinado dentro de él al principio de jerarquización interna: cuando mayor es la autonomía, más favorable es la relación de las fuerzas simbólicas para los productores más independientes de la demanda y más tiende a quedar marcada la división entre los dos polos del campo, es decir entre el subcampo de producción restringida, cuyos productores tienen como únicos clientes a los demás productores, que también son sus competidores directos, y el subcampo de gran producción, que se encuentra simbólicamente excluido y desacreditado.”<sup>161</sup> Esto tiene gran relevancia sobre todo en las posiciones del mercado artístico, es decir, dicta los índices de éxito comercial de un artista o de una pieza, lo cual puede dar cierta independencia creativa y también de desenvolvimiento en el campo artístico.

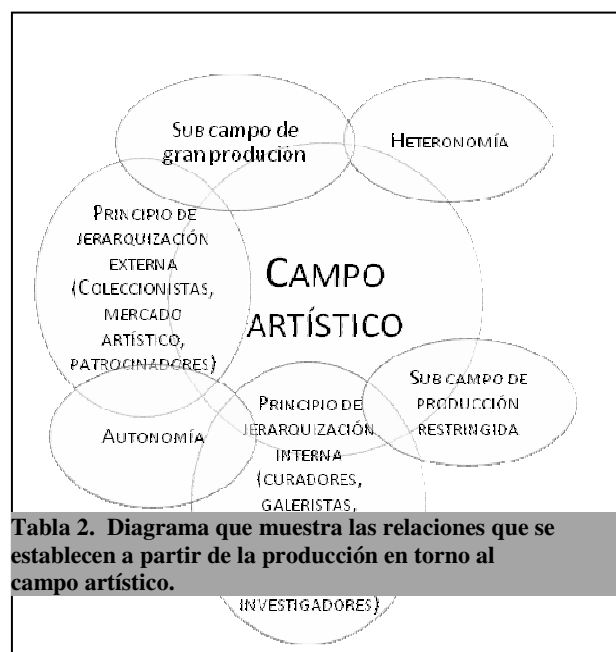
Sin embargo, resulta evidente que el hecho de que exista tal autonomía, confronta las disposiciones logradas dentro del campo, puesto que en su reconfiguración, el principio de jerarquización externa contiene índices que son parte de las regiones temporalmente dominantes dentro del campo de poder, como lo serían el éxito comercial o un reconocimiento social tanto de forma institucional, por parte del estado, como de forma incluso privada, por parte de las instituciones que no corresponden al carácter estatal de la institución. Por otro lado, se encuentra el principio de jerarquización interna, en donde solo se establece diálogos de reconocimiento dentro de la propia esfera del arte, es decir, favoreciendo a los artistas que son reconocidos por sus iguales y que incluso no dependen dentro de su producción al consenso y aceptación del público que no se relaciona directamente al campo en su primer orden, como los consumidores.<sup>162</sup>

Evidentemente, el grado de autonomía dentro del campo artístico, será una de las metas más deseables a encarar; sin embargo, no la única, puesto que por otro lado, el grado de heteronomía, si bien para todos los actores involucrados íntimamente con el campo no parece encarnar el más profundo de sus anhelos, lo cierto es que la demanda que pueda tener un artista, sea esta de forma personalizada por la antigua tradición de arte por encargo realizada por un mecenas, o cliente, ó sea en forma más abierta por medio del circuito mercantil del arte, siempre será una segunda forma de confrontar exitosamente la pervivencia dentro del campo, como lo expone Bourdieu. “La heteronomía, en efecto, surge gracias a la demanda, que puede adquirir la forma del encargo personalizado formulado por un patrón, mecenas o cliente, o de la expectativa y la sanción anónimas del mercado. De lo cual se desprende que nada divide con mayor claridad a los productores

---

161 *Ibíd.* pp. 322.

162 Cfr. Bourdieu, Pierre, *Op. Cit.* pp. 322-323.



**Tabla 2. Diagrama que muestra las relaciones que se establecen a partir de la producción en torno al campo artístico.**

culturales que la relación que mantienen con el *éxito comercial* o mundano (y los medios para alcanzarlo, como por ejemplo, hoy en día, el sometimiento a la prensa y a los medios de comunicación modernos): reconocido y aceptado, incluso tal vez hasta buscado deliberadamente por unos, es rechazado por los defensores de un principio de jerarquización autónoma como prueba de un interés mercenario por los beneficios económicos y políticos.”<sup>163</sup>

Con lo anterior, observamos un ejemplo de las disputas que se salen ya de los baremos que condicionan el nivel de esteticismo que encarábamos en el punto anterior, para someter bajo otras reglas, los múltiples estadios sobre los que el campo artístico se refleja. Es obvio por ejemplo, que para quienes resulte un avance el poder aumentar el consenso del público para la producción artística, para otro círculo tal consenso resulte una farsa, puesto que para los que se encuentran en el grado de la autonomía, será mejor

que el arte se haga de su público, y no que éstas se hagan para el público. Este sostenimiento es claro en algunos artistas que tienden a obtener una posición autónoma no sólo en sus piezas, sino en su desempeño dentro del campo, como lo razona la artista Mónica Mayer.<sup>164</sup>

Es decir hablamos de un campo, en donde convergen las posiciones y las disposiciones sociales, tomadas dentro del campo y que son las que darán vida al juego que se establece.<sup>165</sup> Esto, nos lleva a identificar el modo en que tales estructuras determinan la vida del arte. Ante esto, resulta verificable establecer que fuera del campo artístico, no es posible que surjan varios campos alrededor de este, puesto que los ejes

163 *Ibíd.* pp. 323.

164 Dentro de la entrevista realizada a la artista se le preguntó su opinión sobre la MACO, evento que tenía pocos días de haber concluido, a lo que objetó que le parecía bien este tipo de eventos, “son divertidos, te entretienen un rato, pero lo cierto es que siempre ves lo mismo, los mismo artistas que se creen son los que están en el top del mercado respecto a la concreción de sus piezas, pero yo pienso que ellos no son los únicos. Habría que voltear hacia otras formas del quehacer artístico dentro del sistema y de otros artistas, no de los mismos.” Entrevista realizada a Mónica Mayer, Ciudad de México, 26 de mayo de 2007.

165 Resulta de gran valor analizar, que puesto que existen determinantes simbólicos, no es posible definir de igual forma el campo artístico nacional en equivalencia con el circuito internacional, puesto que evidentemente la oferta de bienes simbólicos, el espacio social y las propias disposiciones del campo, replantean una diferencia en nuestro caso nacional, aún en nuestra época contemporánea, como lo analiza Bourdieu, respecto a la transformación de las propiedades del espacio social. “En fin, hay que cuidarse de transformar en propiedades necesarias e intrínsecas de un grupo cualquiera (la nobleza, los samurái, lo mismo que los obreros o los empleados) las propiedades que les incumben en un momento dado del tiempo a partir de su posición en un espacio social determinado de la oferta de bienes y de prácticas posibles. Así, hay que hacer, en cada movimiento de cada sociedad, con un conjunto de posiciones sociales que está unido por una relación de homología a un conjunto de actividades [...] o de bienes [...] ellos mismo caracterizados racionalmente.” Cfr. Bourdieu, Pierre, *Capital cultural, escuela y espacio social*, Siglo XXI editores, México, 1997, pp. 28-29.

bajo los que se manifiesta tal campo, se mantienen bajo antagonismos de lógicas económicas, de reconocimiento y claro también, de evaluación artística, que sin volver a la vieja disputa de lo realmente bello en el arte, lo cierto es que existe una disposición de reconocer bajo diversos discursos estilísticos, su permanencia y pertinencia dentro del campo del arte. Por ello resulta evidente resaltar el valor sustentable del capital simbólico para la estructura del campo y en este caso, del grado de autonomía que se observa en él.

Podemos evaluar la lógica del campo, también desde el concepto de juego, razonando que se tienen reglas, tiempo y espacio específicos, obteniendo un movimiento que se entrega a posiciones y toma de disposiciones dentro del campo que denominaríamos del juego artístico. Pablo Helguera, de forma irónica incluso, toma a las reglas del arte contemporáneo como si están fueran las reglas de un juego, reconociendo a sus protagonistas, o por lo menos, los que él cree que son más relevantes dentro del mundo del arte, así como diseccionando el sistema en su conjunto.<sup>166</sup> Helguera entonces, metafORIZA el campo del arte como un juego de ajedrez,<sup>167</sup> en el cual simplifica las reglas de tal juego dentro del campo artístico, llamándolo “el ajedrez del arte”. “El MA<sup>168</sup> es considerado por algunos como el juego intelectual de mayor sofisticación jamás inventado por el hombre. Para aprender a jugarlo es útil que el estudiante novicio lo imagine como si se tratara de un juego de ajedrez. A partir de esta premisa, encontraremos que el MA cuenta con toda clase de equivalencias con este antiguo juego, y que sus principales actores están representados por las piezas de ajedrez, a saber: el rey=el director del museo, la dama=los coleccionistas o *trustees*, los curadores=las torres, los galeristas=los caballos, los críticos=los alfiles, los peones=los artistas.”<sup>169</sup> Atendiendo a lo que el artista-autor nos indica, vemos como la lógica del juego no sólo se sustenta bajo la producción estética, incluso como antes lo habíamos advertido para una experiencia estética en comunicación con el arte moderno y contemporáneo, sino también, se evalúa dentro de las reglas que hay en el campo,

166 Helguera introduce de esta forma un visor dentro de la complejidad de su propio medio, puesto que él mismo es una pieza esencial dentro de este juego y desde su percepción de artista, ofrece un panóptico a veces subjetivista tal vez, pero al final desde esas torres podemos ver algunos puntos esenciales dentro del campo de las artes visuales, como el mismo lo confiere. “Para desentrañar los complejos procesos a los que obedece el mundo del arte, es importante primero reconocer con claridad los diferentes protagonistas que lo conforman, así como las características que lo definen. El papel que juega cada miembro del medio artístico es, a su manera, fundamental para el funcionamiento adecuado del sistema en su conjunto. En este manual nos concentraremos particularmente en los siguientes jugadores clave, a los cuales dedicamos secciones individuales: el artista, el curador, el crítico, el galerista, el coleccionista y el director del museo.” Cfr. Helguera, Pablo, *Manual de estilo del arte contemporáneo*, Ediciones Tumbona, México, 2005, pp. 21.

167 Ante esto, podemos ver que tanto el concepto de juego como del campo, dentro de la retórica sustentada en la teoría pueden verse como concepto que denotan un traslado de semas como una sinécdoque. Cfr. Beristaín, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, México, 2004, pp. 474-475.

168 El autor, abrevia el mundo del arte como MA.

169 Helguera, Pablo, Op. Cit. pp. 25.

y que logran articular lo que Bourdieu toma como tal, evidentemente bajo un sistema figurativo de valores. No obstante, tal ejemplo nos permite acercarnos de forma más precisa a los lineamientos que se observan dentro del campo del arte y su propia acción interior.

Veamos lo antes expuesto en el caso del campo del arte moderno y contemporáneo en la Ciudad de México, usando a ésta como el “tablero” de nuestro juego o bien, como el espacio que se refiere al campo de acción artística, registrando los cambios que han prevalecido en tal campo, a partir de diversos cambios estructurales en el caso de la ciudad, y sociales en el caso de los actores e instituciones, con el fin de articular un dialogo entre la experiencia estética y la construcción de una ciudad que ha crecido incesantemente en su forma urbana y social. De igual forma como lo hemos venido confirmando, el registro histórico de algunos elementos nos darán un acercamiento algo más preciso a tales cambios, por lo que los revisaremos de forma más exacta dentro del arte mexicano desde el fin de las vanguardias y en el caso urbano, desde la década de los cincuenta, que propiamente, es cuando la lógica del mercado fluye dentro del campo artístico de la Ciudad de México. Esto servirá como referente para lo que al final de la presente investigación sustentaremos como el arte en espacios públicos, visto como una de las formas en que se puede ver y construir a la ciudad en nuestro siglo.

Hoy en día hablar de arte público, por ejemplo, remite a establecer un dialogo a su vez con el arte contemporáneo, no obstante entendemos que bajo los diferentes preceptos que tenemos frente al tiempo posmoderno, surge una duda conceptual acerca de lo que queremos decir al hablar de arte contemporáneo; Benítez lo advierte de la siguiente forma: “En la medida en que lo contemporáneo se define por relación a lo moderno, se trata de una construcción discursiva que permite nombrar una serie de objetos que en los mejores casos funcionan como re-codificadores del arte de vanguardia – o más propiamente, del arte producido durante la llamada “vanguardia histórica” a principios del siglo XX- y que según las obras de las que se trata y las interpretaciones que produzcan, puede vincularse con la modernidad o posmodernidad.”<sup>170</sup> Quizás enfrentarnos de forma histórica al arte resulte mucho más complicado de lo que parece, puesto que en muchas ocasiones la propia obra de arte es autorreferencial.<sup>171</sup> Es decir, en múltiples momentos los estilos, las nomenclaturas y sobre todo las taxonomías no alcanzan a evaluar certeramente el valor característico de la obra *per sé* dentro de su contexto sociohistórico, únicamente en la mayoría de los casos colaboran a llevar un registro técnico más que teórico, para organizar y ordenar temporalmente a las obras de arte.

---

170 Benítez Dueñas, Issa, Ma. Op. Cit. pp. 11-12.

171 Cfr. Del Conde, Teresa, Op. Cit. 16.



Sin embargo, en el caso del arte mexicano, se suscitan varias dudas respecto al arte Moderno<sup>172</sup> y su transición al arte contemporáneo y con él, la instauración de nuevos estilos. Pareciera que esto tiene que ver con el principio de identidad histórica, como lo deduce Benítez. “El origen del concepto de Modernidad se instaura sobre el principio de identidad del sujeto encargado de organizar el mundo que los rodea con su actualidad, una actualidad que se concibe como eminentemente histórica. Frente a esta noción de Modernidad emerge la Vanguardia como la proyección de la historia hacia el futuro, una proyección que de tan avanzada y preclara sólo puede plantearse en términos de rupturas radicales con lo que ella misma convertirá en pasado. En este contexto la posmodernidad aparecerá como el quebrantamiento de este principio al intentar demostrar que la historia no es más una construcción ficticia y anunciar por lo tanto su fin.”<sup>173</sup> Ante esto, podemos advertir en el caso de las vanguardias que si bien éstas se caracterizan por la constante búsqueda de la autonomía en el arte. También, resulta verídico el hecho de que muchas fracasaron ante sus intentos de buscar un enlace con otros proyectos que la modernidad promovía, como lo fueron los movimientos políticos y sociales de la época. De alguna forma lo que observamos es que dentro de las vanguardias, existió una revolución simbólica que dictaba que el artista, dentro de su proceso de vivencia estética, sólo se debe al plano de la vida a través de la obra, sin contemplar otro baremo, por ejemplo el económico o el político, reduciendo así a la lógica del mercado.

Contenidos bajo este precepto, frecuentemente se habla de que el arte ha llegado a su fin. Como lo apuntaría Hegel, el arte llegaría a su fin desde el arte moderno.<sup>174</sup> Sin embargo, me parece que ahora situados desde el planteamiento posmoderno y más aún fijado bajo el arte contemporáneo, pareciera que existe más una desaparición de vanguardias, que propiamente del arte.<sup>175</sup> En el caso del arte mexicano, las vanguardias cumplieron en un primer punto con su sentido de subjetivizar mediante un discurso histórico, lo que sucedía ideológicamente con cada uno de los momentos de la historia nacional, la cual evidentemente repercutía en la producción de obras. Sin embargo, hablar de modernidad y de posmodernidad en el arte mexicano, contiene más bien un sentido de identidad. “Los términos de la modernización en México –analiza Benítez– son más bien ideológicos e irán adecuando la interpretación de las obras de arte a la necesidad de los discursos

---

172 Podemos observar por ejemplo que la aplicación del concepto de modernidad sintetiza un juicio de valor hecho en función del grado de modernidad que ha alcanzado una cultura. “En este contexto, la modernidad sería una aspiración compleja y contradictoria de las culturas que luchan por salirse de la marginalidad de los discursos hegemónicos y cuyo precio se traduce casi siempre en la negociación de identidad. Esta idea ha prevalecido en una parte importante del sector encargado precisamente de la construcción de la Modernidad y de la identidad.” Cfr. Benítez Dueñas, Issa, Ma. Op. Cit. pp. 12.

173 Idem.

174 Cfr. Gadamer, Hans George, *La actualidad de lo bello*, Ed. Paidós, Barcelona, 1991, pp. 32-35.

175 Cfr. Del Conde, Teresa, Op. Cit. pp. 29.

culturales dominantes en un momento dado. Así en la negociación entre identidad y modernidad, se dialectizarán tanto las categorías estéticas como los momentos históricos por los que ha pasado el arte en México durante este siglo: lo nacional se opone a lo internacional, el arte popular y masivo al arte culto y de élites, el arte tradicional al arte de vanguardia, el *mainstream* al alternativo, el centro a la periferia. [...], cada momento del arte mexicano se presenta como un nuevo punto de partida. Parece pues que el tema de la identidad del arte mexicano es plenamente moderno en la medida en que no parece haberse cumplido el quebrantamiento posmoderno de la identidad.”<sup>176</sup> Por ello, parece pertinente realizar un breve repaso histórico, que permita identificar los momentos en que el arte en la Ciudad de México, comenzó a salirse del discurso ideológico nacionalista, para tomar un discurso más democrático, en donde nada tiene que ver con decir que es arte o no lo es, puesto que no es el fin de esta investigación; sino se trata de observar cómo fue el proceso que tuvo el arte en conjunción con el espacio urbano defecho.

En México, el arte público ha sido un movimiento artístico que se centra en la primera mitad del siglo XX, sosteniendo al principio una carga discursiva que promovía el Estado en el proceso estético del país y en donde se promovía en una pretensión de hegemonía cultural basada en construcciones míticas, el mensaje de poder y protección de lo que el Estado entendía como las raíces fundadoras de nuestra nación. Es decir, tomando al arte en su función de uso, como el perfecto lienzo para plasmar la historia de los pueblos bajo el mandato gubernamental, puesto que el arte como ideología de esa época, nos hace comprender la configuración de la escritura visual del poder, a partir de la concreción del proyecto nacionalista y su relación entre lo iconográfico y lo social.<sup>177</sup> Concretado por la pintura mural, a petición del entonces secretario de educación José Vasconcelos, el arte público de aquel momento, se contemplaría como una forma de encausar visualmente un discurso espiritualista, con significaciones mitológicas.<sup>178</sup>

Sin embargo, lo que percibimos en el análisis crónico del muralismo, es una muestra de que sus creadores declinaron ante la posición idealista de Vasconcelos, para enfocar de forma más abierta la realidad social nacional. Aunque es evidente que no fue un cambio simbólico instantáneo, a mediados de los años veinte, se lograría lo que el propio Rivera concertó como una iconografía, en donde se advertiría un

---

176 Benítez Dueñas, Issa, Ma. Op. Cit. pp. 13.

177 Cfr. Barrios, José Luis, “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales.” en Benítez Dueñas, Issa, Ma. (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, disolvencias (1960-2000)*, Tomo IV, CONACULTA, México, 2001, pp. 141.

178 Cfr. González, Mello, Renato, *José Clemente Orozco*, CONACULTA, 2002, pp. 12.

imaginario lleno de paisajes del siglo XIX y principios del XX; el uso de arquetipos indígenas que lograrían un toque de mitología y utopismo, y de igual forma, discursos del progreso que se ilustraban de forma abierta dada la posición ideológica de los integrantes de este movimiento como lo evalúa González Mello. “El éxito de esta “iconografía” se basó en dos cosas: en un diálogo constante entre los pintores, un diálogo de pintura que consolidó la significación de las imágenes; y en el uso de tópicos de la mitología liberal cuya validez y legitimidad nunca fue cuestionada en su conjunto por el Estado revolucionario. La educación, el progreso, la industrialización, la disputa con la Iglesia por las conciencias y los valores republicanos fueron exaltados en murales, a veces junto a los nuevos valores socialistas.”<sup>179</sup>

Por otro lado, podemos observar que el movimiento que enmarcaba a la vanguardia, se enmarcaba en la pintura mural, dando un enfoque social al arte, puesto que el círculo artístico consideraba que la pintura de caballete resultaba una conquista en el gusto burgués. Esta consideración se desprende del ya conocido manifiesto “Declaración Social, Política y Estética” redactado por Siqueiros en el cual, se sintetiza el idealismo de la época, pero sobre todo la grandeza que se quería exacerbar dentro del lenguaje plástico mexicano.<sup>180</sup> Sin embargo, con la adhesión de muchos artistas, que firmaron tal manifiesto, al Partido Comunista Mexicano, se puede observar el uso extensivo de múltiples signos de tal correspondencia ideológica, que formulaban más un designio moral que una convicción filosófica, por el hecho de sentirse dentro de esa atmósfera de modernidad que se abstraía de las ideas de exportación europea. No obstante el verdadero problema para la denominación de vanguardia, proviene del fuerte impulso político que contenía esa bandera de auspicionismo proveniente del Estado y que embargaba a muchas obras concebidas en esta época, por lo que se reconoce una disminución del radicalismo que instaura a la vanguardia como tal, para conceder históricamente desde algunas percepciones, un movimiento de generaciones más que de vanguardia, como lo enfatiza González. “El hecho de que el arte mexicano haya sido un arte oficial, un arte de Estado, atenúa bastante el radicalismo que pudiera conceder el historiador a las actitudes de vanguardia y al socialismo de los pintores. [...]En México, más que “vanguardias” hubo “generaciones”.”<sup>181</sup> Un punto que debemos tomar en cuenta para discutir el hecho de que no se habla de vanguardias, o de igual forma para manifestar

179 *Ibíd.* pp.15.

180 Muchos intelectuales, rescatan el hecho de que esta sería una de las etapas más gloriosas del arte mexicano, analizando no sólo la obra per sé, sino los discursos que graban en torno a su creación, por ejemplo el de exaltar la belleza del arte indígena así como sus arquetipos. Como se observa en el fragmento de dicho manifiesto que Tamón, rescata. “No sólo el trabajo noble, sino hasta la mínima expresión de la vida espiritual y física de nuestra raza brota de lo nativo (y particularmente de lo indio) su admirable y extraordinariamente peculiar talento para crear belleza. El arte del pueblo mexicano es el más grande y de más sana expresión espiritual que hay en el mundo y su tradición nuestra posesión más grande.” Cfr. Tamón Eduardo, *La política en el arte*, Ed. I.M. Editorial, México, 1981, pp. 324.

181 González Mello, Renato, Op. Cit. 19.

el fin de ellas, es que estas se postulaban más bien de una forma marginal, iluminadas por la utopía y el dinamismo de diversas corrientes que refractaban la constante búsqueda de ideas y formas de expresar la belleza en correspondencia con un discurso ideológico autónomo, como quizás lo enmarca el “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores”, dictado en 1923, mostrándose como uno de los pocos documentos vanguardistas del arte mexicano. Tales preceptos distan un tanto de las generaciones, puesto que como señala González: “Las “generaciones” jamás fueron marginales: nacían en el centro y buscaban mantenerse ahí.”<sup>182</sup>

Finalmente si debe tomarse en cuenta a las vanguardias, en todo caso se aborda lo que se adoptó desde los años veinte del clasicismo y que sobrevivió en la pintura que se sostenía ante su lenguaje como surrealista,<sup>183</sup> con la cual comienza a tomarse en otro plano al discurso político. Desde este momento, comienzan a promoverse ideas que se descentran de las agendas nacionalistas del arte para promulgar búsquedas formales en la estética propuesta, ya no sólo en la cúpula nacional, sino en el enlace con la historia del arte internacional. Como lo apunta Barrios, respecto al descentramiento del discurso artístico: “Desde el “humanismo” de Tamayo hasta el “conceptualismo” de Gironella, un primer descentramiento del discurso del arte se da al interior de la producción. Este discurso se dirige a la emancipación semántica y formal del objeto en el caso de aquellos artistas que se relacionan de manera directa con la vanguardia europea y norteamericana, y a la universalización formal e iconográfica del arte mexicano en el caso de los creadores que subjetivizan el mito del mestizaje y el indio. [...], se trata de construir una narrativa política sustentada en una poética de corte lírico, subjetivista e intimista que casi por naturaleza orienta a la producción artística hacia el culto al objeto y a la persona.”<sup>184</sup> No obstante, esto coadyuvó a que la burguesía liberal de los cincuenta, tomara nuevas formas de acercamiento hacia estos nuevos discursos, lo que ayudaría a la apertura de espacios, tales como las galerías. De esta forma, el artista adquiriría un poder político y comercial respecto a su obra y en donde el discurso estético propuesto, encontraría una nueva legitimación ya no a partir del Estado, sino a partir del nacimiento del *mainstream*, en donde la aparición de los nuevos mecenas del arte, tendrían un valor redundante en cuanto a que el estilismo en algunos casos de exportación en cuanto a soportes materiales en la forma visual,

---

182 *Ibíd.* 20.

183 *Cfr. Ibíd.* pp. 21.

184 Barrios, José Luis, “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales.” en Benítez Dueñas, Issa, Ma. (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, disolvencias (1960-2000)*, Tomo IV, CONACULTA, México, 2001, pp. 146.

tenía un poder de seducción inscrito en la retórica cosmopolita, la cual comenzaba a instalarse principalmente en la Ciudad de México de esa época.

Un ejemplo importante fue el nacimiento del *boom* de la Zona Rosa<sup>185</sup> a principios de la década de los sesenta, como apunta Leñero en su crónica de la Zona Rosa:

“La Zona Rosa es un perfume barato en un envase elegante, es una provinciana en traje de corista, la hija de un nuevo rico que quiere presumir de mundana, pero que regresa temprano a casa para que papá no la regañe. Es guapa, pero tonta; elegante pero frívola. Es una colegiala esnob, glotona y amanerada. [...] Para presumir de intelectual va a las galerías Souza o a las de Juan Martín a decir “¡ah!”, “¡oh!”, “¡uh!” ante los cuadros de José Luis Cuevas, de Alberto Gironella, de Manuel Felguérez, de Arnaldo Coen...”<sup>186</sup>

Empero, aunque el movimiento de la ruptura significó un importante desfase del discurso del Estado,<sup>187</sup> esta no rompió con la tradición del uso del arte para ideologizar y legitimar, así como para establecer una mediación entre el poder y la reproducción de la cultura de la alta burguesía, relacionando su discurso con el culto de la imagen pública del estatus de clase, como lo puntualiza Barrios. “Esta vanguardia debió seducir a compradores mexicanos mediante una retórica de cosmopolitismo. Se trataba, pues de hacer del coleccionismo una herramienta de universalidad que conectaba con las grandes tradiciones del espíritu vanguardista europeo. Así esta producción y comercialización del arte se vio también fortalecida por una crítica de arte más bien de corte estético y literario de quien fuera uno de sus exponentes más significativos, Juan García Ponce.”<sup>188</sup>

185 Recordemos que el nombre Zona Rosa se debe a la nominación que el artista José Luis Cuevas haría respecto a esa zona del D.F.

186 Leñero, Vicente “La Zona Rosa, 1965.” en Gallo, Rubén (comp.) *México DF: Lecturas para paseantes*, Turner, México, 2004, pp. 88.

187 En este sentido Tamayo es un claro ejemplo del desfase de la identificación con las agendas nacionalistas, para encontrarse propia voz creativa en ámbitos internacionales, sin dejar a un lado sus propios vestigios culturales. “A partir de entonces, Tamayo devendrá símbolo en el que se dan cita la cultura propia y las búsquedas formales del arte internacional, una poética que en su lirismo da a cabida a una identidad desfasada hacia el ámbito de la ensoñación y aparentemente lejos de las agendas nacionalistas del arte. A lado de las conquistas formales, estéticas y textuales, la ruptura significa la oferta de un cosmopolitismo a través de un intimismo en donde los grandes capitalistas coleccionan objetos que les garantizan la construcción de su imagen pública.” Cfr. Barrios, José Luis, Op. Cit. pp. 147.148.

188 Cfr. *ibidem*. pp. 147.

Para 1968, año en donde se atraviesa una fuerte crisis nacional ante la represión sufrida por los movimientos estudiantiles y sindicales por parte del Estado, se sugiere dentro del campo artístico, una instauración de un nuevo arte público, ya que encuentra un gran puente para poder arribar del mercadeo subjetivo de las clases acomodadas, a la apertura de un espacio que se abre tras la fisura en el sistema político, social y moral del país. Por lo que se trata más bien de un rompimiento con el sistema moral de la burguesía y del Estado, una ruptura que tomaría la bandera de la izquierda política auspiciada por la clase ilustrada, pero no necesariamente influyente de nuestro país. De forma substancial esto se explica fácilmente, puesto que difícilmente la sociedad en su totalidad, se sentía identificada con los procesos de cosmopolitismo que estaban sucediendo una década atrás, en realidad su mayor preocupación era el contexto de la desigualdad económica y social, así como la lucha contra la opresión política del Estado, disfrazada bajo un supuesto discurso democrático.<sup>189</sup>

La crisis del sistema permitió entonces, un cambio del discurso estético que se había manejado tanto en el discurso nacionalista como en el movimiento de ruptura, en donde principalmente la gráfica promovió la liberación del arte culto permitiendo una retórica que se mantendría en la permanencia del objeto bajo los hechos que se presentaban. La gráfica, por su propio estilo, era la técnica perfecta para este movimiento; su bajo costo, su rápida realización y su producción masiva, hacía de la pieza, ya no un objeto de contemplación y de culto de la masa privilegiada, sino un objeto, que legitimaría el fenómeno de la comunicación masiva, desde la esfera social.<sup>190</sup> La manifestación estética del 68 auspiciada bajo la técnica de la gráfica, haría un profundo cambio en la concepción visual de la época como lo analiza Barrios: “la gráfica del 68 supone una ruptura a varios niveles con el sistema y la producción del arte en México: en lo poético, el cambio de soporte e interacción apunta hacia una nueva discursividad del arte –lo efímero y lo textual- [...]: en lo político la ruptura y al mismo tiempo la resignificación de su función ideológica, ya no se trata de un discurso de Estado sino contra el Estado. En lo social, esta ruptura muestra dos aspectos interesantes: la organización corporativista de los artistas –lo que mucho reproduce los discursos de izquierda en torno al valor del trabajo- y el cambio del sentido del receptor del arte: un sujeto no individual, sino masivo.”<sup>191</sup> De esta forma, se rompe incluso con el discurso

---

189 Cfr. *ibíd.* pp. 149-150.

190 Cfr. Barrios, José Luis, *Op. Cit.* pp.149-150.

191 *Ibíd.* pp. 151.

del *mainstream*, dejando atrás el espacio de la galería para centralizarlo en las calles, transfigurándolo ya no bajo los soportes económicos, sino bajo los soportes sociales contenidos en el discurso estético que la gráfica popular auspiciaba, figurada en el sentido público del espacio.<sup>192</sup>

En un sentido de experiencia estética, el propio receptor cambia de papel, puesto que éste ya no es un receptor confinado a responder a la experiencia estética de la obra dentro del espacio museístico, viéndose como un espacio institucionalizado; ni dentro de los soportes galerísticos, observados como el espacio privado, sino que finalmente el receptor, en un primer indicio, se vuelve un individuo que recibe un discurso de conciencia social, pero en otro momento, el propio receptor pasará a ser el creador de tal discurso, formando parte de la sociedad civil que encabeza el movimiento, como lo establece Barrios, al observar las nuevas formas de organización del campo artístico mexicano.<sup>193</sup>

Esto engendraría un importante indicio para la creación de grupos colectivos, así como de espacios en donde convergería el idealismo de la transformación social en conjunto con la actividad estética. Prueba de esto es el nacimiento del “Salón Independiente”,<sup>194</sup> cuyo funcionamiento data del otoño de 1968 a la primavera de 1971; su propósito fue la irrupción de la sociedad civil en la promoción de arte y la afirmación del valor de la pluralidad en el movimiento artístico social de la época, como se analiza en la exposición, “La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997”, exposición que ofrece como su propio nombre lo emblematisa, un acercamiento con el lenguaje artístico y visual mexicano, dentro de una retrospectiva que inicia en su discurso museográfico, con el Salón Independiente. “Inspirado por las consignas de autogestión del Movimiento Estudiantil de 1968 y en desacuerdo con el Salón Solar organizado por el INBA con motivo de los XIX Juegos Olímpicos, el Salón Independiente (SI) se erigió como una asociación de artistas libres pensadores de ataduras oficiales.”<sup>195</sup>

Sin embargo, no sólo el abrupto episodio del 68 marcaría un radical cambio en la generación de una búsqueda de discursos visuales, que posibilitaran la creación de una identidad sobre todo urbana, sino también, la crisis que sufrirían ciertos grupos artísticos. La década de los setenta, reconocería la aparición de varios grupos emergentes, bajo el acondicionamiento de diversos lenguajes visuales, los que auspiciarían el discurso de una necesidad de cambio no sólo social, sino también artístico; dicho cambio, retomaría la bandera de una producción

192 Cfr. *idem*.

193 Cfr. *Ibíd.* pp. 152.

194 Podemos explicar que el Salón independiente fue una de las primeras propuestas de espacio en donde se encontraba un cercamiento claro a lo social, fuera de los alcances políticos, institucionales y económicos, “El Salón Independiente es un antecedente importante de una nueva forma de organización independiente y autofinanciada. Sea como fuere, lo cierto es que en estos acontecimientos ya sea adivina el camino que tomará el desarrollo de los grupos y los individuos en los años y décadas subsecuentes.” Cfr. Barrios, José Luis, *Op. Cit.* pp.152.

195 Cfr. Medina, Cuauhtémoc, et. al., *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México, 1968-1997*, folleto de exposición, México, Museo de Artes y Ciencias de la UNAM (MUCA), marzo-septiembre 2007, pp. 5.

menos experimental, como se analiza en la exposición antes mencionada. “La cultura de los años setenta revela una fractura entre los escritores del grupo de Octavio Paz, que abandonan cada vez más lo experimental a favor de una vuelta a la tradición, por un lado, y por el otro, la diversa y caótica búsqueda de un arte y cultura de izquierda, que abarca lo mismo a los grupos, que la identificación de nuevos actores sociales en la fotografía documental y la emergencia de expresiones de identidad sexual y de género.”<sup>196</sup> A partir de este indicio de democratización del arte, así como de sus espacios para la contención de la experiencia estética ejercida bajo múltiples representaciones, diversos grupos saldrían a la escena del arte mexicano como lo fueron, “Tepito Arte Acá” (1973), “Taller Arte e Ideología” (1974) y “SUMA” (1977), entre muchos otros, que legitimaron la importancia del arte para la época de los setenta.<sup>197</sup> “En todos, el arte tiene como finalidad la transformación social, una colectivización del trabajo y una especie de corporativismo político como estrategia de resistencia a los sistemas capitalistas del arte. Es pues el arte como programa de resistencia a la opresión social y cultural, al totalitarismo y a la fuerza del mercado y el imperialismo norteamericano, lo que articula las poéticas de estos grupos.”<sup>198</sup>

No obstante, después de este surgimiento utópico y como toda implicación con el poder, el transcurso histórico de estos grupos se disgregó ante el crecimiento corporativista del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, instaurado en 1978, aunado a la llegada de reconocimientos tan importantes como la Bienal de París.<sup>199</sup> Tales incidentes, debilitarían el discurso del arte como medida de resistencia, así como de transformador de la conciencia social; de cualquier forma, los procesos de resistencia social, buscarían siempre un espacio de legitimación, lo que los apartaría de las utopías, y en este caso, una salida a la búsqueda del artista como individuo creador, escapando de los discursos políticos e ideológicos, para enfrentarse a estéticas de corte conceptual, sin ser necesariamente estrategias

---

196 Ídem.

197 Es importante señalar que no sólo la ambientación de espacios públicos para efecto de experiencias estéticas determinó la generación de obras de estos y otros grupos de la época como Proceso Pentágono, sino también la creación de experiencias estéticas en espacios museográficos y galerísticos emergentes, promovieron la generación de diversas propuestas estéticas. Cfr. Barrios, José Luis, Op. Cit. pp. 154.

198 Ídem.

199 Ante estos cambios se observaría una disolución del movimiento artístico social, para reivindicar una posible legitimación institucional. “La fundación en 1978 del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, formado por catorce agrupaciones, es ya una muestra de posicionamiento de poder subyacente en el proyecto social que alimentaba a estos grupos. Esta dialéctica de negaciones y resistencias hacen de estos descentramientos un juego que, junto con el reconocimiento público que alcanzarían con la Bienal de París y el creciente corporativismo en su organización, demostrará el debilitamiento del discurso del arte como transformación social y como utopía política de resistencia.” Cfr. *Ibíd.* pp.155.



discursivas que articulen movimientos civiles, pero sí bajo un análisis retórico del tiempo y del espacio.<sup>200</sup> Este escenario ayudó por lo tanto, a promover el nacimiento de grupos que buscaban más la presencia de la obra a partir del artista como individuo y no a partir de plasmar ideologías, buscando un marco estético que tuviera un corte conceptual, como lo analiza Mónica Mayer. “En los años ochenta hubo una nueva ola de espacios de artistas fundados por miembros de la generación setentera de *Los Grupos*, misma que se caracterizó por su trabajo colectivo y politizado. Influenciada por los movimientos estudiantiles internacionales y marcada por la matanza de Tlatelolco, esta generación intentó alejarse del individualismo pero también cuestionó la definición de lo político exclusivamente como lucha de clases, abriéndose de lleno a temáticas como la feminista y la gay. Así mismo, los setenteros se lanzaron sobre los géneros no-objetuales como el performance o el arte correo y salieron a la calle.”<sup>201</sup> Con todo lo anterior, evidentemente observamos que el curso histórico define de alguna forma el discurso del arte en la Ciudad de México; empero, no necesariamente mostrará de forma clara lo que pasa en términos discursivos con la realidad social, política o económica del contexto, puesto que el artista puede tomar diversas posiciones como lo hemos visto y ser o no protagonista del cambio histórico.

En la siguiente década junto al debilitamiento del discurso de izquierda, comienza oficialmente la categoría de alternativo dentro del arte contemporáneo mexicano, no obstante, aunque muchos artistas de los grupos antes mencionados encontraron reconocimiento incluso internacional, muchos artistas siguieron bajo estas líneas de lógicas gubernamentales y del mercado nacional. Tal fenómeno se analiza también por el fuerte indicio de la carga social y política que el país venía arrastrando desde las décadas antes mencionadas. Sin embargo, a partir de 1985, año en que nuestra ciudad sufre profundamente en sus estructuras sociales y espaciales con motivos de los terremotos, se da un cambio substancial para lo que conocemos hoy como arte contemporáneo en México. Evidentemente con la unión de la sociedad civil tras la catástrofe, el arte no quedó excluido de la nueva movilización; en buena medida, tuvo que ver con el hecho simbólico de que tras no existir una respuesta clara del gobierno ante los sucesos, la sociedad civil en alianza con las empresas privadas, reorganizaron primero como táctica y

200 Un claro ejemplo de esto fue el nacimiento de grupos tales como Peyote y la compañía, constituido por Alejandro Arango, Esteban Azamar, Adolfo Patiño Torres, Carla Rippey y Ramón Sánchez Lira, quienes en 1973, buscaban la experimentación bajo el análisis de las características identitarias del espacio urbano; éste fue el primer indicio del concepto de hibridación dentro de la estética formal mexicana, dando un espacio al umbral del arte posmoderno que iniciaría en la siguiente década. Cfr. *Ibid.* pp. 156.

201 Mayer, Mónica, *Escandalario, los artistas y la distribución del arte*, Pinto mi raya, avj ediciones, CONACULTA, INBA, Fundación Bancomer, Ex teresa Arte Actual, México, 2006, pp. 25.

posteriormente como estrategia, las nuevas formas de participación.<sup>202</sup> En el campo artístico por ejemplo, se reinstauró la apertura de espacios como galerías, que ayudarían a implementar nuevas formas de legitimación de la obra y del artista en el imaginario social.<sup>203</sup> Como ejemplos, se encuentra la Galería Frida Kahlo, que como lo menciona Mayer, “nació como parte de las actividades de la Unión de vecinos y Damnificados 19 de Septiembre (UVyD), organismo que se fundó para luchar por la reconstrucción de la colonia Roma, una de las más afectadas por el sismo.”<sup>204</sup> De igual forma, se concretó la existencia de “Las costureras”, instaurada en un local del ahora Sindicato de Costureras 19 de Septiembre in memoriam, de la catástrofe ocurrida con la industria textil en el terremoto.<sup>205</sup>

Tal cambio permitiría la creación no sólo de nuevos espacios (en muchos casos itinerantes), sino de “nuevos lenguajes” que expresaran el verdadero arte alternativo a costa incluso, del apoyo oficial, puesto que a partir del temblor, el gobierno ofrece bajos presupuestos para el sostenimiento del sistema cultural y artístico del país, además de una fuerte censura que bloquearía el apoyo institucional.<sup>206</sup> Realmente durante el sexenio de De la Madrid, muchos actos negativos se articularon en torno al arte, lo que influiría de igual forma para que muchos artistas como Gabriel Orozco salieran del país.<sup>207</sup> Ante tales hechos, se incluye nuevamente a la iniciativa privada como nuevo legitimador, como lo analiza Benítez. “En torno a la censura que las instituciones oficiales infringían sobre los nuevos lenguajes y las posibilidades y la congruencia de apoyo oficial.”<sup>208</sup>

Ante esto podemos establecer una lucha de límites en el campo, en donde los artistas se confrontarían entre la autonomía y heteronomía, que anteriormente sustentábamos con Bourdieu. Es claro el hecho de que no todos los discursos artísticos de esa época fueron eliminados de la agenda artística del Estado, evidentemente algunos artistas encontrarían el auspicio para la generación de sus obras e incluso un reconocimiento comercial, fluctuando entre una hibridación y encuentro con las industrias culturales, como lo fue Televisa. La situación

---

202 Mayer recalca, que este fue uno de los detonantes para la apertura de los espacios de artistas de los ochenta, lo que guiaría a un nuevo concepto en cuanto a organizaciones artísticas independientes. Cfr. Mayer, Mónica, Op. Cit. pp. 26.

203 Cfr. Barrios, José Luis, Op. Cit. pp. 159-160.

204 Mayer, Mónica, Op. Cit. 26.

205 Cfr. *Ibíd.* pp. 27.

206 Bajo esta línea, Mayer relata un hecho que cambiaría de forma radical la línea del Museo de Arte Moderno, bajo la dirección en aquella época de Helen Escobedo, quién al abrir la emblemática muestra Obras Nuevas en la Sala Permanente. Arte Contemporáneo Mexicano en 1984, en donde se incluían obras de grupos como Tepito Arte Acá, No-grupo y MIRA, así como diversos artistas independientes, el gobierno de De la Madrid, al encontrarse discursos que no convenían a la perniciosa maniquea retórica política de aquella época, no sólo muchas obras fueron retiradas sino que se ejecutó la salida de Escobedo del MAM. Cfr. Mayer, Mónica, Op. Cit. pp. 28-29.

207 Cfr. *Ídem.*

208 Benítez Dueñas, Issa Ma. *Arte no objetual y reconstrucción documental. Perspectiva teórica*, tesis, UIA, México, 1997, pp. 27.

recaía en la discusión de una legitimidad del “verdadero” arte según los disidentes y el arte “legítimo” según el Estado, tal situación la podemos analizar con Bourdieu. “Las luchas internas, especialmente las que enfrentan a partidarios del “arte burgués” o “comercial” y que impulsan a los primeros a negar a los segundos hasta el nombre mismo del escritor, revisten inevitablemente la forma de conflictos de *definición*, en el sentido propio del término: cada cual trata de imponerse los límites del campo más propicios a sus intereses o, lo que es equivalente, la definición de las condiciones de la auténtica pertenencia al campo [...] más adecuada para justificar que sea como es. Así los defensores de la definición más “pura”, más rigurosa y más estrecha de la pertinencia dicen de unos artistas (etc.) que no son *realmente* artistas, o que no son artistas *auténticos*, les niegan la existencia de artistas, es decir desde el *punto de vista* legítimo sobre el campo, la ley fundamental del campo, el principio de visión y de división (*nomos*) que define el campo artístico (etc.) *como tal*, es decir como sede del arte como arte.”<sup>209</sup>

Evidentemente, la penetración de la industria cultural dentro del campo artístico, levantaría varias voces en contra; otras claro, auspiciarían tal adhesión, como por ejemplo en su momento lo haría Octavio Paz, tal como lo menciona García Canclini al respecto de cuando se trajo al museo Tamayo adquirido por Televisa, la muestra de Picasso. “La gran pintura, la gran literatura, una revista que las comunica a las minorías, también pueden ser espectáculos de la televisión. Y a la inversa, Televisa se presenta en el museo: financiando, poniendo su marca en la entrada de la exposición, sugiriendo al público una manera de ver. Las diferencias entre culturas y entre clases se “concilian” en el encuentro del arte culto con los espectadores populares. Pero este simulacro de democratización necesita una operación neutralizadora: el prólogo del Escritor, el discurso que despolitiza a uno de los artistas más críticos del siglo, disuelve su adhesión revolucionaria en rebeldía, la política en moral, la moral en Arte.”<sup>210</sup> Es punto de análisis por lo tanto, cómo la inclusión de las industrias culturales en el arte, recomponen algunas disposiciones y tomas de posición en el campo, polarizando con más fuerza los grados de autonomía y heteronomía de los artistas, puesto que si bien es cierto la inclusión del *mass media* puede y es, como lo hemos visto, una forma de acercamiento al público en otra arista; algunos estereotipos del quehacer artístico se disuelven en lo que se plantea como una nueva lucha de posiciones, que al principio puede que se vea como de minorías. No obstante, lo que se encara es una forma de ficción que se establece en el lenguaje mediático, que en el ámbito artístico giraba en torno al llamado arte culto, lo que podría facilitar también el encuentro de una expresión propia por parte del público

209 Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, Anagrama, Madrid, 1995, pp. 330-331.

210 García, Canclini, Néstor, *Culturas híbridas*, Grijalbo, México, 2001, pp. 100.

consumidor, como lo analiza De Certeau. “Lo que se desprende de los *mass media* tanto entre el público como entre los productores, es una generalización de la *retórica*, si es verdad que ésta consiste esencialmente en considerar el discurso (verbal, icónico y gestual) en función de “maneras de hacer” de las cuales resultan sus efectos.”<sup>211</sup>

Desde el punto de vista sociológico, resulta substancial analizar el impacto de la industria cultural en el campo artístico, puesto que este haría un cambio de forma y fondo dentro de su propio *corpus*, pero también haciendo un impacto hacia a la sociedad, puesto que acercaría de alguna forma más contundente al público,<sup>212</sup> el cual posteriormente generaría discursos en torno a la importancia del consumo cultural tomando, un gran auge en el análisis social, desde esta década. Sin embargo, los límites se refuerzan de igual forma por la inclusión del público que multiplica la generación de discursos en torno a lo que el Estado y los *mass media* presentan, puesto que es lo único que conocen o pueden consumir, en un acto de girar en torno a la cultura cultivada. Como lo analiza el jesuita, “la cultura oscila más fundamentalmente entre dos formas, de las cuales una no deja de hacer olvidar la otra. De un lado se encuentra lo que “permanece”: del otro lo que se inventa. [...] Por otra parte, las irrupciones, las desviaciones, todos esos márgenes de una inventiva de donde las generaciones futuras sucesivamente su “cultura cultivada”. [...] Lo que es perceptible aquí es una “inercia” de las masas en relación con la cruzada de una élite. Es un *límite*. El “progreso” de los letrados o de los responsables se detiene sobre los bordes de una mar. Esta frontera móvil separa a los hombres del poder y a “los otros”.”<sup>213</sup>

Evidentemente el lado de los “otros”, tomaría una nueva disposición, en donde reforzaría su discurso y en donde incluso nuevas redes se conformarían, confrontado más al Estado, con la creación de más grupos, y galerías de autor o de colectivos. Esto desde la óptica bourdiana, se analiza como el refrendo de fronteras, y de igual forma una nueva valoración de las formas y productos que se integran al campo.<sup>214</sup> Atendiendo a esto, vemos en realidad que el campo artístico es una estructura lo suficientemente elástica para poder albergar a

---

211 De Certeau, Michel, *La cultura en plural*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1994, pp. 193.

212 De Certeau, de igual forma analiza que tales discursos ya no resultaría tan importantes por lo que dicen, sino por lo que el público generaría a partir de esto, así como sus respuestas. “No se puede ya suponer, entonces, que estos discursos “expresan” a los que los leen, los ven o los escuchan. Los análisis que concluyen de la prensa o de las emisiones televisivas a la opinión pública saltan indebidamente la distancia que media entre ellos y sus diversificaciones. El público ya no está allí, ya no está en esas imágenes, presas de sus propias trampas; está en otra parte, en retirada, en un posición de entretenimiento, de interés o fastidio.” Cfr. De Certeau, Op. Cit. pp. 193.

213 *Ibid.* pp. 194-195.

214 Cfr. Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, Anagrama, Madrid, 1995, pp. 334.

nuevos elementos que pretendan jugar, pero sobre todo que sepan llevar la cadencia de este juego que en la medida de la acción esclarece su forma de ser, por lo que Bourdieu puntualiza al campo, como uno de esos lugares inciertos dentro del espacio social.<sup>215</sup>

Esta idea se refuerza con la visión que tenemos acerca de la creación de nuevos grupos que se fortalecen con este planteamiento de inclusión, desde el cual vemos que todos los que están relacionados con el mundo del arte, toman diversas posiciones, no sólo los artistas, sino, curadores, galeristas y académicos entre otros; procurando que exista el *fluir* de las nuevas formas de hacer y decir en el arte contemporáneo.<sup>216</sup> Múltiples grupos se formarían a partir de la creación de espacios alternativos, como lo fueron, “La Agencia” (1987)<sup>217</sup>, “La Quiñonera” (1988),<sup>218</sup> “El Guetto” (1989), “El Departamento” (1990)<sup>219</sup>, “Pinto mi raya” (1990),<sup>220</sup> “Curare” (1991),<sup>221</sup> “Temístocles 44”(1993).<sup>222</sup> La creación de todos estos grupos, auspiciaría no solo una nueva posición dentro de la vida artística urbana, sino la identificación con la sociedad civil, la creación de comunidad desde una perspectiva sociológica, y la promoción y próspera creación de los espacios alternativos, como lo analiza Barrios. “[...], está claro que el surgimiento de los espacios alternativos está muy condicionado por la presencia de un movimiento donde la sociedad civil organizada (la masa social) siendo la que promueve el desarrollo y el fortalecimiento de esos

215 Cfr. *Ibidem*. pp. 134-135.

216 Cfr. Wolffer Lorena, “Sistema adentro” en *Día Siete*, núm. 285, año 6, México, 2005, pp. 21.

217 Importante resulta el hecho de mencionar que La agencia, espacio promovido por el fallecido Adolfo Patiño, se convirtió en un espacio que serviría como plataforma para muchos artistas principiantes. Patiño promovía las producciones de estos artistas jóvenes en los círculos galerísticos importantes, como lo relata la Niña Yhared en una conversación, “Recuerdo que el maestro siempre que lo invitaban a una inauguración, cargaba literalmente con cuadros o fotos del artista que lo acompañaba, la verdad es que hacía mucho en la lucha de ganar espacio en galerías importantes.” Conversación con la performancera y artista visual, Niña Yhared en las oficinas de la revista *Generación*, México, D.F. 8 de febrero de 2007.

218 La Quiñonera Cfr. Wolffer, Lorena, “Refugio del arte” en *Día Siete*, núm. 275, año 6, México, 2005, pp. 22.

219 Cabe destacar el hecho de que tanto El Guetto como El Departamento, fueron espacios dirigidos por Carlos Jaurena, actual director del museo de artes experimentales Ex Teresa Arte Actual. Ambos aunque tuvieron una vida muy corta, ambas auspiciaron y albergaron el trabajo de artistas muy jóvenes y provocadores, como Francis Alÿs, Oliverio Hinojosa, Eugenia Vargas entre otros, cuyos trabajos irían conformando posteriormente la producción estética de nuestros días. Posteriormente el propio Jaurena crearía muchos otros proyectos que aunque de corta duración resultan fascinantes incluso por ser vestigios de lo que se estaba conformando en cuanto a lenguaje contemporáneo mexicano, como lo fue la desaparecida Pelos de Cola, proyecto editorial que a manera artesanal, contenía muchas obras y ejercicios visuales y literarios de los artistas jóvenes y entusiastas de la época. Cfr. Mayer, Mónica, Op. Cit. pp. 36.

220 Pinto mi raya, es un proyecto creado por Mónica Mayer y Víctor Lerma; resulta relevante el hecho de que Pinto mi Raya, pasó de ser una galería de autor, a una plataforma desde la cual diversos proyectos se plantearían, pues hoy en día, es uno de los archivos más importantes dentro del campo del arte en México. “Pinto mi Raya no duró mucho tiempo como galería de autor porque pronto empezó a planearse como plataforma desde la que generamos distintos proyectos: un archivo, una editorial de arte digital, programas de difusión (radio, internet y televisión) y otras intervenciones sobre el sistema artístico. Nosotros definimos nuestro trabajo como un proyecto de arte conceptual aplicado. A diferencia de otros proyectos conceptuales similares, planteamos que el nuestro debe tener una utilidad real. Buscamos por así decirlo, lubricar el sistema artístico.” Cfr. Mayer, Mónica, Op. Cit. pp. 32 y [www.pintomiraya.com.mx](http://www.pintomiraya.com.mx).

221 Curare, fue ideado como un espacio dedicado a la investigación, la curaduría y la crítica del arte. “Curare, Espacio Crítico para las Artes, fue creado en Mayo de 1991, por un grupo de críticos e historiadores del arte de la Ciudad de México, que habían colaborado previamente en varios proyectos curatoriales. Curare, es una asociación civil sin fines lucrativos, dedicada a la investigación y al análisis de la cultura visual en México, desde una perspectiva pluridisciplinaria. Como proyecto cultural, se inserta en la tradición de espacios alternativos creados por -y para- artistas. Curare fue concebido asimismo como un foro flexible y creativo, para incrementar el diálogo entre artistas, ensayistas, y sus diversos públicos.” Cfr. Samaniego, Manola en [www.laneta.apc.org/curare/content.html](http://www.laneta.apc.org/curare/content.html)

222 Temístocles 44, Fue creado por la historiadora de arte Haydée Rovirosa y Eduardo Abaroa, en una casa abandonada ubicada en Polanco en el mismo sitio con que se bautiza el espacio. Bajo un discurso curatorial más cuidado. Temístocles 44, pudo concebir un espacio distinto para propuestas visuales como las de Sofía Táboas y el Propio Eduardo Abaroa. Cfr. Wolffer Lorena, “Mente lúdica” en *Día Siete*, núm. 274, año 6, México, 2005, pp. 20-21.

espacios. Unido a este fenómeno, parte importante del descentramiento de los espacios oficiales son las narrativas generacionales que se dan cita en la conformación de esta nueva geografía cultural y artística en la Ciudad de México.”<sup>223</sup> En el caso de los grupos, “Pinto mi raya”, “Curare” y “Temistocles 44”, así como “La Quiñonera”, son grupos que posteriormente formaron espacios para la creación alternativa de arte, tomando en cuenta los cambios que no sólo en el país sino en el resto del mundo, comenzaban a generarse como parte del fenómeno de la globalización bajo la línea económica, la cual crearía un evidente cambio en la forma de ver el arte y en la misma Ciudad de México. “La simultaneidad de generaciones es un elemento determinante en los procesos de legitimación de estos espacios. De más en más el ascenso de la juventud como parte substancial de los discursos globales (trabajo, moda, belleza, eficiencia, etcétera) y al cual estos artistas no son ajenos, apuntala una simultaneidad de posiciones y discursos estéticos como parte substancial de los espacios alternativos.”<sup>224</sup>

Por ejemplo en la entrevista realizada al curador Cuauhtémoc Medina, al preguntarle qué era lo que más le emocionaba del trabajo de Francis Alÿs respondió lo siguiente: “Estas hablando de alguien con el que tuve la fortuna de colaborar desde hace veinte años. Yo y no solamente yo, le debo a una gente como él o Gabriel Orozco o Eduardo Abaroa o Santiago Sierra, el haber tenido algo que era impensable, el derecho a la contemporaneidad, el derecho a plantearte desde ésta periferia lamentable, el hecho de que estaba alrededor generándose una cultura visual y estética competente y que era posible aprovechar las condiciones fallidas de la modernización en términos de una productividad relevante; es decir de lo que estás hablando es de una posición más bien de cambio de valencia de lugar, estás hablando del grupo de gente que hicieron algo, que a lo largo del tiempo deberá verse con gran excepcionalidad y que hacen que uno pueda estar en la colonia Roma y no sentirse al margen del mundo y el grado de pequeñez que engendraba esa estructura es algo que no quisieras volver a enfrentar. Por supuesto que el problema es que toda la estructura institucional cultural, el 90%, justifican las pequeñeces del lado de los artistas y en general la falta de entusiasmo de aquellos que viven bajo el estado-nación, a veces lo manejan de una forma distorsionada, de manera de ¡que orgullosos sería el pensar en ser parte de un país internacionalizado!, no, aquí el problema nada más es pensar que clase de acceso tuvimos que construir.”<sup>225</sup>

---

223 Cfr. Barrios, José Luis, Op. Cit. pp. 160.

224 *Ibíd.* pp. 162.

225 Entrevista a Cuauhtémoc Medina, 8 de febrero de 2007, Ciudad de México.

Bajo esta línea de la construcción del acceso, resulta promisorio observar como estos artistas le dieron un valor especial a su obra para ajustar cuentas con la escena internacional, lo que en términos bourdianos analizaríamos como la obra de arte como fetiche. Tal fundamento es proclive a la producción hedonista que se venía gestando en el mundo desde Andy Warhol, y que en nuestro caso cabe destacar que los lenguajes o taxonomías que se acercaban más al cotidiano desde una óptica híbrida y/o globalizada, se logra a partir de de las intervenciones e instalaciones, como el arte en espacios públicos y el arte *insitu*,<sup>226</sup> y que no fue hasta la llegada de artistas como Francis Alÿs, Melanie Smith, Santiago Sierra, entre otros, que la escena nacional, más propiamente la urbana, viraría hacia otros horizontes, con nuevas formas de construcción. Por supuesto que no sólo la llegada de estos y otros artistas extranjeros darían este respiro al campo artístico, los artistas nacionales que se fueron del país como Gabriel Orozco, Guillermo Gómez Peña, Luis Álfaro entre otros, recrearían este importante indicio de búsqueda de nuevos lenguajes, plásticos en el caso de Orozco, de representación en el caso de Gómez Peña y Álfaro, ambos a través de la práctica del performance, recrearían un juego de imaginarios y producción de imágenes del arte Chilango-urbano, incluso de la estética gay en el caso de Álfaro.<sup>227</sup>

Bajo esta perspectiva, se observa como la integración de miembros pertenecientes a nuevas generaciones, y distintas nacionalidades, realizan discursos que se alejan de los imaginarios referentes a un nacionalismo, lo que fue percibido más concretamente en las generaciones pasadas. Por lo que se vislumbra un toque lúdico en donde el desenfado, la ironía y el humor se instalan dentro de la narrativa estética de las nuevas generaciones, izando la bandera de la hibridación en el arte contemporáneo mexicano.<sup>228</sup> “En cualquier caso, algo se pone en evidencia con esta simultaneidad generacional presente en los espacios alternativos: la irrupción de una pluralidad de narrativas que adivinan y, de

---

226 Evidentemente con ello no se propone la idea de que sólo a partir de la incursión de éstos artistas tales taxonomías y formas de producción que se llevaron a cabo en el arte urbano, desde luego todos los artistas y grupos antes mencionados ya habían interactuado con tales lenguajes, como lo fue el fallecido Melquiades Herrera, la propia Mónica Mayer, Maris Bustamante, incluso Felipe Ehrenberg entre muchos otros; no obstante, lo que la inclusión de estos artistas extranjeros y posteriormente los que llegarían de nuevo a la escena, harían en el campo artístico de la Ciudad de México, de alguna forma, un cuestionamiento clave en el quehacer artístico, no solo en cuanto a organización y creación de espacios y grupos, sino más bien de experimentación en la producción estética, incluso de acercamiento con las nuevas tecnologías como el videoarte y acercamientos en el planteamiento de la globalización.

227 Cfr. Prieto, Stambaugh, Antonio, “Performance transfronterizo como subversión de la identidad: los (des) encuentros chicano-chilangos”, en Benítez Dueñas, Issa, Ma. (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, disolvencias (1960-2000)*, Tomo IV, CONACULTA, México, 2001, pp.

228 Cfr. Barrios, José Luis, “Ironía y textualidad: usos y abusos del arte conceptual”, en *Curare*, num. 15, julio-diciembre de 1999, pp. 74-85.

alguna manera, dejan ver el modo en que la sociedad civil toma parte en el discurso mediante el cual se posicionan políticamente artistas, curadores, críticos y académicos.”<sup>229</sup>

Ante esta nueva reivindicación en el arte vista sobre los artistas, su creación y el uso de espacios alternativos, evidentemente el gobierno no se quedaría atrás, mucho menos en el sexenio salinista, en donde tratando de legitimar ante todas las esferas su puesto en la historia, promueve una exhibición nombrada “*Esplendores de Treinta siglos*”,<sup>230</sup> poniendo linealmente el curso de la historia de México a través del arte para concluir con la supuesta estabilidad y fortaleza de su mandato.<sup>231</sup> Particularmente, esto provocaría una serie de cuestionamientos que la propia historia al finalizar 1994, tomaría en cuenta para una nada sorprendente respuesta, una nueva crisis y una ruptura de todas las ideas que se implementaron para hacer creer la fortaleza de una nación. Estos hechos, dan un impulso a todas las propuestas antes señaladas, el artista empieza a tomar su propio lugar en la historia, que constantemente se le quería arrebatar, tomando así otra perspectiva en el escenario, como lo señala Barrios. “A partir de estos nuevos modos de organización, se gestará un nuevo modo de existencia de los espacios alternativos que, siguiendo ahora las poéticas de lo pop y la ironía y las estéticas de la transgresión erótica y escatológica como formas de *subversión del arte*, se buscará autolegitimar el arte de las generaciones emergentes de los primeros años de la década de los noventa. [...] Estos nuevos grupos y espacios están lejos del sentido cooperativista de los años setenta y de los discursos mexicanistas de los ochenta, más bien se trata de artistas que asumen imaginarios nacidos de los mass media, que trabajan con nuevas tecnologías: cine, video, etcétera y sobre todo que replican el sentido global de la cultura contemporánea. La búsqueda de una presencia internacional como vía de legitimación de su discurso.”<sup>232</sup>

---

229 Barrios, José Luis, “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales.” en Benítez Dueñas, Issa, Ma. (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, disolvencias (1960-2000)*, Tomo IV, CONACULTA, México, 2001, pp. 163.

230 Cabe mencionar, el hecho de que dicha exposición sería llevada al MOMA del Nueva York, en donde el gobierno salinista resolvería un discurso de forma maniquea a través de una imagen de progreso que planteaba Salinas, en una incursión irrisoria al neoliberalismo. A su vez de exotismo, auspiciado por las industrias culturales, que usaban por ejemplo el cuadro de Frida Kahlo como forma de atracción a tal exposición, declarando como los anuncios y el propio Franco, “Manhattan será más exótico este otoño”. Cfr. Franco, Jean, “IV. Manhattan será más exótico este otoño: la iconización de Frida Kahlo.” en García Canclini, Néstor, (comp.), *Cultura y pospolítica, El debate sobre la modernidad en América Latina*, CONACULTA, México, 1995, pp. 300-307.

231 Particularmente esta exposición puso de manifiesto la imagen ficcional de la memoria histórica que el Estado quiso reproducir a partir de la idea de continuidad cultural, racial e institucional que supuestamente son lo que emblemizan la identidad mexicana. “Ejemplos de esta actitud pueden encontrarse [...] en la magna exposición de arte mexicano *Esplendores de treinta siglos* (1990), patrocinado por el Metropolitan Museum of Art, la empresa de televisión mexicana Televisa y el gobierno de Salinas de Gortari.” Cfr. Reiman, Cordero, Karen “La invención de las neoidentidades mexicanas: estrategias modernas y posmodernas” en Benítez Dueñas, Issa, Ma. (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, disolvencias (1960-2000)*, Tomo IV, CONACULTA, México, 2001, p. 64-65.

232 Barrios, José Luis, “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales.” en Benítez Dueñas, Issa, Ma. (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, disolvencias (1960-2000)*, Tomo IV, CONACULTA, México, 2001, pp. 164-165.



En el caso del arte en espacios públicos se puede enunciar al arte *in situ*. Las intervenciones sobre sitios específicos o *in situ*, cuentan con una trayectoria relativamente significativa dentro del contexto artístico mexicano, ya que se considera un aspecto de suma importancia el hecho de que el trabajo producido por los diversos colectivos fueran expuestos en la calle, especialmente en zonas que se consideraban política y socialmente simbólicas. El fenómeno social se inserta cuando el artista llega al sitio, lo reconoce, interactúa con él y se apropia de sus materiales aportando a su vez su propio bagaje, entendido bajo la lógica bourdiana como los capitales, cultural, simbólico y social que sostienen al habitus y que se limita cada vez más a experiencias de traslado que de permanencia, por lo que como extranjero o residente, lo importante resulta no sólo en términos de lenguaje simbólico, sino también en cuestiones cotidianas, es decir, en términos reales del imaginario encontrado en esa ciudad y representado bajo los conceptos propios del artista en la obra visual.<sup>233</sup>

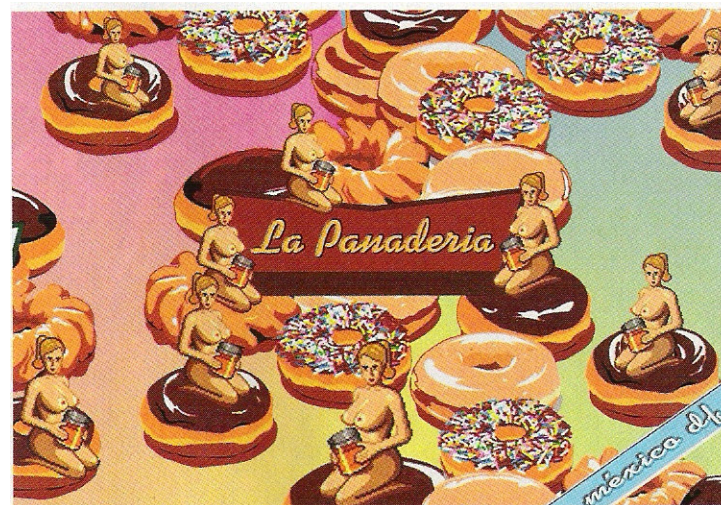
El elemento subyacente en algunas de estas propuestas, incluso a pesar del marcado nomadismo de las sociedades contemporáneas, es la condición de extranjería. Una concientización de no pertenecer al sitio que se interviene, sea una calle, galería o cualquier escenario social, que presumiblemente limita la contundencia de los juicios y opiniones que en un momento dado puede hacer el artista sobre el nuevo contexto. Un ejemplo revelador, se observa en la obra de uno de los integrantes de este movimiento, Gabriel Orozco, quien predica el concepto en el contenido de su obra artística titulada *Piedra que cede*,<sup>234</sup> convirtiendo el equivalente de su propio peso en una bola de plastilina, la cual ha puesto a rodar en distintas ciudades del mundo, en donde a cada metro rodado nuevas cicatrices y accidentes la marcan, por lo que la identidad del artista ha sido, como el paisaje, exteriorizada hasta el punto en que se vuelve maleable y manipulable, imposible de enmarcar. Sin embargo, estos accidentes sobre la piedra no ocurren sólo en un sentido. Este artista que rueda, que se mueve y no puede ya detenerse a mirar el paisaje se encarga ahora de actuar sobre él. Esto puede leerse como el puente entre la relación contemporánea del artista con el entorno y cierta imposibilidad para desarraigarla todavía de un objeto que si bien es precario, queda como testigo poderoso en tanto que mudo, de la acción.<sup>235</sup>

233 Cfr. Benítez Dueñas, Isa. Ma. "Del Arte contemporáneo y sus territorios: artistas Nómadas y arte in situ" en Benítez Dueñas, Issa, Ma. (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, disolvencias (1960-2000)*, Tomo IV, CONACULTA, México, 2001, pp.218-226.

234 Esta pieza es la que presentamos en la primera página de este capítulo, como marca de agua.

235 Cfr. *Ibíd.* pp. 234.

En el caso de los espacios alternativos urbanos, un ejemplo de los nuevos lenguajes estilísticos, fue “La Panadería”;<sup>236</sup> espacio promovido por los propios artistas, y que resaltan la descentralización del arte con respecto a la institución; en tal ejemplo, resulta posible observar detalladamente, el impacto de la posmodernidad en este grupo, en donde el aparente nihilismo y el sentido de desencanto, se toman como discurso para transformar el planteamiento social desde una lógica no política, logrando una resistencia dentro del juego del arte, que como dicta el propio Fadanelli: “los que asistimos a Ozulama 14 buscábamos no una afirmación o un desacato ético, sino una nueva combinación en el juego del arte: una experiencia estética.”<sup>237</sup> A partir de este momento, se observa un quiebre en la lucha del espacio y las formas de explorarlos e incluso encontrar nuevos, para la creación y exposición de obras artísticas. El campo artístico tomaría nuevas reglas, por lo que el planteamiento del juego de



**Ilustración 3** Una de la imágenes usadas para ilustrar el concepto del espacio de La panadería, en donde se observan los elementos semióticos que integran una estética popular urbana, con el humor figurativo.

ajedrez toma en serio una posición para el análisis, puesto que a partir de estos cambios, el mercado artístico crecería, instaurando en nuestra ciudad la primera edición de la MACO, como lo veremos en el siguiente capítulo. El arte público, por su parte, ha tenido como lo hemos referido, un paso incesante por la historia no sólo artística, sino social de nuestra ciudad, incluso un traslado taxonómico del arte público al arte en espacios públicos, reafirmando el sentido urbano en donde se inserta. Ahora bien, existe un fuerte debate sobre la incidencia del arte público frente al discurso político; pues bien el arte público hoy en día perfila varios cuestionamientos que van más allá de una demanda política, hoy el arte público confronta nuevas perspectivas que se centran en la intervención del espacio, dadas las nuevas implicaciones de la globalización, puesto que hoy el arte contemporáneo contempla nuevas reglas estilísticas y discursivas, enfrentándose ya no sólo a la limita-

236 La panadería fué un proyecto iniciado en 1994, ubicada en la calle de Ozulama 14 en la Colonia Condesa, iniciado por Yoshúa Okón, Miguel Calderón, Eduardo Abaroa, Daniel Guzmán, en donde la idea principal fue mantener la idea de colectivo para la recreación y experimentación del espacio bajo el discurso de la ironía, la hibridación y el intercambio artístico con otros artistas de diversos países. Cfr. Okón Yoshúa, “La panadería que reinventó el arte” en *Día Siete*, núm. 266, año 6, México, 2005, pp. 35-37. Véase también, Okón Yoshúa, Dorsfman, Alex, *La Panadería 1994-2002*. Turner, México, 2005.

237 Fadanelli, Guillermo, “Más allá del cinismo”, en *Día Siete*, núm. 266, año 6, México, 2005, pp. 40.

ción del cuadro como pieza estética, sino a cualquier objeto y espacio encontrado, intervenido o modificado, pero finalmente simbólicamente delimitado.

Hemos ubicado históricamente algunos de los procesos que el arte en la Ciudad de México, durante el siglo XX y principios del siglo XXI, ha experimentado. Sin embargo, será importante evaluar la estructura del espacio físico en donde es concebido el arte en espacios públicos, puesto que la Ciudad de México al igual que el arte, ha sufrido fuertes cambios no sólo estructurales, sino también sociales, desde su planeación moderna, hasta la conformación de la ciudad contemporánea. Como hemos observado en el campo artístico de la Ciudad de México, las influencias internacionales también han registrado traslados de imágenes en la ciudad contemporánea, además de su propio crecimiento, por lo que se posibilita observar a la ciudad, como una megalópolis. En el siguiente capítulo analizaremos los cambios que se han suscitado en la Ciudad de México, para su conformación de la actual megalópolis. De igual forma, expondremos algunos fenómenos sociales que apuntan hacia una yuxtaposición de simbolismos, en donde lo poscolonial se mantiene junto con elementos de la globalización, observados en las propias imágenes de la vida social de la ciudad de México en el presente siglo y que se observan en la hibridación cultural de este collage social.

## CAPÍTULO II PRESENTACIÓN DEL ESCENARIO: La Ciudad de México observada como Megalópolis

*“LA MIRADA RECORRE LAS CALLES COMO PÁGINAS ESCRITAS:  
LA CIUDAD DICE TODO LO QUE DEBES PENSAR, TE HACE REPETIR SU DISCURSO,  
Y MIENTRAS CREES QUE VISITAS TAMARA,  
NO HACES SINO RETENER LOS NOMBRES CON LOS CUALES SE DEFINE ASÍ MISMA Y A TODAS SUS PARTES.”  
ITALO CALVINO, LAS CIUDADES INVISIBLES.*

Ante la propia retórica que confronta el evaluar lo que llamamos nuestro espacio de acción, seleccionado como la Ciudad de México, se ha dispuesto realizar una presentación de este espacio, en el tiempo en el que ha corrido la presente investigación, dando un sentido teatral. Tal disposición en el proceso metodológico, ha determinado una lógica como si fuese el montar una pieza teatral por las propias características que nos ha dado el evaluar un fenómeno social como lo es la experimentación del espacio público y la creación de imaginarios urbanos, vistos desde una perspectiva de la sociología del arte, especialmente bajo la consigna de las artes visuales y performativas realizadas en los espacios públicos. Como bien indica Joseph, reivindicando el peso Goffmiano en los estudios sociológicos, se trata de un análisis de acciones, fines y papeles que se disponen en un enfoque dramático. “El enfoque dramático trata del problema de la transición entre dos orientaciones o dos perspectivas y de las dificultades que genera la percepción o la inteligencia de la situación. En este sentido, y puesto que se ocupa de los fenómenos ligados a los cambios de enfoque o a las rupturas del enfoque, este tipo de análisis implica la pluralidad de las perspectivas y su virtual incongruencia. Al mismo tiempo, puesto que toma como objeto actuaciones en situación y frente a una audiencia, el enfoque dramático invierte el vector de la expresividad y le otorga al público un papel estructural en la construcción de la representación.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Joseph, Isaac, *Retomar la ciudad*. Universidad Nacional de Colombia- CINDEC, Medellín, 1999, pp. 42.

Evidentemente, esto va acompañado de riesgos, puesto que el uso metafórico del enfoque dramático dentro de las relaciones en público, y de igual forma de la fragmentación de escenas y espacios como si fuese una lógica de escenarios, no se encuentra desprovisto de ciertos factores de peligro, pues lo que se muestra es una exposición de diversos fenómenos que se dan cita en un universo con características sensibles y de igual forma simbólicas, por lo que es preferible tomar a dicho enfoque más como disposición metodológica que como un acuse ontológico. Como lo reitera Joseph, el espacio de exposición no es un espacio abstracto ni racional respecto a la reflexión de los sucesos y acciones dadas en el “escenario”, por lo que de alguna forma al igual que los escenógrafos, debemos mirar a la construcción del relato encontrado en el espacio social, de acuerdo a los elementos que en el mismo espacio se encuentran.<sup>2</sup> “Los escenógrafos saben que la construcción de un relato o de una intriga, la puesta en escena de un argumento, apelan a las cualidades y los recursos de una espacio considerado como una realidad activa por sí misma. El vacío del espacio teatral no se da sin “efectos” (visuales o sonoros) sobre las posiciones y las disposiciones de los actores y la misma decoración no podría considerarse como “observador inmóvil de la acción que se desarrolla en el espacio que delimita”. Según su organización, el espacio escénico ofrece “tomas” diferente al acontecimiento que se produce o a la historia que se desarrolla, construye de cierta manera aquello en el campo de lo observable, nos mira y nos hace signo.”<sup>3</sup>

La presentación del escenario, trata entonces de mostrarnos el contexto en donde posicionamos actualmente a nuestra ciudad sociológicamente hablando, así como bajo soportes teóricos de otras disciplinas, como lo son el urbanismo y la antropología social. Dentro del enfoque dramático, igualmente hemos seleccionado “escenas” y escenografías que se encuentran en el escenario urbano de la Ciudad de México en el siglo XXI; por lo que se han seleccionado para ilustrar de forma retórica las escenas que se dibujan en las escenografía urbana, algunas visiones de los cronistas más representativos del México posmoderno. Evidentemente sabemos que no es fácil hablar de un tema tan extenso en unas páginas, pero confiamos en que este segundo capítulo, sirva como base para observar el espacio del que se habla y analiza en la presente investigación, por lo que ante ustedes, se presenta el escenario de la Ciudad de México en el siglo XXI.

---

<sup>2</sup>Cfr. *Ibíd.* pp.43

<sup>3</sup> *Ibíd.*

## 2.1 LA CIUDAD DE MÉXICO OBSERVADA COMO MEGALÓPOLIS

Abordar el tópico de la Ciudad de México en el siglo XXI, resulta una tarea imposible si no se toman en cuenta los diversos elementos y discursos que la conforman de manera significativa. Diversas lecturas encontramos a diario sobre lo que es la Ciudad de México en el presente siglo, ninguna de ellas deja de ser acertada, como veremos de la misma forma, que ninguna determina de manera absoluta lo que significa la ciudad. Ante esto, lo natural es que la abordemos desde su rasgo básico, es decir, observaremos la confrontación urbanística que promueve el concepto de ciudad, analizando las múltiples visiones que ella nos suscita, sin categorizarlas de forma absoluta como modelos, pero sí profundizando lo que nos remiten teóricamente las visiones urbanas de la ciudad, ya que si bien no podríamos ignorar nuestro interés de cómo es la ciudad, como científicos sociales nos estimula analizar como la intervenimos y como nos proyectamos sobre ella.

Propiamente, los diversos fenómenos sociales que caracterizan a esta época, nos pone en la encrucijada de observar como nuevos hechos sociales se suscitan a raíz del impacto que proporciona la globalización. Como lo analiza Zaida Muxí,<sup>4</sup> aún en las ciudades del tercer mundo como lo es la Ciudad de México, tal fenómeno, aporta nuevos problemas de gran valor para el análisis social de nuestros días. En el acontecer de este siglo, diversos cambios han emergido en nuestra ciudad, como lo es el alto índice de concentración de actividades económicas, sobre todo de carácter administrativo y comercial que han actuado de forma significativa para el crecimiento muchas veces insostenible, de la Ciudad de México. De esta forma, se ha promovido el uso de nuevas categorías para denominar a la ciudad; su crecimiento exacerbado ha contribuido para el uso de conceptos que determinen la gran escala de las infraestructuras urbanas contemporáneas como lo es la Ciudad de México. La más recurrida en nuestro caso es la Megalópolis,<sup>5</sup> concepto que perfila el descentramiento de una ciudad que no tiene límites, no porque no exista un centro que permita un nivel de gravitación, sino porque dentro de sus confines, se han creado otros centros destinados para diversas actividades y servicios; por lo que al existir tal fragmentación, lo cognoscible resulta ser una serie de arterias viales que nos

4 "Según el discurso de la globalización, actualmente el poder económico de una ciudad radica en la producción no tradicional de conceptos e ideas que se reflejan en las tecnologías de la información y en los servicios que éstas necesitan: finanzas, seguros, publicidad y marketing." Cfr. Muxí, Zaida, *La ciudad global*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2003, pp. 20.

5 Muchos teóricos han señalado que el uso de este concepto ha quedado corto para establecer conceptualmente el crecimiento de la ciudades contemporáneas, como el caso de Francois Ascher, profesor del Institut Francais d'Urbanisme, que ha propuesto el concepto de "metápolis" observando que es un espacio geográfico cuyos habitantes y actividades económicas están integrados en el funcionamiento urbano de la ciudad, sin embargo, de una forma heterogénea y discontinua, por lo que su organización se deriva de los sistemas de transporte efectivos. No obstante, en el caso de la Ciudad de México el concepto más adecuado sería el de megalópolis, puesto que corresponde a la fase tardocapitalista en la que de una forma básica ha entrado nuestra ciudad en el modelo global. Cfr. García Vázquez, Carlos, *Ciudad de hojaldre*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2004, pp. 63-64.

conduzcan de un lugar a otro. Sin embargo, en muchos casos ante la demolición, construcción o reconstrucción de múltiples equipamientos urbanos, una nueva imagen de la ciudad se produce, lo que implica que en varias ocasiones nos produzca una sensación de extravío.

El arquitecto Felipe Leal, profundizando el concepto de megalópolis, observa que ésta representa un distanciamiento de la ciudad, que en un principio se definió ante el carácter tradicional de soslayar a la ciudad como producto de una sola identidad. “En términos generales, las megalópolis no se planearon ni se concibieron como tales, pues un conjunto de factores y situaciones de diversa índole propició su aparición y desarrollo de forma vertiginosa durante la segunda mitad del siglo XX.”<sup>6</sup> Es evidente que el cambio no se suscitó de forma inmediata, muchas modificaciones en la estructura urbanística que han sido la base para la ciudad que hoy observamos, se crearon desde la década de los cincuenta durante la regencia de Ernesto Uruchurtu, período en el cual la infraestructura urbana cambia de forma dramática, pero a su vez de manera fragmentaria, interviniendo el espacio de forma que se solucionaran las problemáticas según fuera el caso y no de forma conjunta. Tal como lo refiere Peter Krieger, el desarrollo metropolitano fue solo un reacondicionamiento que estuviera de acuerdo con las vanguardias arquitectónicas de la modernidad, y no con una valoración sustentable del espacio urbano que crecía incansablemente. “El urbanismo uruchurtista sólo tenía una visión parcial del complejo fenómeno de la ciudad; es decir que el entonces regente buscó soluciones pragmáticas para problemas fragmentarios.”<sup>7</sup>

Uno de los grandes cambios urbanísticos de esa época, fue el crecimiento de las arterias viales que conectarían los distantes puntos de la ciudad, ya que el número de autos creció de forma significativa. De alguna forma la propuesta urbanística de Le Corbusier,<sup>8</sup> tomó un gran auge en la planeación de la Ciudad de México, promoviendo de esta manera, el incremento de las anchas arterias urbanas para la libre disposición del ciudadano a bordo de un automóvil. Para esta década, el aumento de los automóviles particulares, promovió con más entusiasmo el empleo de estas estrategias que aumentarían el paradigma urbanístico.<sup>9</sup>

---

6 Leal, Felipe, “La arquitectura de la megalópolis” en Krieger, Peter (ed.) *Megalópolis*, UNAM, IIE, Instituto Goethe-Inter Naciones, México, 2006. pp.73.

7 Krieger, Peter, “Megalópolis México: perspectivas críticas en Krieger, Peter (ed.) *Megalópolis*, UNAM, IIE, Instituto Goethe-Inter Naciones, México, 2006. pp. 34.

8 *Ibíd.* pp. 35-36.

9 No es posible olvidar que el fenómeno del aumento de la automovilidad, perfiló por mucho, el cambio de la Ciudad de México. Estructural y culturalmente, el uso del automóvil cambió la forma no sólo de ver la ciudad, sino de transitarla y de vivirla, por lo que la experimentación del espacio físico y el relegamiento de ser peatón, hicieron un cambio substancial en la megalópolis que se estaba construyendo, como lo analiza Krieger. “Frente a la diversidad tradicional de la ciudad, la estructura dominante de la automovilidad promovió una postura ascética: superar los heterogéneos y contradictorios espacios urbanos para impulsar la velocidad de los autos y acentuar el aislamiento de los habitantes de la urbe en las cápsulas metálicas.” Cfr. en Krieger, Peter, *Op. Cit.* pp. 37.



Ahora bien, el enfoque político de la época evidenciaba el por qué la necesidad de incrementar el espacio urbano, por lo que no podemos olvidar que en 1950, casi la mitad del producto interno bruto se concentraba en el D.F. es decir, el 45.2% y que para 1960, alojaba a 37.7% de la población total del país.<sup>10</sup> Ante este crecimiento descontrolado, se eligió un modelo urbano estructurado que permitiera la concentración de los centros de afluencia económica, pero también, el aseguramiento de la suficiencia en cuanto a vivienda para una sociedad que se multiplicaba de forma inequívoca con las décadas pasadas. De esta forma, la construcción de los primeros megaproyectos urbanísticos, la mayoría a cargo del arquitecto Mario Pani<sup>11</sup> y de su equipo de colaboradores, dieron a la ciudad, una imagen de controlar el crecimiento urbano con elementos estandarizados, como los que promovía la modernidad europea bajo la bandera de Le Corbusier y de la Bauhaus, implantando elementos autónomos que no respetaban la historia topográfica de la ciudad. Fue así como la mancha urbana se expandió hacia más allá de lo que aún se conocía como los confines de la ciudad, municipios que décadas atrás estaban al margen del crecimiento urbano; prueba de ello fue la creación de Ciudad Satélite, a cargo también de Pani.

Así, la idea de metrópolis moderna, se auspició bajo la concepción de crecimiento, sin embargo, el crecimiento sin límites, fué homologado por la creación de planeación urbana de forma rectangular, sin respetar anacrónicamente el pasado de la ciudad; esto contribuyó a una desintegración de carácter estético y social, descentrando la tradicional idea de ciudad, para poder enfrentarnos al paradójico cambio de enfoque en la imagen citadina, la megalópolis. “Aunque nuestra imagen de la urbe –analiza Krieger– todavía se refiere a los centros históricos bien marcados por sus límites, la realidad megalopolitana es otra: es la masa suburbana la que realmente constituye la vida capitalina en la actualidad. Ya no hay una imagen única de la ciudad ni comprensibilidad de las estructuras megalopolitanas.”<sup>12</sup>

Todos estos cambios propagados desde la segunda mitad del siglo XX, han construido lo que hoy conocemos como la Ciudad de México vista como megalópolis. Ciertamente los cambios antes señalados, nos dan un indicio preponderante de la formación de la megalópolis defecha; en una arista conteniendo a la fragmentación y en otra la acumulación, auspiciando la realización de hacinamientos humanos que

10 Cfr. Ruiz, Crescencio y Tepichini, Ana María, “Ciudad de México: ubicación en el sistema nacional de ciudades, expansión física y dinámica sociodemográfica (1900-1980)”, en *Atlas de la Ciudad de México*, COLMEX/DDF, 1986.

11 Indiscutiblemente Mario Pani, será dentro de la historia arquitectónica y urbanística de nuestra ciudad el icono referencial del México moderno. Arquitecto de su tiempo, quien diera un fuerte peso a la visión del hábitat urbano que se orienta desde la inclusión de Le Corbusier en la creación de estos proyectos urbanos, Pani fue quien diera ese impulso de la edificación de proyectos que serían la base arquitectónica de la Megalópolis defecha. Cfr. Noelle, Louise, “Mario Pani, una visión moderna de la ciudad.” en Krieger, Peter (ed.) *Megalópolis*, UNAM, IIE, Instituto Goethe-Inter Naciones, México, 2006. pp. 187-202.

12 Krieger, Peter, “Megalópolis México: perspectivas críticas en Krieger, Peter (ed.) *Megalópolis*, UNAM, IIE, Instituto Goethe-Inter Naciones, México, 2006. pp. 40.



han ensanchado a la ciudad, dividiéndola en su estructura básica. Ambas cualidades, nos aportan diversos fenómenos que se alejan de los pasados conceptos que usábamos para referirnos a la ciudad; sin embargo, esta nueva fisonomía espacial y social nos da la oportunidad de observar y analizar a la ciudad, bajo la primicia de que este laboratorio nos otorga la capacidad de confrontar los estándares de ciudad que se tenían y también, los que se vienen construyendo. “La estructura y fisonomía de la Ciudad de México –explica Krieger- exige a sus habitantes tanto como a sus intérpretes formas de percepción atentas y maneras de comprensión complejas. De tal manera, el paisaje megalopolitano es un laboratorio de experiencias y experimentos contradictorios, cuya condición material permite definir estándares de la urbanidad.”<sup>13</sup>

Ante estos cambios, resulta evidente que no podríamos ni siquiera englobar un modelo arquitectónico por ejemplo, de lo que sería la megalópolis, como tampoco, un modelo que integrara los diversos fenómenos sociales que en ella se suscitan, como lo advierte Leal. “Las grandes ciudades se caracterizan por mantener una escala en la que el detalle, la geografía urbana y sus arquitecturas se desvanecen, sus preexistencias desaparecen y sus nuevas arquitecturas son complejas, disímbolas e inconscientes en su generalidad. La velocidad del cambio y la histórica actualización formal de muchos de sus contenedores atentan contra la memoria urbana.”<sup>14</sup> Es evidente que existe un aceleramiento en donde poco a poco la memoria urbana se va metamorfoseando, cambiando de lugar y de forma constantemente. Estos cambios en múltiples ocasiones se producen de forma tan rápida, que no queda ya ningún vestigio del rasgo que presidía al nuevo proyecto arquitectónico que se ha edificado. Una característica importante ante este fenómeno, es el hecho de que se construyen infraestructuras para la producción y el consumo, por lo que se edifican o se reconstruyen espacios destinados para el consumo, de eso depende su estancia en el lugar, después quizás sea destruido o cambiado para otro equipamiento urbano, que seguramente también tendrá un uso económico. De cualquier forma, el modelo megalopolitano es un conjunto diverso de ciudades, industrias, infraestructuras y vías de comunicación que en su totalidad, mantienen un constante culto a la velocidad y a lo eternamente mutable.

Otra característica notable en esta nueva forma de ver la ciudad, es el hecho de que el uso del espacio urbano cambió de forma drástica, dejando atrás la mayoría de los espacios tradicionales de la urbe. En buena medida, mientras las clases populares se han concentrado más en las calles, no sólo para uso habitacional, puesto que éste ha quedado implicado en la ocupación de espacios concentrados en la periferia

---

13 Krieger, Peter, “Construcción visual de la megalópolis México”, en Benítez Dueñas, Issa, Ma., (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, Disolvencias, (1960-2000)*, CURARE, CONACULTA, México, 2001, pp. 112-113.

14 Leal, Felipe, Op. Cit. pp. 75-76.

para habitar lo que ha recreando hacinamientos; sino también, como lo hemos visto desde muchas décadas atrás, la calle ha sido el indicio de concentración de multitudes que se levantan en torno a una problemática social y política, ejerciendo así, su derecho a la manifestación. Las clases medias y altas, se concentran en espacios que les otorga el modelo de la ciudad del espectáculo y la ciudad ficción, recreando el paraíso “disneylandizado” de la ciudad. Y en materia de vivienda por ejemplo, diversos fenómenos se han creado a partir de la edificación de estructuras para fines habitacionales, que tratan de evadir al espacio público, bajo el fuerte indicio de la agorafobia entre otras “enfermedades”,<sup>15</sup> que en la megalópolis se suscitan, haciendo una dramática diferenciación entre los habitantes de la ciudad.

Queda claro por lo tanto, que no sólo hablamos de cambios de estructura física y espacial, sino de cambios que condicionan el fenómeno del multiculturalismo, dado la gran concentración de habitantes que se han reunido en la Ciudad de México. Todos estos cambios, recrean indudablemente la proyección de diversos acercamientos afectivos, por parte de los habitantes de este complejo *corpus* urbano, como anota Krieger al respecto, “la megaciudad se diferencia en una gran variedad de facetas, cuyas potencialidades afectivas ayudan virtualmente a superar la desorientación cultural, la alienación global y el anonimato social en la mega-mancha infinita.”<sup>16</sup> Un ejemplo claro de ello, son la creación de imaginarios urbanos, que no sólo ayudan a descifrar simbólicamente lo que los ciudadanos imaginan, lo que desean y temen a partir del espacio que construyen socialmente, sino que también, reordenan la experiencia en conjunto de los ciudadanos que habitan la ciudad, proporcionando mecanismos de recuperación identitaria, y confrontando la homogenización de los espacios globalizados. Por lo tanto, las megalópolis, también resultan ser el *corpus* que contiene a diversos sectores culturales, dando cabida al desenvolvimiento de diversas manifestaciones, no sólo de carácter político, sino también de carácter estético, evidenciando que ante tantos fenómenos, se dé un desenvolvimiento natural de diversas manifestaciones estéticas, tales como la literatura, la música y las artes visuales, así como de las manifestaciones estéticas de carácter popular, auspiciadas siempre por la imaginaria popular, que se concentra en el metonímico humor de los habitantes situados en la megalópolis defecha.

15 García Vázquez, realiza una analogía entre la ciudad y el cuerpo, ubicando así enfermedades del cuerpo urbano, es decir de la ciudad, proponiendo que si se ve de esta forma, se verán los problemas que constantemente invaden a la ciudad y a sus habitantes, sin embargo, anota que en el caso de las ciudades contemporáneas son enfermedades de carecer crónico e incluso se asemejan mucho a las enfermedades que aquejan a sus habitantes actualmente como el SIDA, la anorexia, la bulimia, y enfermedades de orden psicológico. Cfr. Vázquez, Carlos, *La ciudad de hojaldré*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2004. pp. 134-136.

16 Krieger, Peter, “Construcción visual de la megalópolis México”, en Benítez Dueñas, Issa, Ma., (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, Disolvencias, (1960-2000)*, CURARE, CONACULTA, México, 2001, pp. 113.

Todos estos factores, que en los siguientes puntos analizaremos de forma más profunda, nos dan una primera idea del collage que se ha formado en la megalópolis, con distintas vistas como uno desee ver, conformando de cualquier forma la misma ciudad. Un poco como la idea que mantiene Italo Calvino con respecto a la ciudad de Irene. “La ciudad es una para el que pasa sin entrar, y otra para el que está preso en ella y no sale; una es la ciudad a la que se llega la primera vez, otra la que se deja para no volver; cada una merece un nombre diferente; quizás de Irene he hablado ya bajo otros nombres; quizás no he hablado sino de Irene.”<sup>17</sup>

## 2.2 UNA VISTA AÉREA DE LA MEGALÓPOLIS,

### ¿DESEA USTED UNA ENTRADA PARA CONTEMPLAR EL ESPECTÁCULO APOCALÍPTICO?

“¡Bienvenidos al big-bang! En 1950, la Ciudad de México tenía 2,9 millones de habitantes; en 1970, 11,8 y para el año 2000 se acercará a un número que parece una llamada de emergencia ante el Apocalipsis: 30 millones.” Es así como el escritor Juan Villoro, inicia una de sus crónicas sobre la Ciudad de México en 1996. A más de una década de distancia, una de las ideas que intervienen en el imaginario, es la de una visión apocalíptica, una catástrofe que se concentra en las estadísticas, y en los límites que no se ven en la megalópolis.<sup>18</sup>

Cómo lo puntualiza Krieger, no hay ningún medio más catalizador para entender la complejidad de la estructura megalopolitana que la imagen.<sup>19</sup> Una imagen, como lo hemos advertido antes, crea la ilusión de poder abarcar visualmente puntos que desde nuestra perspectiva de experimentación corpórea cotidiana, no resulta posible poder visualizar; a la vez de que consumimos y fabricamos imágenes, como lo describe Marc Augé,<sup>20</sup> esto ayuda incluso a advertir su impacto simbólico, como lo analizamos en el capítulo anterior.<sup>21</sup> Para ejemplificar esto,

---

17 Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 1998, pp. 134.

18 En una de las entrevistas realizadas como parte del trabajo de campo para esta investigación, Cuauhtémoc Medina, comentaba que dadas las condiciones que la megalópolis presentaba, resultaba comprensible verla como un circuito de ciudades en donde las fuerzas políticas, económicas y sociales actúan como los nodos que se conectan, o como un nudo, un nudo volcánico, expresando las tensiones que se viven en la singularidad de procesos sociales, por lo que anotaba lo siguiente: “Hay esta especie de elemento adicional que Monsiváis algún día definió como apocalíptico, y es la sensación de que estas fuerzas convocan o producen un cierto cataclismo.” Entrevista a Cuauhtémoc Medina, 8 de febrero de 2007, Ciudad de México.

19 Cfr. Krieger, Peter, “Construcción visual de la megalópolis México”, en Benítez Dueñas, Issa, Ma., (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, Disolvencias, (1960-2000)*, CURARE, CONACULTA, México, 2001, pp. 114.

20 El antropólogo Marc Augé describe el apoyo que obtenemos de la imagen en su relación con el espacio, inaugurando formas de transformación y consumo del propio espacio. “Nuestra relación con la imagen y con el espacio se presenta en un doble aspecto: recibimos imágenes (fijas o móviles) y fabricamos imágenes. Fabricar imágenes (fotografiar, filmar) significa a la vez apropiarse del espacio y en cierto modo transformarlo, consumirlo.” Cfr. Augé, Marc, *El viaje imposible*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1998, pp. 124.

21 Cfr. Capítulo I pp. 31-32.

tomaremos una imagen de producción artística, para representar visualmente lo que relatamos como megalópolis, pues como lo analiza Bourdieu, una imagen así nos acerca colectivamente, dando el sentido de pertenencia social sobre la que está constituida. “A diferencia de la percepción no específica, –afirma Bourdieu- la percepción propiamente estética de la obra de arte (que evidentemente tiene sus distintos grados de realización) está dotada de un principio de pertinencia socialmente constituido y adquirido: este principio de selección le hace percibir y retener, entre los distintos elementos propuestos a la mirada, [...] todos los rasgos estilísticos, y solamente éstos, que, situados en el universo de las posibilidades estilísticas, distinguen una particular manera de tratar elementos retenidos, [...] un estilo de cómo modo de representación, en el que se expresa el modo de percepción y de pensamiento propio de una época, [...].”<sup>22</sup>

Melanie Smith, artista londinense establecida en la Ciudad de México desde 1989, entendió muy bien esto al registrar en su obra todo el impacto de la masa en la megalópolis, como lo indica el curador de la exposición retrospectiva de Smith, *Ciudad espiral y otros placeres artificiales*, Cuauhtémoc Medina. “A principios de 2002, Melanie Smith decidió ir más allá del registro de momentos y escenas en la urbe, para representar la masa misma de la megalópolis.”<sup>23</sup>

Una de las obras que mejor representa esta idea de concentración en masa de un espacio sin límites, es *Ciudad espiral*, un fotograma de 2002. En esta pieza, un elemento es evidente, el desbordamiento de la masa en su propio límite espacial. Podemos observar entonces como el proceso constructivo de la imagen, desde una vista aérea, dota de este sentido de saturación y desbordación, pero a su vez, de uniformismo en la concentración.



**Ilustración 1 Melanie Smith.  
Ciudad espiral, México, 2002.  
Fotograma.**

Justamente la visión aérea, permite una panorámica objetiva del presunto caos apocalíptico que se difunde en la imagen de la megalópolis, como lo advierte Krieger. “Vistas aéreas –desde torres, aviones, satélites- ofrecen perspectivas del control, [...] el habitante de la gran ciudad reduce su mundo personal a algunos enfoques. En la Ciudad de México, este aspecto de la conciencia urbana es obvio; cualquier prueba empírica al azar puede verificar que pocos pueden o quieren darse cuenta de las dimensiones de la megalópolis.”<sup>24</sup> No obstante, es evidente que no sólo a partir de imágenes podemos realizar cortes analíticos, sin embargo, al igual que los artistas, los sociólogos debemos

<sup>22</sup> Bourdieu, Pierre, *La distinción*, Taurus, México, 2002, pp. 48.

<sup>23</sup> Medina, Cuauhtémoc, *Ciudad espiral y otros placeres artificiales*, folleto de exposición, Museo de Artes y Ciencias de la UNAM (MUCA), México, agosto- septiembre 2006, pp.8.

<sup>24</sup> Krieger, Peter, “Construcción visual de la megalópolis México”, en Benítez Dueñas, Issa, Ma., (coord.) *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias, (1960-2000)*, CURARE, CONACULTA, México, 2001, pp. 115.

perfiar una vista distante, respecto a nuestro objeto, de esta forma podemos integrar un contexto. Precisamente, al igual que en las imágenes aéreas,<sup>25</sup> se pretende dar un enfoque que permita observar los diversos fenómenos que han acompañado a la megalópolis desde su creación, bajo la perspectiva de una imagen que dadas sus magnitudes, remite en el imaginario al Apocalipsis.

Monsiváis no se equivocaba cuando advertía que en el terreno visual de la Ciudad de México, es sobre todo la demasiada gente. Actualmente en la megalópolis defieña, según datos del II Censo de población y vivienda del INEGI levantado en 2005, son 8 720 916 individuos los que habitan una superficie territorial de 1485 Km., esta población representa el 8.4% de los 103.3 millones que conforman el total de habitantes en el territorio nacional.<sup>26</sup> No obstante, debemos recordar que lo que las estadísticas nos indican son los individuos que habitan un inmueble, empero, no los individuos que sin vivir en la ciudad, a diario la recorremos. Por eso resulta sustentable no sólo lo que Monsiváis dice, sino también lo que Villoro afirma, acerca de este sentido de realidad, que nos dota una referencia estadística y que dista mucho de la experiencia personal, cuando los que transitamos por la ciudad, juraríamos que por lo menos, somos 15 millones de habitantes en una extensión que se hace cada vez más grande, no por el espacio físico que también se torna indefinible, sino por la masa que lo ocupa.<sup>27</sup> “Lo único que mitiga el horror es que las estadísticas mexicanas son tan erráticas como las básculas de los mercados ambulantes. Nunca sabremos exactamente cuántos somos; la ciudad es, en sentido estricto, incalculable.”<sup>28</sup>

Para muchos sociólogos, la construcción de modelos urbanos resulta muy sugestiva cuando se realiza a través de datos duros que se registran en los diversos censos oficiales como los del INEGI, obteniendo variables que nos dan una lectura de la densidad y el tamaño. No obstante, muchas veces esto nos conduce a un problema de mayores magnitudes que el análisis de cifras, puesto que lo que observamos es que no hablamos de un sistema cerrado, sino por el contrario, son las relaciones sociales las que nos hablan en realidad, de esta visión urbana que hemos confirmado como Megalópolis.<sup>29</sup> Hannerz, detalla esto como un error, puesto que la vida urbana también incluye a las personas

---

25 “La fotografía del satélite o desde el avión indica una relación entre la topografía y urbanización, su densidad y heterogeneidad, el cambio entre crecimiento ordenado e irregular, los ejes y periféricos como brechas de orden contra la anarquía de callejones autoengendrados, la formación de centros y subcentros, enfocando hasta la vecindad y el lote como elemento básico de construcción megalopolitano.” Cfr. Krieger, Peter, Op. Cit. pp. 120.

26 Cfr. II Censo de población y vivienda 2005, en <http://www.inegi.gob.mx>.

27 Comentario hecho por un peatón entrevistado en la plaza del zócalo, 17 de julio de 2006.

28 Villoro, Juan, “La ciudad es el cielo del metro” en Gallo, Rubén, (Comp.) *México DF: Lecturas para paseantes*, Turner, Madrid, 2005, pp. 137.

29 En todo caso lo que nos interesa son las proporciones de la concentración en determinadas áreas, puesto que los datos antes citados solamente nos condicionan a una visión demográfica y no a una sociológica del urbanismo. “Las variables aparentemente simples de tamaño y densidad ofrecen suficientes pruebas de esto, y juntas proporcionan una concepción más bien demográfica que estrictamente sociológica del urbanismo. La densidad puede definirse como el cociente pobla-

que sólo utilizan el espacio urbano para realizar sus prácticas cotidianas, las cuales se perfilan desde sus actividades laborales, hasta prácticas de recreación y consumo.<sup>30</sup>

Evidentemente, hablamos de un fenómeno de heterogeneidad, que no sólo se manifiesta por el evidente impacto de la globalización, sino por el tipo de atributos sociales que se encuentran en la densidad poblacional y que en buena parte, condicionan el tipo de relaciones sociales que se suscitan en el espacio físico, para la creación del espacio social, como lo corrobora Hannerz. “Sin embargo, lo que puede interesar más al observador del urbanismo es una relativa concentración de heterogeneidad en la ciudad; una variedad de atributos sociales que pudiera de alguna manera medirse como mayor que el promedio por unidad de población.”<sup>31</sup> Es decir, lejos estamos de hablar de un problema de natalidad en cuanto al índice de concentración, puesto que estamos en un punto de transición que señala una reducción de la tasa natal en comparación con el año 2000, ya que el promedio de hijos por mujer en edades de 40 a 45 años descendió de 3.0 a 2.6;<sup>32</sup> previsiblemente es una modificación que se da por el cambio de condiciones, que poco a poco, reduce las tasas de natalidad.<sup>33</sup> Quizás, entonces debamos preguntarnos, ¿cuáles son los factores que producen un alto índice de concentración en la Megalópolis defecha?

El urbanista Klaus Humpert, mediante una investigación urbanístico-matemática que realizó sobre el crecimiento de las megaciudades en el mundo, anota que existe un fenómeno de aparición de áreas libres al interior de las ciudades; espacios dotados de parques, áreas libres de construcciones, mientras que en las zonas de expansión de la ciudad, se forman asentamientos que desde una óptica espacial, se perfilan como islas de población manteniéndose sueltas en el área no poblada. “En las grandes poblaciones humanas se expresan dos necesidades básicas del hombre: por un lado, la necesidad de condensar, de estar cerca de los demás, de formar colonias. Por otro, la de mantener áreas abiertas, libres de construcciones.”<sup>34</sup> Sin embargo, en el caso de nuestra megalópolis tenemos el referente problemático de que en el pasado

---

ción/espacio. Pero ¿es realmente la densidad absoluta lo que empleamos como componente en la definición del urbanismo, o es una densidad relativa a las áreas circundantes, es decir, concentración? [...] Lo que se considera un nivel urbano de densidad en ciertas circunstancias puede no definirse así en una sociedad más densamente poblada en su conjunto.” Cfr. Hannerz, Ulf, *Exploración de la ciudad*, FCE, España, 1993, pp. 81.

<sup>30</sup> *Ibíd.* pp. 82.

<sup>31</sup> Hannerz, Ulf., *Op. Cit.* pp. 83.

<sup>32</sup> Cfr. II Censo de población y vivienda 2005, en <http://www.inegi.gob.mx>.

<sup>33</sup> Cfr. Humpert, Klaus, “La gran época de la urbanización en el mundo” en Krieger, Peter (ed.) *Megalópolis*, UNAM, IIE, Instituto Goethe-Inter Naciones, México, 2006, pp. 58- 59.

<sup>34</sup> *Ibíd.* pp. 68.

no se dejó ningún espacio abierto, sino por el contrario, estructuralmente todos los espacios físicos que componían a la metrópolis se ocuparon, dejando alternativas de ocupar espacios para habitar en las afueras de la ciudad, recreando ciudades satelitales.<sup>35</sup>

A raíz de esto, uno de los cambios que se suscitan en la segunda mitad del siglo XX, es el uso de medios de transporte. García Canclini, muestra como para 1960 en los municipios suburbanos que se iban anexando a la metrópoli, habitaban 308.000 de los capitalinos y que para 1970, las poblaciones abarcaban a 2,140, 098. Bajo estas condiciones, el uso de medios de transportes se volvió una necesidad entre los habitantes.<sup>36</sup> Las vías de comunicación terrestre, resultaron tan necesarias como los espacios destinados a la vivienda; esto se observa por lo que implicó la creación de ciudades dentro de la propia ciudad, en donde los viajes muchas veces extensos y necesarios de un extremo de la ciudad a otro, fueron la forma más recurrente de reconocimiento espacial e imaginario, de la ciudad, como lo analiza Canclini. “La multiplicación de estas “ciudades dentro de la ciudad”, admitida por los planificadores desde los años setenta acentuó los procesos de segregación espacial y compartimentación de las experiencias en el uso del espacio urbano. De la ciudad histórica de tantos siglos hemos pasado en los últimos cincuenta años a vivir una metrópoli policéntrica, desarticulada, en la que resulta impensable alcanzar una visión de conjunto. No obstante, en la medida en que seguimos haciendo viajes extensos, de algún modo experimentamos todavía la “grandeza” de la ciudad.”<sup>37</sup>

De alguna forma todo esto, nos traduce una mirada apocalíptica en torno a la conformación de esta megaestructura urbana. Diversas crónicas sustentan la reacción popular, en cuanto los cambios sociales que se iban registrando dadas las nuevas condiciones de la ciudad, pero sobre todo, confirman el porque el alto índice de concentración en la megalópolis. Monsiváis cuenta lo siguiente, “¿Qué es una mentalidad apocalíptica? Hasta donde yo lo veo, lo antagónico a lo que se observa en la Ciudad de México. Allí, en medio de cifras pavorosas que cada quien inventa (y que suelen quedarse cortas), muy pocos toman en serio las predicciones del fin del mundo. [...] Para muchos, el mayor encanto de la capital de la República Mexicana es su (verdadera y falsa) condición “apocalíptica”. He aquí –presumiblemente- a la primera megalópolis que caerá víctima de su propia desmesura.”<sup>38</sup>

---

35 Cfr. *Ibid.* pp. 70.

36 Cfr. García Canclini, Néstor, *La ciudad de los viajeros*, UAM-I, Grijalbo, México, 1996, pp. 20.

37 *Ibidem.* pp. 22.

38 Monsiváis, Carlos, *Los rituales del caos*, Era, México, 1995, pp. 19.

Y cómo no verlo así, si ante las características que se iban fraguando en torno al espacio urbano, los problemas se iban acrecentando, tales como la contaminación, el tráfico y la escasez de vivienda. “La condición de la naturaleza urbana puede poner en duda la concepción del progreso tecnológico lineal. Con la conciencia en el cambio rápido de México en los años cuarenta y cincuenta, cuando la ciudad sólo tenía poco más de dos millones de habitantes, crecieron miedos con la misma rapidez con que se pensaron las esperanzas del futuro.”<sup>39</sup> Ciertamente las visiones catastróficas son las que dan motivos para diversos cuestionamientos en cuanto a la idea de progreso de la civilización. “¡Cómo fascinan las profecías bíblicas, las estadísticas lúgubres y la sección catastrofista de experiencias personales! En las reuniones se discute si se vive la inminencia del desastre o en medio de las ruinas, y el humor colectivo describe los paisajes urbanos con el entusiasmo de un testigo de primera fila del Juicio Final: *¡Qué horror, tres horas en mi automóvil para recorrer dos kilómetros!/ ¿Ya oíste hablar de los que caen desmayados por la contaminación?/ Falta el agua en todas partes/ Nada más de viviendas se necesitan otros tres millones...*”<sup>40</sup>

Evidentemente no sólo los cambios de expansión, han provocado dramáticas metamorfosis en la megalópolis; los fenómenos naturales agresivos que han golpeado de forma devastadora a la ciudad, han sido también un referente indudable para la memoria colectiva, además de condicionar cambios de estructura y de reubicación para los ciudadanos que fueron afectados. Un ejemplo de ello fueron los sismos de 1985,<sup>41</sup> como lo argumenta González. “Pero la naturaleza también ha sido un protagonista importante en esta historia de los megaproyectos: los sismos de 1957, 1969 y especialmente los dos de 1985 dejaron una secuela de daños y destrucción precisamente en torno a la Alameda, ya que esta zona como todo el Centro Histórico y gran parte del Paseo de la Reforma, tiene un subsuelo comprensible y acuoso que amplifica los movimientos telúricos.”<sup>42</sup> Esto sin duda, ha sido un tema de múltiples confrontaciones, puesto que ahora, resulta cuestionable el levanta-

39 Krieger, Peter, “Megalópolis México: perspectivas críticas” en Krieger, Peter (ed.) *Megalópolis*, UNAM, IIE, Instituto Goethe-Inter Naciones, México, 2006. pp. 29.

40 Monsiváis, Carlos, Op. Cit. pp. 19-20.

41 En 1990, Alís ante el devastamiento del paisaje urbano por el terremoto, crea una obra que bajo una acción documentada fotográficamente determina una de las primeras piezas en donde recompone el peso simbólico del espacio público, titulada Colocando almohadas, la cual consistía en colocar almohadas en las aberturas de las ventanas que aún estaban rotas, de esta forma, como Medina lo expresa, “trataba de “aliviar” simbólicamente la arquitectura de la urbe y su momento histórico.” Cfr. Medina, Cuauhtémoc, *Diez cuadras alrededor del estudio, catálogo de exposición*, México, Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM, CONACULTA, Fundación Jumex, GDF, marzo-junio 2006, pp. 13.

42 González, Polo, Alberto, “Megaproyectos en el valle de México”, en Krieger, Peter (ed.) *Megalópolis*, UNAM, IIE, Instituto Goethe-Inter Naciones, México, 2006, pp. 89-90.



miento de nuevos megaproyectos habitacionales en esta zona,<sup>43</sup> cuando se sabe ahora con más claridad, que existe una memoria no sólo histórica, sino también, de condiciones de suelo que no permiten la inserción de grandes construcciones.<sup>44</sup>

Todos estos cambios han tenido un costo de grandes magnitudes en cuanto a impacto ambiental, puesto que ha sido precisamente la naturaleza, quién comenzó a pagar los costos de los cambios estructurales que determinan dramáticamente los problemas ambientales, como lo analiza el arquitecto Rafael López Rangel. “Desde una perspectiva ambiental, el alud de actividades concentradas en la capital la hizo pasar de ser la región más transparente de aire a construir una de las urbes más contaminadas del planeta”<sup>45</sup> Evidentemente, también se crearon medidas para equilibrar el impacto ecológico; en 1991, se hace la primera estrategia para la reducción de imecas, dado que los niveles de contaminación en un 80% se debían al uso desmesurado de automóviles, obligando a los automovilistas al uso de convertidores catalíticos, lo cual disminuiría la cantidad de plomo en la gasolina, así como el descanso de un día a la semana del auto. Por un año, el proyecto funcionó, sin embargo al siguiente, las familias comenzaron a comprar otra unidad, para usarla el día que el otro auto no circulaba.<sup>46</sup>

Hoy la ciudad sigue ampliándose, los megaproyectos urbanísticos se siguen erigiendo sin que se analice a profundidad, que tipo de conflictos ocasionen y la densificación sigue estando en la mesa de debate.<sup>47</sup> Un punto clave ha sido las tensiones entre los órdenes de tipo espacial y los de tipo social, las políticas regionales han tenido desacuerdos y el flujo de masas desplazantes, sigue creando hacinamientos ante las nuevas características que la megalópolis ofrece. Asimismo, nuevos conjuntos habitacionales se edifican para las clases acomodadas, insertando nuevas ciudades y centros, para cada tipo de necesidad que se concentra en el espacio social, como lo analiza el urbanista Ricky Burdett. “Aquí los ricos buscan protección en clubes de golf residenciales, en comunidades cerradas y armadas, o en los guetos verticales de Santa Fe con sus relucientes edificios altos junto a caseríos orgánicos pero bien establecidos, donde el sector informal constituye el sesenta por ciento de la economía de la ciudad.”<sup>48</sup>

---

43 Un ejemplo de ello es la construcción del complejo habitacional *Parque Alameda*, sobre la Avenida Juárez, entre las calles de Revillagigedo y Luis Moya.

44 Cfr. González, Polo, Alberto, Op. cit. pp. 90.

45 López Rangel, Rafael, “Ciudad de México: modernidades urbano-arquitectónicas” en Krieger, Peter (ed.) *Megalópolis*, UNAM, IIE, Instituto Goethe-Inter Naciones, México, 2006, pp. 184.

46 Cfr. García Canclini, Néstor, *La ciudad de los viajeros*, UAM-I, Grijalbo, México, 1996, pp. 22

47 Cfr. Burdett, Ricky, “Sintiendo la era urbana” en *Arquine*, no. 39, México, primavera, 2007, pp. 24.

48 Ídem.

Cada una de estas variables, nos llevan a un punto: la ciudad se ha convertido en un collage, que si bien no ha respetado su memoria histórica, mucho menos ecológica, ha construido una monstruocidad,<sup>49</sup> o simplemente, ha entrado a la era de la ciudad global. Como lo explica Krieger,<sup>50</sup> es un collage que tiene diversas estructuras que van desde la herencia colonial, hasta las implantaciones funcionalistas que reclaman las estructuras pertenecientes a la ciudad global. Éstas características, nos posicionan dentro del plano internacional, como un collage megalopolitano con un gran potencial simbólico dentro de la competencia global, haciendo de la Ciudad de México, un lugar único, sobre todo desde la perspectiva extranjera.<sup>51</sup>

Justamente, es este capital simbólico, lo que transfiere de una visión lineal que sólo promueve el análisis de la estructura urbana, al análisis de la vida social que en ella se desenvuelve. Ante los embates de la globalización, la Ciudad de México como ciudad del tercer mundo, ha tendido fuertes cambios en su vida social, desde las identidades, las construcciones de imaginarios y las propias actividades que reflejan las características antes citadas, vertiendo estos puntos en una hibridación que se puede ampliar en forma integral con los cambios estructurales del espacio físico como la retórica del collage megalopolitano. Éste sería uno de los puntos que tendría que ver también con la densificación, e incluso, con la llegada de extranjeros que vienen a la ciudad para concretar proyectos académicos o estéticos, tales como David Lida, escritor y periodista nacido en New York, y que lleva más de una década viviendo en la ciudad, o los artistas Melanie Smith y Francis Alÿs,<sup>52</sup> quienes ya no se ven así mismos como extranjeros, un poco por la visión de ciudadanos del mundo, visión que ha otorgado la globalización y otra por lo que ven, oyen y experimentan en la ciudad.

---

49 En una entrevista realizada al escritor mexicano Guillermo Fadanelli, al preguntarle como veía a la Ciudad de México, uno de los conceptos que uso para referirse a ella fue el de Monstruocidad. El concepto de monstruosidad, García Vázquez lo relaciona con las mutaciones que sufren genéticamente los cuerpos, porque aunque estaban quizás estos elementos en su cuerpo, agentes externos los detonan, y que trasladando la metáfora hacia la ciudad, la monstruocidad se refleja en algunas ciudades contemporáneas. “Una mutación, que puede ser malentendida como una monstruosidad, no es en realidad algo extraño al cuerpo, sino una variación que está latente en su interior y surge como respuesta a una perturbación ambiental o genética. La ciudad contemporánea funciona de manera similar; su amorfismo, sus “monstruosidades”, responden a los agresivos agentes externos que la gobiernan y conforman: dinámicas económicas extremadamente complejas, dinámicas sociales extremadamente conflictivas y dinámicas culturales extremadamente inestables. Entrevista con Guillermo Fadanelli, 28 de febrero, 2007, Ciudad de México. también, Cfr. García Vázquez, Carlos, *La ciudad de hojaldré*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2004, pp. 136.

50 Krieger explica lo siguiente: Creció un tejido de estructuras dispersas y los sectores densos de urbanización cuyo principio es el collage: en lugar de un diseño exclusivo y total, se construye la ciudad según unidades particulares, se detectan conexiones discretas, se articulan incidentes locales y se celebran colisiones, superposiciones. Cfr. Krieger, Peter, “Construcción visual de la megalópolis México”, en Benítez Dueñas, Issa, Ma., (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, Disolvencias, (1960-2000)*, CURARE, CONACULTA, México, 2001, pp. 117.

51 Cfr. *Ibid.*, pp. 117-119.

52 En la entrevista realizada a Cuauhtémoc Medina, observaba al respecto de la visión de los artistas extranjeros Melanie Smith y Francis Alÿs, que en realidad ellos ya no son extranjeros, porque simbólicamente traspasaron las barreras de una nacionalidad que sólo se mantiene en un pasaporte y que nada tiene que ver con su imagen de ciudadanos del mundo.

Como lo explica en una entrevista Agustín Barrios, creador del sitio web, [www.solutionsabroad.com](http://www.solutionsabroad.com), sitio destinado a los extranjeros que vienen en busca de oportunidades. “El nuevo inmigrante que viene a México y que no sea guatemalteco, chino o centroamericano, suele ser de cierto nivel económico y académico. [...] Es una tierra de oportunidades para el que está dispuesto a cargar con la inseguridad, la contaminación o el caos. [...] Por eso, hacer las Américas es más que el Sueño Americano al otro lado de la frontera. Los contrastes pueden dar su juego y su riesgo, y México, como la ciudad darwiniana que es, guarda para los nuevos migrantes sus propios retos.”<sup>53</sup>

Y entre tantos cambios y fragmentaciones, la megalópolis sigue creciendo, aún ante una premisa apocalíptica que parece está ya impresa en nuestro código genético, empero, ¿desea usted una entrada para contemplar el espectáculo apocalíptico? Cuauhtémoc Medina pronuncia lo siguiente, “yo viví en Londres cuatro años y medio, y a contracorriente de la mayor parte de los extranjeros que estábamos, los mexicanos de exportación, yo no me quería quedar por allá y entonces cuando la gente me preguntaba porque quería regresarme les decía: *I have a first road ticket to the apocalypse and im not going missed the premier.*”<sup>54</sup>

### 2.3 LA GLOBALIZACIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, UNA POSTAL DE CITY SANTA FE

Los problemas del espacio público se vienen sustentando desde la década de los años setenta,<sup>55</sup> en donde se comienza a cuestionar las características y los valores de la concepción de ciudad moderna, bajo el rechazo del urbanismo funcionalista de Le Corbusier,<sup>56</sup> refrendando así, una visión culturalista auspiciada por la escuela Boloñesa que engendró un grupo de arquitectos Boloñeses que se autodenominaron la Tendenza,<sup>57</sup> y cuyo grupo fue dirigido por Aldo Rossi, como lo advierte García Vázquez, “Rossi se refería a la ciudad como una expresión social, un producto de la colectividad, lo cual le llevó a hablar del “alma de las ciudades” al referirse a la esencia y el modo de ser que las

---

53 Entrevista realizada a Agustín Barrios, en Brito, Sara, “México: el mito de la nueva arcadia reloaded, la otra inmigración” en Revista *Código 06140*, no. 37, año 6, Febrero- marzo, México, 2007, pp. 57.

54 Cfr. Se han dejado las palabras de Medina intactas en el idioma que él las pronuncio, como muestra del impacto de la hibridación cultural contenida en la conciencia colectiva, así como en el habitus de mi informante. Entrevista a Cuauhtémoc Medina, 8 de febrero de 2007, Ciudad de México.

55 Cabe mencionar que aunque esta discusión sigue vigente, en esa década en México ninguno de los autores abordaba el tema del espacio público. Cfr. Duhau, Emilio “Las megaciudades en el siglo XXI” Ramírez Kuri, Patricia, (coord.), *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*, FLACSO, México, 2003, pp. 140.

56 *Ibid.* pp. 141.

57 La Tendenza, buscaba incorporar la arquitectura y el urbanismo en este proyecto, implementando un sistema de normas, articulando una teoría rigurosamente racional que otorgase un sentido científico al urbanismo. Cfr. García Vázquez, Carlos, *Ciudad hojalde, visiones urbanas del siglo XXI*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pp. 7-8.

particulariza.”<sup>58</sup> Uno de los proyectos más relevantes que la Tendenza logró, fue la estructuración de Bolonia; siguiendo la estructura que la ciudad de la disciplina debía seguir, concentrándola en la idea de la ciudad tradicional, que contemplaba la idea de la preservación, la alineación social, el *sensus communis* y la revitalización histórica de las ciudades; sin embargo uno de los primeros problemas a enfrentar fue la crisis del petróleo, fenómeno que existió a la par de la construcción de la ciudad de la disciplina.<sup>59</sup>

No obstante, fue hasta la década de 1980, cuando los cuestionamientos más fuertes comienzan en cuanto a la confrontación de los hechos urbanos contemporáneos, dado que la planeación de la ciudad tradicional que albergaba una fuerte carga histórica, no encajaba con las nuevas perspectivas que la ciudad contemporánea ofrecía, como lo afirma García Vázquez. “La forma de la ciudad contemporánea no respondía a fenómenos arquitectónicos, sino a otros de origen económico, político y técnico, por que no consistía en una unidad reconocible sólo desde el punto de vista de la arquitectura, sino en un inmenso aglomerado de edificios donde el casco histórico era una pieza exigua y desnaturalizada.”<sup>60</sup> En los países desarrollados, por ejemplo, la crisis del Estado benefactor y la reestructuración industrial albergada por el neoliberalismo, produjo una redefinición del seguimiento urbano, como lo explica Duhau. “En Europa, la brusca interrupción del crecimiento demográfico de las ciudades y la desindustrialización –o más bien la crisis de los espacios industriales en los que se había basado el consumo de masas-, así las políticas de descentralización consecuencia de la crisis del Estado benefactor, arrojaron luz sobre cuestiones que se convirtieron en problemas centrales tanto de investigación como de política pública.”<sup>61</sup> Sin embargo, el caso de Estados Unidos resultó distinto, puesto que la situación del estado benefactor europeo, nunca hizo un eco profundo en la organización de las políticas públicas norteamericanas. “Las políticas públicas se articularon en torno al discurso neoconservador de la era de Reagan. No se trataba de enfrentar los nuevos problemas mediante políticas sociales y urbanas impulsadas por el sector público, sino de facilitar la reestructuración económica flexibilizando el mercado de trabajo, canalizando la inversión privada hacia nuevas tecnologías montadas sobre la maquinaria militar, y de la renovación física de las ciudades a través de coaliciones o maquinarias orientadas al crecimiento.”<sup>62</sup>

---

58 Cfr. *Ibíd.* pp. 9.

59 García Vázquez, Carlos, *Op. Cit.* pp. 10- 13.

60 *Ibíd.* pp. 14.

61 Duhau, Emilio, *Op. Cit.* pp. 141.

62 *Ibíd.* pp. 143.

Dado el surgimiento de proyectos urbanos, dirigidos a impulsar el mercado inmobiliario en las áreas urbanas, los espacios tradicionales sufrieron cambios que se conocen como áreas temáticas; éstas reconvierten el proceso histórico, realizando una ficcionalización en el espacio público a través de la promoción de recursos históricos,<sup>63</sup> además del impulso del *new urbanism* en los suburbios norteamericanos.<sup>64</sup> Empero, el costo social se observa desde la exclusión que la edificación de estos espacios promovió, como lo analiza Duhau; “por una parte la presencia ostensible de un grupo creciente de excluidos, identificados como desclasados (*urnderclass*), producto de la pérdida de empleos en la industria tradicional, del abandono por parte de los aparatos públicos de asistencia y bienestar social (originado en su falta de financiamiento) de las áreas centrales de vivienda popular [...]. Vagabundos, vendedores de droga y *peddlers* proliferan como la otra cara del paisaje urbano de las metrópolis estadounidenses.”<sup>65</sup> Estos problemas, que se sitúan simbólicamente como miedos entre la ciudadanía, y que se acrecentaron por el impacto de los medios electrónicos, hicieron posible la inserción de políticas de seguridad urbana, como lo sería más adelante el programa de control urbano, “Tolerancia cero”, impulsado por el entonces Alcalde de Nueva York Rudolph Giuliani,<sup>66</sup> dando una perspectiva socioespacial de blindaje urbano.<sup>67</sup>

Justamente, esta fue la entrada para que las ciudades latinoamericanas, comenzaran sus transformaciones en materia urbana y social. En México, tras el colapso del modelo de desarrollo hacia dentro, en 1994<sup>68</sup> se crea el TLC, firmado por el entonces presidente Carlos Salinas

---

63 Augé nombra esto como la ciudad ficción, la cual usa recursos de la imagen que esta fuertemente soportada por el espectáculo que se encuentra en las nuevas ciudades y que recreando lugares incluso históricos, pero que se subliman en la creación de espacios que serán usados para la recreación, el consumo e incluso la habitación. “La invasión ficcional es evidente en los parques de “diversiones”, que en los Estados Unidos y en Europa se deslizan hasta la red vial y las ciudades. Pero es éste fenómeno del mismo orden del que hace de la gran ciudad un espectáculo para quienes en la periferia llena de “poblados” y de “pabellones”, se consideran como “fuera de la ciudad”, tal vez pudiera decirse fuera de escena”. [...] Así se cierra el círculo que, desde un estado en que las ficciones se nutrían de la transformación imaginaria de la realidad, no hace pasar a un estado en el que la realidad se esfuerza por reproducir la ficción.” Cfr. Augé, Marc, *El viaje imposible*, Gedisa editorial, Barcelona, 1998, pp. 128-129.

64 En realidad el proyecto de *new urbanism*, ha sido una de las vías urbanísticas que los norteamericanos han empleado para la preservación de las ciudades, introduciendo en los suburbios disposiciones de habitación y de recreación, así mismo, como lo observábamos en la ficcionalización de estos espacios, revierte el soporte simbólico de la historia de las ciudades, preservando al igual que la visión culturalista de Rossi, la sensación de historia e identidad, así como la generación de sensaciones de seguridad y estabilidad de quienes habitan estos lugares. Sin embargo, lo costos han sido el fomento a la artificialidad que se denota en la constante espectacularización de estas ciudades ficción. Cfr. García Vázquez Carlos, *Ciudad hojaldre*, Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 2004. pp. 133-137.

65 Duhau, Emilio, Op. Cit. pp.144.

66 Recordemos que durante la administración del pasado Jefe de Gobierno Andrés Manuel López Obrador, el antiguo Jefe de seguridad Pública hoy Jefe de Gobierno, Marcelo Ebrard, trajo al antes Gobernador de Nueva York Giuliani, para poder implementar el programa de Tolerancia Cero en nuestra ciudad el 18 de noviembre de 2002. Tras su implementación actualmente la SSP -D.F., asegura haber puesto en marcha 91 propuestas de las 137, que se sugieren en dicho programa. Cfr. <http://portal.ssp.df.gob.mx/Portal/ComunicacionSocial/Boletines/b155+2007.htm>.

67 Duhau, Emilio, *idem*.

68 No obstante, no olvidemos que el movimiento del EZLN, promovió fuertes cambios dentro del modelo de desarrollo que el gobierno federal contemplaba incluir, así mismo, las formas de represión que el gobierno ocupaba para la desarticulación de este movimiento, produjo una alarma entre los empresarios y el mismo gobierno norteamericano, como lo puntualiza Tamayo. “A nivel internacional, la Casa Blanca estaba preocupada por el impacto nocivo de una guerra que podía generalizarse y por

de Gortari. Este cambio se tradujo en el aumento del desempleo y la desmedida articulación del empleo informal, acrecentando el problema de la inseguridad pública que se convertiría en uno de los temas centrales de la agenda pública, así como el descontrolado proceso de fragmentación de zonas que no se observaban en el plano de la Ciudad de México, articulando de esta forma, lo que ya hemos visto como Megalópolis.<sup>69</sup> Paralelo a estos cambios negativos sobre el paisaje urbano deficiente, enormes construcciones para fines habitacionales y de servicios se fueron erigiendo, ante la premisa de que una nueva etapa urbana llegaba a cambiar nuestro panorama no sólo espacial, sino social.

Bajo la lógica del modelo económico de neoliberalización y el papel de las nuevas tecnologías, los cambios se establecieron de forma internacional, auspiciando con más fuerza el discurso de la globalización; ante esto, se crea el modelo de la ciudad global. Muxí entiende tales procesos, bajo la perspectiva urbanística, definiendo un interés particular por los modelos urbanos que clarifican los procesos económicos, tecnológicos y productivos que se encuentran en el fenómeno globalizador, y que establecen incluso, una estética particular del espacio urbano globalizado, como ella lo explica, “la globalización o mundialización es fundamentalmente un proceso económico, productivo y tecnológico que, como tal, influye en todos los ámbitos de la acción humana, transforman los modos de producir y, con ello, los valores éticos y morales; los cambios que genera no quedan circunscritos a una esfera etérea y amorfa. Las formas siempre transmiten valores, y la estética, por lo tanto, es también una ética. Los nuevos valores tienen diversas representaciones formales e intervienen en la construcción de la ciudad.” Esta estética compromete a varios significantes que se encuentran en la vida colectiva de la ciudad, como lo son las formas de uso, su percepción y disposición de los actores sociales.

Este modelo que comenzó a tomarse en cuenta a raíz del crecimiento de las redes de comunicación y el cambio económico que determinará la entrada del neoliberalismo, se centra básicamente en algo que Saskia Sassen, denomina como una dicotomía de centralización-descentralización, es decir, cuanto más se globaliza la economía, más concentración de funciones centrales existirán en unas cuantas áreas metropolitanas elegidas.<sup>70</sup> A partir de la afirmación de una economía global, existió por lo tanto, un reacomodo de las ciudades importantes

---

la imagen deteriorada de un gobierno mexicano que con violencia minimizaba al extremo el ejercicio de los derechos humanos, situación que afectaría sin duda las relaciones comerciales entre ambos países, pero principalmente la privilegiada posición internacional de los Estados Unidos. Los empresarios nacionales estaban profundamente alarmados por lo que pudiera afectar a las políticas macro económicas, a las modificaciones del presupuesto y a la estrategia global del gobierno, debido a que si éste se sentía demasiado presionado por el levantamiento para cambiar el rumbo de su política de desarrollo, le daría al traste al esfuerzo ya de por sí obligado del sector empresarial.” Cfr. Tamayo, Sergio, “Espacios Ciudadanos.” en Bolos, Silvia, (coord.) *Participación y espacio público*. UCM, México, 2003, pp. 131.

69 Cfr. Duhau, Emilio, Op. Cit. pp. 146-147.

70 Cfr. García Vázquez, Carlos, *La ciudad de hojaldré*, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 2004. pp. 59-60.

en el mapa económico mundial, recreando una red global de países que cuenten con ciertas características para perfilarse entre los principales centros del comercio y las finanzas internacionales. “Se podría afirmar que esta red global –explica Sassen–constituye una nueva geografía económica de centralismo que trasciende las fronteras nacionales y la antigua división Norte-Sur y podría señalar el surgimiento de una geografía política paralela.”<sup>71</sup> Con ello, conviene revisar las características del modelo urbano de la ciudad global, para una mejor delimitación conceptual dentro de una de las visiones de la megalópolis.

### 2.3.1 LA CIUDAD GLOBAL

La forma de elegir a las áreas metropolitanas que posteriormente serán ciudades globales, básicamente tienen que ver con que en esta área circulen adecuadamente una gran cantidad de flujos, puesto que la red de telecomunicaciones no isótropa, es decir sin cables, asegura que las enormes inversiones provistas para las construcciones que se establecerán en estas ciudades, resulten rentables en corto tiempo, dado que la información que circule por estos lugares será privilegiada; este elemento, resultará vital para la toma de decisiones de alto nivel, y no circulará como cualquier información por la red.<sup>72</sup> Tales elementos Augé los refiere en espacios que él conceptualiza como los no lugares;<sup>73</sup> tales espacios tienen características de ser espacios del anonimato, del tránsito de individuos, de transferencia de mercancías y de bienes simbólicos, en donde aparentemente no se observan las relaciones y las posibilidades de identidades a ellos.<sup>74</sup>

Manuel Castells por ejemplo, habla de los efectos de las tecnologías de información sobre el espacio, insertando conceptos de “ciudad informacional” así como “espacio de flujos”, con la intención de destacar la forma en que los usos territoriales, dependen de la constante circulación de imágenes e información estratégica, así como programas tecnológicos.<sup>75</sup> Podemos observar también, que el poder económico

---

71 Sassen, Saskia, “Las ciudades en la economía global” en Rojas Eduardo y Daughters Robert, (ed.) *La ciudad en el siglo XXI, experiencias exitosas en gestión del desarrollo urbano en América Latina*, Banco Interamericano de Desarrollo, Washington D.C., 1998, pp. 23.

72 Cfr. *Ibid.* pp. 60.

73 “Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta” Marc Augé, *Los no lugares espacios del anonimato*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1998, 41.

74 Cfr. *Ibidem.*

75 Cfr. Castells, Manuel, *La ciudad informacional*, Alianza, España, 1995.

actualmente radica en la nueva producción de conceptos e ideas, que se abstraen en las tecnologías de la información y en los servicios que ellas requieren, como lo son las finanzas, la publicidad y sobre todo el marketing. No olvidemos por ejemplo, que ahora el consumo y las nuevas tecnologías, tienen un nuevo carácter en la ciudadanía, dando incluso, un referente democrático para entender a la sociedad, pues como subraya García Canclini, el consumo ya no es sólo algo superfluo, sino que es algo para pensar, un referente que nos da una clara lectura de cómo es la sociedad actual.<sup>76</sup>

De Certeau por su parte, promueve un discurso que hoy resulta aún tangible, en torno a cómo las practicas de consumo se convierten en un escamoteo hacia las unidades o instituciones estables y tangibles del Estado, y como esto remite a un sentido de inmigración por parte de los consumidores; “[...]en la escala de la historia contemporánea, parece también que la generalización y la expansión de la racionalidad tecnocrática han creado entre las mallas del sistema, un desmoronamiento y una pululación de estas prácticas anteriormente reguladas por las instituciones locales estables. Cada vez más, las prácticas se desorbitan. Apartadas de las comunidades tradicionales que circunscriben su funcionamiento, se ponen a vagar por todas partes en un espacio que se homogeniza y se extiende. Los consumidores se transforman en inmigrantes. El sistema en el que circulan resulta demasiado vasto para fijarlos en alguna parte, pero demasiado cuadrículado para que pudieran escapársele y exiliarse en otra parte. Ya no hay otra parte. Debido a esto, el modelo descansa en la definición de un lugar “propio” distinto del resto; se convierte en el todo.”<sup>77</sup> Con ello, observamos que la dispersión territorial que permiten los nuevos medios,<sup>78</sup> hace necesario que exista una especie de lugares emblemáticos desde donde dirigir las operaciones. En esto consiste el papel de las ciudades globales, en intentar alcanzar un comando en la propia ciudad, lo cual conlleva a la inserción de estrategias-espectáculo, para reafirmar su posición dentro de la estructura económica global.<sup>79</sup>

---

76 Realizando un debate acerca de lo que puede contribuir el estudio del fenómeno del consumo para los procesos culturales de una ciudad, García Canclini analiza lo siguiente: “Consumir es participar en un escenario de disputas por aquello que la sociedad produce y por las maneras de usarlo. La importancia que las demandas por el aumento de consumo y por el salario indirecto adquieren en los conflictos sindicales, así como la reflexión crítica desarrollada por las agrupaciones de consumidores, son evidencias de cómo se piensa en el consumo desde las capas populares. Si alguna vez fue territorio de decisiones más o menos unilaterales, hoy es un espacio de interacción, donde los productores y emisores no sólo deben seducir a los destinatarios sino justificarse racionalmente.” Cfr. García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos, conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo, México, 1995, pp. 60.

77 De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, UIA, 2000, pp. 47.

78 Ante tal dispersión territorial se evalúa el uso de vías que refuercen la accesibilidad entre las zonas, o la inserción de los propios espacios de tránsito en las ciudades contemporáneas. Cfr. Augé, Marc, *Los no lugares espacios del anonimato*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1998, pp. 41.

79 Cfr. Muxí, Zaida, *La ciudad global*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 2003, pp. 21.



Estas estrategias-espectáculo, se refuerzan con el uso masivo de la imagen. Como mercancías por excelencia del presente, las imágenes en sobreabundancia inundan nuestra existencia cotidiana, caracterizada por el antropólogo Marc Augé como sobremodernidad; no sólo hablamos de una cultura predominantemente visual sino, de una cultura en la que las relaciones personales, están establecidas como relaciones entre imágenes, dominadas por tal fetichismo visual. La sobremodernidad como tal, es entendida por Augé, como un exceso, una superabundancia que se reconoce en todos los aspectos sobre los que vivimos. “Lo que es nuevo no es que el mundo no tenga, o tenga poco, o menos sentido, sino que experimentemos explícita e intensamente la necesidad cotidiana de darle alguno: de dar sentido al mundo, no a tal pueblo o a tal raza. Esta necesidad de dar un sentido al presente, si no al pasado es el rescate de la superabundancia de acontecimientos que corresponde a una situación que podríamos llamar de sobremodernidad para dar cuenta de su modalidad esencial: el exceso”<sup>80</sup>

Sin embargo, bajo la saturación de la imagen, encontramos entrecruces de diversos tipos de imágenes, como lo son las de la información, las de la publicidad y las de la ficción, cuya conformación radica sobre lo que el sujeto social crea sobre un hecho concreto, lo que muchas veces se transfiere en un efecto de distorsión de la realidad, como lo establece Augé. “Presentimos seguramente los efectos perversos o las distorsiones posibles de una información con imágenes así seleccionadas: no solamente puede ser, como se ha dicho, manipulada, sino que la imagen (que no es más que una entre millares de otras posibles) ejerce una influencia y posee un poder que excede en mucho la información objetiva de que es portadora.”<sup>81</sup> Es decir, crean una especie de universo simbólico paralelo. Sin embargo, ¿qué es lo que puede resultar en las prácticas cotidianas de este universo de fantasía? De Certeau, comenta que definitivamente una historia que se encuentra ausente, pero que resulta atractiva por ello para el consumidor, como lo ejemplifica en su análisis respecto al mercado del sexo. “Ficción erótica, ciencia-ficción...La ficción está en todas partes. Podemos partir de un ejemplo. Por todas partes se encuentran las revistas de sexo. Sexualidad-ficción, también. [...] El lector encuentra en las imágenes y en las leyendas una historia de lo que nunca sucederá, una historia ausente. De allí una primera constatación: lo que entra en este lenguaje es lo que sale de la vida cotidiana y lo que la existencia ya no ofrece, ya

---

80 Marc Augé, *Los no lugares espacios del anonimato*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1998, pp.35-36.

81 *Ibid.* pp. 38.

sea a causa de la fatiga, ya sea porque nadie se atreve a pensar en un cambio posible. Así, es necesario contentarse con soñar. Lo que se ve no se hace. Como dice un aviso de televisión: “Sea deportivo -en su sillón” Se es espectador y se renuncia a ser actor.”<sup>82</sup>

Tomemos por ejemplo lo que ocurre cuando algunas empresas toman “por asalto” a algunos espacios públicos para insertar publicidad. El 17 de marzo del presente año, cuando se llevó a cabo en el marco del “Festival del Centro Histórico” la noche de primavera, la empresa automotriz BMW, insertó sobre la plaza del Palacio de Bellas artes, autos en su modalidad más cara; el resultado era el esperado, vender fantasías. Cuando les preguntaba a algunos peatones lo que pensaban acerca de estas estrategias mercadotécnicas, en su mayoría me contestaron que les parecía muy bien, puesto que seguramente era la única forma en que conocerían este tipo de vehículos, lo cuales eran dignos de admirarse.

Por lo que una de las escenografías vistas dentro de la ciudad global son las ciudades del espectáculo. En algunos casos, la representación en la imagen, se construye por figuras referentes de una nostalgia ficcionalizada por la tecnología. Tal representación se establece en un sentido bucólico artificial, ya que se trata de construir un sentido histórico sin tener un carácter social, transformando o recuperando áreas históricas para nuevos usos sobre todo de intercambio comercial y de ocio, recreando así una escenografía de carácter nostálgico, pero que no deja de repetir constantemente el carácter del nuevo urbanismo. Como ejemplo tenemos los parques temáticos, la recuperación de centros históricos para dichos fines, o la construcción de áreas habitacionales que en su arquitectura, contengan algún sentido de antiguo con implementos de la nueva tecnología. Estas disposiciones mediáticas aterrizan en un espacio que Augé denomina como ciudades ficción.<sup>83</sup> Otros teóricos leen esto como las ciudades del espectáculo,<sup>84</sup> en donde hay un sentido de hiperrealidad, que se traduce en los lugares del ocio de la ciudad global, como lo explica García Vázquez. “Y es



**Ilustración 2** Palacio de Bellas Artes.  
Fotografía captada  
el 17 de marzo de 2007.  
Ciudad de México.

82 De Certeau, Michel, *La cultura en plural*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1994, pp.36.

83 “Dentro del espacio urbano y del espacio social en general, la distinción entre lo real y la ficción se hace imprecisa. Todos estos ejemplos son evidentemente ejemplos límite. Expresan tendencias, riesgos, pero no la totalidad sociológica de las ciudades y del mundo. Pero hay que tenerlo en cuenta para sacar de ellos por lo menos una lección.” Augé, Marc, *El viaje imposible*, Gedisa Editorial, España, 1998, pp. 129-130.

84 Al respecto, Omar Rincón analiza que la ciudad del espectáculo hace que el ciudadano se vuelva sólo contemplativo, lo que en algunos casos puede resultar positivo para poder bloquear los miedos que se viven en las ciudades a partir de un sentido de pertenencia, pero en general estos miedos pueden restablecerse, cuando una parte de la población crea vivir en un medio seguro y privilegiado. Cfr. Rincón Omar, “Apagá la tele, viví la ciudad.” en Pereira G., José Miguel y Villadiego Prins, Mirla, (ed.), *Entre miedos y goces, comunicación, vida pública y ciudadanía*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Cátedra UNESCO de Comunicación Social, Bogotá, 2006, pp. 136.

que en la ciudad del espectáculo todo es táctil y visible, pero ha sido vaciado de cualquier significado profundo [...]. El habitante de la ciudad del espectáculo tan sólo está interesado en absorber por los sentidos, sin cuestionarse su situación en el mundo.”<sup>85</sup>

Esto crea dentro de la ciudad un referente imaginario de un impacto insoslayable, puesto que las marcas o tatuajes que se van produciendo en la ciudad, establecen fantasías de lo que ya no se hace, o de lo que no se observa en la realidad, sosteniendo una delgada pero visible delimitación, que prevé una protección del exterior refractándose en un escenario cromático, luminoso y radiante, lo que algunos han denominado como “euforia posmoderna” recreando un sentido alucinatorio del espacio, como lo observa Vázquez. “Los edificios de la ciudad del espectáculo funcionan como mónadas, envolturas que encierran un interior protegiéndolo del exterior.[...] Un envolvente despliegue de simulacros se dispone a conseguir que el visitante experimente la incapacidad de representar en el espacio que le rodea, que flote en un estado de debilidad psicológica que le hace altamente vulnerable a los intereses comerciales que promueven el hiperespacio. La radical separación interior—exterior que representa la mónada, y el énfasis en la interioridad como el ambiente fantástico y alucinatorio que representa el hiperespacio, confluyen en los edificios relacionados con la nueva industria del ocio, la cultura y el consumo.”

Adelantándonos un poco más a la idea del imaginario, podemos advertir que en éste existe una continúa pervivencia de utopía que permiten establecerse en un “paraíso” en donde todos los sueños son posibles, pero que a su vez marcan una ausencia, como lo distingue De Certeau. “Fuere lo que fuese, la figura presente del imaginario da cuenta positivamente de un ausencia. [...] Las mitologías cuentan lo que se busca “en imagen” porque ya nadie se atreve a creerlo, y a menudo lo que sólo la ficción puede dar. Confunden a la vez el hambre y la acción. Traicionan a un mismo tiempo un rechazo a la pérdida y un rechazo a la acción. Así bastantes palabras e imágenes dan cuenta de una pérdida y de una impotencia, es decir, todo lo contrario de lo que prodigan.”<sup>86</sup> Sería entonces inocuo advertir, que los mitos en este modelo urbano han desaparecido, por el contrario, emergen en todos lados, tanto en el discurso publicitario de los vastos despliegues de campañas, hasta incluso el diseño arquitectónico y los bienes que provienen del diseño como ropa, y algunos otros objetos-fetiché, instalando sueños que se construyen claro, de forma distinta al pasado. Quizás dentro de la edificación de la cultura del ocio y el consumo, que predominantemente viene del modelo estadounidense, el peldaño más característico, fue la llamada generación “X”, como lo manifiesta Vázquez. “Esta genera-

---

85 García Vázquez, Carlos, *La ciudad de hojaldre*, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 2004. pp. 79.

86 De Certeau, Michel, *La cultura en plural*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1994, pp. 37.

ción, que había crecido ajena a las dificultades de la posguerra, había incluido el ocio entre sus actividades cotidianas, junto al trabajo, la cultura y el consumo. Exigía por ello formas de entretenimiento urbanas, accesibles en el día a día. También exigía una creciente sofisticación tecnológica que colmara sus expectativas de sensaciones fuertes, hiperreales.”<sup>87</sup> Estos ejemplos se enmarcan en la novela que Douglas Coupland sacaría a la luz en 1991, bajo el mismo título, *Generación X*, historia en donde el autor, a partir de las voces de tres personajes, Andy, Claire y Tag, relata la forma de vida de los jóvenes que eran parte del llamado *baby boom* de la década de 1960, detectando algunas formas de vida encausadas al estaticismo, así como visiones que se encumbraban en la cultura del ocio y el marketing, encumbrados en los nuevos complejos arquitectónicos como los *malls*, en la música con bandas como Nirvana, Smashing Pumpkins y Alice in Chainge y con el uso de marcas como Coca-cola, Nike, Tommy, CK; incrementando su consumo en equipos de tecnología como computadoras y equipos de audio y video, y visualmente compartiendo el universo que *Mtv* reivindicaba con todos los otros elementos. Observemos un pequeño fragmento:

“-¿Entonces tu relato tiene un final feliz?”

-En realidad, no, Andy. Verás, la tranquilidad de Otis fue muy efímera pues poco después comprendió algo que le asustó: y lo comprendió debido a los centros comerciales sobre todo. Pasó así: volvía en coche a casa, en California, por la utopista 10, y pasó junto a un centro comercial de las afueras de Phoenix. Iba pensando distraídamente en las enormes y arrogantes formas de la arquitectura de los centros comerciales y en cómo se integraban visualmente en el paisaje al igual que las torres de refrigeración de una central nuclear. Luego pasó junto a un barrio residencial para yuppies, uno de esos barrios nuevos con cientos de casas cúbicas, todas igual de absurdas y enormes, de color rosa coral, todas con tres centímetros de separación entre cada una y situadas a un metro de la autopista. Y Otis pensó: “Eso no son casas ni mucho menos; eso son centros comerciales disimulados.”

Otis desarrolló la correlación: las cocinas se convertían en el Centro de Degustación; los cuartos de estar en Departamento del Tiempo Libre; los cuartos de baño en la Boutique de

87 García, Vázquez, Carlos, Op. Cit. pp. 79.

la Cerámica. Otis se dijo: “¡Dios santo!, ¿qué deben pensar los que viven en esas cosas? ¿Qué están en un centro comercial?”<sup>88</sup>

Tal fetichización de la imagen, encumbra un lenguaje visual que cada vez se presenta con mayor fuerza en los complejos arquitectónicos, así como en los lugares de tránsito, realizando un constante flujo de representaciones de sueños colectivos, lo que podríamos nombrar como la concreción de un imaginario comercial, que por medio de costosos despliegues de campañas publicitarias, vende sueños del bienestar, incluso emocional. Por lo que el emblema, el cual es un elemento que inmediatamente se conecta con el sentido de prestigio, tiene un valor incondicional dentro de esta cultura visual, puesto que está construido a partir de los factores que el *mainstream* establece. De Certeau, establece que se establece una grafía propia del espacio, lo que reconvierte a la ciudad para nuevas escrituras visuales, posibilitando también una nueva organización de la realidad; puesto que el placer que otorgan estas imágenes, logran proteger o encapsular lo odioso o estresante de la vida cotidiana, como el trabajo de oficina, por ejemplo, el cual tiene también un gran peso en la ciudad global, aunque no dentro de la visión burócrata.<sup>89</sup>

Dentro de la vertiente tecnológica encontramos la construcción de espacios con tecnología de punta, es decir edificios inteligentes en donde se observan principalmente centros de negocios. Otra característica de las ciudades globales es la accesibilidad, cuya cualidad se define por incorporar y unir zonas, no necesariamente inmersas en el medio urbano, pero si con características que les den un fácil ingreso a la zona principal por medio de vías rápidas de comunicación; es decir se trata en el sentido real, de comunicaciones en su extenso sentido, comunicaciones satelitales, virtuales, así como de vías de accesibilidad rápida como aeropuertos, metros, trenes de alta velocidad y pistas.

Bajo éstos puntos, encontramos el nodo que los une de una forma mediática en las formas de interacción de la ciudad global, es decir el *marketing*. Puesto que hablamos de relaciones que son indivisibles del sentido de mercantilización, el *marketing* es un concepto que por sí mismo contiene todos los preceptos del mundo global, siendo una de las principales actividades que se establecen dentro de la sustitución de actividades económicas que se establecen en este modelo urbano.

---

<sup>88</sup> Coupland, Douglas, *Generación X*, Ediciones B, Barcelona, 1993, pp. 104-105.

<sup>89</sup> Cfr. De Certeau, Michel, *La cultura en plural*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1994, pp. 38.

En términos de sustitución de actividades económicas, en la ciudad global, los servicios han sustituido a la industria como primer sector económico dentro de ella, cuya principal función ahora es controlar y dirigir la organización económica mundial; es por ello, que en muchas ocasiones se ha llamado posindustrial al sistema económico que en la ciudad global se aguarda. No obstante, algunos teóricos objetan que no es posible llamarla de esta forma puesto que la industria sigue siendo el principal motor del desarrollo tardocapitalista.<sup>90</sup>

Sin embargo, en el nuevo sistema industrial nombrado de desterritorialización, además de intensificar el fenómeno de una masificación indiferenciada de producción, fuera de territorio, la lejanía del lugar de producción promueve una falta de conciencia social. Si bien un producto que se produce en diversas partes del mundo, como sería Filipinas en donde las condiciones laborales son alarmantes en cuanto al trato y pago de los trabajadores, productos comunes como los tenis, alcanzan un precio que no se compara con su costo de producción, pero que rebasa los porcentajes de venta, por la influencia de los enormes despliegues de las campañas de *marketing* que abundan en la ciudad global. De esta forma, se crean nuevas necesidades en los consumidores que no alcanzan a percibir el impacto incluso ecológico de este proceso, como lo advierte Muxí. “Este modelo de producción –advirtió Muxí– no tiene en cuenta el coste de la sostenibilidad del planeta, y el expolio de bienes naturales y humanos se producen de lugares tan alejados al consumidor final que éste no llega a tener conciencia de la existencia de estos procesos productivos.”<sup>91</sup> De alguna forma esto, el propio Marcuse ya lo evaluaba ante los cambios que percibía en la sociedad de aquella época, determinando que si bien de alguna forma el consumo establece una libertad, ésta a la vez se sitúa restringida por la propia necesidad que causa, lo que puede observarse como una conquista incluso de carácter político, una visión que proponía lo que hemos estado analizando. “Es claro que el trabajo debe preceder a la reducción del trabajo, y que la industrialización debe preceder al desarrollo de necesidades y satisfacciones humanas. Pero así como toda libertad depende de la conquista de la necesidad ajena, también la realización de la libertad depende de estas técnicas de conquista. La productividad más alta del trabajo, la industrialización más efectiva puede servir para la restricción y la manipulación de las necesidades. [...], la dominación –disfrazada de opulencia y libertad– se extiende a todas las esferas de la existencia pública y privada, integra toda oposición auténtica, absorbe todas las alternativas. La racionalidad tecnológica revela su carácter político a medida que se concierte en el gran vehículo de una dominación más acabada, creando un universo verdaderamente

90 Un ejemplo es la opinión de Allen J. Scott, profesor de geografía en la UCLA, quien objeta que de cualquier manera la industria sigue siendo el impulsor económico de las sociedades contemporáneas tardocapitalistas, puesto que los servicios al productor, son en gran parte servicios industriales y que lo controla al sector terciario es la industria, por lo que prefiere hablar de procesos de desindustrialización y de reindustrialización. Cfr. García Vázquez, Carlos, Op. Cit. pp. 61.

91 Muxí, Zaída, Op. Cit. pp. 21.

totalitario en el que la sociedad y naturaleza, espíritu y cuerpo, se mantienen en un estado de permanente movilización para la defensa de este universo.”<sup>92</sup>

Por lo que la siguiente actividad desarrollada dentro de la ciudad global, que sustenta lo antes analizado, es la que se deriva de los servicios avanzados de la producción, que en términos de generación de empleo, resulta la más importante. Estos servicios van desde el asesoramiento legal y financiero, hasta el diseño y desarrollo de las empresas destinadas al *marketing*. La última actividad, tiene que ver con las empresas que satisfacen los nuevos hábitos de consumo de la sociedad establecida en los márgenes de la ciudad global, estas empresas realizan una pronunciada labor en cuanto a la moda, el ocio y la cultura.<sup>93</sup> Como bien advierte Muxí, “las ciudades globales son lugares clave para el desarrollo de los servicios avanzados que precisan las telecomunicaciones para implementar y dirigir las operaciones de la economía global. En ellas se concentran las redes de las principales empresas, las de aquellas que generan los servicios imprescindibles para el desarrollo de los sistemas operativos que permiten la existencia de un centro de comando único.”<sup>94</sup>

No obstante, esto crea también una serie de problemáticas en torno a la polarización de la economía y la marginalidad de las megalópolis, puesto que las zonas céntricas y las metrópolis comerciales absorben las inversiones en bienes y raíces así como en telecomunicaciones, en tanto que las demás zonas urbanas, acrecientan sus carencias económicas y de territorio. Tal como lo observa Sassen, mientras los trabajadores con buenas formaciones académicas aumentan sus recursos trabajando en las ciudades globales,<sup>95</sup> los otros trabajadores poco o medianamente calificados, disminuyen sus ingresos que además se encuentran en las zonas urbanas de bajo perfil económico. <sup>96</sup> Estas implicaciones determinan un nuevo papel del Estado, en cuanto a la creación de las ciudades globales, puesto que los cambios abren nuevos desafíos para la reglamentación y las políticas que el Estado provea para la evolución urbana. Esta diada que se venía observando del

---

92 Marcuse, Herbert, *El hombre unidimensional*, Ariel, 5ª reimpresión, Barcelona, 2001, pp. 48.

93 Cfr. García Vázquez, Carlos, Op. Cit. pp. 62.

94 Muxí, Zaída, Op. Cit. pp. 24.

95 Este es uno de los indicios por los que no podríamos apresurarnos a evidenciar que el modelo de ciudad global en su totalidad se inserta con el presente de la megalópolis, puesto que como sabemos no existen ofertas de trabajo suficientes para las demandas de incluso individuos altamente cualificados dentro de sus formaciones académicas, sosteniendo así nuestra crisis de desempleo que se vive de forma dramática no sólo en la Megalópolis que en todo caso es lo que nos ocupa, sino a nivel nacional.

96 Saskia Sassen, “Las ciudades en la economía global” en Rojas Eduardo y Daughters Robert, (ed.) *La ciudad en el siglo XXI, experiencias exitosas en gestión del desarrollo urbano en América Latina*, Banco Interamericano de Desarrollo, Washington D.C., 1998, pp. 23.

Estado/economía, se desdibuja ante la desreglamentación y la privatización del espacio público, los cuales como Sassen explica, contribuyen a triangular este modelo, incorporando unidades sub-nacionales en las ciudades globales.<sup>97</sup>

Evidentemente el modelo de ciudad global no descifra en su totalidad lo que pasa en la Ciudad de México,<sup>98</sup> sin embargo, algunos rasgos característicos de la ciudad global se observan de forma directa en nuestra megalópolis, cambios que evidentemente entran con el fenómeno globalizador de la economía, sobre todo en el sentido de descentralización. “La componente de descentralización, -explica Sassen- por su parte, se pone de manifiesto en el esplendor de las periferias de las ciudades globales. Los altísimos precios del suelo, unidos a los problemas del deterioro ambiental y social que se viven en los centros urbanos, han empujado a muchas multinacionales a descentralizar parte de sus actividades, las menos decisivas y representativas, hacia subse-des ubicadas en zonas suburbanas.”<sup>99</sup>Un rasgo importante es como la instauración de edificios destinados a servicios financieros y mercadotécnicos, poco a poco se han ido erigiendo con mayor intensidad en la ciudad, así como la polarización social ha ido creciendo en cuanto a la edificación de conjuntos habitacionales destinados a clases acomodadas, en donde muchos servicios que en ellas se ofrecen, desintegran el espacio público, territorializando con más fuerza los intereses de estas clases y auspiciando el fenómeno de marginación social.

Uno de los grandes desafíos ha sido preservar el espacio público, así como la disposición de la ciudadanía para poder enfrentar sus derechos y obligaciones ante él. Frente a la rápida transformación de las megaciudades, resulta difícil adecuar sus estructuras y sus componentes, ante los retos que se imponen. Entre ellos, la informalidad y precariedad del empleo, convergente al paso de la ciudad manufacturera y a la ciudad de los servicios; las transformaciones que trae la revolución tecnológica y la sociedad de la informática, modificando las relaciones entre los individuos y los grupos, particularmente con la creación de redes; y finalmente pero quizás el mayor reto, los procesos de reforma del Estado, que implican la reducción de competencias y recursos del aparato del gobierno central, así como el traspaso de mayores respon-

97 Cfr. *Ibíd.* pp. 28.

98 El investigador titular del Instituto de Geografía de la UNAM, Adrián Guillermo Aguilar, reconoce, que es difícil precisar si la Ciudad de México encarna en el modelo de ciudad global. “Es difícil tener una conclusión definitiva acerca de la naturaleza de “ciudad global” de la Ciudad de México. Esto no sólo es debido a la falta de acuerdo en los criterios para definir una ciudad global, sino además porque al tratarse de una metrópoli de la periferia capitalista muchos aspectos negativos o costos sociales de las grandes ciudades se vuelven de enorme relevancia.” Cfr. Aguilar, Adrián Guillermo “Reestructuración económica y costo social en la Ciudad de México. Una metrópoli “periférica” en la escala global.” en Méndez Rodríguez, Alejandro, (coord.) *Estudios urbanos contemporáneos*, UNAM, IIE, Miguel Ángel Porrúa, México, 2006, pp. 164.

99 Cfr. García Vázquez, Carlos, *La ciudad de hojaldré*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2004, pp. 62-63.



sabilidades a los gobiernos locales, que entre otros, se encuentran las demandas de la ciudadanía y la democratización del sistema que exclama un rediseño del aparato estatal.

No obstante, resulta necesario analizar algunos elementos que se encuentran dentro de la ciudad global, con el fin de comprender de una forma más precisa su enfoque urbano y su relación con la interacción social actual. Para ello en el siguiente punto analizaremos estas características, contextualizándolas en una de las imágenes-ciudad que se encuentran en la megalópolis defeña; presentaremos entonces una postal de City Santa Fe.

### 2.3.2. UNA POSTAL DE CITY SANTA FE

Actualmente, al transitar por las vías de comunicación terrestre como lo es el periférico, observamos sobre todo en los dos últimos años, múltiples anuncios con innovadoras propuestas de equipamientos habitacionales; *monstruos* arquitectónicos que ofrecen múltiples comodidades dentro del mismo sitio, para que sus habitantes no tengan que trasladarse de un extremo de la ciudad a otro, para disfrutarlas. Los individuos que integran sus necesidades de vivienda a estos conceptos habitacionales, serán los que disfruten de las implicaciones de la ciudad global, incitando a un sentido de exclusión dentro de la vida social de la ciudad, de lo que resalta un principio de otredad. City Santa Fe, es uno de los equipamientos arquitectónicos más ambiciosos para lograr este cometido. Erigido en lo que conocemos desde hace años como Santa Fe, el complejo habitacional City Santa Fe, se presenta de la siguiente forma: “Bienvenidos a la civilización, el conjunto residencial más ambicioso de América Latina llegará en Breve al poniente de la Ciudad de México.”<sup>100</sup>



Ilustración 3 Imagen que acompaña a la campaña publicitaria del complejo habitacional, City Santa Fe.

100 Frase que acompaña a uno de los anuncios publicitarios de este complejo residencial.

El complejo urbano conocido como Santa Fe, es uno de los signos visibles de desterritorialización suburbana que ha influido para la construcción de la megalópolis actual. Como lo adscribe Krieger, “es uno de los espacios más significativos para entender el desarrollo urbano bajo las categorías acumulación y fragmentación socioespacial. Más aún, el acomodo de casas precarias y edificios lujosos en Santa Fe presenta el modo operativo urbanístico del futuro: es la *edge city*<sup>101</sup> del poder económico concentrado, contrastado por los llamados cinturones de miseria.”<sup>102</sup> Esto se contraponen a lo que Borja, conceptualiza como espacio público: “El espacio público supone dominio público, uso social colectivo y multifuncionalidad. Se caracteriza físicamente por su accesibilidad, lo que lo convierte en factor de centralidad. La calidad del espacio público se puede evaluar sobre todo por su intensidad y calidad de las relaciones sociales que facilita, por su fuerza mezcladora de grupos y de comportamientos, por su capacidad para estimular la identificación simbólica, la expresión y la integración.”<sup>103</sup>

De esta forma, las practicas y sus significaciones simbólicas de los espacios públicos de la Ciudad de México en el siglo XXI, no resulta posible entenderlos, sin observar detenidamente que estamos frente a una crisis de la relación ciudadana con el espacio público, puesto que el tejido social se encuentra sumamente polarizado y en el cual se someten a formas específicas de percibir y enfrentar los problemas sociales como la inseguridad, la existencia de actividades ilícitas en el espacio público, las serias omisiones en las regulaciones urbanas sobre las vías terrestres de circulación, la inserción masiva de medios publicitarios en la vía pública, así como la falta de identificación de los derechos y obligaciones del ciudadano en el espacio público. Esto además de traer una modificación de lo que concebimos como el paisaje urbano,<sup>104</sup> trae consigo serios costes sociales que ponen en riesgo al espacio público, dado los procesos de diseminación y privatización espacial, que como lo indica Sara Makowski, no sólo se advierte por el fenómeno de la globalización, sino también por las nuevas redefiniciones de la vida publica.<sup>105</sup>

101 El autor refiere a este concepto, como la separación suburbana de conjuntos de edificios corporativos con buenas conexiones de redes y transportación, incluidos aeropuertos. Cfr. Krieger, Peter, “Construcción visual de la megalópolis México” en Benítez Dueñas, Issa, Ma., (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, Disolvencias, (1960-2000)*, CURARE, CONACULTA, México, 2001, pp. 121.

102 Ídem.

103 Borja, Jordi, “La ciudad es el espacio público” en Ramírez Kuri, Patricia, (coord.) *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*, FLACSO México, 2003, pp. 67.

104 Isaac Joseph lo refiere de la siguiente forma, “el paisaje urbano es cosa pública y el mundo ciudadano le impone una determinación y una actividad (o un “límite” suplementarios ligados a la densidad de relaciones en las cuales se compromete por el hecho de la copresencia y de la visibilidad mutua.” Cfr. Joseph, Isaac, *Retomar la ciudad*, Universidad Nacional de Colombia- CINDEC, Medellín, 1999, pp. 3-2.

105 Cfr. Makowski, Sara, “Alteridad, exclusión y ciudadanía. Notas para una reescritura del espacio público” en Ramírez Kuri, Patricia, (coord.) *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*, FLACSO México, 2003, pp. 90.

Para Krieger el camino que va desde el Camino Real de Toluca y la Avenida Vasco de Quiroga, resulta una vía dolorosa, en donde se confrontan los diversos modos estéticos, ecológicos y sociales que esta parte de la megalópolis posee. “En la parte “pobre” de la zona, subiendo desde Metro Observatorio, duele reconocer la pérdida de identidad espacial, expresada físicamente por el descuido de todo los detalles constructivos [...], por la falta de lugares de encuentro y la ausencia de ofertas visuales a favor de la comunidad. En la parte “rica” duele la articulación brutal de segregación social e incomunicabilidad espacial, como la vigilancia omnipresente y el cierre de espacios comunes por barreras visibles, incluyendo algunas fachadas reflejantes de los edificios corporativos.”<sup>106</sup> Lo visto entonces en Santa fe, denota de forma divergente a la idea de los espacios públicos urbanos, que por tradición, han sido lugares de encuentro, de intercambio y de comunicación, actuando como referentes espaciales de la vida social de las ciudades; no obstante, como hemos observado, los cambios que han venido con el fenómeno de la globalización, ponen en duda este arquetipo histórico del concepto de espacio público, promoviendo con más fuerza lo implícito de lo privado en lo público.<sup>107</sup>

Los extremos encontrados de la polarización social en el espacio público de la megalópolis, se observan bajo el desplazamiento de las multitudes populares y sus reducidos niveles de ingreso, por lo que usan el espacio público para prácticas ilícitas rentables, como lo explica Kuri. “El desarrollo paralelo de actividades públicas informales se hace visible como expresión de formas alternativas de empleo y de sobrevivencia, diseminadas en los distintos espacios públicos urbanos.”<sup>108</sup> En un segundo momento, se identifica el replegamiento de las clases acomodadas en espacios privados, que preceden a los públicos, con usos que van desde la habitación, el entretenimiento, la negociación económica y el resguardo.<sup>109</sup>

Como señala Borja, la ciudad es un lugar de encuentro, de intercambio, ciudad como cultura y comercio;<sup>110</sup> no obstante, las características a las que remiten éstos relucientes *ghettos*<sup>111</sup> de las clases acomodadas, no nos dan otro referente que el del sentido de exclusión, ya que

---

106 Krieger, Peter, “Construcción visual de la megalópolis México” en Benítez Dueñas, Issa, Ma., (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, Disolvencias, (1960-2000)*, CURARE, CONACULTA, México, 2001, pp. 123-124.

107 Cfr. Ramírez Kuri, Patricia, “El espacio público” en Ramírez Kuri, Patricia, (coord.) *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*, FLACSO México, 2003, pp. 35-36.

108 *Ibíd.* pp. 36.

109 Cfr. Duhau, Emilio, “Las megaciudades en el siglo XXI” en Ramírez Kuri, Patricia, (coord.) *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*, FLACSO México, 2003, pp. 159-162.

110 Borja, Jordi, *Op. Cit.* pp. 67.

ante todo, se trata de huir de los posibles conflictos que los otros puedan traer, cómo lo son la pobreza y la delincuencia, olvidando así el sentido de comunidad y relación, puesto que ante todo la seguridad, es un elemento que debe prevalecer en este concepto de ciudad, como lo analiza Krieger, respecto a Santa Fe. “El plan urbanístico de Santa Fe reclama una autonomía dentro de toda la acumulación megalopolitana. Y dentro de esta *splendid isolation* del poder económico global expresada en un espacio excluyente destaca, como primer núcleo de la urbanización lujosa de Santa Fe, la Universidad Iberoamericana en formas arquitectónicas posmodernas que se refieren a la tipología de la fortaleza, casi como una “protección” contra la miseria social cercana.”<sup>112</sup>

Por lo que existe un sentido de agorafobia, un temor circunstancial de estar en el espacio público, de convivir en él, de establecerse bajo los preceptos que en él subsisten, pero sobre todo, de tomar las implicaciones que le dan el sentido de ciudadanía. Ante éstos miedos y estas disoluciones del carácter de la ciudad real, se observan una serie de métodos que la ciudad global usa para modificar a la ciudad preexistente; la construyen como nodos de una red inalámbrica, conectados invisiblemente entre sí, pero aislados totalmente del espacio físico integral. Sus espacios como tal, son construcciones que se exhiben de una forma poco uniforme en el espacio público.<sup>113</sup> Este miedo reproduce una fuerza de unicidad entre los habitantes de estos lugares cerrados, en donde bajo el esquema de símbolo-relato-realidad, se producen estructuras sociales que viven una fantasía colectiva, rompiendo así el enlace ciudadano del espacio público, como lo señala Omar Rincón. “El resultado: la ciudad de los miedos producen multitud de guetos que se temen los unos a los otros; cada uno marca su territorio; cada ciudadano es una ciudad que excluye a otra. Así habitamos una ciudad del sobreviviente; cada uno se siente sobreviviente. Cada miedo trae su exclusión y su pesadilla para la tranquilidad cotidiana.”<sup>114</sup>

111 Muy discutido es el tema de hablar de guettos, sobre todo porque este término se utiliza para determinar a los espacios usados por clases económicamente hablando, inferiores. No obstante algunos autores como Carlos Monsiváis utilizan este término para denominar a los espacios cerrados que se construyen por el uso de grupos cerrados, de forma mayoritaria, por las clases económicamente altas: “la élite se resigna, da por concluido su libre disfrute de las ciudades en los guettos del privilegio: “Aquí todo funciona tan bien que parece que no viviéramos aquí”. Y lo exclusivo quiere compensar por la desaparición de lo urbano”. Cfr. Monsiváis, Carlos, *Los rituales del caos*, Era, México, 1995, pp. 23.

112 Krieger, Peter, “Construcción visual de la megalópolis México” en Benítez Dueñas, Issa, Ma., (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, Disolvencias, (1960-2000)*, CURARE, CONACULTA, México, 2001, pp. 127.

113 Entendiéndose al espacio público como un lugar, un hecho material productor de sentido identitario. Un referente en donde convergen diversos puntos de encuentro, diversas ideas y formas de relación con distintos ciudadanos. Una concentración espacial en donde se sitúan calles y plazas públicas, espacios de convergencia colectiva, y claro, también un espacio en donde después se concentran equipamientos urbanos así como vías de comunicación, que no obstante, se persuadan de romper el elemento de cohesión social del espacio público que en él prevalece hablando en términos contemporáneos, es decir, en su sentido social multicultural.

114 Rincón, Omar “Apagá la tele, viví la ciudad” en Pereira G., José Miguel y Villadiego Prins, Mirla, (ed.), *Entre miedos y goces, comunicación, vida pública y ciudadanía*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Cátedra UNESCO de Comunicación Social, Bogotá, 2006, pp. 124.

De Certeau, apunta un aspecto preponderante respecto a lo que pasa con estas nuevas reglas que adoptan una sinergia browniana, que incluso podrían romper las múltiples prácticas realizadas en los *espacios* y así homogeneizarlas, rompiendo con las reglas de las artes de hacer que él proclama. “Podría ser que, poco a poco, agotara sus capacidades transformadoras para constituir solamente el espacio (tan totalitario como el cosmos de antaño) donde se activaría una sociedad de tipo cibernético, entregada a movimientos brownianos de tácticas invisibles e innumerables. Habría una proliferación de manipulaciones aleatorias e incontrolables, en el interior de una inmensa cuadrícula de coacciones y de certezas socioeconómicas: miradas de movimientos cuasi invisibles, que andan sobre la textura cada vez más fina de un lugar homogéneo, continuo y propio de todos.”<sup>115</sup>

Con ello, apuntamos una premisa que Muxí anuncia: “Si se llevan a cabo las inversiones a escala global de la ciudad, olvidando y relegando las inversiones públicas para la sociedad local, peligrará la cohesión social con el consiguiente aumento de la población excluida y el peligro de producir el efecto inverso del que se desea: no resultar competitiva ni apetecible para las inversiones globales de primera línea.”<sup>116</sup>

En este caos que se repliega bajo las reglas de la posmodernidad, incrustamos múltiples elementos que se registran en el modelo de la ciudad global y que rompen con el sentido de espacio público, el cual se apoya en habitar casas en espacios de acceso controlado, trabajar en centros de constante interacción económica, divertirse en los centros de ocio y consumo, cultivarse en las inmediaciones de la comodidad, lo que implica por ejemplo no salir de éstos refugios o hacerlo en espacios que cumplan con



**Ilustración 4** Cabe resaltar en esta imagen, el uso constante de mitos que vende el producto, como el de la familia feliz, reivindicado por el uso de spots.

115 De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano, I Artes de hacer*, UIA, México, 2000, pp. 47.

116 Muxí, Zaída, *La ciudad global*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2004, pp. 28.

los requisitos antes mencionados.<sup>117</sup> Finalmente, el propio uso de publicidad que se encuentra tanto en las vías de circulación como periférico, así mismo en la *web*, nos denotan ese sentido de segregación, que observamos al leer frases como ésta, “la diferencia entre sobrevivir y vivir se llama City Santa Fe.”<sup>118</sup>

En el siguiente punto, analizaremos algunas experiencias sociales que se registran en la megalópolis, observando el impacto de los cambios antes discutidos como lo es la inserción en algunos puntos de la megalópolis del modelo de la ciudad global y su afectación en la sociedad, así mismo, observar el impacto dentro del espacio público de algunas escenas de la vida social que se registraron en los últimos tres años, sus delimitaciones simbólicas, y su impacto en el espacio físico del Zócalo capitalino.

## 2.4 EXPERIENCIAS SOCIALES CONTENIDAS EN LA MEGALÓPOLIS

Hemos hablado de la agorafobia, como un mal que se advierte en la megalópolis; que incluso se lee, como un fenómeno de gentrificación, la cual provoca la escandalosa tensión entre los habitantes de las zonas cerradas y de los marginados que no se admiten en ellas, como lo delimita García Vázquez. “La gentrificación ha provocado que en su relativamente reducido entorno espacial se ven obligados a convivir los dos extremos del amplio arco social contemporáneo: lo profesionales más cualificados, que se concentran en las áreas renovadas; y las minorías marginadas, que se atrincheran en los ultradelgados barrios todavía no afectados por el proceso de aburguesamiento.”<sup>119</sup> Por lo que si hablamos de minorías, podemos hablar de movimientos sociales, entendiendo que dentro de la realización de discursos políticos o civiles y de igual forma, mediante la activación de luchas sociales, sean meramente civiles, como lo son los movimientos lésbico-gay, los ecologistas, los feministas, o incluso los de los grupos socialmente más desprotegidos de sus derechos civiles, como los grupos marginados, regularmente

117 Isaac Joseph, refiere esto como las nuevas aldeas urbanas, que de cualquier forma resultan productos de una sociedad fragmentaria, que se resiste a la atracción de un centro en que se sostienen todos los cambios y turbulencias de las ciudades vivas. Sin embargo, él anota que no son bunkers, ni microcosmos, sino áreas naturales que resultan de un proceso de segregación y exponiendo así una naturalidad precaria. Cfr. Joseph, Isaac, *El transeúnte y el espacio urbano*, Gedisa Editorial, Argentina, 1988, pp. 23-24.

118 Cabe mencionar, que en las campañas publicitarias de este complejo habitacional, se menciona que no sólo es un espacio destinado para una reducida élite, puesto que su valor va desde los \$150 mil dólares. Cfr. <http://www.gicsa.com.mx/citysantafe/>

119 García Vázquez, Carlos, *La ciudad de hojaldre*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2004, pp. 71-72.

se mantiene el enlace del discurso y la movilización, bajo el sustento de grupos minoritarios que hacen valer sus derechos civiles como lo es el derecho a manifestarse en las calles.

Observábamos anteriormente, como dentro de los estándares contemporáneos de control social, se han utilizado nuevos instrumentos que regulen a las en ocasiones, insostenibles ciudades occidentales contemporáneas. Tolerancia Cero por ejemplo, ha sido introducido en nuestra ciudad gracias al ahora jefe de gobierno del D.F. Marcelo Ebrard, siendo un plan que por efecto de una visita hecha por Rudolf Giuliani, en noviembre de 2002, se pudieron concertar bajo el análisis de lo percibido en dicha visita, una serie de estrategias que se aconsejan seguir para un mejor funcionamiento de la ciudad en su totalidad. Actualmente como lo ratifica el comunicado de la SSP-D.F., la mayoría de las estrategias han sido utilizadas. “En total, Giuliani sugirió en agosto de 2003 al Gobierno del Distrito Federal 146 medidas en materia de seguridad pública y procuración de justicia, de ellas, 137 corresponden a la SSP-DF, de las cuales 125 ya están en desarrollo. Entre los avances más importantes logrados con estas medidas se encuentra la puesta en operación del Sistema de Información Policial (SIP), del cual deriva la Bodega de Datos contra el Crimen, con 66 millones de registros y 43 distintas bases de datos.”<sup>120</sup> Vemos entonces, como se reacondicionan el uso de estrategias que permitan un acertado *sensus communis*, no obstante, ¿qué ocurre con los marginados?, con quienes aparentemente no tienen una voz en este universo urbano, que se torna con un matiz más económico y privado que social.

Empero, no sólo hablamos propiamente de un sector social que es desclasado espacialmente, sino también dentro de sus derechos civiles y de sus prácticas cotidianas dentro del espacio público, como lo explica Ana Helena Treviño. “Las redes de sociabilidad que se generan entre los habitantes de la periferia, su marginación frente a los recursos sociales y su segregación socio-espacial, hace de ellos un conjunto heterogéneo de demandantes continuos ante los canales o formas administrativo- estatales que se manifiestan en protestas, luchas y movimientos urbanos de carácter policlasista.”<sup>121</sup> Ante esto, percibimos una fuerte tensión que como habíamos analizado anteriormente, crean un conjunto heterogéneo de demandantes que se pronuncian en protestas y movimientos urbanos, que como lo determina Makowski, el traslado del espacio público hacía el espacio de la alteridad concierta rasgos que básicamente se instauran bajo la figura del miedo, provocan-

---

120Cfr. Comunicado de la SSP-DF, 155/07, México, 4 de marzo de 2007, <http://portal.ssp.df.gob.mx/Portal/ComunicacionSocial/Boletines/b155+2007.htm>

121 Treviño, Ana Helena, “Participación en el espacio público, notas para discusión” en Bolos, Silvia, (coord.) *Participación y espacio público*, UCM, México, 2003, pp. 102.

do ansiedad; “la exclusión social instauro las figuras del miedo, la sospecha y la incertidumbre como regidoras de los intercambios, enturbian-do los mandatos normativos y generando altas cuotas de ansiedad.”<sup>122</sup>

Sin embargo, estamos conscientes que bajo la inmediatez de la globalización, resulta más controversial hablar de movilizaciones so-ciales, sobre todo en una época tan marcada por los medios de comunicación y sus usos por parte de las instituciones, como el Estado y la Iglesia, por ejemplo. De alguna forma nos desplazamos hacia el concepto de movilizaciones pacifistas, que como analiza Melucci, tienen un embalaje de utopismo moral, que de otro modo sobreviviría en los contenedores marginales, alternando de esta forma un discurso en pro de la paz. “El tema de la paz es un campo de expresión para estas aspiraciones totalizadoras, que se hace visible mediante olas cíclicas ascenden-tes y descendentes. La coyuntura contemporánea internacional ofrece una oportunidad social y cultural para un fenómeno que sólo tiene un vínculo ocasional contra una situación detonante.”<sup>123</sup> Y propiamente el concepto de paz, es el emblema que coyunturalmente ambas partes usan para las diversas movilizaciones sociales, insertando el concepto de ciudadanía, que como lo refiere Rincón, “propone que todos somos iguales, que todos tenemos derecho a tener derechos, que somos ciudadanos los que actuamos la sociedad a partir de reglas equitativas y justas de convivencia.”<sup>124</sup>

Analícemos entonces que hablamos de sociedades complejas, las cuales se basan en la información, bajo el abastecimiento de los di-versos medios de comunicación, lo que dada la distorsión que muchas veces se percibe en la información que otorgan, recrean imaginarios del miedo, actuando éste elemento, como movilizador de diversas concepciones que el ciudadano crea a partir de las imágenes que hemos evaluado antes y que en los medios, las instituciones los usan precisamente para movilizar a la sociedad, creando un contenedor imaginario que se llamaría la ciudad de los miedos, como lo profundiza Rincón. “Las ciudadanías del miedo en América Latina junta los miedos habitados, los miedos producidos por el Estado, las élites y los medios de comunicación, y las mitologías urbanas socializadas con los sentimientos de rabia y bronca del sujeto cotidiano ante el maltrato, la inequidad, la injusticia y la exclusión social, política y cultural. La rabia

122 Makowski, Sara, “Alteridad, exclusión y ciudadanía” en Patricia, Ramírez Kuri, (coord.) *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*, FLACSO, México, 2003, pp. 98-99.

123 Melucci, Alberto, *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*, ECM, 2003, pp. 96.

124 Rincón, Omar “Apagá la tele, viví la ciudad: en busca de las ciudadanías del goce y de las identidades del entretenimiento.” en *Entre miedos y goces, comunicación, vida pública y ciudadanías*, Pontificia Universidad Javeriana, Cátedra UNESCO de Comunicación Social, Bogotá, 2006, pp. 121



se da al sentirse excluido de las ilusiones del libreto de la vida. En la rabia no hay miedo, mejor, produce miedo; una sociedad con rabia origina una cultura del resentimiento.”<sup>125</sup>

Pongamos como ejemplo de lo antes concertado, la megamarcha del 27 de junio de 2004, convocada principalmente por una asociación civil llamada “México unido contra la delincuencia” y a la cual acudieron 250 mil personas,<sup>126</sup> bajo la consigna de no querer más delincuencia y de querer vivir en una ciudad segura y libre de violencia. Sin embargo, recordemos que la movilización para que se efectuara esta marcha, se dio a partir de la inclusión de los medios electrónicos, los cuales utilizaban spots publicitarios, en donde se observaba un alto contenido de indicadores de violencia, que suscitaban el miedo social. Frases como “estoy harta de vivir en una ciudad con tanta delincuencia”, eran los subrayados en rojo para que el televidente o radioescucha, se moviera y afirmara su posición de ciudadano. Resultó evidente que al final, la movilización rebasó las instancias de sus promotores, como lo recupera Monsiváis en una nota del periódico *La Jornada*, realizada por Jesús Ramírez: “La importancia de la marcha desborda con amplitud los propósitos necesariamente lamentables del Yunque y la ultraderecha. Si alguien no lo ha dicho debía decirlo: “Se hace el mensaje al marchar”, y el mensaje del domingo en la mañana es de responsabilidad colectiva, de exigencia a las autoridades y de solidaridad con las víctimas, ya demasiadas y muchísimo más en potencia. No tiene caso el duelo de estadísticas contra percepciones a partir del dato simplísimo: nadie vive en las estadísticas. A la izquierda le toca analizar con cuidado y rapidez el mensaje múltiple de la marcha, pero sin confundir la intención de unos con la elocuencia del acto mismo. De antemano, creo posible afirmar que fue una marcha muy significativa de esa zona que no pertenece a la izquierda o a la derecha, sino a la angustia de la ciudadanía y a la urgencia del estado de derecho.”<sup>127</sup>

Lo anterior, nos dota de dos indicadores, el primero es que efectivamente los medios proporcionan con cada vez más fluidez y resistencia las imágenes del miedo, pero en segundo lugar y quizás el más importante, es que la ciudadanía, logra rebasar los estándares y se focaliza en confrontar sus miedos a través de movilizaciones pacíficas, que llenas de consignas y aún desbordantes de intermediarios mediáticos, logran la práctica del espacio público, aún bajo instancias tan límite como la generación de miedos. Tal como lo recupera Jaime Avilés en su nota del día posterior, en el diario antes citado. “Para terminar, la gente depositó sus pancartas en el centro del Zócalo y allí se produjo un

---

125 *Ibidem.* pp. 125.

126 Evidentemente existen muchas lecturas del número de personas que acudieron a tal marcha, por ejemplo los datos de la organización “México unido contra delincuencia” dicta que fueron más de un millón. Cfr. [www.mucl.org.mx](http://www.mucl.org.mx)

127 Cfr. Ramírez, Jesús, “Se hace mensaje al marchar” en *La jornada*, lunes 28 de junio 2004.

*collage* escalofriante de denuncias y lamentaciones que hablaban lo mismo de automóviles que de bebitos robados, fotos de muchachos asesinados en la calle, mensajes de viudas y huérfanos, quejas contra López Obrador y Fox en el mismo paquete, exigencias de "políticos inútiles, ya pónganse a trabajar", una insólita demanda de "¡pena de muerte a los diputados!", un japonés que en su propia lengua dibujó "¡odio el crimen!", y una muchacha silenciosa, de pie, inmóvil como una cariátide, exhibiendo estas palabras: "Fox: te odio no por bonito sino por idiota".<sup>128</sup>

Sin embargo, debemos tomar en cuenta que hablamos en este caso, de movilizaciones contemporáneas que como lo recupera Jean Cohen, aceptan tanto a la economía de mercado como al Estado y que aunque tales movilizaciones involucran proyectos de reorganización de las políticas económicas y estatales, se observa que se reestructuran las fronteras de entre lo público y lo privado.<sup>129</sup> "Los actores colectivos contemporáneos, frecuentemente crean espacios públicamente democráticos y transforman dominios formalmente privados en arenas sociales para la creación de sus identidades y de sus demandas colectivas. Pero al aceptar alguna forma de diferenciación estructural, sus asociaciones no asumen la forma o la connotación clandestina ni revolucionaria. [...] Sin duda, muchos de los actores interpretan sus acciones como intentos para renovar una cultura política democrática y para reintroducir la dimensión normativa de la acción social en la vida política. Este es el significado del radicalismo autolimitado."<sup>130</sup>

No obstante, regresemos al elemento de contraste en este lienzo, el miedo y los medios de comunicación. Los medios electrónicos, dentro de la historia reciente de las movilizaciones sociales de la megalópolis defeña, han sido un rasgo característico dentro de los márgenes oficiales del Estado: recordemos por ejemplo, la anterior campaña del miedo que cada uno sobrevivió hace más de un año, en pleno estupor electoral y que como objeta Michael Randle, "donde los medios de masas están controlados y manipulados por gobiernos y corporaciones sin escrúpulos, se le plantea una amenaza a la democracia, al restringir el libre flujo de información y la posibilidad de un debate bien informado y

128 Cfr. Avilés, Jaime, "Del acarreo Yuppie al pueblo raso, cada quien con su bandera" en *La jornada*, lunes 28 de junio 2004.

129 Como lo recupera Joseph, existen límites dentro del espacio público, que pueden provocar incluso terror a los habitantes de las ciudades, que se ajustan con la privacidad en lo público, ubicando que quizás los mecanismos que el espacio público reclama, sean los que se proclamen en torno a la paz. "El espacio público tiene dos límites igualmente aterradores: el terror de la identificación –el espacio público es un espacio de traidores y de traductores– y el terror de la invasión (el espacio público es un espacio de reserva y de cercados). El horizonte de los tiempos oscuros nos impone concebir a los demás más allá de la fusión, nos impone salvar el espacio público del desastre de la fraternidad. Pero la afirmación de un espacio público parece reclamar algo más. Esa afirmación necesita certezas de paz." Cfr. Joseph, Isaac, *El transeúnte y el espacio urbano*, Gedisa Editorial, Argentina, 1988, pp. 17.

130Cohen, Jean, "Estrategia e identidad, nuevos paradigmas teóricos y movimientos sociales contemporáneos." en *Sociología y política*, UIA, no. 6 México, 1995, pp. 20-21.

abierto.”<sup>131</sup> Aunque estamos conscientes de que no sólo en la televisión y en el radio esta campaña se reprodujo, puesto que la guerra de spots fue también observada en la red, contemplamos que a pesar de la sofisticación de los medios de la “aldea global,” “la tele y la radio”, siguen siendo los medios de mayor impacto social, concentrando la atención de los miles de usuarios de estos medios y por lo tanto, recreando un vasto número de imágenes que se resguardan bajo el imaginario del miedo en este caso defeño.

Hasta aquí, me limito para hablar del tema del miedo, pues no es un punto que enfoque la atención para el análisis sobre la ciudad en la presente tesis, pero sí que permite revisar a una de las imágenes provenientes de las experiencias sociales que se rescatan de la Megalópolis defeña, así como del imaginario urbano. Por lo tanto, en el siguiente punto con el propósito de aterrizar el efecto de tales condicionamientos discursivos y visuales sobre la sociedad que experimenta el espacio megalopolitano, si bien no revisaremos de forma subjetiva el contenido de los spots, mucho menos de forma partidista, pero si se abordará uno de los resultados que desplazó tales campañas, el de las movilizaciones por parte del PRD, propiamente a favor de Andrés Manuel López Obrador, que van desde la campaña del desafuero experimentada, el 24 de abril de 2005 y el cierre de campaña el miércoles 28 de junio de 2006. Así mismo, en el siguiente punto revisaremos la situación de la congregación de los ciudadanos para la experimentación artística colectiva, el ejemplo de los conciertos de rock en la plancha del zócalo capitalino.

#### **2.4.1 EL ZÓCALO CAPITALINO, UNA ESCENOGRAFÍA QUE CONGREGA MULTITUDES DESEANTES**

“En el principio era el Centro, y la nación mexicana estaba desordenada y casi vacía y la existencia del Centro obligó a la creación de los alrededores y de los sitios lejanos (si hay un Centro, désele curso a la Periferia), y todos supieron que el Centro lo era no por su ubicación tan principal sino por su dogma fundador: lo central apenas depende de la presencia de lo secundario, lo central es autónomo o no es nada.”<sup>132</sup> Monsiváis nos adentra con esta obertura, al sentido simbólico y contendiente de toda transformación urbana que sigue resultando el Centro Histórico de la Ciudad de México. Como tal, aunque estructuralmente hemos hablado de que tras la recomposición urbana del D.F.

---

131 Randle, Michael, *Resistencia Civil*, Gedisa, Barcelona, 1998, pp. 227.

132 Monsiváis, Carlos, *El Centro Histórico de la Ciudad de México* Turner, España, 2006, pp. 11.

emergida en una megalópolis y cuyo aspecto visual se torna fuera de foco el centro, simbólicamente el Centro Histórico, sigue teniendo un fuerte peso en el desarrollo de la vida social contemporánea.

Estamos conscientes de que justamente el uso del espacio público, es lo que bloquea la agorafobia colectiva, por lo que se recurre a la movilización como una práctica que puede romper a las comunidades cerradas. Empero, no debemos olvidar que esto también puede constituir un problema para el propio espacio público, puesto que al volverse como espacio de acción política, necesariamente existirán también tensiones e incluso problemas para quienes sin pertenecer a la comunidad cerrada, como peatones y habitantes de la ciudad, imposibilitan su estancia cotidiana en el espacio público, el cual como lo observa Joseph, aboga en la realidad a dos elementos, los cuales pueden ser leídos como estéticas del espacio público, las de lo lleno y lo vacío, traducidas en el espacio equipado y del espacio dramático y que ambas actúan simultáneamente en la megalópolis.<sup>133</sup>

Una de las posibles alternativas, es analizar en función de qué se articula el espacio, es decir cuáles son las disposiciones que sustentan a un espacio público y cuáles son las limitantes que lo transfieren de forma a un espacio de acción política. Esto en el caso de nuestra megalópolis, tiene un peso substancial, puesto que el espacio simbólico para ambas orientaciones, tanto la política como la propia de espacio público, es el Zócalo de la Ciudad de México, conteniendo dentro de su propia estructura simbólica, el indicio de ser visto como patrimonio. Como lo recupera Daniel Hiernaux, “los centros históricos son, en ojos de la mayoría de sus espectadores y de quienes pretenden vivirlos, un remanente de un legado histórico, en otros términos, un patrimonio colectivo.”<sup>134</sup> Esto nos daría como investigadores sociales un privilegio, si habláramos de una plaza en donde solo las prácticas estuvieran en relación al descanso y a la convivencia familiar; sin embargo, por los propios tiempos de conflictos políticos, económicos y sociales, la Plaza del Zócalo sigue siendo un espacio del activismo social y político; quizás por eso en este caso, no sería lo mejor tomarlo como un referente de perspectivas urbanísticas y arquitectónicas, sino como el centro de fuertes tensiones, que a veces se atropellan con los usos tradicionales del espacio público. Como lo recupera Jorge Ibarguengoitia, en su crónica “El zócalo”. “El zócalo funciona como plaza mayor cada noche del 15 de septiembre y cuando hay motines. Para eso, que la dejen

133 Cfr. Joseph, Isaac, *Retomar la ciudad*, Universidad Nacional de Colombia- CINDEC, Medellín, 1999, pp. 9.

134 Hiernaux, Daniel, “Los centros históricos: ¿espacios posmodernos? (De choques imaginarios y otros conflictos).” en Lindón Alicia, et. al., *Lugares e imaginarios en la metrópolis*, UAM-I, Anthropos, México, 2006, pp. 27.

como está. Funciona perfectamente. Es el centro simbólico de la ciudad.”<sup>135</sup> Quizás sea cierto, debemos dejarla como está, pero analicemos algunas de estas prácticas y su valor simbólico en el espacio público.

Como lo marca Joseph, el problema de la movilización política se vuelve un problema mayor para los que ocupan el espacio público, intentando considerarlo como espacio de acción política.<sup>136</sup> En el caso de la marcha por el desafuero, efectuada el 24 de Abril de 2005, tenemos cifras de hasta un millón doscientos mil personas que se congregaron en la plancha del zócalo y en las calles que se encuentran a su alrededor.<sup>137</sup> Evidentemente el factor de la crónica rescataba mucho lo que la magnitud de esta cifra significaba, como lo podemos analizar en la crónica de Miguel Ángel Velázquez:

“Y es que la voz del Zócalo retumbaba, porque la multitud que llegaba después de seis kilómetros de marcha en silencio estallaba a su gusto y conciencia en el mitin con el concluyó la caminata. Por 5 de Mayo llegaban los organizados, es decir, los que venían en contingentes bien estructurados, y por 16 de Septiembre conminaban las familias, las parejas, los amigos que sin partido, pero con causa, también buscaban su lugar en la manifestación. [...] Las cifras bailaban, según quien las emitía, pero todas rebasaban las que la historia marcaba como inmensas. La Agencia Federal de Investigación (AFI), según la radio daba como cierta la cifra de 800 mil personas en la marcha, pero en el templete del mitin se habló de hasta un millón de almas concentradas en el Centro Histórico de la Ciudad de México, y luego con una sonrisa de satisfacción –principalmente por el reporte de saldo blanco–, Joel Ortega, secretario de Seguridad Pública del Distrito Federal, advertía que en esa parte de la capital estaban presentes un millón 200 mil personas;”<sup>138</sup>

---

135 Ibarguengoitia, Jorge, “El zócalo” en Gallo, Rubén, (coomp.) *México D.F.: Lecturas para paseantes*, Turner, México, 2004, pp. 85.

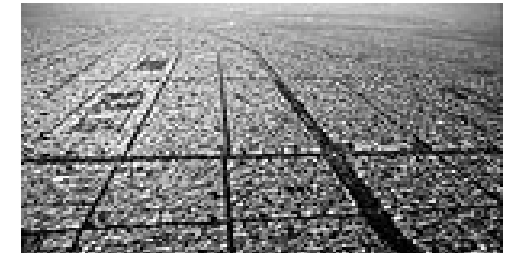
136 Cfr. Joseph, Isaac, Op. Cit. pp. 10.

137 Múltiples fueron las crónicas que advertían la enorme concentración producida en esta marcha, como lo retrata Jaime Avilés. “Que somos por lo menos un millón de personas”, comenzaron a decir entonces quienes circulaban con aparatos de radio en el hombro; un millón 200 mil, aseguraban otras voces minutos después, contrastando con las 120 mil que desde su perspectiva calculó el titular de la Secretaría de Seguridad Pública federal, el panista y foxista Ramón Martín Huerta.” Cfr. Avilés Jaime, “La enjundia antifoxista, clamor en el ensayo de la marcha de la victoria” en *La jornada*, Ciudad de México, 25 de abril de 2005.

138 Velázquez, Miguel Ángel, “Habemus Peje” en *La jornada*, Ciudad de México, 25 de abril de 2005.

Lo que podemos observar a partir de la imagen expuesta por Velázquez, son elementos que se sostienen en el cotidiano, personas que a favor de una causa política se congregan en el espacio públicos, haciendo públicas sus demandas. Por otro lado el rumor, es un mecanismo que pervive en la conciencia colectiva y que hace refractar siempre la verdadera construcción de los hechos, como lo vemos en estas crónicas, según cada parte dirá su propia estadística. Sin embargo, si de alguna forma hace exclamar la estadística, al mirar la fotografía 9, lo que vemos es simplemente una masa desbordante como se observa en la imagen panorámica de Smith, sobre de la megalópolis; puntos de colores que suponen figuras humanas y que desplazan las líneas que forman los equipamientos urbanos del espacio físico del Centro Histórico. Esto, algunos teóricos lo han definido como una máquina deseante, como lo define José Luis Barrios al respecto de las marchas antes citadas. “La relación entre masa y multitud define una práctica al interior de la máquina deseante que da cuenta de un registro complejo e inédito –al menos en el México contemporáneo- del poder instituyente a la hora en que éste convoca, al mismo tiempo, a la masa y a la singularidad. El funcionamiento de este *potens*, en términos de masa y multitud, se observa por la contraposición entre flujo neutro e individualidad y, en otros términos, por la producción material de imaginarios.”<sup>139</sup>

Tal situación no cambia en ninguna de las marchas posteriores; por ejemplo, en el cierre de campaña de AMLO, la imagen dota las mismas características, un espacio de multitudes congregado por una acción política. Empero, dentro de este monstruo desbordante o devorador, como se quiera ver, existe un elemento que hace un escamoteo incluso al propio discurso político por el cual se convocó a la multitud, es el elemento del goce, del afecto e incluso del humor. De alguna forma en el fenómeno de las movilizaciones sociales, no sólo es interesante destacar el sentido colectivista de un cuerpo social organizado, como lo recupera Barrios, “más allá de las formas “modernas” de



**Ilustración 5** Melanie Smith. *Ciudad espiral*, México, 2002. Fotograma.



**Ilustración 6** Fotografía capturada de la marcha del 24 de abril de 2005. *La Jornada*, 25 de abril, 2005.

139 José Luis Barrios, “Afecto, carne social y máquina deseante” en *Curare*, año 15, núm. 27, Curare A.C., Fundación Bancomer, Fundación Jumex, México, julio-diciembre, 2006, pp. 87- 88.

resistencia, lo que este fenómeno activa responde a las prácticas globales de la sociedad contemporánea que, al menos, se caracterizan por dos cosas: por las estrategias de singularidad y por la mediación maquina del afecto y la pulsión vital.”<sup>140</sup>

En este sentido, el humor por lo general, ha sido un elemento que se integra a las prácticas cotidianas, usando recursos visuales o verbales de lo establecido por las instituciones; el recurso del humor, promueve incluso una transgresión del orden establecido, redistribuyendo el espacio simbólico hacia lo popular, como lo revisa Michel de Certeau, “una manera de utilizar los sistemas impuestos constituye la resistencia a la ley histórica de un estado de hecho y a sus legitimaciones dogmáticas. Una práctica del orden constituido por otros redistribuye su espacio; hace al menos, que dentro de éste haya juego, para maniobras entre fuerzas desiguales y para señales utópicas.”<sup>141</sup> De alguna forma, el humor es una táctica que se emplea para salir del orden, sin embargo, se dificulta en muchas ocasiones delimitar sus características, puesto que se asocia con otros campos que si bien tienen cierta correlación, no evidencian en su totalidad su existencia, es decir, no es lo mismo hablar de lo cómico,<sup>142</sup> de lo chistoso respecto al humor, o incluso de lo caricaturesco,<sup>143</sup> puesto que éste tiene una orientación más clara hacia el sarcasmo y la ironía.<sup>144</sup>

Tomemos como ejemplo, la frase, que el entonces candidato a la presidencia de la República por el partido político PAN, en las elecciones de 2006 utilizó. Al usar Felipe Calderón, frecuentemente en sus discursos la frase, “las manos limpias” no sólo lo enunciaba, sino que hacía uso de lenguaje corporal, mostrando ambas palmas; de hecho, esta imagen era muy vista durante el proceso de campaña. Sin embargo, a raíz de un escándalo en donde se involucraba a su familia, en cierto fraude económico, los contrarios usaron esto para reconvertir “las manos limpias” en manos sucias, lo que se usó mucho en las marchas a favor de AMLO. Un hombre disfrazado de Felipe Calderón, se pintaba las manos de negro exagerando los mismos movimientos que el candidato utilizaba en su discurso, sin olvidar que su máscara era una caricatura

---

140 *Ibidem*. pp. 90.

141 De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano, 1 Artes de hacer*, UIA, México, 2000, pp. 22.

142 Vergara anota que por ejemplo la producción cómica resulta diverso, incluso excluyente, lo que puede dificultar la delimitación del campo humorístico dentro de las prácticas cotidianas. “el material que trabaja la producción cómica es diverso, muchas veces combinado, otras excluyente. El lenguaje articulado o verbal, corporal, gestual, paraverbal y gráfico. Una combinación de éstos se relaciona a espacios festivos, por ejemplo en el carnaval, donde aparecen todos, de muchas maneras, mientras que en el chiste generalmente se combinan el verbal y el paraverbal y en la caricatura el signo gráfico.” Cfr. Vergara, Abilio, *Apodos, la reconstrucción de identidades. Estética del cuerpo, deseo, poder y psicología popular*, INAH, México, 1997, pp. 72.

143 Vergara puntualiza que la caricatura tiene un libre acceso hacia el imaginario urbano, puesto que cuando es difundida por medios de comunicación la imagen que el caricaturista construye a partir de por ejemplo un personaje político, se añade por su poder visual de forma simbólica en la vida colectiva. Cfr. *Ibid.* pp. 73.

144 *Ibid.* pp. 76.

del propio candidato. En este ejemplo, podemos observar los elementos antes citados, sin embargo, ante el escenario político, el elemento del sarcasmo era más pronunciado. Como lo observa Vergara, es más fácil que se dé entre relaciones de sujetos dispuestos en áreas conflictuales. “Son entonces, los sujetos componentes de una relación, situados en áreas conflictuales los que se comunican mediante el humor o la sátira. Habría que añadir que ni la sátira ni el humor quedan en el nivel de relación interpersonal, sino que se incorporan en su trabajo crítico a las instituciones y los valores (o, mejor, su no realización).”<sup>145</sup>

Lo anterior, denota también la necesidad de saber los códigos mediante los cuales los agentes sociales, logran transponer los símbolos para realizar una apropiación simbólica del espacio, dejando al margen a la institución, es decir dentro de la informalidad, como lo puntualiza Vergara. “La circunstancia inmediata de producción y circulación del humor popular es el de la informalidad, la misma que irrumpe en lo serio, está allí o es buscada (consciente y afanosamente). Estas interacciones cotidianas disputan constantemente un lugar a los espacios serios, y, [...] sus delimitaciones no son tan nítidas y sus fronteras transitan “oblicuamente”, siendo la informalidad astuta competidora que hace pasar chascos a la seriedad y la solemnidad.”<sup>146</sup> Otro punto que podemos analizar es como a partir de recursos provistos por los medios de comunicación, los sujetos que están implicados en este juego, desvían no sólo la información, sino el lenguaje, como forma de apropiación simbólica, lo que De Certeau observa como movimientos o trayectorias que los sujetos realizan fuera del aparato institucional. “Pese a tener como material los vocabularios de las lenguas recibidas (el de la televisión, el del periódico, el del supermercado o el de las disposiciones urbanísticas), pese a permanecer encuadrados por sintaxis prescritas (modos temporales de horarios, organizaciones paradigmáticas de lugares etcétera), estos “atajos” siguen siendo heterogéneos para los sistemas donde se infiltran y donde bosquejan las astucias de intereses y de deseos diferentes.”<sup>147</sup>



Ilustración 7 Fotografía capturada durante el cierre de campaña de Andrés Manuel López Obrador en el Zócalo. México, 27 de junio de 2006.

145 *Ibíd.* pp. 77.

146 *Ibíd.* pp. 81.

147 De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano, 1 Artes de hacer*, UIA, México, 2000. pp. 40-41.



Ahora bien, esto también lo podemos ejemplificar desde el punto lúdico que habíamos analizado en el punto 1.5.<sup>148</sup> Si bien no hablamos propiamente de una experiencia estética, si hablamos de una construcción que el sujeto social lleva a cabo en sus prácticas cotidianas, sea artista o no. Contemplemos nuevamente el ejemplo de la gráfica popular y la traslación a piezas artísticas que remiten a un discurso en este caso político. La gráfica popular como ya lo habíamos visto, contiene *per sé* una función, la de comunicar por ejemplo una actividad comercial, en el caso de ser el anuncio que acompaña un sitio de comida, una estética o una cantina. Por si mismo los rótulos encaran simbólicamente una representación que concede al espectador un discurso, a veces sólo es visual, en ocasiones de igual forma es acompañado por viñetas o el nombre del lugar. En sí la gráfica popular es una forma de expresión que el creador toma para realizar sus propios discursos, escamoteando en el lenguaje de De Certeau algunos recursos de los medios masivos, pero que su propio punto de vista diferencia el móvil de su discurso, como lo analiza Kerlow. “También la gráfica funcional popular expresa la individualidad de su creador y el entorno cultural, pero a diferencia del diseño profesional, lo hace sin prestar atención a esos principios. Un examen de los distintos documentos que aquí se reproducen revelará cómo muchos de ellos desdeñan por completo los principios de la comunicación visual o las incorporan parcialmente, imitándolos de manera

mecánica e imperfecta, aunque con cierto grado de originalidad y sorpresa.”<sup>149</sup>

A donde nos lleva esto es al análisis de las presentaciones de carteles que se insertaron por el paseo de Av. Juárez, a efecto del fallo negativo en la contienda electoral de 2006 a favor del entonces candidato por el PRD, Andrés Manuel López Obrador. Ciertamente, muchos Carteles eran la reproducción de muchas obras que se hicieron a causa de este hecho, otros contenía además frases significativas de algunos personajes de la vida cultural del país que se encontraban a favor del candidato. Muchos eran el símbolo del deseo de multitudes que se congregaron en el Zócalo Capitalino, como espacio del juego. Cada manta montada por toda la avenida invitaba a los espectadores a participar en tal juego de representación e incluso de *potens* para muchas otras acciones, como lo fué el desafortunado hecho de que a un par de días



**Ilustración 8 Fotografía captada el 16 de julio de 2006, sobre la Av. Juárez, en frente de la Alameda.**

148 Cfr. pp. 53.

149 Kerlow, Isaac, Víctor, “Gráfica funcional popular mexicana” en Mena, Juan Carlos, (ed.) *Sensacional de diseño mexicano*, Ediciones Trilce, México, 2001, pp. 11.

de su montaje en el espacio público, cada manta sufriera agravios. Los símbolos entonces articulan deseos, negativos o positivos claro esta, pero finalmente son elementos para recrear muchas acciones cotidianas.

Sin embargo, no sólo de movilizaciones civiles el desborde de multitudes se ha hecho ver en este espacio público. También se observa en manifestaciones artísticas, como los conciertos creados en la plancha del zócalo, los cuales pueden ser reflejo de una necesidad de salir de los miedos y de experimentar el espacio público. Por ejemplo el 4 de junio de 2006, más de 170 mil personas<sup>150</sup> en su mayoría jóvenes, asistieron al concierto efectuado por el grupo de rock mexicano “Café tacuba”; se podía observar a través de las manifestaciones de miles de jóvenes, que éste era un espacio de multitudes deseantes. Aún cuando existieron algunos heridos por las prácticas físicas que establecen una retórica dancística que se denomina *slam*, el deseo contrastando con la realidad, se hacía escuchar en gran coro de querubines defechos que entonaban con gran furor, la última estrofa de la canción original de Jaime López, quien se subió a cantar junto con la banda “La chilanga banda”;<sup>151</sup> todos, envueltos entre el furor de la aglutinación y el sentido de constituir una masa deseante, que gozaba, bailaba, cantaba e incurría lo mismo en acciones colectivas, como lo era el pasar de mano en mano la caguama que alguno de estos querubines, con astucia había introducido al interior del área delimitada con vallas de contención, introducidas al espacio por elementos de seguridad pública desde el día anterior y que duraron sólo los primeros 30 minutos del concierto.



Desde la toma aérea, se subvertía lo mismo que en las movilizaciones pacíficas, el uso del espacio movido por deseos, y goces en este caso. Pero además, se debe analizar el impacto de los deseos y su movilización, puesto que los jóvenes que también pertenecen sino a una

150 Cfr. Norandi, Mariana, “Tres horas de festejo de Café Tacuba con la chilanga banda” en *La Jornada*, Ciudad de México, 6 de junio de 2006.

151 “La Chilanga banda”, en general, se ha vuelto en uno de los símbolos sonoros de la vida urbana contemporánea, dentro de la cultura juvenil, como lo anticipa uno de los asistentes a tal concierto apodado el “Estorbo”. “La neta la chilanga banda para mucha banda, es la rola que hace a uno sentir lo que pasa en el la ciudad, sobre todo en el barrio, como el mío [...]” El “Estorbo”, es un muchacho de 17 años, residente de la delegación Iztapalapa.

minoría<sup>152</sup> por lo menos si a un sector social duramente juzgado, sobre todo si se trata de estar en una manifestación artística como lo es un concierto de rock, el cual a pesar de rebasar los 50 años de introducción en México, siguen siendo como grupo, uno de los elementos que se instauran dentro del imaginario del miedo. Sin embargo, los jóvenes se desbordaban y a su vez, se aglutinaban para hacerse visibles si no como individuo, si como colectividad, tal como lo analiza José Manuel Valenzuela. “El reclamo juvenil está condicionado por la demanda de atención a sus necesidades inmediatas, sean éstas de carácter económico, afectivo, sexual o existencial; [...] Sin embargo, su posición teleológica se desliza hacia la respuesta inmediata, la consigna contestataria, el exceso cuando se puede, la transgresión súbita.”<sup>153</sup> Evidentemente, no tratamos con este ejemplo de nombrar las identidades juveniles, ni siquiera de identificar su taxonomía, puesto que no es un tema que corresponda en este momento a nuestro análisis, pero si de cómo también, el reclamo juvenil se reproduce en prácticas masivas como lo



es asistir a un concierto de rock en el espacio público, que simbólicamente aún bajo el esquema de megalópolis, centrifuga el despliegue de las movilizaciones civiles en nuestra ciudad.

Otro ejemplo más reciente, fue el concierto del cantante Manu Chao y su *Radio Bemba Sound Sistem*, quien congregó a un *quórum* de más de 150 mil personas<sup>154</sup> y en donde las prácticas al igual que en el ejemplo anterior, hicieron notar la voz que se repliega entre una multitud que si bien no tiene una intención política,<sup>155</sup> si se observa un sentido simbólico de existencia y permanencia en el espacio social, como lo atestigua la crónica de Tania Molina Ramírez:

“Y miles de voces cantaron con Radio Bemba. Todos eran "rayas en el mar", "fantasmas en la ciudad", coreando "solo voy con mi pena, sola va mi condena, correr es mi destino,

---

152 Sin embargo, hablar de minorías trae dificultades de situarse dentro del grupo ante la figura de la negación o incluso en el enclaustramiento ideológico que suele ser fragmentario, como lo objeta De Certeau. “La dificultad de cierto número de movimientos minoritarios, en un primer momento, es tener que situarse negativamente. Una autonomía cultural, social o étnica se manifiesta siempre diciendo no: [...] Es ésta una posición de partida absolutamente fundamental, pero deviene muy rápidamente errónea si se permanece en ella: se corre el riesgo de tener o sólo una ideología política o sólo una ideología exclusivamente cultural. Y digo bien ideología política, puesto que la minoría no es una fuerza política efectiva, al menos en la medida en que se mantienen las estructuras centralizadas que eliminan la posibilidad social para una minoría de manifestarse por su propia cuenta: se caes entonces en la ideología, en el discurso.” Cfr. De Certeau, Michel, *La cultura en plural*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1994, pp. 119.

153 Valenzuela Arce, José Manuel, “V. Mi barrio es mi cantón. Identidad, acción social y juventud.” en Bonfil Batalla, Guillermo, (coord.) *Nuevas Identidades Culturales*, CNCA, México, 1993, pp. 167.

154 Cfr. Peláez, Marco, “Manu Chao clandestino en el Zócalo” en *La Jornada*, Ciudad de México, 27 de marzo de 2006.

155 De alguna forma, se observa que no existe ningún despliegue político sin embargo, como lo evaluamos en las funciones del arte, las manifestaciones artísticas siempre “coquetean” con la movilización social y con las ideologías. Ambos grupos en sus conciertos, dieron discursos de la importancia de tener una conciencia y una ideología y por ejemplo, el cantante Manu Chao, sostuvo su apoyo al EZLN.

para burlar la ley, perdido en el corazón de la grande Babilón, me dicen el clandestino, yo soy el quiebra ley". Y, al menos por un instante, se reconocieron entre sí. Todos los solos y los perdidos, aunque sea por esta noche, no lo estuvieron. [...]El Zócalo fue recuperado, de nueva cuenta, por la gente, por los chavos que bailaron, fumaron mariguana al aire libre -y sí, también inhalaron la mona (tíner)-, sin que ninguna autoridad pudiera ejercer control. Tierra autónoma, en la que lo que importó fue la música y pasarla bien”<sup>156</sup>

Y que al igual que en el ejemplo antes citado, el elemento simbólico que se articula en una de las letras del cantante galo-español, hicieron la conexión entre la multitud y el espacio social al entonar la canción “El hoyo”, la cual inscribe una singular carga cultural de la ciudad *d.f.ectiosa* contemporánea, que se contrasta con elementos de uno de los submundos simbólicos de antaño, como lo es el barrio de Tepito.

Ahora bien, existen elementos en los ejemplos antes citados que se encapsulan de las multitudes y que hacen que aumentemos el *zoom* para analizar la panorámica aérea; esos elementos son las prácticas que se conectan con el humor y que desfasan al miedo. Son los escamoteos y las jugarretas por parte del ciudadano para salirse de esa masa desbordante y que se traduce en acciones performativas, como los que se disfrazan en las marchas, e incluso en la creación de artefactos como los *souvenirs* de AMLO o las playeras con frases chuscas que se observan en los conciertos, es decir las elaboraciones artísticas por parte del ciudadano. Esto nos introduce al análisis de cómo las prácticas en el espacio público comienzan a formular nuevas formas de experimentación por parte del ciudadano, creando símbolos a partir de las imágenes que se observan en cada práctica que en este caso, congrega a multitudes, pero que dentro de ella, se van efectuando mecanismos para la elaboración subjetiva de símbolos que conformarán parte del imaginario urbano y a su vez, para la elaboración de piezas artísticas por parte del artista, quien irá delimitando su campo, aún cuando en algún momento haya formado parte de la multitud.

En el siguiente punto, observaremos algunos registros que no hacen más que plantear una hibridación cultural, una retórica hacia un montaje de collage, al fragmentar de la megalópolis, algunas prácticas y espacios físicos que se insertan en el lienzo de la globalización.

156 Molina Ramírez, Tania, “Manu Chao y Radio Bemba armaron gran pachanga en el Zócalo capitalino” en *La Jornada*, Ciudad de México, 28 de marzo de 2006.

## 2.5 DE LA HIBRIDACIÓN AL COLLAGE: CORTES DE LA MEGALÓPOLIS CONTENIDOS SOBRE EL LIENZO DE LA GLOBALIZACIÓN

En el siglo XXI, en una época de plena globalización y ajustes socioculturales, como lo hemos revisado, la ciudad por lo tanto, no resulta un tópico fácil de analizar y mucho menos si nos referimos a una ciudad tan profundamente multicultural como lo es la Ciudad de México. Desde esta perspectiva, podemos percibir una ciudad que se enlaza con múltiples elementos, los de la ciudad que guarda un cúmulo de memorias, la ciudad historia y los de la ciudad global. Como hemos visto en la conformación de la megalópolis, no sólo en su sentido espacial y en su infraestructura, la ciudad no es una, sino también en su plano sociocultural, son múltiples ciudades y esta lectura se efectúa dependiendo de qué memoria y de que imaginario se pretenda evaluar, como lo analiza Rincón.<sup>157</sup>

Ante el enorme valor simbólico que la megalópolis defienda ofrece, no podríamos obviar estas intersecciones que intervienen en la forma de observar los rasgos culturales y como operan en la forma de ver a la ciudad. Menos aún, dejar de analizar como los cambios antes citados, han recreado lo que para algunos teóricos ha sido la hibridación de la cultura<sup>158</sup> y lo que para otros ha sido el acomodo de diversas visiones contenidas dentro de la megalópolis, en forma de collage.<sup>159</sup> Evidentemente, estos cambios reproducen dificultades que se ahondan, si no entendemos estas voces que escuchamos entorno al valor simbólico de las prácticas socioculturales y sus registros contenidos en la estructura de la megalópolis.

Entendiendo ante esto a la ciudad, como el lugar en donde abundan múltiples relaciones sociales que se quedan plasmadas en el imaginario urbano y sin las cuáles, difícilmente podríamos entender en su totalidad, el concepto de ciudad. Vista desde múltiples posiciones, ella es entendida cómo el cúmulo de relaciones, experiencias y prácticas que llevan a cabo individuos dentro de un marco espacial simbólico, el

---

157 “¿Qué es la ciudad? La ciudad que habitamos, experimentamos, sentimos todos los ciudadanos se piensa se estudia y planea en los ámbitos académicos, los medios de comunicación y las instancias gubernamentales. [...] la ciudad no es una, sino múltiples, diversa y plural según los sentimientos que desarrollemos frente a ella. Por un lado, la ciudad es una estructura histórica que, según Aldo-Rossi, es “un depósito de fatigas, un receptáculo en el cual están reflejados los esfuerzos realizados por una sucesión de generaciones que han venido construyendo esa gigantesca obra de arte”. Cfr. Rincón, Omar, “Apagá la tele, viví la ciudad: en busca de las ciudadanías del goce y de las identidades del entretenimiento.” en *Entre miedos y goces, comunicación, vida pública y ciudadanías*, Pontificia Universidad Javeriana, Cátedra UNESCO de Comunicación Social, Bogotá, 2006, pp. 119.

158 García Canclini refiere el concepto de hibridación de la siguiente forma, “entendiendo por hibridación procesos socioculturales en los que las estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras objetos y prácticas.” Cfr. García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas*, Grijalbo, México, 2001, pp. III.

159 No sólo para Peter Krieger la figura del collage ha sido alusiva para interpretar fenómenos como los que hemos observado en al Megalópolis defienda, Zaída Muxí, también realiza una alusión a este concepto, en la visión de ciudad global. “La idea de una collage aleatorio refuerza la permanencia del caos, de la superposición de partes opuestas, enfrentadas, fundamentalmente, se ignoran.” Cfr. Muxí, Zaída, *La ciudad global*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2004, pp. 46.

cual registra un sinnúmero de equipamientos de carácter urbano;<sup>160</sup> sin embargo, lo que le da el carácter de urbano, son los usos que éstas relaciones implican más allá de si hablamos de campo o ciudad, ya que nuestra ciudad con los múltiples cambios contenidos en las últimas seis décadas, se polariza al observar que en la articulación de la mancha urbana, existen múltiples elementos para categorizar el concepto de ciudad.

Silva, apunta que la ciudad está viva y cómo tal debe entenderse, analizarse y reconocerse como una construcción subjetiva. “La construcción de la imagen de una ciudad en su nivel superior, aquél en el cual se hace por segmentación y cortes imaginarios de sus moderadores, o sea la ciudad subjetiva, conduce a un encuentro de especial afecto con la ciudad: ciudad vivida, interiorizada y proyectada por grupos sociales que la habitan y que en sus relaciones de uso con la urbe no sólo la recorren sino la interfieren dialógicamente, reconstruyéndola como imagen urbana. De este modo, la ciudad puede proyectarse como un cuerpo humano, con sexo, corazón, miembros, pero también con sentidos: huele, sabe mira, oye y hace oír. Son atributos que deben ser estudiados en cada ciudad, comparando una cosa con otra o cada una dentro de sus fragmentaciones territoriales o sus impulsos hacia la desterritorialización internacional que no significa algo distinto que instaurar un cuerpo simbólico que impregna al primero.”<sup>161</sup> Una de las dificultades para entender su construcción socioespacial, ha sido entender que hablamos de la construcción de una megalópolis que se rige desde su pasado poscolonial, observando la posición de la ciudad histórica, su construcción de estado nación y la articulación de elementos que la globalización ha integrado a la forma de ver y experimentar la ciudad como los son las redes multinacionales, las finanzas y las comunicaciones, para la creación de la ciudad global. Por ejemplo en la entrevista realizada al curador Cuauhtémoc Medina, al preguntarle desde su perspectiva que era la Ciudad de México contestó lo siguiente: “La Ciudad de México es una megalópolis simbólicamente importante, primero porque es una megalópolis poscolonial. Este es un lugar de una serie de choques alrededor de la colonización europea y de la compleja formulación de una estado-nación en la periferia que constituyó su narrativa en torno al control y el uso de su origen no occidental y al mismo tiempo, sin embargo, es una urbe completamente integrada a la

160 Con urbano entiéndase como el espacio de representación de la ciudad que da cuenta de las nuevas formas del conocer y del intervenir en la vida social, prestando más atención a los sujetos y a su vida cotidiana en un contexto de cambio social global. Cfr. Treviño, Ana helena, “Participación en el espacio público, notas para la discusión”, Bolos Silvia, (coord.) en *Participación y espacio público*. UCM, México, 2003, pp. 91-109.

161 Silva, Armando, “Imaginarios: estética ciudadana”, en Vergara, Abilio, (coord.), *Imaginarios: horizontes plurales*. CONACULTA, INAH, BUAP, México, 2001. p. 110.

estructura del capitalismo contemporáneo y que recientemente también es un punto de referencia cultural con un cierto peso simbólico global.”<sup>162</sup>

Vemos entonces como a partir de esta visión de ciudad heterogénica, en la cual se posicionaría la dimensión cultural de la megalópolis desde una perspectiva globalizadora, existe también una porción que podría concordar con lo que Hannerz explica de acuerdo a la concepción de ciudades mundiales. “Las ciudades mundiales son lugares en sí mismas, y también nudos de los sistemas de redes; su organización cultural implica relaciones locales a la vez que transnacionales. Hemos de combinar las diversas interpretaciones de las características internas de la vida urbana en las ciudades mundiales, con las que atañen a sus vínculos externos.”<sup>163</sup>

Empero, entender también éstos choques culturales, además de los problemas que se han suscitado a raíz de la construcción de la megalópolis, tales como la contaminación, la segregación espacial, el tránsito y la enorme densificación, permiten a ciertos grupos a trascender de los localismos para poder entender lo que ocurre socioculturalmente en la megalópolis.<sup>164</sup> “Actualmente, la vida urbana en la Ciudad de México –analiza Kuri- se desarrolla en un territorio de dimensiones metropolitanas y megalopolitanas articulado en procesos locales, regionales y globales. El Distrito Federal, capital del país, ocupa aproximadamente la tercera parte del territorio metropolitano y concentra poco menos de la mitad de su población. En esta metrópoli habitan comunidades social y culturalmente heterogéneas, se distribuyen localidades espacialmente diferenciadas, se desarrollan actividades, usos y funciones distintas y circulan recursos urbanos cuyo acceso desigual manifiesta marcadas diferencias en la calidad de vida.”<sup>165</sup> De alguna forma, lo que se comprende, ante el auge de elementos externos que se conducen desde la estrategia política y económica a una idea de desarrollo, parafraseando a Michel De Certeau, es que la sociedad aprende que el bienestar no es identificable con el desarrollo.<sup>166</sup>

Por lo que tenemos los aportes socioculturales que dan un enfoque hermeneuta, a los usos y costumbres de las prácticas cotidianas y a su sentido de historicidad, las cuales plantean otros sentidos de construcción de identidad que se desborda del poder y acción de la institu-

---

162 Entrevista a Cuauhtémoc Medina, 8 de febrero de 2007, Ciudad de México.

163 Hannerz, Ulf, *Conexiones transnacionales: cultura, gente, lugares*, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 207.

164 Cfr. García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos*, Grijalbo, México, 1995, pp. 85.

165 Ramírez Kuri, Patricia, Op. Cit. pp. 46.

166 De Certeau, Michel, *La cultura en plural*, Nueva visión, Buenos Aires, 1999, pp.35.

ción, entendiendo que éstas se construyen a partir de las propias prácticas cotidianas o de las artes de hacer, como las conceptualiza De Certeau.<sup>167</sup> Como bien analizaría Borja, la ciudad es el espacio público al ser espacio de lugares, sedes de formas diversas de relación, de acción, de expresión y de participación en asuntos de interés ciudadano. “Entendemos por ciudad el producto físico, político y cultural complejo, europeo y mediterráneo, y también americano y asiático que hemos caracterizado en nuestra cultura, en nuestro imaginario y en nuestros valores como concentración de actividades, mezcla social y funcional, capacidad de autogobierno y ámbito de identificación simbólica y de participación cívica. Ciudad como lugar de encuentro, de intercambio, ciudad como cultura y comercio. Ciudad de lugares y no únicamente de espacio de flujos donde podemos construir lugares de centralidad por medio de los flujos y los puntos nodales.”<sup>168</sup> Bajo esta perspectiva, observamos que en el espacio público destaca en un primer punto, la coherente tensión que prevalece entre dos lógicas espaciales que se observan en la ciudad: el espacio de flujos y el espacio de lugares, ambos relacionados con la globalización. Esto se sintetiza como una tendencia a redimensionar el precepto de los lugares referenciales creadores de la identidad; en otro punto, se distingue el lazo entre el espacio local y la metrópoli, es decir entre el lugar y la dimensión de la megalópolis, manifestado en la estructura social urbana, en sus formas de organización, en sus prácticas cotidianas y en el simbolismo concertado para preservar el sentido de comunidad y de identidad.

Ahora bien, la identidad en el siglo XX, era vista como un símbolo de unión a partir de un territorio; esto en el caso mexicano, se construye a raíz de la figura de Estado-Nación, no olvidemos la visión de Bartra que aunque funesta, nos ofrece un contexto en donde resulta posible dimensionar lo antes dicho:

“El alma mexicana –tan cuidadosamente construida desde el soplo indígena originario, tan cuidadosamente esculpida con el cincel de la melancolía y tan poderosamente templada en la emotividad del mestizaje- se desmorona: la tinta con que se dibujó su perfil contiene un poderoso veneno: un enorme potencial destructivo que se hace evidente en esa veta amarga de estoicismo que marca indeleblemente a la cultura mexicana de la primera mitad del siglo XX, y

167 “Estas “manera de hacer” constituyen las mil prácticas a través de los cuales los usuarios se reapropian del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural...Se puede suponer que estas operaciones multiformes y fragmentarias, relativas a ocasiones y detalles, insinuadas y ocultas en los sistemas de los cuales estas operaciones constituyen los modos de empleo, y por tanto desprovistas de ideologías o de instituciones propias, obedezcan a determinadas reglas. Dicho de otro modo, debe haber una lógica de estas prácticas.” De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano, 1 Artes de hacer*, UIA, México, 2000, pp. XLIV-XLV.

168 Jordi, Borja, “La ciudad es el espacio público” en Ramírez Kuri, Patricia, (coord.) *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*, FLACSO México, 2003, pp. 61-62.



que se revela en esos soplos negativos con que ha sido insuflada el alma del mexicano: desprecio a la vida, sentimientos de inferioridad, pereza, resentimiento, evasión...La más desorbitada exaltación de los valores patrióticos el más desafortunado nacionalismo no han podido ocultar venenos profundos de la autodestrucción y la autonegación.”<sup>169</sup>

Lo antes observado, se conjuga muy bien con lo que hablábamos en el punto 1.6 acerca de la iconografía nacionalista insertada dentro del muralismo de los tres grandes; de igual forma, con la noción de identidad que ofrece Hobsbawn. “La identidad primordial que la mayoría de nosotros hemos elegido en este siglo XX es la del Estado territorial, es decir, una institución que establece un principio sobre cada uno de los habitantes de un trozo del mapa. Si ésa persona es un *ciudadano*, el Estado reivindica el derecho a obtener –por encima de cualquier otro tipo de exigencias individuales- su lealtad, su amor (i.e. el *patriotismo*) y, en tiempos de guerra hasta su propia vida.”<sup>170</sup>

Observemos otro ejemplo que el propio Bartra nos manifiesta, ante la ruptura de dicha comunidad y ante sospecha de que este primer instante de identidad, se repliega en la figura del estado-nación; el ser social vuelve a su principio, a esa madre metaforizada como una nación que se ha ido diluyendo. Inspirado por Paz, ante lo antes observado, recrea una imagen en donde la metáfora se cristaliza en la máscara, ese elemento que el mexicano usa en el imaginario es el relajo, promoviendo la disolución de su propio perfil para encontrar el punto en donde su identidad se conjunta no solo con la comunidad, sino con todo su conjunto, incluyendo la ciudad en términos espaciales. “Está metáfora final -el relajo- embrolla y disuelve el perfil fisonómico del mexicano. Aunque denota una actitud revolucionaria completamente domesticada, el relajo crea una situación de desmadre en el alma nacional: se desborda de su lecho y se derrama confusamente. El torrente se ha salido de su cauce, pero pronto busca de nuevo el regazo original, se dirige hacia su madre perdida, se va...a la chingada”<sup>171</sup> Y entonces la pregunta sopla ¿quién es nuestra madre pérdida? ¿En donde está nuestra chingada? Bueno, éste es un principio que reprodujo nuestra identidad. Por lo que el concepto de identidad abre un enorme debate que recrea un cúmulo de dudas, respecto a qué es lo que nos hizo sentirnos pertenecientes a una comunidad.

---

169 Bartra, Roger, *La jaula de la Melancolía*. 13 a. reimpresión, Grijalbo, México, 2004, pp. 162.

170 Hobsbawn, Eric J. “Identidad”, en *Revista internacional de filosofía política*, Madrid, UAM-I/UNED, mayo, No. 3, 1994, pp. 5.

171 Bartra, Roger, Op. Cit. pp. 164.

Sin embargo, esta formulación de identidad que se manejaba hasta el siglo XX, como símbolo de enlace de una comunidad que se mantiene constituida en un espacio, ha cambiado. Existen muchas razones para comprender que no es que exista un desterritorialización, sino que ya no sólo a partir del territorio se crean identidades o símbolos afectivos, que permitan la producción de comunidades. El propio Hobsbawn, adscribe lo siguiente: “lo que entiendo por identificarse con alguna colectividad es el dar prioridad a una identificación determinada sobre todas las demás, puesto que en la practica todos somos seres multidimensionales.”<sup>172</sup> Valenzuela, lo sustenta de de una forma más significativa para este planteamiento. “Las identidades colectivas son recursos para la articulación de proyectos o de adscripciones culturales imaginarias. Son los fantasmas colectivos que cobran forma y vida en la conciencia social, como arquetipos que desdibujan la unicidad individual; los sujetos se reconocen mediante esos fantasmas colectivos y configuran grupos, etnias, nacionalidades, movimientos sociales, alteridades culturales o identidades emergentes.”<sup>173</sup>

Con ello, observamos que existen diferentes elementos que crean una complejidad en cuanto a la construcción de las identidades, puesto que como lo había observado antes, nuestra ciudad contemporánea incluye diversas dimensiones de integración, frente a distintos fenómenos que en ella actúan, tales como, la movilidad social, los referendos culturales, los cambios ocurridos en la sociedad global, la heterogeneidad social, las opciones de participación política, entre otras, como lo identifica Valenzuela. “Las identidades colectivas,<sup>174</sup> [...] incluyen dimensiones de integración estrategia y compromiso, elementos que nos permiten presentar distintas visiones configuradoras de la acción.”<sup>175</sup> Ahora bien, debemos tomar en cuenta, que no todos los movimientos populares urbanos toman en cuenta el contexto de la problemática general de la ciudad. Se observa entonces que también de alguna forma los movimientos populares fragmentan el espacio, puesto que los discursos disuelven en sus exigencias problemáticas referentes al espacio que ellos territorializan sea, el barrio o una zona más importante como una delegación, con esa visión local se reconoce una parte de la ciudad que para ellos es la totalidad. Sin embargo las formas de organización más heterogénicas por zonas, como lo son las manifestaciones políticas o las que giran en torno a problemáticas sociales,

172 Hobsbawn, Eric J. “Identidad”, en *Revista internacional de filosofía política*, Madrid, UAM-I/UNED, mayo, No. 3, 1994, pp.5

173 Valenzuela Arce, José, M. V. “Mi barrio es mi cantón. Identidad, acción social y juventud”. en Bonfil, Batalla, Guillermo, (coomp.) *Nuevas identidades culturales*, CNCA, 1993, pp.155.

174 Dichas dimensiones de identidad son manejadas también por la autora Francois Dubet, explicando que al integración se refiere al proceso mediante el cuales e interiorizan papeles y estatus, véase en Dubet, Francois, “De la sociología de la identidad a la identidad del sujeto”, en *Estudios Sociológicos*, vol. VII. Núm. 21, septiembre-diciembre de 1989.

175 Valenzuela Arce, José, Manuel, Op. Cit. pp.158.

como lo son los movimientos lésbico-gay, las feministas como los últimos sucesos intensamente vividos en torno a la despenalización del aborto, o incluso los ecológicos, todos arrojan respuestas a la articulación desterritorializada y homogénea del *corpus* urbano, revalorando al espacio, en este caso el Zócalo, como vertedero de demandas que a todos nos incluyen.<sup>176</sup>

Otro elemento que debemos observar, es el hecho de una intersección de ese pasado que nos introduce a imágenes del folclor popular, en correspondencia con elementos simbólicos condicionados por los planteamientos sugeridos dentro de la globalización. Para analizar este rasgo, usemos un ejemplo proveniente de la creación estética, para observar como éstos elementos afectan en una de las prácticas que se realizan en la megalópolis, la práctica estética. Algunos artistas que hacen arte en espacios públicos, toman en cuenta a la gráfica popular hecha en México, no sólo la realizada en Sto. Domingo, el lugar por excelencia de los rotulistas y aprendices de diseñadores, sino en todos los elementos gráficos populares, que se encuentran en las calles, como lo refiere Isaac Víctor Kerlow. “Pero además de inspirar e influir en el arte elitista, la gráfica funcional popular se apropia de los símbolos y técnicas que se han originado en la alta cultura. Tal apropiación, practicada durante siglos por lo creadores populares, se volvió mucho más común durante las décadas recientes, en el ámbito del movimiento artístico posmodernista de finales del siglo XX. Las interpretaciones y adaptaciones de la cultura elitista en la cultura popular recuerdan los originales, pero no los duplican, quizás debido a su escasez de herramientas y mano de obra especializada.”<sup>177</sup> Ante esto, observamos la interesante posibilidad de conjuntar nociones que nacen de lo que reconoceríamos como cultura popular, en este caso urbana, hacia el arte culto o de élite; esto logra transformar la visión determinista del sentido del gusto, hacia nuevos horizontes que recrean una hibridación.

Por ejemplo, Francis Alÿs emplea lo antes citado, para la muestra de *The liar, the copy of the liar*, la cual consta de una serie de obras reunidas bajo la palabra “catálogo”, en donde a partir de un modelo que él creó en colores de baja intensidad bajo la técnica de óleo sobre tela, en una pequeña escala, permitió que un grupo de rotulistas replicaran la imagen en otro tipo de dimensiones y colores bajo sus propias estrategias y técnicas para la realización. El resultado como Catherine Lampert lo explica, “para nosotros, el resultado es más estridente, similar a un anuncio publicitario, aun cuando no ofrece un servicio ni un producto. El propósito de la cooperativa era controlar (y mantener bajo) el valor de mercado de las obras utilizando como principio propositivo el concepto de edición limitada. Con este “catálogo” en

---

176 Cfr. García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos, conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México, 1995, pp. 83.

177 Kerlow, Isaac Víctor “Gráfica funcional popular mexicana” en Mena, Juan Carlos, (ed.) *Sensacional de diseño mexicano*, Ediciones Trilce, México, 2001, pp. 13.

constante expansión era posible solicitar nuevas copias a través de la galería de Alÿs o directamente a alguno de los artistas. Las entradas identifican a los otros miembros del equipo: Rótulos Juan García, Enrique Huerta y Emilio Rivera.”<sup>178</sup>

En este sentido, los elementos del folclor popular intervienen en el trabajo estético desde una lógica de mercado, como lo advierte García Canclini.<sup>179</sup> Esto va más allá de la interpretación establecida en *La jaula de la melancolía*, en donde Bartra nos pone en el análisis de observar los lugares comunes, observando lo siguiente, “se trata de un manejo de estereotipos codificados por la intelectualidad, pero cuyas huellas se reproducen en la sociedad provocando el espejismo de una cultura popular de masas.”<sup>180</sup> Ante esto se puede objetar que actualmente, se trata de identificar como algunos valores que se conformaron en el breviario cultural popular, se deconstruyen en el discurso de la globalización, lo que nos guía hacia una hibridación cultural, dentro de la construcción megalopolitana.

En el caso de la producción estética, lo que logra percibirse es que culturalmente existe una ruptura o más propiamente dicho, un reposicionamiento de lo que se establecía anteriormente entre la cultura de elites y la cultura popular, dando como resultado, un espacio para la disposición social del arte, como lo anota García Canclini. “Las convenciones que hacen posible que el arte sea un hecho social, en tanto establecen formas compartidas de cooperación y comprensión, también diferenciadas a los que se instalan en modos ya consagrados de hacer arte de quienes encuentran lo artístico en la ruptura de lo convenido.”<sup>181</sup> Generalmente, esto se evalúa con mayor eficacia en escenarios tan complejos como la megalópolis, que por las características antes citadas, sustentan motores potencialmente importantes para la construcción innovadora de referentes culturales. Justamente en este punto, nos podemos dar cuenta de lo complejo que puede ser realizar una separación entre el gusto puro por lo estético y la estética popular, que de alguna u otra forma hemos tratado de evidenciar a partir de ejemplos sustentados en las artes visuales contemporáneas.

Tal como le hemos observado en el primer capítulo, sustentando teóricamente el sentido del gusto, no resulta fácil realizar un juicio de este sentido, mucho menos cuando realizamos una problematización tan cordial y a su vez abrupta, como lo es la separación de la belleza natural planteada desde la estética Kantiana, hasta la capacidad de ruptura estética, que en bienaventuranza propone Gadamer en su análisis.

178 Cfr. Lampert, Catherine, “El mentiroso” en *El profeta y la mosca*, Turner, Madrid, 2003, pp.17.

179Cfr. García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas*, Grijalbo, México, 2001, pp. 18.

180 Bartra, Roger, *La jaula de la Melancolía*, 13 edición Grijalbo, México, 2004, pp. 16.

181 Néstor García Canclini, Op. Cit. pp. 39.

Bourdieu, nos hace reflexionar tal fenómeno, bajo estas líneas nada fáciles de sustentar, menos aún en las artes visuales, que se leen como arte de elite y que para otros puede verse finalmente como simplemente arte que de alguna u otra forma, busca ese nodo con lo social. “¿Rechazo o privación? La tentación de atribuir la coherencia de una estética sistemática a las posturas objetivamente estéticas de las clases populares no es menos peligrosa que la inclinación a dejarse imponer, incluso sin saberlo, la representación estrictamente negativa de la visión popular que se encuentra en la base de cualquier estética culta.”<sup>182</sup>

Actualmente, observamos como este apego a delinear este folclorismo como sustento de la cultura popular, se ha ido desmembrando poco a poco, sobre todo cuando lo popular nos emerge a una serie de problemas conceptuales, que van desde la nueva postura de la popularidad, como campo de consumidores que intervienen en el desarrollo de la estética de consumo de bienes culturales, hasta las industrias culturales analizadas anteriormente por la escuela de Frankfurt y que ahora vemos con más fuerza por efecto de la globalización, y que más adelante se sugerirían como elementos de la Mundialización de la cultura. Actualmente, éstas toman un sentido más conservador ante el referente de la cultura de masas y la propia tecnologización de las sociedades.<sup>183</sup>

Sin embargo, deberíamos preservar quizás un sentido de integración. No es gratuito por lo tanto, hablar de hibridación, puesto que muchos de estos conceptos en un plano objetivo, nos remiten sólo a un punto, a una determinación de uso en cuanto a las nociones de reestructuración cultural, sobre todo, ante la intervención indómita de los medios electrónicos, como lo analiza García Canclini. “Algunos rótulos, los de cultura de masas o para las masas, pueden usarse con la precaución de que designan sólo un aspecto y no el más reciente; las nociones de industria cultural, cultura electrónica o teleinformación son pertinentes para nombrar aspectos técnicos o puntuales. Pero la tarea más costosa es todavía explicar los procesos culturales globales que están ocurriendo por la combinación de estas innovaciones. Se desenvuelven nuevas matrices simbólicas en las que ni los medios, ni la cultura masiva, operan aislados, ni su eficacia es valorable por el número de receptores, sino como partes de una recomposición del sentido social que trasciende de modos previos de masificación.”<sup>184</sup>

---

182 Bourdieu, Pierre, *La distinción*, Taurus, México 2003, pp. 30.

183 Esto desde la perspectiva de Renato Ortiz, hace que el aspecto tecnológico haya hecho posible con más fuerza la mundialización cultural. “El conjunto del aparato tecnológico, sobre todo en el área de las comunicaciones, constituye hoy la infraestructura material de una cultura que se mundializa. El planeta puede, por tanto, ser pensado como un sistema, una red informativa, cuyas partes se encuentran interrelacionadas entre sí. Las llamadas nuevas tecnologías abren de hecho la perspectiva para una cultura mundializada.” Cfr. Renato Ortiz, “La mundialización de la cultura” en García Canclini, Néstor, et. al., *De lo local a lo global. Perspectivas desde la antropología*, UAM-I, México, 1994, pp. 169.

184 García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas*, Grijalbo, México, 2001, pp. 240.

Observemos como por ejemplo lo que el colectivo Hematoma,<sup>185</sup> provenientes de Guadalajara, han creado a partir de diversos elementos encontrados en la gráfica popular, cada elemento lo deconstruyen para forman un discurso que tiene como eje el factor lúdico para satirizar el lenguaje estético, como lo menciona Patricia Landino. “Hematoma comenzó a incursionar en este medio con trazos realistas con influencias del pop art, el cómic y la cultura popular mexicana. A través del cartel, con los recursos que le permite el arte visual construido a lo largo de siglos, fusionando con el poder del diseño gráfico y los vastos recursos de la computadora, los integrantes de Hematoma encontraron la posibilidad de interactuar con los personajes de la calle que todos lo días cruzan la ciudad; de provocar en ellos un corto circuito capaz de crear una percepción renovada del mundo (y no el horror de los candidatos de todos los partidos políticos en cada uno de los postes).”<sup>186</sup> Ahora bien, si regresamos un poco a nuestra idea de que símbolo finalmente es lo que se representa por sí mismo, y que para ello se necesita del conocimiento de su significado para que sea socialmente un símbolo, vemos como el humor, en este caso es el conector que maliciosamente juega a la experiencia estética, precisando en el espacio urbano su sentido lúdico, por poder interactuar con los que transitamos la calle.

Empero, no debemos olvidar que finalmente las prácticas del consumo, hacen también el lugar posible de las confrontaciones simbólicas en la megalópolis. El consumo entonces, promueve ese movimiento de reposicionar a ciertos sectores que crean vínculos para formar redes y ampliar para nuestro análisis, nodos que se despliegan desde la plataforma cultural, con cualquier otro adjetivo que a esta se desea otorgar, determinando nuevas formas de apropiación simbólica, así como de producción en bienes culturales, que a su vez, pueden convertirse en un índice de análisis respecto a la producción estética por parte del artista, como lo analiza Bourdieu. “Esta temeraria reintegración de los consumos estéticos en el universo de los consumos ordinarios [...] tiene, entre otras virtudes, la de recordar que el consumo de bienes sin duda supone siempre, en grados distintos según los bienes y según los consumidores, *un trabajo de apropiación*; o con mayor exactitud, que el



**Ilustración 10** Cartel que el colectivo realizó con motivo de la exposición en la Galería José Ma. Velasco Ciudad de México, abril de 2003.

185 Cabe mencionar el hecho de que cuando el colectivo Hematoma vino a la ciudad con motivo de su exposición en la galería, montaron por casi todo el barrio de Tepito carteles, que pegaban como si fuera simple propaganda de cualquier negocio, con diurex, mostrando una apropiación estética dentro del espacio urbano.

186 Landino, Patricia, “Colectivo hematoma.” en *Replicante*, núm. 5, año 2, México, 2005, pp. 64.

consumidor contribuye *a producir el producto que consume* al precio de un trabajo de localización y desciframiento que, en el caso de la obra de arte, puede constituir la totalidad del consumo y de las satisfacciones que éste procura, y que requiere un tiempo y unas disposiciones adquiridas con el tiempo.”<sup>187</sup> Por lo tanto, el consumo ciudadano sobre los bienes simbólicos como lo es el arte, promueva una disposición por parte de la sociedad que recrea nuevas formas de producción y distribución de arte, lo que compete al mercado artístico de la ciudad de México, en este caso, así como a los actores involucrados en él.

En la Ciudad de México desde hace 4 años, se viene creando la feria de arte contemporáneo llamada MACO. Esta tiene como fin, el expandir los horizontes no sólo del arte mexicano en cuanto a productos estéticos para el consumo internacional, sino también, el de traer galerías y artistas internacionales para los consumidores nacionales. Podemos analizar lo que significa la MACO, desde su propio círculo, el del complejo campo artístico, ejemplificándolo con una de las visiones que se concertaron en uno de las gacetas de arte en México. “Se trata sólo de un feria de arte pero MACO: México Arte Contemporáneo provoca una euforia cuyo acierto es el de responder a una estructura mercadotécnica con apuestas artísticas que, esperemos, se ha provisto de una infraestructura mínima para embriagar al curioso, al escéptico, al aficionado, al estudiante, al especialista y al *wanna be* con una cantidad de obra acaso equiparable al que se verá bajo el techo del Expo Reforma.”<sup>188</sup> Si revisamos la significación simbólica detectada desde el propio campo artístico, vemos que en sí la MACO, es un punto de referencia en el consumo estético que pretende diversificar el tipo de consumidores, así como el refrendar el arduo camino de hacer del mercado artístico, un referente más para la cultura del consumo ciudadano.

Dentro del trabajo de campo, por lo tanto se eligió el asistir a la edición 2006, que se llevó a cabo del día 26 al 30 de abril. En el marco de la apertura, se observó como la presencia no sólo artistas, curadores y galeristas representaban a los actores contenidos en el campo artístico de la Ciudad de México, sino incluso se observaba una reconfiguración de disposiciones dentro de las posiciones concertadas. En general la acción se generaba por la praxis del consumo y de igual forma de la expectación que este tipo de eventos configuran en la vida social de la urbe. Empresarios, políticos, gente del espectáculo e incluso la esposa del entonces presidente Fox, recalcan una recomposición del campo artístico de la ciudad. 7,000 personas que invadíamos la noche del 26 de abril el Expo Reforma, confirmábamos que dentro del

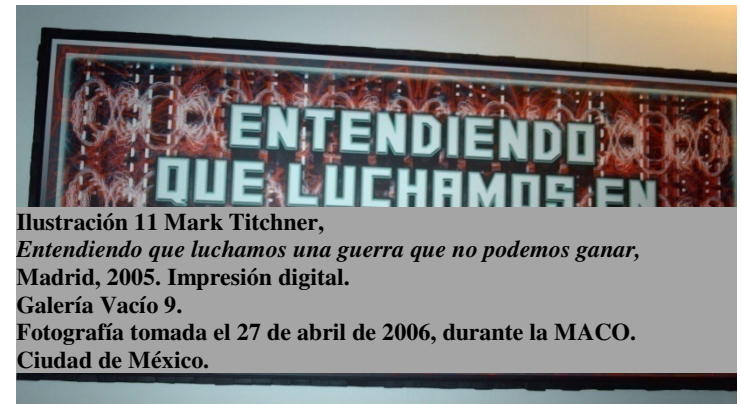
---

187 Bourdieu, Pierre, Op. Cit. pp. 98.

188 Acosta, Peuser, Diego, “MACO OFF” en *Arte al día news*, México, Año, 3, No. 27, Abril-mayo, 2006, pp. 4.

campo artístico de la Ciudad de México, el mercado artístico sustentado bajo el consumo y la cultura del espectáculo, recreaban una disolución en el imaginario del deseo y en este momento, de la obra de arte como fetiche.

Evidentemente el discurso bajo el que se orienta la organización de la MACO se establece bajo el de la globalización, ante la inclusión de galerías en su mayoría internacionales; por lo que por unos días la muestra de lo que se estaba produciendo en países tan distintos al nuestro como lo son Alemania, Dinamarca o Suiza, podía ser admirada y adquirida por los consumidores de bienes simbólicos que retienen su distinción ante la obra de arte como pieza de intercambio comercial, haciendo de esta forma vínculos con otras latitudes y dentro de nuestra ciudad con otras posiciones, como lo son las industrias y empresas que patrocinan tal evento, proponiendo como lo indica su creadora, que el coleccionismo en México traspase las fronteras y estreche vínculos entre coleccionistas de otros países.<sup>189</sup> Sin embargo, este tipo de acercamientos interculturales, establecen puentes de percepción de una gran carga simbólica, cuando podemos ver lo que pasa en países que están configurados totalmente bajo los lineamientos de la ción. Un ejemplo de ello, lo obtuve en una conversación que mantuve con la galerista de Vacío 9, Marta Moriarty, proveniente de Madrid, quien me comentaba de que en realidad a ella no le interesaba mucho el hecho de que en estos eventos se antepusiera un discurso de consumo, siempre y cuando ese *mainstream* tuviera amplitud de conciencia, para poder reflexionar el discurso que se observa en las piezas artísticas adquiridas. Cabe resaltar el hecho de que su galería contiene un discurso curatorial que gira hacia la reflexión de la posmodernidad, el vacío de la hiperrealidad e incluso el arte disidente, con presencia de piezas de artistas como Julio Jara, Mark Titchner, Diana Larrea, entre otros que dentro de la escena española se perfilan como artistas del *underground* dentro del mercado artístico, así que la reflexión queda en que el consumo y el aprecio por los fetiches artísticos, también sirven para reflexionar y observar los cambios de la vida social que pertenecen a este corte de nuestra Megalópolis.<sup>190</sup>



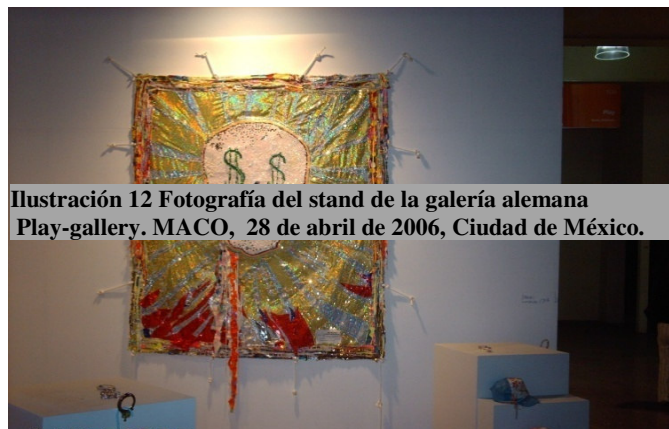
**Ilustración 11** Mark Titchner, *Entendiendo que luchamos una guerra que no podemos ganar*, Madrid, 2005. Impresión digital. Galería Vacío 9. Fotografía tomada el 27 de abril de 2006, durante la MACO. Ciudad de México.

189 Cfr. García, Zélika, *México arte contemporáneo, 2006*, catálogo de feria, MACO, SPOT, México, 2006, pp. 3.

190 Conversación con la galerista Marta Moriarty el día 27 de abril de 2006, Ciudad de México.



Zélika García, desde su posición de organizadora de ferias de arte,<sup>191</sup> toma en cuenta que el refrendo de hacer una cultura del coleccionismo de arte en nuestra ciudad es una tarea de suma importancia, pero también difícil de emprender, puesto que no existe aún una cultura de la feria de arte y de la galería, bajo la situación de que los consumidores aún no diferencian muy bien que no son un museo. Cuando en una entrevista le preguntaron quienes son los que compran arte en México, contestó, “no sé si hay un perfil tan delineado y tampoco creo que quienes compran lo hagan sólo por inversión: compran porque les gusta. De hecho, la mayoría de los coleccionistas venden sus cuadros. Los



**Ilustración 12 Fotografía del stand de la galería alemana Play-gallery. MACO, 28 de abril de 2006, Ciudad de México.**

compran y cada vez tienen más. Creo que una vez que compraste un cuadro porque realmente te gusta, no puedes parar de comprar.”<sup>192</sup>

Sabemos que resulta todavía más difícil hablar de consumos estéticos cuando el arte, como antes habíamos observado, es un acto sublime; sin embargo, en la visión objetiva, el arte también es un referente para denotar las prácticas cotidianas que se observan en la megalópolis, como el consumo estético. Como lo apunta Pablo Helguera, el artista visual que decidió de forma osada realizar un manual de estilo en el arte contemporáneo. “Es desafortunado, pensarán algunos, el hecho de que una actividad tan trascendente y de vital importancia para el espíritu como lo es el arte

tenga que depender de directivas económicas; pero es necesario aceptarlo y aprender a vivir con ellas, de la misma manera que aquellos que buscan llegar a altos niveles en su carrera religiosa tienen que aceptar las reglas que establece su iglesia.”<sup>193</sup> Otra artista y crítica de arte destacada en el campo visual, Mónica Mayer, adscribe que hablando propiamente del consumo de arte, los consumidores más destacados son los propios artistas, ya que según ella “pues deben entender a fondo las obras de sus colegas para digerirlas, absorberlas y transformarlas en sus propias propuestas.”<sup>194</sup>

191 Cfr. Capítulo I cuadro 1, pp. 60.

192 Cfr. Bauducco, Gabriel, “Zélika, el arte de vender arte en México”, en *Día siete*, Año, 5, núm. 212, 2004, pp. 42.

193 Helguera, Pablo, *Manual de estilo del arte contemporáneo*, Ediciones Tumbona, México, 2005, pp. 21.

194 Mayer, Mónica, *Escandalario, los artistas y la distribución de arte*, CONACULTA-INBA-FONCA, Fundación Bancomer, Ex teresa Arte actual, Pinto mi raya, México, 2006, pp. 9.

Entonces vemos como el arte cambia de valor en el campo, sale de su origen de estética pura, en el caso mexicano sale de su lugar de producción y se enfrenta a un mercado global e incluso a un circuito financiero, lo que nos permite como sociólogos realizar una disección del objeto en correspondencia con sus múltiples elementos simbólicos, para determinar tales elementos respecto su contexto, resultando la utilidad objetiva en un uso práctico.<sup>195</sup> De esta forma, observamos que el arte en este punto, se percibe como un producto que debe plantearse desde la posición del mercado artístico, lo que sostiene una eminente heteronomía que logra enlazarse al principio de jerarquización externa, en algunos casos, gracias al subcampo de gran producción percibida dentro del campo artístico.<sup>196</sup> Ahora viéndolo desde la deslocalización ante el paisaje mundial, como diría Monsiváis, “ya no somos locales, ni nunca lo fuimos.”<sup>197</sup> Si hablamos de consumo, quizás debemos profundizar que necesariamente hablamos de habitus y de un circuito que rápidamente se agranda; para Canclini su definición de consumo es la siguiente, “el consumo es el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos.”<sup>198</sup> Empero, para detallar de forma significativa lo antes pronunciado, debemos hacer un paréntesis, es decir observar que estas experiencias, nos remiten a relaciones que van más allá de los afectos y simpatías, interviniendo aquí lo que para Bourdieu tiene un valor significativo en la vida social, el habitus. “No es preciso haber vivido estas experiencias para comprenderlas con una comprensión que puede no deber nada a la experiencia vivida y, menos aún, a la simpatía: relación objetiva entre dos objetividades, el habitus permite establecer una relación inteligible y necesaria con arreglo a categorías de percepción y apreciación producidas a su vez por una condición objetivamente perceptible.”<sup>199</sup>

195 “Lo que la ciencia debe demostrar es esa objetividad del objeto que se establece en la relación entre un objeto definido en las posibilidades e imposibilidades que ofrece y que no se ponen de manifiesto más que en el universo de los usos sociales [...], y las disposiciones de un agente o de una clase de agentes, es decir, los esquemas de percepción de apreciación y de acción que constituirán su utilidad objetiva en un uso práctico.” Cfr. Pierre Bourdieu, Op. Cit. pp. 98.

196 Cfr. Cap. I cuadro 1, pp. 54.

197 Monsiváis, Carlos, *Los rituales del caos*, Era, México, 1995, pp. 240.

198 García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos*, Grijalbo, México, 1995, pp. 58-59.

199 Bourdieu, Pierre, Op cit. pp. 99.

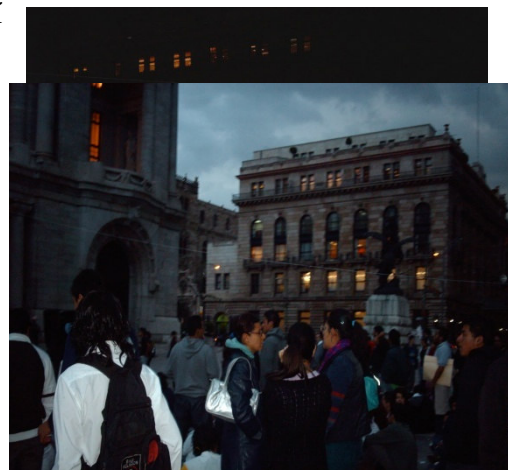
Pero regresemos a nuestro punto de partida, la megalópolis, lugar de hibridación destinada a la imagen de un collage. Posiblemente, como apunta De Certeau, estamos sometidos a la ley tácita de un lugar particular, sin embargo, el registro de las prácticas aún en sus bordes, nos dan un sentido de ocultismo que escapa inclusive, a la planificación urbanística, haciendo ver que hasta al urbanista que planifica una ciudad viva, se le escapan los bloques de vitalidad que se sustentan en la vida social de la ciudad.<sup>200</sup> Quizás como el jesuita explica, en el campo de la cultura, parece que se observa una lucha entre lo duro y lo blando entre el poder institucional y entre la vida social. “De allí que la cultura aparezca como el campo de una lucha multiforme entre lo duro y lo blando. Es el síntoma desmesurado, canceroso, de una sociedad



dividida entre la tecnocratización del progreso económico y la folklorización de las expresiones cas. Pone de manifiesto un disfuncionamiento interno: el hecho de que la apropiación del poder productor por organismos privilegiados tenga por corolario una desapropiación y una regresión política del país, es decir, el desvanecimiento del poder democrático para determinar la organización y la representación del trabajo que una sociedad desarrolla sobre sí misma.”<sup>201</sup>

Ante esto, tomemos como ejemplo lo ocurrido el 1 de junio de 2006, cuando el colectivo de música electrónica tijuanaense, *Nortec Colective*, se presentara en el marco del evento cultural “México, puerta de las Américas” en el Palacio de Bellas. Aunque resulta sumamente interesante el hecho de que un grupo de música electrónica se presentará en un recinto tan bello en su estructura arquitectónica y que hasta hace algunos años, era el lugar en donde por excelencia sólo se podían observar espectáculos de la alta cultura, existen dos elementos que nos acercan a nuestra idea de hibridación en nuestra ciudad ante el discurso en su parte simbólica de la globalización.

El colectivo Nortec, provienen de Tijuana, que por antonomasia ya de por sí es el lugar del



**Ilustración 13 Nortec en Bellas artes. Fotografía captada el 1 de junio de 2006.**

200 Cfr. De Certeau, Michel, *La cultura en plural*, Nueva visión, Buenos Aires, 1999, pp. 189.

201 *Ibidem*. pp. 191.

**Ilustración 15 Integrante de la banda tijuanaense Agua Caliente, que acompañó a Nortec. 1 de junio de 2006, Ciudad de México.**

**Ilustración 14 El grupo de jóvenes que esperaba a Nortec, disfrutaban igual de las otras propuestas artísticas. 1 de junio de Ciudad de México.**

choque cultural y el multicolor espacio de flujos migratorios de nuestro país, y cuyos símbolos se observan en la composición de sus piezas musicales en donde ensamblan sonidos de sintetizadores con melodías de música norteña, como la banda sinaloense; esta vez Nortec decidió presentarse con una banda en vivo, lo que no sólo musicalmente, sino visualmente resultaba sumamente muy sugestivo, pues el puente entre la tecnología de primer mundo para crear música, se enlazaba con el sabor y la cadencia de la música que últimamente se ha vuelto en un referente de nuestras raíces culturales ante el mundo, por lo que pudo haber sido una situación dicotómica, se disolvió en un placentero ensamble de *beats* con toques de órgano y tarolas. Empero, el otro elemento significativo y que es el que sustenta a este corte de la megalópolis defeña, fue el hecho de que al ser un evento de carácter privado, en donde sólo invitados selectos podían admirar en el interior de este recinto tal espectáculo, se instaló una pantalla y equipo de sonido en la plaza de Bellas Artes. Tal hecho originó que desde las 17:00 hrs. grupos de jóvenes comenzaran a llegar para aglutinarse, hasta que cerca de las 19:00 iniciado el evento y con la participación en ese instante del *Ballet teatro del espacio*, fuéramos tantos que uno a pesar de la lluvia ya no podía moverse. Pero a las 8:40, cuando se escucho el primer acorde, y los *beats* se mezclaron, todos comenzaron a bailar, a recrear la fiesta híbrida, admirando al músico que con gran maestría tomaba su acordeón para ofrecernos las notas del multiculturalismo, a Pepe Mogt integrante del colectivo, quien nervioso tras de su *lap top*, hacía lo posible porque la uniformidad sonora invadiera a este sorprendente microcollage, pues de forma experimental, esta es una pequeña muestra de lo que pasa en la ciudad ante la interacción de múltiples imágenes y representaciones culturales que confirman no sólo la hibridación cultural que se mantiene en la vida sociocultural de la Megalópolis defeña, sino también congrega la interacción del espacio físico con la construcción del espacio social, en donde se veían las piezas simbólicas llenas de color que representaban en su conjunto, a una recomposición cultural. Por fin a las 9:20 tras la última pieza, y bajo la lluvia el collage comenzó a disolverse junto con la pequeña masa juvenil que hizo por 5 horas una significativa muestra de la hibridación cultural contenida sobre el lienzo de la globalización.

Y ante esto, debemos entonces observar que justamente la calidad cultural, es la que provee de esa unidad de articulación creativa entre todos sus habitantes; es ese *sensus communis* que se repliega ante los cambios de corte urbanista, lo que mantiene esa infraestructura social que también se encuentra en la megalópolis. Empero, los cambios se observan más detenidamente ante la fragmentación de esta megaconstrucción, imaginaria socialmente, espacial físicamente. Quizás como relata Italo Calvino, al hablar en su libro *Las ciudades invisibles*, de Zenobia, una de sus ciudades entrañables, posiblemente no convenga hablar de si ésta sea una ciudad feliz o no, sino de los cambios que se suscitan en

ella y de los intereses y deseos que nacen a través de ella. “Dicho esto, es inútil decidir si ha de clasificarse a Zenobia entre las ciudades felices o entre las infelices. No tiene sentido dividir a las ciudades en estas dos clases, sino en otras dos: las que a través de los años y las mutaciones siguen dando su forma a los deseos y aquellas en las que los deseos, o logran borrar la ciudad, o son borrados por ella.”<sup>202</sup>

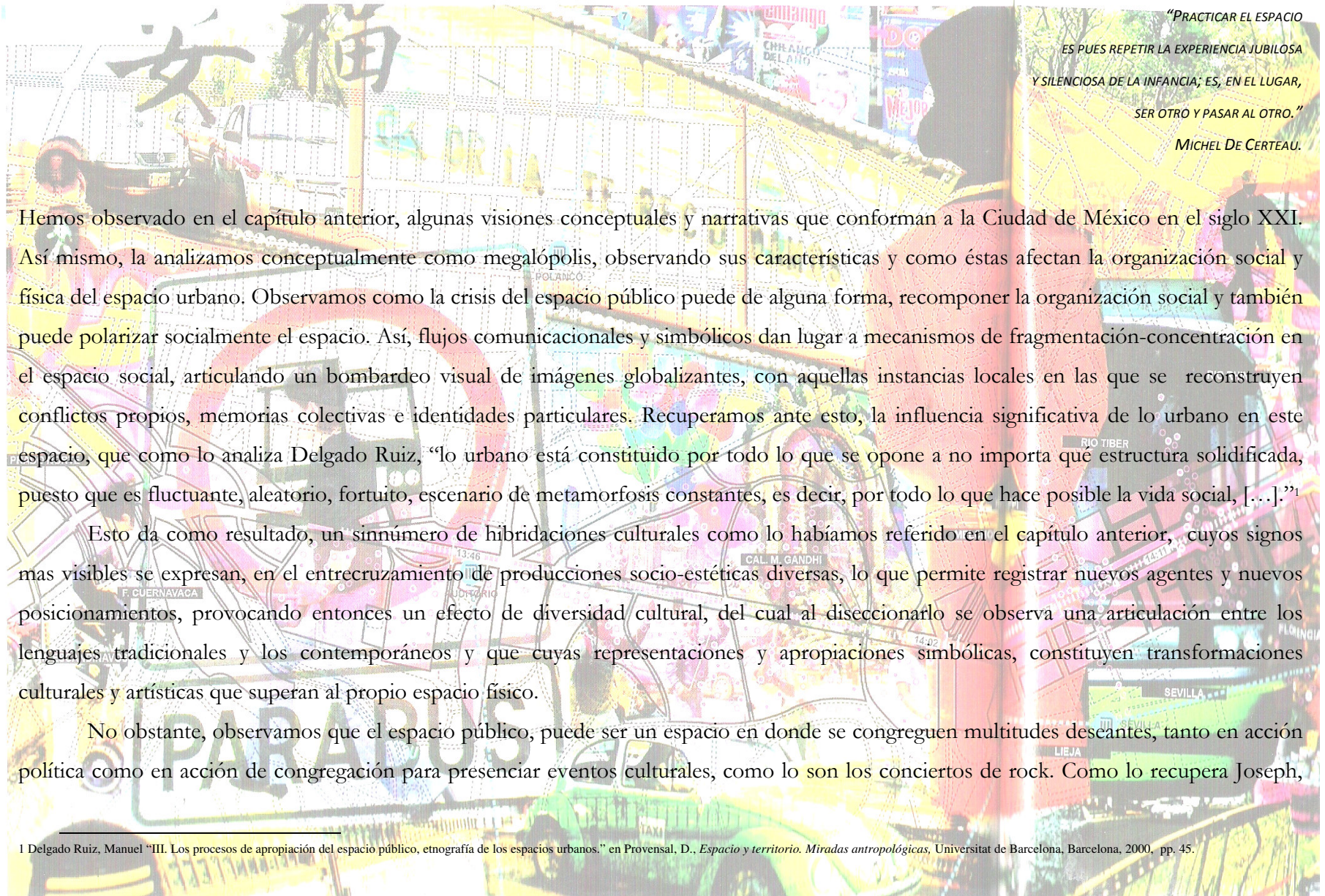
En el siguiente capítulo, abordaremos la concepción de ver a la ciudad como teatro, desde una perspectiva urbana y de la propia interacción que el sujeto social, elegido aquí en su papel de peatón, logra de forma simbólica construir el espacio social de la megalópolis, insertando rutas en sus andares por la calles de la ciudad e insertando colectivamente imágenes, que se instauraran en el imaginario urbano de la megalópolis defecha.

---

<sup>202</sup> Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid 2005, pp. 49.



## CAPÍTULO III LA CIUDAD DE MÉXICO, UN ESCENARIO IMAGINARIO CONSTRUIDO POR LOS PASEANTES



"PRACTICAR EL ESPACIO  
ES PUES REPETIR LA EXPERIENCIA JUBILOSA  
Y SILENCIOSA DE LA INFANCIA; ES, EN EL LUGAR,  
SER OTRO Y PASAR AL OTRO."  
MICHEL DE CERTEAU.

Hemos observado en el capítulo anterior, algunas visiones conceptuales y narrativas que conforman a la Ciudad de México en el siglo XXI. Así mismo, la analizamos conceptualmente como megalópolis, observando sus características y como éstas afectan la organización social y física del espacio urbano. Observamos como la crisis del espacio público puede de alguna forma, recomponer la organización social y también puede polarizar socialmente el espacio. Así, flujos comunicacionales y simbólicos dan lugar a mecanismos de fragmentación-concentración en el espacio social, articulando un bombardeo visual de imágenes globalizantes, con aquellas instancias locales en las que se reconstruyen conflictos propios, memorias colectivas e identidades particulares. Recuperamos ante esto, la influencia significativa de lo urbano en este espacio, que como lo analiza Delgado Ruiz, "lo urbano está constituido por todo lo que se opone a no importa qué estructura solidificada, puesto que es fluctuante, aleatorio, fortuito, escenario de metamorfosis constantes, es decir, por todo lo que hace posible la vida social, [...]".<sup>1</sup>

Esto da como resultado, un sinnúmero de hibridaciones culturales como lo habíamos referido en el capítulo anterior, cuyos signos más visibles se expresan, en el entrecruzamiento de producciones socio-estéticas diversas, lo que permite registrar nuevos agentes y nuevos posicionamientos, provocando entonces un efecto de diversidad cultural, del cual al diseccionarlo se observa una articulación entre los lenguajes tradicionales y los contemporáneos y que cuyas representaciones y apropiaciones simbólicas, constituyen transformaciones culturales y artísticas que superan al propio espacio físico.

No obstante, observamos que el espacio público, puede ser un espacio en donde se congreguen multitudes deseantes, tanto en acción política como en acción de congregación para presenciar eventos culturales, como lo son los conciertos de rock. Como lo recupera Joseph,

<sup>1</sup> Delgado Ruiz, Manuel "III. Los procesos de apropiación del espacio público, etnografía de los espacios urbanos." en Provensal, D., *Espacio y territorio. Miradas antropológicas*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2000, pp. 45.

“un espacio público es un dispositivo de dramatización de la intersubjetividad práctica que moviliza toda una serie de artefactos y de equipamientos del pensamiento y de la actividad.”<sup>2</sup> El espacio físico por lo tanto, toma diversas posiciones simbólicas que recomponen al espacio público y que en forma integral con las otras partes de la megalópolis esto puede ser visto como un collage.

Sin embargo, será preciso fragmentar una parte del collage para ver desde una óptica más reducida, los diversos factores que pueden construir simbólicamente a la Ciudad de México. Se tomará entonces al espacio público,<sup>3</sup> para ejemplificar como las acciones cotidianas tales como la caminata, pueden construir simbólicamente a la ciudad. En el análisis de la ciudad como escenario, este concepto da un sentido de teatralidad, observando que la megalópolis (el escenario), es un espacio territorializado en donde convergen diversos tipos de ciudadanos, que a manera de teatralización, ocupan los roles de actores y de espectadores, atendiendo a un cambio de lugares, que en el caso de una experiencia de tipo estético, se participa en la representación de una imagen. Como lo refiere Silva, “la ciudad también es un escenario del lenguaje, de evocaciones y sueños, de imágenes, de variadas escrituras. No debe extrañarnos, pues, que la ciudad haya sido definida como la imagen de un mundo, pero esta idea se complementaría diciendo que la ciudad es del mismo modo lo contrario: el mundo de una imagen, que lenta y colectivamente se va construyendo y volviendo a construir, incesantemente.”<sup>4</sup>

Por lo tanto, el ciudadano edifica un cotidiano que será la base para experimentar la creación de imaginarios. Ante esto, en el presente capítulo, revisaremos la práctica de la caminata, la cual se articula mediante los paseos sean por placer o por necesidad, observando que el habitante de la Megalópolis defecha, implementa dentro de sus prácticas cotidianas a la caminata como una práctica normal, pero que para el científico social, dota de mucho sentido incluso ritual, puesto que a partir de ésta práctica, el paseante recorre el espacio, reconstruye con sus pasos rutas, permea a la ciudad de nuevos usos simbólicos y finalmente logra a partir de la experimentación y el reconocimiento del espacio, una memoria que construye el imaginario. A partir de esto, reconstruiremos estas prácticas cotidianas en el presente capítulo, desde el sentido en que la ciudad, es un escenario en donde se escenifican prácticas que dotan de símbolos para la creación de los imaginarios de la Ciudad de México, dando una base para la creación de una experiencia estética en la vida colectiva.

---

2 Joseph, Isaac, *Retomar la ciudad*, Universidad Nacional de Colombia- CINDEC, Medellín, 1999, pp. 14.

3 Joseph señala que el espacio público recuerda que toda socialización pasa por un trabajo figurativo, puesto que es un dispositivo que por un lado pone en tensión las identidades entre distancia y proximidad, es decir en las relaciones cara a cara y las de compartir el espacio. Cfr. *Ibid.* pp. 15.

4 Armando, Silva, *Imaginos urbanos*, Tercer mundo editores, Bogotá, 1992, pp.15.



### 3.1 VER A LA CIUDAD COMO TEATRO

El espectáculo teatral como experiencia colectiva, es una expresión artística y un evento cultural, que puede ser entendido como un eslabón de aprendizaje social más allá de sus contenidos ideológicos y de la referencia intentada o lograda por sus imágenes. Nos proponemos entonces, referir a la ciudad como teatro, en el sentido de que el teatro dentro de su experiencia estética, establece nodos dentro de la vinculación del actor con el escenario y su práctica realizada, así como con el público, aunque de forma indirecta. El teatro como experiencia colectiva, dota de un carácter ritual a la práctica,<sup>5</sup> ya que el individuo toma un rol<sup>6</sup> que transforma la experiencia a partir de sus costumbres. Por lo que el habitante de la ciudad, se vuelve en un actor apropiándose del espacio social a través de su intervención por medio de sus prácticas; de esta forma, Joseph se refiere al habitante de la ciudad como actor. “El habitante de la ciudad es también un actor; pero un actor es mucho más que un intérprete. Es alguien que sabe o que ha llegado a saber desempeñarse en varios escenarios, que debe por lo tanto saber integrar las situaciones y definir cada una de ellas en su propiedad. Ese es el saber vivir del hombre de la ciudad y no ya solamente el saber del hombre mundano en el sentido estrecho del término: definir y redefinir una situación.”<sup>7</sup>

El individuo al formar parte del ente social, establece relaciones que permiten la interacción y la participación colectiva por medio de sus prácticas, realizando en el sentido teatral un efecto de representación, que es ejercida en un espacio que se conceptualiza como un escenario. Éste necesita a su vez, de un soporte técnico propuesto como escenografía, que como lo refiere Hannerz, constituye el equipo de expresión estándar del individuo, para llevar a cabo tal representación.<sup>8</sup> Esta escenografía puede leerse como la composición visual del medio urbano, que como lo habíamos anotado en el capítulo anterior, posibilita el registro simbólico de los habitantes de la ciudad, tal como lo

5 Podría decirse que el espectáculo teatral forma parte de los rituales de presentación, que como Hannerz recupera, de la visión Goffmiana, “las formas de comportamiento están prescritas más que proscritas.” Cfr. Hannerz, Ulf, *Exploración de la ciudad*, F.C.E., Madrid, 1993, pp. 239.

6 Goffman sugiere dentro de un diálogo con la obra de Park, que el rol puede verse como la máscara que nos esforzamos por llevar, lo prevé como el yo que quisiéramos ser en la representación cotidiana. “Al fin nuestra concepción del rol llega a ser una segunda naturaleza y parte integrante de nuestra personalidad. Venimos al mundo como individuos, logramos un carácter y llegamos a ser personas.” Cfr. Goffman, Erving, *La representación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu editores, quinta reimpresión, Buenos Aires, 2004, pp. 31.

7 Joseph, Isaac, *El transeúnte y el espacio urbano*, Gedisa, Argentina, 1988, pp. 30.

8 Cfr. Hannerz, Ulf, *Exploración de la ciudad*, F.C.E., Madrid, 1993, pp. 233.



analiza Joseph. “Estos componentes del espacio de exhibición y de paso convergen en un plano de organización de lo visible, funcional e higiénico o ceremonial y simbólico. Esos componentes instituyen formas de uso y de ocupación del espacio según los modelos tomados prestado de otras prácticas de la sociabilidad, [...]. Una pragmática de los paisajes urbanos debe ser capaz de interrogar al tiempo los aportes simbólicos que presiden a su formación y las condiciones de la vida pública.”<sup>9</sup> Sin embargo, para que exista una obra teatral es necesario que el actor se apropie de su rol,<sup>10</sup> así como del espacio conferido a su rol; esto en el caso de la ciudad, sería una apropiación del territorio a partir de la experimentación. Goffman observa esto como la fachada, la cual lo define como, “la parte de la actuación del individuo que funciona regularmente de un modo general y prefijado, a fin de definir la situación. La fachada, entonces, es la dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación.”<sup>11</sup>

Empero, tomando en cuenta las condiciones de la megalópolis, analizamos que no es posible ya entender el territorio sólo por sus límites físicos, por lo que como puntualiza Silva, existen múltiples variantes simbólicas del territorio. “En el interior de las ciudades coexisten distintos territorios, abrumados hoy por el entrecruce planetario de la comunicación de los mass media y el poder de seducción de modas, músicas mezcladas, estilos y modos de vida de *international style*. Si he definido los territorios como la supervivencia necesaria de espacios de autorrealización de sujetos identificados por prácticas similares que en tal sentido son impregnados y caracterizados, entonces puede decirse que los territorios son de distintas índoles. Los hay como ejercicio del lenguaje, como escenificación de un imaginario que se materializa en cualquier imagen, o bien en cuanto a marcas inscritas en el mismo uso del espacio que las hace inconfundibles como patrimonio de un sector social.”<sup>12</sup> En el caso de la escenografía, la cual constituye una parte de la fachada que sería leída como el medio, esta resulta casi inamovible,<sup>13</sup>

---

9 Joseph, Isaac, *Retomar la ciudad*, Universidad Nacional de Colombia- CINDEC, Medellín, 1999, pp. 18

10 Goffman observa que es posible que el individuo desconfíe de su papel en el teatro social, incluso que de alguna forma seduzca al público para que lo ratifique en tal rol, por lo que es necesario que este crea totalmente en esta segunda piel. Cfr. Goffman, Erving, Op. Cit. pp. 31-33.

11 *Ibid.* pp. 33-34.

12 Silva, Armando, Op. Cit. pp. 72.

13 Goffman apunta que en término geográficos el medio tiende a ser inamovible, analizando que los que usan tal medio, no pueden iniciar su actuación hasta haber llegado al lugar y por lo tanto, concluyen su actuación cuando han salido del medio. Cfr. Goffman, Erving, Op. Cit. pp. 34.

aunque como señala Goffman, es posible que el medio se mueva con el actor, como sería el caso de los desfiles, sean estos de carácter cívico o artístico.<sup>14</sup>

En la Ciudad de México como la habíamos observado antes, se establecen relaciones que forman dos líneas divergentes dentro del espacio público, ya que la megalópolis por sus propias características, promueve tales divergencias. Sin embargo, aunque existe un sentido de descentralización, simbólicamente el Centro Histórico de la Ciudad de México, se puede aún leer como un espacio de disolvenca. El centro, aún bajo las perspectivas urbanas contemporáneas, sigue siendo un lugar que se ha ido asimilando con los cambios de la megalópolis, como lo observa Silva. “Poco a poco el “centro” se hace centro de ciertas representaciones y la ciudad lo va asimilando como uno de sus lugares: ya no sólo se usa sino que sirve como espacio identificador y como lugar de expresión urbana. La ciudad [...] se ha transformado y después del nuevo centro, han nacido nuevas rutas y proyecciones por las que pasan los ciudadanos. El centro de la ciudad se ha recorrido, una y otra vez, y con este desplazamiento suceden cambios en el modo de representar y de recorrer la urbe.”<sup>15</sup> Podemos observar entonces, que el centro de una ciudad es el espacio urbano lleno de discontinuidades en su tejido, en donde se establece también una confrontación temporal entre el pasado y el presente, tal como lo refiere Hiernaux.<sup>16</sup> Empero, como lo reivindica Joseph, “Lo urbano es entonces el cosmopolitismo: el momento en que la ciudad se convierte en el mundo. Pero la ciudad nunca es imperio. El centro de la ciudad, el lugar por excelencia del cosmopolitismo, es un centro esponjoso, lleno de cavidades, de discontinuidades en su tejido. Hacer la experiencia de la ciudad es pues perderse en ella.”<sup>17</sup> Sin embargo, hay quienes aseguran que no es posible perderse en ella, por ejemplo en la entrevista realizada a Fadanelli, se recupera lo siguiente, “yo creo que en las ciudades no te pierdes, hay la idea también de que el perderse en una ciudad es como parte de conocerla, pero en las ciudades no te pierdes porque siempre se construyen a partir de lugares comunes muy precisos, la plaza el parque, el lugar de las diversiones oscuras, la avenida Principal, el barrio de los ricos, el barrio de los pobres, la bohemia, los barrios marginales. Es decir, creo que casi todas las ciudades en el mundo, podrían ser pensadas de esa manera. Yo creo que no te pierdes nunca en una ciudad, yo en el campo si me perdería, yo no se reconocer entre un arce y un sicómoro, con trabajos reconozco los ahuehuetes y eso porque los veo en

14 Cfr. ídem.

15 Silva, Armando, Op. Cit. p. 16.

16 Cfr. Hiernaux, Daniel, “Los centros históricos: ¿espacios por modernos? (De choques imaginarios y otros conflictos)” en Lindón Alicia, et. al., *Lugares e imaginarios en la metrópolis*, UAM-I, Anthropos, México, 2006, pp. 27-28.

17 Joseph, Isaac, *El transeúnte y el espacio urbano*, Gedisa, Argentina, 1988, pp. pp. 74.

Chapultepec y una vez un guardia de ahí del bosque, me enseñó a reconocer los pirules, los ahuehuetes, y un araucaria, pero en la ciudad no, la ciudad para mi es un laberinto de fácil solución.”<sup>18</sup>

Las calles, avenidas y plazas que se encuentran en el centro, son espacios en donde se llevan a cabo prácticas de sentido simbólico, como lo son la interacción con conocidos, el consumo no necesariamente de carácter globalizado, las interacciones cara a cara y claro las caminatas.<sup>19</sup> El Centro Histórico por ejemplo, al ser parte de la megalópolis, es leído como una escenografía del escenario, por lo que el sentido teatral como lo identifica Krieger, se preserva en la calle. “Aún en la megaurbanización, a lo largo de toda la cuenca de México se preservó la función teatral de la calle: como escenografía para diferentes conceptos de urbanidad.”<sup>20</sup> La vista de la escenografía en función de la ciudad, actúa, incluso, como una forma de diseccionarla para observar su interacción de forma más exacta, por ello hablábamos en el capítulo anterior, por ejemplo, de los cortes de la megalópolis; esta analogía es usada por Joseph, para denotar la importancia de organizar los lugares del espacio urbano. “La mirada que el escenógrafo dirige al espacio urbano se organiza sobre un corte, es decir una serie de secuencias donde cada una tiene una apertura y un cierre. Poner pues es escena el espacio urbano no es pues aprestarlo para un espectáculo, hace que se le imponga, es organizarlo sobre un relato o un recorrido posibles.”<sup>21</sup> Por lo que existe un modelo de contraste propio de las ciudades de distribución collage, en donde convergen muchos escenarios en uno mismo, muchos territorios imaginarios en un territorio geográfico, un mosaico lleno de condicionantes físicas y simbólicas, un pastiche en algunas zonas, un bricolaje en otras, en perspectiva aérea una singular pieza que rebasa a la forma estética. Ensayando una suerte de diversidad urbana compleja.

---

18 Entrevista con Guillermo Fadanelli, Ciudad de México, 28 de febrero de 2007.

19 Joseph, aclara que la calle, impone una funcionalización de ritos a partir de las circunstancias que en ella se observen. “La calle sólo instituye el derecho de mirada, impone ritos que son función de las circunstancias y susceptibles de cambios, es decir, casi siempre relajamientos más que restricciones.” Cfr. Joseph, Isaac, *El transeúnte y el espacio urbano*, Gedisa, Argentina, 1988, pp.77-78.

20 Krieger, Peter, “Construcción visual de la megalópolis México”, en Benítez Dueñas, Issa, Ma. (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, disolvencias (1960-2000)*, Tomo IV, CONACULTA, México, 2001, pp. 128.

21 Joseph, Isaac, *Retomar la ciudad*, Universidad Nacional de Colombia- CINDEC, Medellín, 1999, pp. 41-42.

En consecuencia, la ciudad finalmente es un escenario en donde existen muchas formas de relacionarse con él y con los demás, bajo las formas en que los actores-individuos desean recrear sus prácticas.<sup>22</sup> Frente a esto, es posible que no se tenga en perspectiva superficial una idea clara, por no existir quizás una debida delimitación del espacio,<sup>23</sup> como lo revisa Joseph, “en la ciudad, el poder del pensamiento ampliado, es decir su capacidad para cambiar de perspectivas, no puede ejercitarse sino de manera inmanente, paralela a un poder de recomposición del mismo espacio, poder de descentramiento donde el “punto de vista” es siempre llamado a comparecer de nuevo.”<sup>24</sup> Para ejemplificar esto, observemos las diferencias entre la ilustración 19 y la ilustración 20. La primera, es uno de los fotogramas de Melanie Smith sobre la Megalópolis, y la segunda es una fotografía de la calle de Motolinía, en el Centro Histórico.

Observamos que la perspectiva efectivamente varía, no sólo dimensionalmente, sino que la reducción del *zoom* amplifica el espacio social, como lo señala Joseph, respecto a la calle. “La calle no conserva entonces su función de espacio de publicación sino a partir de una posición desde arriba y las acciones que se supone han de desarrollarse allí se disponen bajo la mirada del soberano, subordinadas al monumento, al palacio, al ayuntamiento como lugar cimero y centro de representación.”<sup>25</sup> De esta forma, identificamos que un escenario no solo es la parte frontal. El escenario tiene punto de fuga, y una zona trasera en la cual se repliegan todos los secretos para la realización del acto. Aunque Silva, refiere a esta distribución como vitrina, de cualquier manera en la acción de mirar desde afuera y desde adentro, se encuentra una intersección con el espacio teatral. “La vitrina es una ventana urbana. Empero, si podemos mirar la vitrina desde afuera [...] si podemos mirarla sin que ella nos mire, descubriremos otra vitrina u otro espacio de la vitrina: aquel en el cual sus operadores (traseros y delanteros) pueden ser observados como sujetos sociales; espacio en el



**Ilustración 1** Melanie Smith. *Ciudad espiral*, México, 2002. **Fotograma.**



**Ilustración 2** Fotografía capturada en la calle de Motolinía, Centro histórico, 15 de febrero de 2007.

<sup>22</sup> Cfr. *Ibíd.* pp. 262.

<sup>23</sup> En el capítulo anterior observábamos que nos era útil una perspectiva aérea de la megalópolis, puesto que esta nos ayudaría resolver visualmente el espacio físico, sin embargo el espacio social será más fácil resolverlo desde una perspectiva terrestre, es decir analizar lo que pasa en la calle. Cfr. punto 2.2, pp. 83.

<sup>24</sup> Joseph, Isaac, *Retomar la ciudad*, Universidad Nacional de Colombia- CINDEC, Medellín, 1999, pp. 44.

<sup>25</sup> *Ídem.*

cual podríamos aprender en qué consisten sus complicidades y repensar estas como códigos producidos por una máquina que cubre a unos y a otros.”<sup>26</sup>

Ante esto, vemos como las prácticas cotidianas, dan un sentido de tácticas dentro la dramatización de la praxis cotidiana, puesto que se interponen al carácter institucional, que sin un poder legítimo, demuestran que el habitante de la ciudad logra apropiarse del espacio y plantear su rol sobre el escenario. De esta forma, es posible determinar los quehaceres y las reacciones de la gente, que sin un guión establecido, logran la interacción de forma teatral, como lo refiere Hannerz.<sup>27</sup>

Por lo que el escenario como construcción, vive si lo intervenimos, si lo experimentamos, si forma parte de nuestra interacción, puesto que su supervivencia es la vivencia<sup>28</sup> de nuestros pasos, de nuestros chismes, de nuestros miedos, pero también de nuestros anhelos, como lo anota Silva. “Entonces su permanencia será la que la haga nuestra, algo de nuestra ciudad, de nuestra cultura, de nuestra forma de percibir la realidad. Una vitrina señala la forma como los usuarios (nuestros actores) perciben el mundo, sus distancias, sus anhelos. Cada vitrina resuelve a su manera, teatralmente, la relación de las cosas con las personas, genera una epistemología, una forma de conocer y de sentir. Las cosas que circulan por las vitrinas corresponden a las cosas que usan las personas; por ello los límites de las vitrinas, sus verdaderas fronteras, no serán otros que la misma ciudad; y dentro de esos límites la ciudad misma es vista por sus vitrinas. Las vitrinas identifican la ciudad. La ciudad toda es una gran vitrina.”<sup>29</sup>

---

26 Silva, Armando, Op. Cit. pp. 65.

27 Hannerz observa esto, como un tono de clandestinidad dentro de las relaciones sociales frente a las instituciones sociales. En nuestro caso, aunque no hablamos de sistemas carcelarios, podemos establecer cierta relación por ejemplo con el papel del Estado, como lo referimos en el punto 2.4. “Hay una gran gama de maneras nimias de golpear al sistema: conseguir raciones extras de comida, alterar el modo de vestir de la institución con algo que tenga un poco más de estilo, modos de conseguir más horas de sueño. La clandestinidad tiene también su microgeografía de lugares en los que no se pueden dejar de lado las reglas del régimen, bien solo o con otros internos, o incluso con miembros del personal que en estas circunstancias pueden permitir ciertas libertades. [...]Funciona una economía clandestina, aunque modesta, paralelamente a las líneas institucionales de abastecimiento. Y los internos se relacionan unos con otros personalmente también de otras maneras. [...] Pero en otros casos, los individuos logran ganar terreno hacia un equilibrio de la profanación que las relaciones institucionales implican en sus identidades e intercambian muestras simbólicas de aprecio y autoestima.” Cfr. Ulf, Hannerz, Op. Cit. pp. 245.

28 Tomando el concepto de vivencia desde la conceptualización de Gadamer: “Cuando algo es calificado o valorado como vivencia se lo piensa como vinculado por su significación a la unidad de un todo de sentido. Lo que vale como vivencia es algo que se destaca y delimita tanto frente a otras vivencias –en las que se viven otras cosas- como frente al resto del decurso vital –en el que no se vive “nada”-. Lo que vale como vivencia no es algo que fluya y desaparezca en la corriente de la vida de la conciencia: es algo pensado como unidad y que con ello gana una nueva manera de ser uno.” Cfr. Gadamer, Hans George, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2004, pp. 103.

29 Silva Armando, Op. Cit. pp. 66.

Por lo que una vez delimitado el escenario, y tomando en cuenta que al ciudadano le gustan las prácticas vouyeristas, el cual es uno de los mejores roles de la obra, en el siguiente punto observáremos las implicaciones a las que se enfrenta nuestro actor, nuestro *flâneur*,<sup>30</sup> nuestro peatón itinerante, como lo ratifica Joseph. “Si hay que aceptar que el teatro de nuestra vida cotidiana es un teatro de lo absurdo, esto no significa sino una sola cosa: el papel es virtualmente posible, pero está en busca de actor.”<sup>31</sup>

Ante esto, De Certeau entonces, nos otorga la premisa reivindicadora, que sin alejar de sus impactos negativos sobre el espacio social y la constitución de la comunidad en el tejido social, él cuenta los pasos, los esquematiza no en número, no en nombres, no en cifras, los cualifica en artes de hacer, en prácticas y usos de estos espacios; los edifica y los pone sobre el escenario, los construye a partir de las practicas cotidianas, de los silencios imprecisos de los caminantes que alcanzaron el apocalipsis urbano. “Andar es no tener un lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio. El vagabundeo que multiplica y reúne la ciudad hace de ella una inmensa experiencia social de la privación de lugar; una experiencia, es cierto, pulverizada en desviaciones innumerables e ínfimas (desplazamientos y andares), compensada por las relaciones y los cruzamientos de estos éxodos que forman entrelazamientos, al crear un tejido urbano, y colocada bajo el signo de lo que debería ser, en fin, el lugar es simbólica (nombrada) más aún cuando, pese a la desigualdad de títulos y beneficios entre ciudadanos, hay allí sólo una pululación de transeúntes, una red de estadias adoptadas por una circulación, un pisoteo a través de las apariencias de lo propio, un universo de sitios obsesionados por un no lugar o por los lugares soñados.”<sup>32</sup>

En el siguiente punto por lo tanto, evaluaremos la práctica del peatón como uno de los actos cotidianos que constituyen en este escenario, la acción performativa principal para experimentar el espacio social.

---

30 Si bien es cierto que la palabra *flâneur*, designada como el viajante, ya no es muy usada, por las implicaciones que la posmodernidad ha dotado a la Ciudad de México, bajo el indicio de que cada vez es más difícil realizar traslados a pies, puesto que para el peatón de la ciudad, la práctica de la caminata es cada vez más riesgosa, y quizás menos práctica; no obstante, el peatón de cualquier forma siempre existirá y por lo tanto el *Flâneur*, puesto que al final, el recorrido itinerante se vuelve en un andar, en una práctica que reconstruye el espacio a través del viaje.

31 Joseph, Isaac, *El transeúnte y el espacio urbano*, Gedisa, Argentina, 1988, pp. 120.

32 De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer I*, UIA, México, 2000, pp. 116.

### 3.2 EL PEATÓN, UN ACTOR ITINERANTE

En este punto, he dedicado mi atención al realizador de toda lo que implica ver a la ciudad como teatro; el rol principal se lo he dado a todos y cada uno de los que no necesariamente duermen en la ciudad, pero sí a los que la caminan, la huelen, la hacen presa de sus chismes, de sus prácticas cotidianas, de sus malas pasadas, de sus aventuras, de sus perturbaciones y claro, de todas sus enajenaciones y perversiones.

Quizás no sea el héroe, éste papel hace mucho tiempo que dejó de ser el ambicionado, es mi antihéroe esa figura que a todos y cada uno refracta, que lo mismo le da si es nombrado o no, ni siquiera tiene conciencia de ello, como lo refiere De Certeau. “Es una multitud flexible y continua, tejido apretado como tela sin desgarrones ni zurcidos, una multitud de héroes que pierden nombres y rostros al convertirse en el lenguaje móvil de cálculos y racionalidades que a nadie pertenecen. Ríos de cifras de la calle.”<sup>33</sup> Empero, es él quien logra encarnar uno de los puntos decisivos para el desenvolvimiento de esta investigación. Ser actor y representar el rol del peatón, no significa una apropiación enfermiza de demostrar una posición o condición de total significatividad para el que lo encarna, puesto que el rol dentro de la caracterización, se observa como una condición que requiere de un cierto comportamiento, como lo manifiesta Joseph. “Desempeñar un papel en el espacio público no es una condición o posición, sino que es intervenir en una situación y es necesariamente emplear expresiones ready-made que enmascaran la naturaleza problemática de todo empeño y compromiso.”<sup>34</sup>

Ante esto, el ciudadano establece relaciones también con individuos desconocidos, se replantea a cada paso una nueva interacción, reacomoda el rol según la situación, la persona y el espacio, por lo que como Hannerz nombra el “con” de Goffman, se establece si es posible realizar una interacción y por lo tanto, edificar un espacio imaginario continuo.<sup>35</sup> No obstante, existirán también dentro del escenario, individuos que no correspondan a la interacción, elementos que si bien tienen un rol, este rol no interviene directamente dentro de los lineamientos de la interacción; a estos personajes, se les otorga el rol de no-personas, ellos están en el espacio pero no lo experimentan junto con nosotros.<sup>36</sup> Otro rol es el de los “personajes de reserva” individuos que también comparten el espacio, que cumplen una función y que

---

33 De Certeau Michel, Op. Cit. pp. 3

34 Joseph, Isaac, *El transeúnte y el espacio urbano*, Gedisa, Argentina, 1988, pp. 32.

35 Cfr. Hannerz, Ulf, Op. Cit. pp. 247.

36 Cfr. *Ibid.* pp. 248.

incluso pueden en algún momento interactuar con nosotros, pero con la singularidad de representar dentro del escenario una identidad falsa. Es decir, no sólo se sugiere verlos como individuos que cuentan con su propia identidad, sino que cuentan con una segunda piel, la cual puede ser otorgada a raíz del desempeño de algún oficio o trabajo, como puede ser el vendedor ambulante, el empleado de Telmex arreglando una línea o el volanero, entre otros.<sup>37</sup>

Debemos revisar entonces, cual es el condicionante que dota al peatón de su propio saber como persona para sí y de su rol como actor, interactuando con los otros personajes en la representación teatral. Hannerz, haciendo alusión a Goffman, recrea el sentido del yo como significación para el propio individuo y como resignificación dentro del marco de la interacción. “El concepto que tiene un individuo de cómo es o de quién es, aunque apenas determinado completamente por sus contactos con los demás, nace en las interacciones y se continúa alimentando de ellas. Se puede concebir que, en cierta medida, siempre hay una conciencia del yo; pero que con frecuencia existe en silencio y sin causar problemas. Su creación y mantenimiento puede ser un proceso de rutina. Después, bajo circunstancias especiales, este grado de conciencia puede elevarse, y él exige una atención y reflexión más conscientes.”<sup>38</sup>

Empero, debemos de estar conscientes de que en el escenario, nos encontraremos con una diversidad de actores que se independizan ante su propio rol, por lo que Hannerz menciona el modelo de privación y el modelo de contraste<sup>39</sup>; En el caso del modelo de contraste, se observa que el actor forja el concepto del yo, entorno a las facetas que se tengan que encarnar, bajo las condiciones de la diversidad de actividades, perspectivas e interacciones. “Ellos forjan sus conceptos del yo en torno a las facetas mencionadas; pero en sus encuentros con los demás, compuestos de manera diferente, su autoconciencia se puede intensificar mediante la observación de la diferencia entre el yo y el otro. No es que se exhiba toda la gama de diferencias necesariamente [...], pero, en forma intencionada o involuntaria, algunas de ellas se revelan forzosamente. Hay que tener en cuenta otro hecho: las participaciones sociales el individuo de una estructura urbana sobremanera

---

37 Cfr. *Ibid.*, pp. 249.

38 *Ibid.*, pp. 250.

39 Hannerz observa que el modelo de contraste está relacionado con la diversidad urbana, sosteniendo que se pueden realizar agrupaciones diversas aún en condiciones heterogéneas de relación social; mientras que en el modelo de privación se obra con claridad en relaciones que no tengan un posicionamiento emotivo, como en las relaciones laborales. Cfr. Hannerz, Ulf, *Exploración de la ciudad*, F.C.E., Madrid, 1993, pp. 251-253.



diferenciada pueden variar impredeciblemente en cierto modo a lo largo del tiempo, de modo que es mucho más probable que pondere también la diferencia entre el yo pasado y el yo actual.”<sup>40</sup>

Ante tales implicaciones, existe una percepción de que al encarar un rol en la metáfora de la ciudad como escenario teatral, el actor realice una división entre un yo público, que es la caracterización que usa para la interacción, y el yo privado, que es la información que sabe de él mismo, pero que por no saber si se encuentra en una situación de peligro, o por no tener la suficiente información del otro para establecer una relación menos efímera, guarda muchos recuerdos, imágenes, y rutas para sí mismo. “La sinceridad, por otra parte, es la marca del individuo que se identifica con sus papeles. La autenticidad lleva la marca de negarse a estar constreñido. Está presente en el culto de la formalidad y del “dejarse llevar”. Se idealiza el pleno compromiso sin trabas de los individuos entre sí como personalidades plenas.”<sup>41</sup>

Existen también, observaciones sobre algunas prácticas que pueden resultar engañosas para el rol encarado. Nuestro actor puede estar consciente de su acción, pero quizás no precisamente de su posición en el espacio, o por el contrario, tener una buena conciencia de ambas y realizar entonces prácticas como los escamoteos y las astucias, para poder interactuar desde otra instancia con el otro, que quizás por ser su contraparte, juegue a las malas pasadas. Para que esto ocurra es necesario por lo tanto, que el actor tenga un conocimiento sino pleno, por lo menos parcial de las redes, los flujos y los nodos de las relaciones urbanas; esto con el fin de actuar con cautela, saber con quién se pone, para no fracasar en su rol, como infiere Hannerz. “No sólo la separación de escenarios sino también redes dispersas son un prerrequisito para el tipo de maniobras de presentación que estamos considerando. Allí donde penetra el chisme, el manejo de la impresión puede tener que abandonarse. Un buen ejemplo de las consecuencias que acarrea el fracaso de mantener públicos separados es el chantaje, una clase de delito que se alimenta claramente de una estructura diferenciada de relaciones como la de la ciudad.”<sup>42</sup> Ante esto, resulta importante que hagamos una revisión del concepto de red y su implicación en la interacción de roles, puesto que como lo hemos visto, serán las líneas que planearán sistemáticamente el territorio de forma simbólica, los roles y sus conexiones, para poder representar acertadamente la caracterización.<sup>43</sup>

---

40 *Ibid.* pp. 251.

41 *Cfr. Ibid.* pp. 254- 255.

42 *Ibidem.* pp. 263.

43 Joseph observa, que las líneas de las redes, son las que pueden organizar las acciones de los sujetos sociales. “Una red se define entonces como el conjunto de las líneas de movilización que permite a actores, cuyos intereses estratégicos son fluctuantes, contar con los recursos relacionales que se les ofrecen en la sociedad civil.” Joseph, Isaac, *El transeúnte y el espacio urbano*, Gedisa, Argentina, 1988, pp. 136.

Como antes lo había observado, con las implicaciones de crear vivencias en una ciudad tan compleja, el actor tiene una estructura heterogénea, la mayoría de las veces encarna demasiados roles en una misma vivencia, por lo que planear estos roles en redes, nos permite tener un plano general del escenario con sus puntos focales y sus percepciones delanteras y traseras, dando correspondencia a las relaciones según el sentido de territorialización que se adjudique. “En una estructura tan diferenciada, el individuo tiene muchos tipos de participaciones situacionales, es decir, papeles (*roles*), y las oportunidades para hacer diversas combinaciones de éstos en el repertorio de cada uno pueden ser considerables. Pero a cada papel corresponden una o más relaciones con otras personas; y, sí las redes se reúnen con una variabilidad que a grandes rasgos se asemeja a la de las constelaciones de papeles. El que luego tengan o no realmente interés analítico depende, a todas luces, de la medida en que los papeles choquen, en cierta forma, también unos con otros, de suerte que se puedan discernir relaciones entre las relaciones.”<sup>44</sup>

Ahora bien, es necesario definir el tipo de red sobre la que andamos trabajando, ya que si bien no es cuestión de describir las características que formulan una red, pero sí de estar conscientes de las posibilidades de combinaciones que se pueden construir ante las relaciones que se establecen. En este caso, la relación que el peatón forma con otros actores, daría la referencia de lo que Hannerz nombra como una red ego-centrada. “Se puede definir una red anclándola en algún punto particular de la estructura de las relaciones sociales, como, por ejemplo, en un individuo o en ambas partes de una díada particular, y pasar a un punto exterior cuantas veces parezca necesario o útil. Esto es lo que se llama una red ego-centrada (“egocéntrica”) o personal; el término se ha utilizado para referirse tanto al anclaje individual como al diádico, aunque parece más exacto restringirlo al primero.”<sup>45</sup> En nuestro caso ha resultado más oportuno el realizar una muestra del modelo de red en la forma ego-centrada. Tal disposición ha permitido analizar como a partir de un individuo, las combinaciones dentro de las relaciones que se establecen en la red resultan interesantes desde el plano microsocioal, pues se establecen hibridaciones interesantes. Indudablemente una red de este tipo, podría darnos un mapa mucho más amplio, si fuera nuestro fin en esta investigación realizar tal seguimiento, pero por ahora, lo analizaremos en un plano más microsocioal, el cual nos permitirá observar la relevancia de las redes para el estudio sociológico del arte, permitiendo establecer de forma gráfica tales vínculos así como sus límites exteriores.

<sup>44</sup> Hannerz, Ulf, *Exploración de la ciudad*, F.C.E., Madrid, 1993, pp. 198.

<sup>45</sup> *Ibid.* pp. 203.



En este caso, también la densidad<sup>48</sup> es una característica importante para la formación de redes; ésta tiene que ver con el número de relaciones que se establezcan, ya que también se toman en cuenta las relaciones laterales, que posiblemente no tienen mucho que ver directamente con el centro, pero sí con las relaciones que él establece, dando una clara observación de que no es posible una buena panorámica si sólo se sugiere el análisis del centro para establecer la planeación integral de las relaciones que se delimitan en un plano específico, en este caso en un territorio.<sup>49</sup> “Una última característica morfológica de las redes ego-centradas que podemos señalar es el alcance. [...] Se trata de una medida del número de personas que alguien alcanza a través de su red. Se puede limitar a las personas que están en contacto directo con el ego, aunque también se puede definir de modo que incluya las relaciones de segundo o tercer orden, etc. [...] Sin embargo, es posible también añadir un criterio de heterogeneidad: se puede decir que una persona cuyos contactos incluyen gente de más diversos tipos – definidos por edad, clase, etnicidad o lo que fuere- tiene, por tanto, una red de mayor alcance que quien tiene el mismo número de relaciones pero con un conjunto homogéneo de personas.”<sup>50</sup> Regresando a nuestro ejemplo anterior, observamos por ejemplo que se trata de una red heterogénea puesto que si bien todos los actores están insertados en el mismo escenario, o sea la Ciudad de México, y que de igual forma todos están vinculados al campo artístico, no todos conciertan las mismas posiciones y disposiciones.<sup>51</sup>

A partir del modelo de red, nos será más fácil identificar las relaciones que se establecen, así como, la forma en que los actores experimentan e intervienen el espacio a través de sus prácticas, pudiendo observar con una óptica más esquematizada el uso no sólo simbólico, sino de praxis de los paseos y caminatas que en el siguiente punto abordaremos. De esta forma, Hannerz analiza que las prácticas pueden establecer puntos de identificación del actor dentro de la vida urbana. “Podemos ver, sin embargo, que los habitantes de la ciudad mediante

48 Habíamos observado en el punto 2.2. como la densidad otorga referentes para poder medir impactos de los cambios urbanos, en este caso, también se comporta como un importante referente para poder observar tales impactos en las relaciones sociales cotidianas y en el análisis de la construcción del espacio social. Cfr pp. 92.

49 Cfr. Hannerz, Ulf, *Exploración de la ciudad*, F.C.E., Madrid, 1993, pp. 204-205.

50 *Ibíd.* pp. 206.

51 Por ejemplo, Cuauhtémoc Medina, es curador y crítico de arte de igual forma investigador, lo que lo somete a una serie de posiciones y disposiciones diversas dentro del campo del arte contemporáneo; sin embargo, aunque Miguel Calderón es artista visual, también está infiltrado en el mundo de la música por lo que conoce a Jessy Bulbo. Fadanelli es escritor, pero también es director de la revista alternativa *Moho*, posición que le abre a más posibilidades de relaciones, por lo que conoce a varios artistas visuales, músicos y editores por lo que conoce estrechamente de igual forma a Carlos Martínez Rentería, quien es Director de la revista *Generación* y periodista cultural, lo cual también le abre otras posibilidades para incrementar los vínculos en la red. Evidentemente, también sus propios habitus los relacionan como lo veremos más adelante.

una u otra táctica en la presentación del yo frecuentemente huyen del anonimato y la segmentalidad en las relaciones sociales. Las revelaciones personales, elaboradas con más o menos arte, son un elemento dinámico en la vida urbana.”<sup>52</sup>

Tomando en cuenta lo antes concertado, en el siguiente punto, observaremos de forma más detallada la relación simbólica que se establece desde la práctica de la caminata con el espacio, para representar su creación social a partir de la experimentación que se establece en el espacio físico. Analizaremos de igual forma, la importancia de que el peatón establezca rutas, como parte de la experimentación del escenario defenido.

### **3.2.1 EL PERFORMANCE DEL PEATÓN: LOS PASEOS Y CAMINATAS COMO FORMAS DE CONSTRUCCIÓN DEL COTIDIANO**

Los andares por la ciudad siempre han sido una práctica de máxima distinción para el estudio de las ciencias sociales. Para el sociólogo, la experimentación del espacio por medio de los paseos, propone una singular forma de delimitar su estrategia para observar múltiples relaciones sociales e inferirlas a estructuras. De esta forma, se redefine un carácter simbólico, el cual logra sustentar una visión alternativa que permite establecer una posible solución, a los fenómenos que se sitúan en el ejercicio de éstas prácticas. Como lo enuncia Michel De Certeau, “analizar las prácticas microbianas, singulares y plurales, que un sistema urbanístico debería manejar o suprimir y que sobreviven a su decadencia, seguir la pululación de estos procedimientos que, lejos de que los controle o los elimine la administración panóptica, se refuerzan en una ilegitimidad proliferadora. Desarrollados e insinuados en las redes de vigilancia, combinados según tácticas ilegibles pero estables al punto de constituir regulaciones cotidianas y creaciones subrepticias que esconden solamente los dispositivos y los discursos, hoy en día desquiciados, de la organización observadora.”<sup>53</sup> De esta forma, podemos valernos de los usos y de las prácticas como lo enuncia De Certeau, observar que pasa en sus relaciones y claro, analizar todo contenido; pero también, dotar de un plus que se salga de la instauración del orden establecido, escamotear lo que ellas representan ante la legitimación institucional, recrear en nuestros estudios este sentido de praxis cotidiana, salir un rato del panóptico para caminar aunque sea por un instante, con nuestro peatón.

---

52 *Ibíd.*, pp. 270.

53 De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano, I Artes de hacer*, UIA, México, 2000, pp. 108.

Específicamente los paseos y las caminatas, son prácticas que se prestan para muchas lecturas, desde la observación de como los actores sociales consumen el espacio social y lo que en él se encuentran, hasta los múltiples elementos simbólicos que antecederán en buena medida, al quehacer cultural de la vida urbana.<sup>54</sup> En este caso, observaremos cómo estas prácticas construyen el cotidiano, elaboran rutas de observación, las cuales permiten analizar como el peatón experimenta el espacio social y qué caracteres simbólicos recrea a partir de esta experimentación, que posteriormente podrá ser vista como la intervención estética del espacio social. Ante esto, se observa una instauración del habitus a través del ejercicio de las prácticas cotidianas establecidas en el espacio social. “[...] el habitus permite establecer una relación inteligible y necesaria entre una práctica y una situación de las que el propio habitus produce el sentido con arreglo a categorías de percepción y apreciación producidas a su vez por una condición objetivamente perceptible.”<sup>55</sup>

Como Bourdieu lo refiere, es necesario dilucidar los efectos que estas prácticas nos remiten así como, analizar las relaciones que se instauran en la sistematicidad<sup>56</sup> (referidos aquí como redes) de los estilos de vida, “[...] el análisis hace desaparecer también la estructura del espacio simbólico que resalta el conjunto de estas prácticas estructuradas, de todos estos estilos de vida distintos y distintivos que se definen siempre objetivamente, y a veces subjetivamente, en y por sus relaciones mutuas. Se trata de recomponer lo que ha sido descompuesto, primero a título de verificación, pero también para redescubrir lo que hay de verdad en el enfoque característico del conocimiento común, a saber, la intuición de la sistematicidad de los estilos de vida y del conjunto que éstos constituyen.”<sup>57</sup> El paseo comienza sobre la banqueta, posiblemente no se tenga una ruta previa, quizás sí por necesidad o por costumbre, pero lo que importa son los pasos, unidades imposibles de cuantificar, pero signos cualificables de inversión para la creación del espacio social. Es necesario entonces, un trabajo de apropiación, un trabajo de localización y por nuestra parte, un trabajo de desciframiento en donde puede que las redes, logren tal cometido.<sup>58</sup> La lógica de las redes como antes lo habíamos mencionado, dota de una capacidad de establecer relaciones que se alejan del sentido lineal, por ser prácticas

---

54 Con esto me refiero a las prácticas que se desglosan de tales elementos simbólicos como pueden ser la imágenes y que posteriormente serán deconstruidas en sus formas artísticas, visuales como es nuestro objeto de estudio en esta investigación, pero también literarias y musicales, como lo hemos visto con diversos ejemplos.

55 Bourdieu, Pierre, *La distinción*, Taurus, primera reimpresión, México, 2003, pp. 99.

56 Justamente pensar en redes, hará más visible las relaciones sociales constituidas en el espacio social conceptualizado en este capítulo como el escenario.

57 Ídem.

58 Como lo advertimos en el ejemplo anterior, la sistematicidad conforme a redes, permite realizar un análisis más profundo de las relaciones concertadas dentro del escenario. Observamos entonces con el ejercicio anterior, que existen muchos vínculos que proporcionan una diversidad de relaciones, sin embargo el vínculo se crea a partir de los estilos de vida de cada actor y alguna similitud tanto de actividad como del espacio que ocupan, para que exista tal relación.

cotidianas y por establecer múltiples relaciones de interacción con otros actores y con el espacio territorializado, sin embargo veamos la óptica del habitus.

Si bien es cierto, Bourdieu realiza sus estudios bajo las bases estructuradoras que él instaure como habitus; tal estructura se construye a partir de la delimitación del espacio social y es constituida por las bases que dotan el capital social y el capital cultural. Tales elementos son recreados como un intervalo de toma de disposiciones, instaurando un espacio en donde los actores están distribuidos en función de los consumos culturales establecidos en las prácticas cotidianas. “Más generalmente, el espacio de las posiciones sociales se retraduce en un espacio de tomas de posición por intermedio del espacio de las disposiciones (o de los habitus); o en otros términos, al sistema de separaciones diferenciales que define las diferentes posiciones en las dos dimensiones mayores del espacio social corresponde un sistema de separaciones diferenciales en las propiedades de los agentes (o de las clases construidas de agentes), es decir en sus prácticas y en los bienes que ellos poseen. A cada clase de posiciones el *habitus*, que es el producto de condicionamientos sociales asociados a la condición correspondiente, hace responder un conjunto sistemático de bienes y de propiedades, unidos entre ellos por una afinidad de estilo.”<sup>59</sup>

Es decir, se habla en primer lugar de un sistema delimitado por un enclavamiento, que lejos de conceptualizarse a la forma marxista, Bourdieu lo traduce en una separación de clase que se distingue por medio de indicadores como el sexo, la edad, la profesión, por sus gustos, sus prácticas y los espacios en donde se mueven, esta taxonomía la logra delimitar en primer lugar por el modelo que forma a través del habitus, como estructura estructural estructuradora, y que tiene como referente las bases en los que cada clase se sostiene, cada práctica se define, por el capital cultural, y por el capital escolar, constituyendo las bases para tener sentido del gusto y realizar una distinción de lo que gusta y de lo que parece desagradable. “Se trata de sustituir la relación abstracta entre consumidores con gustos intercambiables y productos con propiedades uniformemente percibidas y apreciadas por una relación entre unos gustos que varían de manera necesaria según las condiciones económicas y sociales de su producción y unos productos a lo que confieren sus diferentes identidades sociales.”<sup>60</sup> Se observa

---

59 Cfr. Bourdieu, Pierre, *Capital cultural, escuela y espacio social*, quinta edición en español, Siglo XXI editores, México, 2003, pp. 32-33.

60 Bourdieu, Pierre, *La distinción*, Taurus, México, 2003, pp. 99.

entonces, que la clase social se define por la estructura de las relaciones entre todas las propiedades pertinentes, y que se da por lo tanto, un valor para cada propiedad, así como a los efectos que producen para el planteamiento de clase.<sup>61</sup>

Esta delimitación o taxonomización social, puede incluso dar un mejor análisis sobre la trayectoria social de las prácticas; sin embargo, para efectos de nuestra investigación, nos limitaremos a tomar el concepto de habitus, como estructura y no como índice para el análisis de las relaciones sociales que se instauran en la práctica de la caminata, puesto que no es el propósito del trabajo realizar un ejercicio metodológico para observar los tipos de actores que intervienen en estas prácticas. Observando que el discurso de la investigación, se basa en el hecho de que la práctica cotidiana de la caminata, establecida por el peatón, dota por medio de sus pasos una de las posibles formas de construir el espacio social; esto como apoyo en primer lugar, para el ejercicio de la experiencia colectiva y en un segundo momento, como base para sustentar lo que más adelante observaremos, la representación de la experiencia estética que el peatón dentro de su papel de artista, cobra a partir de la realización del arte en espacios públicos, ejerciendo una práctica cotidiana que puede contribuir a la construcción del imaginario urbano.

Para efectos de caso, el concepto del habitus, legitima a la práctica dentro de la sociología, puesto que el peatón cuenta con un sentido de gusto por recorrer las avenidas, hace una distinción sobre que rutas tomar, cuenta con un capital social y un capital cultural definido, pero sobre todo, hace de esta práctica una vivencia constante, consumiendo el espacio físico y estableciendo el espacio social, de igual forma al crear relaciones que se intercepten por medio de los habitus afines, recreando en algunos casos incluso, una comunidad. Además de que en nuestra investigación, el concepto de habitus dota de una estructuración para darle sentido al cotidiano que será la base para la creación de los imaginarios; sin embargo, creemos importante el uso de la red, ya que las relaciones que se establecen en esta delimitación sistemática, son convergentes con la disposición del gusto para transitar por un lugar, y por lo tanto, observar como las relaciones se establecen para determinar una de las acepciones del espacio social, no por los lineamientos propiamente bourdianos, en el caso de no enclasar al grupo, si no de delimitar las relaciones que el peatón en especial, construye en el espacio social.

Tomando en cuenta lo que Bourdieu dice respecto a su modelo: “El modelo define pues las distancias que son *predictivas* de reencuentros, de afinidades, de simpatías o también de deseos: concretamente, esto significa que las personas que se sitúan en lo alto del espacio tienen

---

61 Cfr. Bourdieu, Pierre, Op. Cit. pp. 104.



poca oportunidad de casarse con las personas que están situadas hacia lo bajo.”<sup>62</sup> Por ello, resulta pertinente observar desde las propias relaciones que se intersectan desde la plataforma de red ego-centrada, las implicaciones que esto tiene para poder analizar en los nodos, los elementos que pueden permitir la instauración de hibridaciones culturales por la intervención del espacio. Esto se suscita en un primer momento, a partir de la práctica cotidiana de la caminata; en un segundo momento, en la creación de imaginarios, y en un tercer momento en la realización de la experiencia estética iniciada por el artista para poder enfrentar su alcance en el imaginario urbano. Ante esto, será pertinente analizar desde las propias palabras de Bourdieu lo que refiere el habitus: “Estructura estructurante, que organiza las prácticas y la percepción de las prácticas, el habitus es también estructura estructurada: el principio de división en clases lógicas que organiza la percepción del mundo social es a su vez producto de la incorporación de las clases sociales. Cada condición está definida, de modo inseparable, por sus propiedades intrínsecas y por las propiedades relacionales que debe a su posición en el sistema de condiciones, que es también un sistema *de diferencias*, de posiciones diferenciales, es decir, por todo lo que la distingue de todo lo que no es y en particular de todo aquello a que se opone: la identidad social se define y se afirma por la diferencia.”<sup>63</sup>

Bajo la instancia de que la diferenciación es la que define la identidad social, fue pertinente tomar en cuenta a la práctica de la caminata, como una práctica cotidiana que contenía en ella todos los elementos para poder leerla desde diversas ópticas, desde la red, y desde el habitus como una práctica cotidiana, que construye el espacio, pero claro también por la enunciación de diferencias contenidas en esta práctica, como lo refiere De Certeau. “El acto de caminar es al sistema urbano lo que a la enunciación (el speech act) es a la lengua o a los enunciados realizados. Al nivel más elemental, hay en efecto una triple función “enunciativa”: es un proceso de apropiación del sistema topográfico por parte del peatón [...] es una realización espacial del lugar [...] en fin, implica relaciones entre posiciones diferenciadas, es decir “contratos” pragmáticos bajo la forma de movimientos [...] El andar parece pues encontrar una primera definición como espacio de enunciación.”<sup>64</sup>

Desde el concepto de vivencia, la caminata introduce el sentido de continuidad en la vida, por ser una práctica cotidiana, que se construye por sí misma; ésta forma parte de la unidad de secuencia vivida, pero que a su vez, en la siguiente reproducción se deja atrás para

---

62 Bourdieu, Pierre, *Capital cultural, escuela y espacio social*, quinta edición en español, Siglo XXI editores, México, 2003, pp. 35.

63 Bourdieu, Pierre, *La distinción*, primera reimpresión, Taurus, México, 2003, pp. 170.

64 De Certeau Michel, *La invención de lo cotidiano, I Artes de hacer*, UIA, México, 2000, pp. 110.

adquirir una nueva vivencia, correspondiendo al sentido habitual del cotidiano, como lo analiza Gadamer. “Toda vivencia está entresacada de la continuidad de la vida y referida al mismo tiempo al todo de ésta. No es sólo que como vivencia sólo permanezca viva mientras no ha sido enteramente elaborada en el nexo de la propia conciencia vital; también el modo como se supera en su elaboración dentro del todo de la conciencia vital es algo que va fundamentalmente más allá de cualquier significado de que uno cree saber algo. En cuanto que la vivencia queda integrada en el todo de la vida, este todo se hace también presente en ella.”<sup>65</sup> Vemos con tales elementos que lo interesante de la práctica del caminar, se infiere en que también es una práctica que se organiza por sí misma, organiza su espacio, a partir de que el caminante, simplifica las modalidades de las rutas establecidas escamoteando con astucia rutas que para él son más significativas, por necesidad o por gusto, pero sí por propia decisión. De esta forma, inaugura nuevas rutas, haciendo combinaciones para llegar a un destino. Toma algunas rutas establecidas y las recompone para su propio uso, creando una discontinuidad respecto a la sistematización peatonal, instaurada por los urbanistas y las instituciones, para poder concretar su propio estilo. Reflexionemos esto, el paseante, usa un estilo y esto lo podemos inferir a una acepción de uso retórico, más que metafórico, para observar esta práctica como un performance.<sup>66</sup>

Es decir, la caminata puede contemplarse como el primer indicio para la creación de una práctica estética, puesto que mediante la ejecución que el actor realiza, transforma el espacio percibiendo a éste, como objeto de transformación y posteriormente de representación. Por medio de su cuerpo que camina y recorre las calles, realiza un estilismo propio para la construcción de un espacio social, conceptualizado aquí bajo la metáfora del teatro en donde se constata la continuidad de la vida social. Por otro lado, el caminar, de forma implícita logra articular el lenguaje de las prácticas cotidianas, como si a través de su experimentación se lograra construir simbólicamente uno de los relatos de la vida cotidiana. El cuerpo del peatón en realidad es más que el vehículo que lleva a nuestro actor de un lugar a otro, es una unidad que encarna de forma subjetiva, la experiencia cotidiana de la caminata. El cuerpo alude a la experiencia corpórea, registra la memoria de los pasos, puesto que siempre está en una agitación permanente durante la realización del acto. Posibilita que el actor en su rol de peatón, realice varias

<sup>65</sup> Gadamer, Hans George, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003, pp. 107.

<sup>66</sup> Particularmente el sentido de performance es usado en las artes dramáticas como un proceso de ejecución en donde el actor a través de diversos elementos como su cuerpo u otros, realiza una transformación de un objeto, creando un discurso a través de la propia intervención del objeto, como lo establece el performancero Victor Sulser. “Performance es una palabra del inglés que significa realizar, llevar a cabo, rendimiento, desempeño. Se usa también para nombrar una pieza musical. En los años setenta se extiende el uso del término performance art; al unir a performance el término de arte se designa un nuevo género, disciplina diferente a la ejecución teatral o musical. Los artistas conceptuales instituyen como obra la ejecución misma de la acción.” Cfr. Sulser, Victor, “12 artistas haciendo alguna cosa” en Montessoro Flavio, et. al. (coord.) *Por debajo/acciones*, CONACULTA, FONCA, Sistema de transporte colectivo Metro, México, 2004, pp. 3.

disposiciones dentro del escenario, que se mueva o refracte sus rutas, que perciba olores, de igual forma que permite en los casos posibles, visualizar imágenes y en todos recrearlas en su imaginación. El cuerpo finalmente, exorciza al peatón de todas las cargas legítimas para instaurar la creación de espacios que digan algo de él.

Tomando lo anterior en cuenta, en el siguiente punto, analizaremos el peso simbólico del cuerpo del performancero, percibido como el elemento-herramienta que ayuda a establecer a partir de la acción, la construcción del espacio social, observando desde un sentido retórico su función dentro de la vida urbana en el escenario teatral.

### **3.2.2 EL CUERPO DEL PERFORMANCERO, UNA RETÓRICA QUE CONSTRUYE EL ESPACIO SOCIAL**

Hemos analizado que el espacio socioculturalmente, se construye por una vivencia. Como lo habíamos observado antes, por medio de una experiencia corporal que se sintetiza en la caminata; por lo que resulta necesario, analizar el papel que juega el cuerpo dentro de la experiencia de la caminata, la cual promueve la construcción del espacio social. El cuerpo es el medio por el cual se lleva a cabo la retórica del caminar, creando a partir de él un propio estilo. De Certeau analiza dentro de la práctica de la caminata, una similitud entre la retórica, y la práctica de la caminata, al percibir a la caminata, como un acto de enunciación dentro del espacio urbano del sujeto, instaurando con ayuda del cuerpo figuras de estilo, progresos retóricos en las vueltas de los recorridos. “Dos postulados, me parece, condicionan la validez de esta aplicación: 1) se supone que las mismas prácticas del espacio corresponden a manipulaciones sobre los elementos básicos de un orden construido; 2) se supone que, como los tropos de la retórica, desviaciones relativas a un especie de “sentido literal” definido por el sistema urbanístico. Existiría entonces una homología entre las figuras verbales y las figuras caminantes (respecto a estas últimas, ya se contaría con una selección estilizada con las formas del baile) en la medida en que unas y otras consisten en “tratamientos” u operaciones que se refieren a unidades aislables, y funcionan como “arreglos ambiguos” que desvían y desplazan el modo que una imagen movida altera y multiplica el objeto fotografiado.”<sup>67</sup>

---

67 De Certeau Michel, *La invención de lo cotidiano, I Artes de hacer*, UIA, México, 2000, pp. 113.

De esta forma, se establece una relación entre las figuras percibidas en el lenguaje, y figuras que el peatón realiza con sus andares. Tal relación recompone la unidad corpórea como el instrumento que instaura el mecanismo de la praxis cotidiana; sin embargo debe tomarse en cuenta, que la acción del peatón, toma en cuenta las organizaciones espaciales ya instauradas en el sistema urbano, y constituidas bajo el lenguaje arquitectónico y urbanista, puesto que ambos son los que en un primer momento transforman el espacio urbano, como lo percibe Augé, observando incluso una cercanía con el etnólogo. “El arquitecto ha realizado una parte de aquello que el etnólogo observa, y este último observa una parte de lo que el primero ha realizado sin saberlo, de lo que ha autorizado sin saberlo. [...] Por otro lado, la experiencia que el arquitecto el etnólogo, cada uno por su lado, tienen del espacio es algo fundamentalmente problemático. [...] El problema de las fronteras, de las rupturas o de las transiciones les es común. El espacio, además, existe esencialmente a sus ojos por las prácticas humanas de que ha sido o serán objeto. Son éstas las que permiten cualificarlo como estético o funcional, como profano o sacro, como público o privado. Imprimen además la presencia del cuerpo en el orden de la vivienda, en el trazado de los itinerarios o en la geometría de las formas edificadas.”<sup>68</sup>

Si lo anterior, se materializa en nuestra acción de ver a la ciudad como teatro, lo que obtenemos es que nuestro ahora performancero, deberá tomar en cuenta las implicaciones de su escenario, del discurso que el lenguaje institucional ha establecido, para manifestar por medio de su cuerpo, su propia enunciación. Manuel Delgado refiere el acto que nombró como performancero, como el acto dancístico, que de cualquier forma son actos artísticos de influencia escénica, cuyo instrumento para llevar a cabo la acción es el cuerpo, por lo que se posibilita equiparar a la acción del peatón con la del danzante. “El papel central del cuerpo en la actividad de los espacios públicos invoca de manera automática el referente formal de la danza. Nada casual, puesto que el cuerpo y lo urbano siempre están, como suele decirse, en danza, es decir en estado de agitación permanente, incluso de forma larvada cuando su actitud es la del reposo o la inmovilidad.”<sup>69</sup> Evidentemente queda por analizar su rasgo de práctica efímera, puesto que es un acto que se articula en tiempo presente y que se desenvuelve sobre un *cronos* constante, recuperando así el importante elemento corpóreo siendo el único que logra tal despliegue, como lo analiza Francisco Casas. “La performance es en sí lo efímero, actúa en el presente, el acto creador sólo es presente y su permanencia en la memoria corresponde a las

68 Augé, Marc, *Ficciones de fin de siglo*, Gedisa editorial, Barcelona, 2001, pp. 99.

69 Delgado, Manuel, *Memorias Culturales 2*, Universitat Politècnica de València, València, 2001, pp. 26-27.

mediaciones estéticas del relato y las diferentes formas de la captura del instante en analogía perversa con lo íntimo.”<sup>70</sup> Sin embargo el cuerpo, lo podemos inscribir de igual forma en su acción, dentro de un ordenamiento lúdico, reconociendo el drama de la praxis, que constantemente articula sobre el espacio del escenario para la representación de nuestro performance del peatón, analizamos esto bajo la óptica de Gadamer. “En estos casos en los que la realidad se entiende como juego se hace patente cuál es la realidad del juego que hemos caracterizado como *juego de arte*. El ser de todo juego es siempre resolución, puro cumplimiento, *enérgeia* que tiene en sí misma su *télos*. El mundo de la obra de arte, en el que se enuncia plenamente el juego en la unidad de su decurso, es de hecho un mundo totalmente transformado. En él cualquiera puede reconocer que las cosas son así. De este modo el concepto de transformación se propone caracterizar esa forma de ser autónoma y superior de lo que llamamos una construcción. A partir de ella la llamada realidad se determina como lo no transformado, y el arte como la superación de esta realidad en su verdad. La teoría antigua del arte, según la cual a todo arte le subyace el concepto de mimesis, de la *imitación*, partía también evidentemente del juego que, como danza, es la representación de lo divino.”<sup>71</sup>

En el sentido artístico, quizás uno de los artistas más representativos en el género del *performance art* de nuestra ciudad, siguiendo la línea de la experimentación del espacio a partir de la caminata, fué el fallecido Melquiades Herrera. Él a través de sus grandes recorridos, logró no sólo experimentar el espacio sino, apropiarse de elementos que introducía en sus actos performativos, chácharas que con ingenio adornaban su cuerpo que ya había transitado el espacio urbano, y sus piezas que abstraían lo encontrado en los paseos, como lo refiere César Martínez. “De gran capacidad exploratoria, recorriendo por la *ansiedad* de México, entre sus límites y rincones, Melquiades Herrera hacía del caminar, un oficio. La calle era para él no sólo el trayecto, sino la senda de una gran biblioteca visual y conceptual, un proyecto en sí. Entre las vías de edificios y solares, trataba a los puestos de venta como librerías o instalaciones performativas, de las que escogía sus más selectos volúmenes, que bien podrían ser geométricos o literarios.”<sup>72</sup>

Ante el ejemplo antes citado, se observa por lo tanto, que existe una relación muy cercana entre el cuerpo del peatón y el cuerpo de un performancero, puesto que el cuerpo finalmente como unidad subjetiva, funde en sí, una constante descarga de energía que permite el acto sobre el escenario, con una secuencia en tiempos breves entre la inferencia de espacios, con características diversas y la práctica para recorrer-

---

70 Casas, Francisco, “Apuntes para un barroco hambriento, la performance de Pancho López.” en *Generación*, no. 45, año, 14, México, 2002, pp. 54.

71 Gadamer, Hans George, *Verdad y método*, Ed. Sígueme, Salamanca, 2003, pp. 157.

72 Martínez, César, “Melquiades Herrera, el peatón profesional.” en *Generación*, no. 54, año 15, 2004, pp. 14.

los. De esta forma se logra una relación entre cuerpo- energía- tiempo, que contrasta con todas las posibilidades que el espacio físico puede ofrecer, empero, que facilita la experimentación del espacio físico, construyendo entonces el espacio social, como lo deduce Delgado. “El cuerpo-energía-tiempo del danzante expresa todas sus posibilidades en una actividad cotidiana en marcos urbanos en que las palabras suelen valer poco en la relación entre desconocidos absolutos o parciales y en la que todo parece depender de elocuencias superficiales, que funcionan por deslizamientos, que extraen el máximo provecho de los accidentes del terreno, que buscan y crean los pliegues y las arrugas, que desmienten toda univocidad en la piel de lo social.”<sup>73</sup>

Por lo que el performance del peatón, trata de la acción de recorrer las calles, de transitar por ellas, de cambiar de rutas, de darle un flujo al espacio físico, de darle vida al espacio urbano. En toda experiencia estética el artista experimenta una ruptura con el mundo real para enfrentarse al mundo simbólico. El performancero toma por un tiempo una posesión ritual, el peatón toma condición subjetiva de su práctica para llevarla al igual que el performancero, hasta el límite.<sup>74</sup> Regresando ante esto, al ejemplo de Melquiades Herrera, César Martínez nos detalla de forma exacta lo que Herrera traducía de sus andares por la ciudad, en la creación de sus piezas. “*Marchand* de Sonora *Market*, Lagunilla era su barrio, aunque él provenía todos los días de un sitio metafórico y legendario llamado *Azteca City*. Emigraba desde ahí cotidianamente al centro del D.F. *Kaos* para convertirse en un marchante feroz de toda cháchara alternativa y los reflejos del arte pop involuntario, tan presente y cotidiano en nuestras grandes colecciones de objetos estéticos en nuestros museos caseros. [...] Melquiades en cada paso halló una trama, bocetó conceptos, descubrió unidades múltiples, y nos permitió contemplar en su andar por el camino del arte actual la consistencia de la inconsistencia y el goce psíquico de los objetos.”<sup>75</sup>

Observamos entonces, que la acción más importante del cuerpo es la del movimiento, que logra hacer figuras retóricas, que metafORIZA el *tropos*, disuelve el *cronos*, llena el espacio físico, lo dota de significado y deja una permanencia simbólica en su recorrido. El cuerpo, al igual que la vida social que se instaura por las caminatas en la calle, retiene una memoria, que en el caso de la creación estética, logra abstraerse en

73 Delgado, Manuel, Op. Cit. pp. 27.

74Manuel Delgado, logra establecer la correspondencia entre el cuerpo del actor social en su cotidiano y el cuerpo del artista para una práctica que podría ser una práctica cotidiana, pero que contiene un devenir corpóreo simbólico. “El peatón como el danzante, como el poseído, como el iniciado en los ritos de paso, en efecto no posee nada. O mejor dicho: posee tan solo su cuerpo. Es su cuerpo. Sin identidad específica –salvo la insinuada, la simulada, la involuntariamente delatada en los deslices y en los fallos-, sin ese interior que oculta o disimula, el animal público sólo puede ser lo que hace su cuerpo y lo que le pasa a su cuerpo. En ese ámbito, el actor social no es, puesto que no puede ser resumido en una sola identidad substantiva [como se había observado antes, en los cambios de rol del actor]; ni siquiera podríamos decir de él que está, puesto que no es un estado. El actor social sucede, su devenir corresponde al reino del acontecer.” Cfr. *Ibíd.* pp. 28.

75 Martínez, César, “Melquiades Herrera, el peatón profesional.” en *Generación*, no. 54, año 15, 2004, pp. 14.

las piezas performativas de nuestro peatón que llega a ser performancero, bajo la percepción de Gadamer se admitiría una construcción estética ante el sentido de distinción, lo que se preserva bajo la representación dentro del escenario, que a su vez se refracta bajo una lógica del esquema del juego, “[...], la representación escénica y la obra de arte entendida desde ella no se reducen a un simple esquema de reglas o prescripciones de comportamiento en el marco de las cuales el juego podría realizarse libremente. El juego que se produce en la representación escénica no desea ser entendido como satisfacción de una necesidad de jugar, sino como la entrada en la existencia de la poesía misma. Se plantea así qué es esta obra poética según su ser más auténtico, ya que sólo existe al ser representada, en su representación como drama, y sin embargo lo que de este modo accede a la representación es su propio ser. [...]El juego es una construcción, esta tesis quiere decir que a pesar de su referencia a que se lo represente se trata de un todo significativo, que como tal puede ser representado repetidamente y ser entendido en su sentido. Pero la construcción es también juego, porque, a pesar de esta su unidad ideal, sólo alcanza su ser pleno cuando se lo juega en cada caso. Es la correspondencia recíproca de ambos aspectos lo que intentamos destacar frente a la abstracción de la distinción estética”<sup>76</sup>

Sin embargo, dentro de los recursos urbanísticos mencionados en el capítulo anterior, parece que se exilia a la práctica del caminante. No se toma en cuenta porque entonces no existiría una sistematicidad para el uso de los equipamientos urbanos, el cual va más allá de tomar en cuenta las rutas del peatón, que no son más que construcciones simbólicas, como lo analiza De Certeau. “Lo que produce este exilio caminante es precisamente lo legendario que falta ahora en el lugar cercano; es una ficción, que tiene por otra parte la doble característica, como el sueño o la retórica peatonal, de ser el efecto de desplazamientos y de condensaciones. Como corolario, se puede medir la importancia de estas prácticas significantes [...] como prácticas capaces de inventar espacios.”<sup>77</sup> Con ello, podemos observar que la práctica del peatón va más allá de una simple caminata, puesto que esta resulta ser una de las posibilidades simbólicas dentro de las prácticas cotidianas que logran construir el espacio social, y de igual forma percibir simbólicamente a la ciudad.

Dentro del planteamiento de edificaciones simbólicas, en el siguiente punto analizaremos la formación del imaginario urbano, para situar en el plano no sensible, los territorios por los que la práctica de la caminata cumple su función de desplazamiento y conocimiento de la

---

76 Gadamer, Hans George, *Verdad y método*, Ed. Sígueme, Salamanca, 2003. pp.161.

77 De Certeau Michel, *La invención de lo cotidiano, I Artes de hacer*, UIA, México, 2000, pp. 119.

ciudad a través de los paseos y las rutas que el peatón establece. De igual forma ubicaremos algunas imágenes recabadas de relatos que el peatón cuenta sobre lo que ha percibido e imaginado para edificar el escenario imaginario.

### 3.3 EL IMAGINARIO URBANO

Hemos hablado en algunos de los puntos anteriores sobre el imaginario,<sup>78</sup> sin embargo, delimitaremos aquí sus características, sus funciones, su proceso de creación y de apreciación por parte del sujeto social. Si bien es cierto, hablar de imaginario por lo general no resulta una tarea fácil y sin embargo, es un elemento que nos traspasa a cada uno de los que conformamos el espacio social, puesto que todos en su conjunto lo edificamos. Imaginario tiene que ver con símbolos, que como hemos revisado antes, conforman una imagen simbólica que logra traducirse sólo para los que entran en ese dinamismo de comprender lo que significa tal símbolo, creando incluso un efecto de identidad.

Se trata entonces de la apropiación simbólica del espacio, en este caso el urbano, observando que en los imaginarios urbanos, la construcción se produce socialmente a partir de las interacciones entre las personas y los lugares, además de otros elementos simbólicos, como objetos, personajes de la vida pública, por nombrar algunos elementos. De esta forma, se logra recuperar la experiencia espacial del habitante de la megalópolis, en su cotidiano y en su imaginación. Por lo que existe un entrecruce de las prácticas y el espacio en donde se producen los imaginarios. Prácticas de apropiación, de consumo y de distribución, espacios en donde la acción social, recupera la existencia del mismo. Pero también están las imágenes, su simbolismo y uso, sobre todo en una época en donde como hemos revisado anteriormente, el impacto de la imagen da el efecto de gravitación entre los habitantes de la megalópolis, y que todo esto tiene un fuerte impacto en lo que hemos categorizado anteriormente como imaginación simbólica. Esto realiza la verificación de que en todo simbolismo, permanece un componente imaginario, el cual no resulta fácil de presentar en forma de una cosa específica como los signos, sino que por sus proporciones míticas incluso, crean un universo que se encuentra en representaciones de origen no- sensibles.

Al referirnos al imaginario urbano, resulta necesario primero hablar de concepciones espaciales, del espacio en donde se crean los imaginarios. De alguna forma sabemos que la experiencia humana es necesariamente espacial, por lo menos desde la concepción occidental.

<sup>78</sup> Cfr. pp. 112.



Observamos por ejemplo, que la concepción del espacio *per sé* conceptualiza lo que nos contiene, lo que nos limita y también lo que nos extiende, lo que nos hace parte de algo, produciendo así una concepción no sólo del espacio físico, sino también del espacio-vivido, que en los imaginarios urbanos es el foco de atención para su producción. Es por eso, que en nuestro caso podemos decir como lo señala Armando Silva, “una ciudad no sólo se reconoce por lo físico-natural sino por lo edificado.”<sup>79</sup> Y entonces vemos que lo edificado se erige a través de las expresiones, de las manifestaciones culturales que aparecen al alba del cotidiano. “Una ciudad, -explica Silva- entonces, desde el punto de vista de la construcción imaginaria de lo que representa, debe responder, al menos, por unas condiciones físicas naturales y físicas construidas; por unos usos sociales; por unas modalidades de expresión; por un tipo especial de ciudadanos en relación con las de otros contextos, nacionales, continentales o internacionales; una ciudad hace una mentalidad urbana que le es propia.”<sup>80</sup>

Percibimos entonces, que no sólo es el espacio físico el elemento que construye a la ciudad. Como lo hemos visto, no sólo las características espaciales de la megalópolis son las que hacen que la llamemos así, sino los usos sociales y simbólicos bajo las características que esta misma introduce; por ejemplo, como la densificación hace que cada vez esta crezca más, incluso imaginariamente, puesto que en las mentes de muchos actores existen imágenes de desbordamiento, por lo que en muchas ocasiones se ubican expresiones tales como “monstruocuidad”, “ciudad sin límites” “ciudad tumor” “ciudad cáncer”.<sup>81</sup> Tales expresiones ratifican que hay un efecto de apropiación simbólica del espacio al que los ciudadanos refieren como la Ciudad de México. Por lo que el punto de vista ciudadano, como lo impone Silva será de suma importancia para que nosotros como investigadores sociales, sepamos más certeramente sobre la edificación de la imagen simbólica de la ciudad, sobre su imaginario.

Veamos un ejemplo que nos aproxime a esta idea. En una entrevista realizada al escritor mexicano Guillermo Fadanelli, al preguntarle que es lo primero que se le venía a la mente cuando se le preguntaba sobre la Ciudad de México, en un principio, comenzó a relatar sobre su infancia, sobre sus lugares preferidos y lo que hacía en ellos,<sup>82</sup> sin embargo, al preguntarle como la observaba de adulto, contestó lo siguiente:

---

79 Silva, Armando, *Imaginarios Urbanos*, Tercer Mundo ediciones, Bogotá, 1992, pp. 17.

80 *Ibid.* pp. 18.

81 Expresiones recuperadas de algunas de las entrevistas realizadas en el trabajo de campo.

82 Este relato, también nos aproxima a que esas imágenes como lo habíamos revisado antes, se traducen posteriormente en la creación de la obra de arte, en su caso Fadanelli, relata mucho de estas imágenes de la infancia, en su libro *Educando a los topes*. Cfr. Fadanelli, Guillermo, *Educando a los topes*, Anagrama, México, 2006.

“El D.F. no lo concibo como una ciudad, sino como un territorio urbano, formado por múltiples fragmentos; para mi el D.F. no es la ciudad que caminas, que puedes gozar, donde un peatón puede recorrer con sus pasos y construir su propia historia, dado que esta es también una ciudad cada vez más hecha para el automóvil. La ciudad son los edificios que más te gustan, haciendo tus recorridos cotidianos, los bares, los antros, a los que acudes durante las noches, los restaurantes, la comida preferida. Yo creo que la Ciudad de México es un eufemismo bárbaro, creo que es más bien un tumor, una especie de tumor y una mala broma, un malentendido, pero no una ciudad. Me aterra pensar en la cantidad de personas que pululan por sus alrededores. Siempre pienso que es como la broma de un Dios perverso; Jodorowsky decía que lo que más le sorprendía del D.F. es que siempre parecía estar al borde de la explosión, del derrumbe de la inclusión, que cualquier persona sensata se imagina que esta ciudad no puede sobrevivir un día más; sin embargo, justamente vive en ese vértigo constante, en una cuerda floja de la que nunca va a caer, ¿cómo sobrevivir una ciudad monstruosa como esta? Monstruosa digo en sus dimensiones, en sus relaciones humanas y civiles.”<sup>83</sup>

Ante esto, podemos reflexionar entonces como en el caso de la megalópolis defeña, lo urbano siempre queda atravesado por las múltiples concepciones de los sujetos que intervienen el espacio físico, al hablar por ejemplo, de relaciones civiles, de forma en que los actores sociales hacen crecer más a la ciudad, lo urbano sale exclamando su lugar en el imaginario. De alguna manera, los imaginarios nos resultan incluso a los investigadores sociales, como una estrategia para analizar los procesos de urbanización en la ciudad, sus costos sociales y sus formas en que los ciudadanos la perciben; como lo explica Silva, “lo urbano viene desde afuera para romper los límites físicos de la ciudad y, de cierta manera, desterritorializarla. Lo urbano así entendido, correspondería a un efecto imaginario sobre todo eso que nos afecta y nos concibe para hacernos ciudadanos del mundo: los medios, el Internet, los sistemas viales, las ciencias, el arte y, en fin, las tecnologías.”<sup>84</sup> En el caso de Fadanelli, vemos como todo lo que tiene carácter urbano, como la densidad poblacional, el crecimiento del parque vehicular, entre otros elementos de carácter negativo, pueden ocasionar incluso miedo; empero, existe la posibilidad de encontrar goces, como lo son al recordar los lugares en donde él experimenta los placeres que pueden ser consumidos en la ciudad.

83 Entrevista realizada al escritor Guillermo Fadanelli, 28 de febrero, 2007. Ciudad de México.

84 Silva, Armando, “Imaginarios: estética ciudadana.” en Vergara, Abilio, (coord.) *Imaginarios: horizontes plurales*, CONACULTA, INAH, BUAP, México, 2001, pp. 107.

Ahora bien, es necesario puntualizar, que no se habla del espacio urbano como un simple producto cultural, sino como un índice que posibilita la constante generación de producción cultural, que a su vez, tiene la capacidad de incidir en la memoria colectiva urbana. De esta forma, observamos también la parte subjetiva que retiene al imaginario urbano, es decir, su constante interacción con las imágenes, su simbolismo y sus modos de representación, características que se sostienen a través de la vivencia, de las carencias que producen deseos, de los miedos y goces que producen fantasías y también del intercambio de información externa en correspondencia de dichas producciones imaginarias. Esto resulta potencialmente provechoso, para observar por ejemplo en el caso de la globalización, las diferencias entre una ciudad y otra, aunque como hemos observado anteriormente, algunos modelos urbanos como la ciudad global, hacen que cada vez más las ciudades carezcan de diferencias entre ellas. Se observa incluso en el caso latinoamericano, que los símbolos que están inmersos en estas ciudades, pueden hacer una gran diferencia. Más que su estilo arquitectónico, los elementos subjetivos permean ese halo de diferencia que se repliega en la imaginación de los ciudadanos, como lo enuncia Silva. “Lo que hace diferente a una ciudad de otra no es tanto su capacidad arquitectónica, lo cual ha quedado rezagado luego de un modernismo unificador en una avanzada crisis, cuanto más bien los símbolos que sobre ella construyen sus propios moradores. Y el símbolo cambia como cambian las fantasías que una colectividad despliega para hacer suya la urbanización de una ciudad.”<sup>85</sup> Por lo que el escenario urbano, una vez más se ratifica en la experiencia del actor social, sólo ahora será desde su dimensión simbólica. Es decir, anteriormente observamos como las prácticas cotidianas como la caminata hacían que nuestro peatón, construyera el espacio de forma simbólica a partir de la vivencia de recorrer calles, de mirar, de consumir incluso. El peatón ha experimentado el lugar, ahora a partir de esta experiencia, podrá crear imágenes mentales que se reconvertirán de forma colectiva en una imagen de la ciudad, en una imagen subjetiva que contiene, miedos como la agorafobia, goces como el consumo en la ciudad del espectáculo, deseos como en la ciudad vivida a través de demandas ciudadanas, fantasías como los relatos que ellos cuentan a raíz de un lugar y lo que ellos creen que significan y un cúmulo de rutas para llegar a un lugar imaginario, al escenario imaginario construido por el peatón. Pues bien, observemos entonces como se crea el imaginario urbano y su importante impacto social, como cohesionador en un espacio tan poco definible, como lo es la megalópolis defecha.

---

85 Silva, Armando, *Imaginario Urbano*, Tercer Mundo ediciones, Bogotá, 1992, pp. 19.

### 3.3.1 EL IMAGINARIO URBANO, UNA IMAGEN SOCIALMENTE CONSTRUIDA A PARTIR DEL ESPACIO MEGALÓPOLITANO

Hablábamos en el primer capítulo, de la importancia del simbolismo en la sociología, así como de su indicio en la producción de imágenes.<sup>86</sup> En ese caso, apresurábamos la idea de la producción de imágenes desde la perspectiva artística, sin embargo, en este instante, analizaremos la construcción de una imagen colectiva, que se vierte en lo que conceptualmente avalamos como imaginario urbano. La construcción de imaginarios remite siempre a la creación constante de figuras, formas e imágenes que auspician el proceso de abstracción simbólica para poder referirnos a algo. Esto nos otorga el indicio de que existe una relación de procesos cognitivos, sin que esto niegue la existencia de formas materiales como lo es la producción estética sea popular o no, construyendo de esta forma, la imagen de la ciudad que habitamos y abordamos a partir de estas producciones imaginarias, como lo analiza Daniel Hiernaux. “La construcción de los imaginarios, es decir de un conjunto de figuras, formas e imágenes por medio de las cuales nos representamos la ciudad pero también la construimos, deviene entonces un material esencial para la empresa de comprender la dimensión subjetiva de la ciudad, aunque no sea la única.”<sup>87</sup>

Observábamos en el segundo capítulo bajo la producción de la imagen de la megalópolis, como una imagen aérea permite por la abertura de su enfoque, la visualización de su totalidad espacial, percibiendo así, el desbordamiento eminente de la megalópolis defecha; así mismo, interrelacionamos tal desbordamiento, con las imágenes de las marchas y conciertos de rock. Aunque el desbordamiento humano no abarcaba toda la zona megalopolitana, veíamos de forma analógica el desbordamiento de esa masa humana que desplazaba a las infraestructuras urbanas, movida por un motor de carácter sensitivo como lo es el deseo inscrito en la demanda ciudadana, recreando junto con la infraestructura urbana, una extraña amalgama que se inclinaba hacia su desborde. Por lo tanto, en ambas resoluciones gráficas observábamos, que efectivamente el concepto de megalópolis encarnaba sus dimensiones en la Ciudad de México. Tales imágenes los ciudadanos las captan por ejemplo, gracias al constante flujo visual, aunque de forma fragmentaria, fluye por los medios de comunicación, no sólo los electrónicos sino también la prensa escrita, ayudando a través de la incesante circulación de tales imágenes, que el ciudadano haga suya tal estampa, aunque éste no haya tenido la vivencia de ir a marchar a una manifestación o incluso, cuando no se percate del desborde físico aún cuando él forme parte

86 Cfr. Punto 1.3.1 pp. 29.

87 Hiernaux, Daniel, “Los centros históricos: ¿espacios por modernos? (De choques imaginarios y otros conflictos)” en Lindón Alicia, et. al., *Lugares e imaginarios en la metrópolis*, UAM-I, Anthropos, México, 2006, pp. 29.

de el. Esto nos da el indicio de que los imaginarios urbanos no son estables, puesto que las imágenes cambian constantemente, así mismo su propio consumo. Aún cuando muchas de estas fotografías queden en la memoria subjetiva y se instauren en el imaginario de forma colectiva, existirán siempre nuevas formas de la recomposición de las imágenes, como lo revisa Hiernaux. “Los modelos de imaginarios sociales pueden entonces ser entendidos como fuerzas transversales en el pensamiento social, que imprimen una direccionalidad sólida hacia ciertos comportamientos colectivos.”<sup>88</sup>

Analizando lo antes adscrito, hablamos de la imagen como registro visual para la concreción de imaginarios, por lo que de alguna forma percibimos a la ciudad, como lo recupera Silva, bajo la noción de registros visuales, y que como él indica, estaríamos comprometidos a comprender un escenario urbano en el cual habitan demasiadas imágenes.<sup>89</sup> De alguna forma todo lo que hemos venido discutiendo anteriormente, trata sobre las diversas imágenes que se recuperan de la megalópolis, la cual *per sé* es una imagen; empero, la mayoría de las imágenes captadas, son reproducciones abstraídas del “lienzo social”, de las diversas interacciones sociales que se sustentan en la vida urbana, las cuales han sido captadas fotográficamente, tanto en forma artística referida en la obra de Smith, en su forma periodística a través de los medios de comunicación e incluso figurativamente, en la publicidad como el caso de City Santa Fe.<sup>90</sup> Empero, toda la conjunción de imágenes de diversos tipos, encaran un equilibrio que se retrae entre las tensiones de la vida social y el dinamismo de la producción simbólica.<sup>91</sup> Sin embargo, falta el quehacer del punto de vista ciudadano para que tales imágenes de alguna forma tomen vida en las relaciones sociales, como lo explica Silva. “Por “punto de vista ciudadano” entiendo, [...] una serie de estrategias discursivas por medio de las cuales los ciudadanos narran las historias de su ciudad, aun cuando tales relatos pueden igualmente, ser representados en imágenes.”<sup>92</sup> Ante esto, se discuten entonces, las diversas percepciones que los ciudadanos guardan de su ciudad. En ellas, se observarán perspectivas que engendran sentimientos, deseos goces y fantasías, así, las percepciones ciudadanas se construyen en la memoria ciudadana como verdaderas, como lo analiza Silva.

---

88 *Ibid.* pp. 30.

89 Silva, Armando, *Imaginarios Urbanos*, Tercer mundo, Bogotá, 1992, pp. 35.

90 Sin embargo aunque exista una semejanza entre las imágenes, recordemos que en el caso de Smith hablamos de imágenes artísticas, por lo que si bien la publicidad es un importante indicio de registro visual dentro de la amplia gama de “tatuajes urbanos”, esta tiene la singularidad de ser una imagen que cuenta con la función de establecer una necesidad para realizar un consumo, mientras que las imágenes propias de la producción artística difieren frente a su discurso, como lo indica Silva, “la publicidad “miente”, quiere hacernos creer que podemos ser felices, si logramos lo prometido. [...] Todo su imaginario está dispuesto para el consumo, aun cuando en ocasiones falla y al volverse autorreferencia de su figuración, más que del producto, actúa de manera similar al arte. Pero por principio su imagen es utilitaria. Usa lo que sea para enganchar al otro y volverlo consumidor.” Cfr. Silva, Armando, *Op. Cit.* pp. 38.

91 Cfr. Vergara, Figueroa, Abilio, *Identidades, imaginarios y símbolos del espacio urbano. Québec, La capitale*, CONACULTA, INAH, México, 2003, pp. 104.

92 *Ibid.* pp. 39.

“Poseen en común el ser fantasías ciudadanas nacidas al calor de la fricción social y, poco a poco, se convierten en el hecho público, en saber social reconocido. La ciudad –desde estas visiones- pasa a ser un efecto imaginario de sus ciudadanos. Por ello los distintos caminos para dibujar esos mapas de afectos ciudadanos han de orientarse hacia su captación emocional.”<sup>93</sup>

De esta forma, vemos que la ciudad esta llena de vivencias, que se reúnen de forma integral en el imaginario urbano. Se analiza entonces, que la Ciudad de México se desborda en el plano de los goces, deseos y fantasías, al igual que en sus imágenes de miedo, violencia, y polarización social. Esto nos da cuenta de que la ciudad es una para los que la gozan y otra para los que la sufren, enmarcando una sinergia de la vida urbana de la megalópolis, y a veces también un efecto de entropía, tomando a este concepto propio de las leyes físicas de la termodinámica, como un efecto que sugiere no sólo la desorganización de los componentes de un sistema cerrado, sino también la teoría de que existe un orden en el caos<sup>94</sup>. Por ejemplo, no todos los relatos que se recuperan de ella, son funestos. La vida urbana, como lo hemos percibido en puntos anteriores, recauda una serie de lugares en donde es posible experimentar momentos de satisfacción. Constatemos lo anterior con la vida nocturna; objetivamente la noche tiene varias fases como la propia luna; reconocemos que la noche siempre se ubica dentro del plano del peligro, de lo oscuro o de lo oculto, pero también del sabor, de los deseos y de los placeres, como lo recupera Monsiváis en su crónica *La noche popular*:

“La luz del día ubica con dureza características individuales o colectivas: la grotescidad, el mal gusto, las imperfecciones corporales, los grados del riesgo. Pero si el día exagera o es clasista o es catastrofista, la noche, más ecuánime, elimina los rasgos defectuoso, matiza las incongruencias, se desentiende de los peligros (ni modo de quedarse siempre en casa, que ésta no es convento o reclusorio), perdona a lo mal hecho por Dios o por la falta de ejercicio, suaviza lo subalimentado o lo sobrealimentado, le añade pasos de rumba a la excitación. Todo, claro, *a partir de cierta hora*.”<sup>95</sup>

93 Silva, Armando “Centros imaginados de América Latina” en Lindón, Alicia, et. al., (coord.), *Lugares e imaginarios en la metrópolis*, UAM-I, Anthropos, México, 2006, pp. 43-44.

94 García Vázquez, tras su exhaustivo estudio sobre las ciudades contemporáneas realiza un análisis sobre el caos que pervive en tales ciudades, recuperando conceptos propios de la ciencia física para explicar los fenómenos de caos en la estructura socioespacial de las ciudades. Cfr. Cfr. García Vázquez Carlos, *Ciudad hojaldré*, Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 2004, pp.123-126.

95 Carlos Monsiváis, “La noche popular” en Gallo, Rubén, (comp.), *México D.F.: Lecturas para paseantes*, Turner, México, 2004, pp. 205.

Tales imágenes se tornan verificables cuando la gente relata sus experiencias nocturnas, sobre todo en las narradas por los jóvenes. Una de las preguntas realizadas a algunos peatones en eventos masivos en el Zócalo, era, ¿qué es lo que más disfrutas de la vida en la ciudad? Su contestación hacia evidente que la vida nocturna, por ejemplo la siguiente respuesta: “sobre todo, por que hay un montón de antros, y pues está bien chido que uno pueda venir a echar coto, tomarse unas chelas y ver a la banda que te gusta o bailar con tus amigos hasta que el varo o tú aguanten”<sup>96</sup> Esto propone que la noche se convierte también en la guarida de las prohibiciones diurnas. No obstante, el día refleja al igual que su opuesto, muchas imágenes que engendran el gusto, la convivencia y la satisfacción. Por ejemplo, para algunas personas la ciudad de día es atractiva porque pueden admirar sin riesgo, algunas zonas emblemáticas como lo es el Centro Histórico, como lo recupera una frase de una peatón en esta zona, “me gusta mucho caminar de día por las calles del centro, porque aunque no compre nada, puedo ver los aparadores de las tiendas y admirar los edificios.”<sup>97</sup> Y con estas aristas de la vida diurna y nocturna de la ciudad, se empieza a construir una imagen. Tomemos como ejemplo un fragmento de la introducción que Andrés de Luna Olivo ofrece para la edición de un calendario urbano, producido por la revista *Generación*, cuyo título es *Eros-ciudad*:

“La ciudad es universo de sugerencias: alfabeto sexual de día y de la noche. La metrópoli es humedad íntima, esperma derramado, rumor que procede al clímax. La urbe es voz entrecortada, energías que se funden en un coito; ondulación de espaldas y cinturas, movimiento acompasado, respiraciones que entrecortan; orgasmos clitóricos, tensiones del punto G, descargas seminales; todo se funde y se confunde en el resplandor matinal o en el eclipse que todo lo oscurece. En la urbe el deseo vuela y concreta aspiraciones: nos colma y somos verbo y complemento de sus intermitencias. La ciudad es contraste: voluptuosidad y desgano; estertor de goce y displicencia impotente; pero, recorrerla es sumergirnos en la travesía que nos excita, nos predispone y nos arroja en sus labios, sus caderas, su sexo.”<sup>98</sup>

---

96 Serie de preguntas realizadas durante el trabajo de campo hecho en el centro histórico. Iván Hernández Jiménez, 19 años, estudiante de UPN, delegación. Benito Juárez. Zócalo de la Ciudad de México, Sábado, 17 de Marzo de 2007.

97 Ma. Eugenia Salinas, 53 años, Ama de casa, delegación Iztacalco. Ciudad de México, 17 de marzo de 2007.

98 De Luna Olivo, Andrés “Eros-ciudad” en *Calendario erotismo urbano*, Generación, publicaciones periodísticas, México, 1997, pp. 1.

Ante esto, no solo observamos imágenes de lo nocturno y diurno de la urbe, sino también una imagen metafórica de lo que también puede ser la ciudad, la ciudad del goce sexual. Como lo observamos también en estos ejemplos, el elemento del espacio- temporalidad, tiene un contenido invaluable para la creación de los imaginarios.

De esta forma, podemos analizar que el imaginario refiere de forma más precisa a los procesos cognitivos que a las situaciones, creando una situación de nexo como lo explica Vergara, “es su condición de nexo entre el flujo psíquico y la cristalizadora simbólica lo que configura su dinamismo e “inestabilidad” creadora.”<sup>99</sup> Empero, la cualidad de asociar imágenes con contextos, posibilitan la ubicación, efectuando una percepción de espacio imaginal. “Así el espacio imaginal es considerado una dimensión contigua a lo real –con lo que dialoga en mutua constitución- y cuyos mecanismos de conformación no son solamente los de la gramática (de la lengua) sino que existen otras formas de estructurar sintagmas que ponen los planos (separados, paralelos, entrecruzados) para que las imágenes y símbolos construyan un imaginario cuya lectura irrumpe, asalta, fluye o se reprime.”<sup>100</sup> Esto constituye un importante indicio para la creación de imágenes que se sostienen a través del relato y que se colectivizan en el imaginario urbano.

Ahora bien, las imágenes, es decir las formas que son propias del lenguaje visual, aportan también un sentido de especialización que se recupera en el imaginario, sean estas de producción artística, sean publicidad (provenga ésta de la creación popular o de la industria) o incluso de forma arquitectónica, inciden en el punto de vista ciudadano, es decir cualquier imagen que se ponga en circulación servirá para despertar la creación de imaginarios. En el contexto urbano por ejemplo, existen muchas imágenes que tratan de decirnos algo con relación al territorio sobre el que éstas se producen, por ejemplo el uso de escudos delegacionales e institucionales, así mismo los que nos indican una función como los son las señales de tránsito, puesto que icónicamente emblematizan la topografía de la ciudad. En este momento, salta el hecho de que también el ciudadano ha creado sus iconos para delimitar su espacio, el ejemplo claro es el *street art*, y el uso de esténciles y *stickers* que provienen de la cultura del *graffiti*.

Esto nos proporciona una orientación del sentido de territorialización, marcando una incesante relación con los orígenes de la propia ciudad, propiamente su carácter histórico, del cual muchos mitos, fantasmas, y fantasías se emanan y desembocan en la creación del imagina-

---

<sup>99</sup> Vergara Abilio, Op. Cit. pp. 105.

<sup>100</sup> Idem.



rio. Empero, también tiene que ver con el sentido afectual que le otorguemos a cierto lugar, en donde el recuerdo a través de la evocación, trae referentes incluso de delimitación geográfica creando así el proceso de denominación, que no podría existir si antes no se hubiera recorrido el espacio físico, es decir si como lo he referido en los puntos anteriores, el espacio no ha sido experimentado corporalmente, como lo hace el peatón.

Por ejemplo, en la entrevista realizada a Fadanelli, al preguntarle ¿qué veía de él mismo en la ciudad para la construcción de sus relatos? Aclara lo siguiente: “Por desgracia porque a mi me habría gustado ser viajero, alguien sin raíces una especie de ciudadano del mundo como reza uno de los principios estoicos que más me interesa, arrancar las raíces, no ser de ningún lugar, ser mal recibido en todos los lugares... pero no, contra ese deseo, contra ese anhelo, mis raíces están en la ciudad. Por mi sangre corre esa droga, una especie de droga urbana hecha de crímenes, de malignidad de astucia, en fin... es una visión pesimista de la ciudad, por supuesto, sobre todo el D.F. moralista y puritana... podría ser incluso, pero la conozco, conozco esta ciudad muy bien, yo viajo en metro, me subo al transporte público, me han asaltado me he peleado en las calles, la conozco bien y cada día se parece más a mi propia tumba.”<sup>101</sup> Con éste ejemplo, podemos observar como el indicio de territorio en la conciencia remite al lugar, aún cuando no sea nuestro aparente sentir, el territorio engloba raíces del propio espacio, pero también, recuerdos que forman parte de nuestras raíces en nuestra biografía. No obstante, también tiene que ver con el impacto institucional que a veces se marca en las prácticas y en las elaboraciones simbólicas fijadas por algunas imposiciones de carácter nacionalista, como lo recupera Silva. “De tal suerte que con territorio, además de otras elaboraciones simbólicas, aludimos a una estrategia de comportamientos social o urbano. El territorio, en cuanto a marca de habitación de persona o grupo, que puede ser nombrado y recorrido física o mentalmente, necesita, pues, de operaciones lingüísticas y visuales, [...]. El territorio se nombra, se muestra o se materializa en una imagen, en un juego de operaciones simbólicas en las que, por su propia naturaleza ubica sus contenidos y marca los límites.”<sup>102</sup>

Ahora, sabemos que regularmente cuando se habla del territorio, por lo general, lo asociamos a una delimitación geográfica de forma nacionalista, por lo que el territorio no siempre cuenta con un soporte icónico, como lo sería su delimitación cartográfica y topográfica entre países. No obstante, el territorio al recomponer su situación física, también implica la extensión mental, la cual no se visualiza si no existe una

---

101 Entrevista a Guillermo Fadanelli, 28 de febrero 2007, Ciudad de México.

102 Silva, Armando, *Imaginario Urbanos*, Tercer mundo ediciones, Bogotá, 1992, pp. 50-51.

delimitación a partir del espacio vivido, experimentado y reconocido; de esta forma, en el caso de un proceso autónomo de territorialización, los croquis y mapas son las formas gráficas de asimilarlos. No obstante no sólo los límites físicos son los que encarnan al imaginario urbano, sino como lo hemos referido anteriormente, las producciones de la imaginación simbólica dotan de un inmenso repertorio de elementos para la concreción de los imaginarios urbanos, puesto que además del signo y la palabra, el mito y lo inconsciente ubican a los espacios y a sus actores.

Por lo que a partir de los relatos, se inicia un proceso de circulación de imágenes que poco a poco se van colectivizando, sin importar incluso, su sentido de veracidad, como en el caso de las leyendas urbanas; estos relatos resultan de suma importancia para la concreción de los imaginarios urbanos, bajo la instancia de que son los ciudadanos quienes no solo los narran, sino los hacen parte de su cotidiano.<sup>103</sup> Ante esto, será necesario revisar la incidencia del tiempo, en cuanto a la mitificación que remite al origen de la ciudad y su ensamble en la vida cotidiana; analizaremos entonces, la implicación del tiempo para la producción del imaginario urbano, bajo el indicio de que hablaremos del Centro histórico, como espacio imaginario construido por los peatones.

### 3.3.2 EL TIEMPO COMO TROPOS METAFÓRICO EN LA CONVERSIÓN DE LOS ESPACIOS SOCIALES A LOS IMAGINARIOS

Por lo general, en los aspectos de narrativa existe un eje temporal que ordena a las imágenes que se contienen en el relato; el antes y después, la situación histórica, la convergencia de las tradiciones y sus desplazamientos del pasado al presente, siempre serán elementos que constituyen al imaginario. Evidentemente hablamos de una construcción que por lo general tiene miras al futuro, como lo fue la propia concreción de la megalópolis, pero que por lo regular se justifica con su historia, con el contexto en que se construyó la imagen urbana que hoy observamos. De esta forma existe una concreción de la historia que fluye en la continua construcción de la megalópolis defecha, conteniendo un sentido de mitificación, como lo analiza Abilio Vergara. “La mitificación de una ciudad, si bien designa un origen, se sustenta en que su nacimiento no fue casual sino que de alguna forma esta “previsto” y lo considera como una fatalidad o una predestinación, [...]”<sup>104</sup>

103 Silva, Armando Op. Cit. pp. 95.

104 Vergara, Figueroa Abilio, *Identidades, imaginarios y símbolos del espacio urbano. Québec, La Capitale*, INAH, CONACULTA, México, 2003, pp. 141.

Ahora bien, estamos conscientes de que la imagen actual pertenece desde varias perspectivas a un relativo caos, como lo hemos sugerido en el segundo capítulo. Desde la perspectiva de algunos ciudadanos, esta megalópolis tiene un referente apocalíptico, y como lo hemos concertado, tiene que ver con los resultados del tipo de planeación urbana que se comenzó a construir desde la década de los cincuenta. Sin embargo, aún cuando los ciudadanos hablan de la ciudad como la observan hoy, existe siempre una introducción dentro de sus relatos que tiene un referente histórico, la ciudad por ejemplo que ellos habitaban en su infancia y en su juventud, contraponiendo estos referentes, con la megalópolis de hoy.

De esta forma el ciudadano establece, por lo general, relaciones del pasado que ellos habitaron y que les resulta en su imaginación, mejor que el presente. Es posible leer esto como una necesidad de dominar el tiempo y la historia, para lograr satisfacer sus evocaciones de felicidad, inaugurando así, épocas pasadas que siempre aunque sea imaginariamente, son mejores que las que viven ahora.<sup>105</sup> Sin embargo, solo es posible crear tales representaciones históricas si el ciudadano constantemente experimenta los espacios, para tener en primer lugar referentes de comparación y en segundo, para que sus relatos fluyan y eviten la museificación de los recuerdos, creando una memoria colectiva, que anticipa la construcción del mito de la ciudad, como lo reitera, Vergara. “Esa memoria creativa de los transeúntes defiende la ciudad de su cosificación, que la detiene en el tiempo, la convierte en su propio fantasma y reniega de sus habitantes para preferir a quienes la utiliza como fondo de sus fotografías.”<sup>106</sup> Y el espacio de esta forma interviene, como escenario de lo que establecerá un mito colectivo, un fantasma que se aparece cuando algo nuevo surge, y que en muchas ocasiones los miedos que nacen de lo desconocido, son los que pronuncian su existencia como referente de una mejoría. Lo que observamos ante los parámetros del pasado y del presente, es que se establece una imagen del futuro que prevé un escenario escatológico.

Observábamos en el segundo capítulo, como esa imagen apocalíptica, desde la construcción de la megalópolis fluctuó dentro de la conciencia colectiva, es decir, las expectativas del futuro resultaban peores que lo que ellos vivían en su presente, como si se gestará un fin último de la población y de su espacio físico; por lo que se recuperan dos estructuras, el mito y la escatología, que aunque divergentes, se relacionan muy bien por hablar de lo mismo pero en distintos momentos, incluso de forma simbólica. El mito se estructura a partir del

---

105 Esto Jaques Le Goff, lo revisa como una necesidad de instaurar una serie de edades, bajo un orden que se suscribe en el mito. Cfr. Le Goff, Jaques, *El orden de la memoria, el tiempo como imaginario*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1991, pp. 11-12.

106 Vergara, Abilio, Op. Cit. pp. 144.

pasado y su representación es el relato, mientras que la escatología se nutre de la visión que se tenga del futuro, como enunciaciones proféticos, y que salta por lo general en el relato, rompiendo el orden mítico, como lo analiza Jaques Le Goff. “Pero mito y escatología han podido coaligarse para dar, por un lado, la idea de una creación interpretada como primer acto de liberación, por el otro, la idea de la liberación interpretada como acto creador.”<sup>107</sup> De alguna forma podríamos hablar de un rito de renovación, puesto que al relatar, como hemos visto antes, las imágenes que van circulando se van transformando, inaugurando nuevas rutas que hacen de lo decadente,<sup>108</sup> un ritmo que ofrece el retorno del bienestar que puede ser instaurado por ejemplo, por el humor. Se observa entonces que una sociedad no es que nazca o perezca, como lo aclara Le Goff, sino que ella transforma, se apropia, transmite y modifica su construcción, su punto de cohesión que aquí observamos en los relatos.<sup>109</sup>

Hablamos entonces, de categorías narrativas que resultan indispensables para contar la imagen de la ciudad en sus referentes históricos.<sup>110</sup> Estas categorías narrativas se refieren en un proceso mental denominado memoria, la cual como refiere Le Goff, “remite ante todo a un complejo de funciones psíquicas, con el auxilio de las cuales el hombre está en condiciones de actualizar impresiones o informaciones pasadas, que él se imagina como pasadas.”<sup>111</sup> Esto posibilita que toda la información que se sustenta de las vivencias, quede retenida para poder construir imágenes, sustentando que en el cotidiano, el desplazamiento en el espacio físico logre evaluarse en función del tiempo como referente, como lo analiza Vergara. “En la cotidianidad, la administración del tiempo tiene que ver con el trabajo, el descanso, el estudio, el uso del tiempo libre y el entretenimiento; mientras que la historia se ordena desde los libros, los medios de comunicación, los museos, en la denominación de las calles, monumentos, plazas, edificios públicos, etcétera, realizando crono-tropos y conmemoraciones en los rituales.”<sup>112</sup> De aquí que el tiempo, no solo posibilite el orden de la memoria para crear relatos, sino también logra integrarse en el imaginario, permitiendo establecer relaciones con el espacio, al poder nombrarlo en nuestras narraciones. “Nombrar los espacios configura una personalidad, dota

---

107 Le Goff, Jaques, Op. Cit. pp. 51-52.

108 Se utiliza el concepto de decadencia como referente de lo que acontece por ejemplo en algunos escenarios que anteceden la visión apocalíptica, como el político, el económico, pero que también en cierto modo remite a una imagen de continuidad que lleva a dos salidas, la de la gloria o la del Apocalipsis. Cfr. Le Goff, Jaques, Op. Cit. pp. 124-127.

109 *Ibidem*. Pp. 124.

110 Armando Silva que el antes y después puede incluso establecerse como referentes topológicos al narrar la vida de la ciudad. Cfr. Silva, Armando, Op. Cit. pp. 122-123.

111 Le Goff, Jaques, Op. Cit. pp. 131.

112 Vergara, Abilio, Op. Cit. pp. 165.

a la ciudad de cierta identidad, espacializa la historia y apoya la construcción de los referentes sobre los que se sostienen los mapas mentales.”<sup>113</sup>

Es decir, no hay memoria sin prácticas, y no hay referente de lugar sin referente de historia, por lo que incluso el relatar ya es una práctica, como lo refiere Michel De Certeau. “El relato no expresa una práctica. No se limita a expresar un movimiento. Lo hace.”<sup>114</sup> Lo que plantea De Certeau, es que la práctica del narrar es una jugarreta más en el cotidiano, percibiendo que en el mundo de la memoria, el relato surge en el momento oportuno para producir modificaciones en el espacio. “La memoria mediatiza las transformaciones espaciales. [...] Pero este cambio tiene como condición los recursos visibles de un tiempo que obedece a otras leyes y que, por sorpresa, arrebató alguna cosa a la distribución propietaria del espacio.”<sup>115</sup> En el caso de la memoria colectiva, podemos ver como la conmemoración de un hecho histórico a partir de la edificación de un monumento, no solo preserva el hecho histórico el cual ha sido convenido por el Estado, sino, que el ciudadano tendrá siempre un referente de su vivencia al observar esta imagen, por lo que evocará lo que pasaba con su vida, y con la vida de la ciudad.<sup>116</sup>

Como ejemplo, analizaremos lo antes observado en un fragmento de la crónica que Guillermo Sheridan hace sobre los monumentos.

“Amo los monumentos –estatuas, fuentes, palacios-, esos puntos y aparte en la caligrafía de las ciudades. Son mi actualidad y mi nostalgia.

El primero que señala una estela en el camino de mi memoria es el Monumento a Álvaro Obregón en San Ángel. Mi abuelo, que había sido enemigo acérrimo del general, y que padeció destierro por su causa, solía llevar a sus nietos a tomar un helado a un sitio desde la cual se veía la horrorosa torre gris. Dentro de esa torre gris estaba La Mano.”<sup>117</sup>

---

113 Ídem.

114 De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano, 1 Artes de hacer*, UIA, México, 2000, pp. 90.

115 *Ibíd.* pp. 95.

116 Frente a la historia de nuestra ciudad plasmada en los monumentos, siempre será un festín el conocer la historia de los referentes visuales que han consumado otras historias ocultas de la ciudad. Artistas como Matías Goeritz, Helen Escobedo, o incluso el creador de la Diana Cazadora, Juan F. Olaguibel, han sido artistas de la historia moderna de nuestra ciudad que ha aportado sus imágenes de la historia e incluso se visión estética de la Ciudad de México. Cfr. Schmilchuck, Graciela, “Ritmos Espaciales: Escultura Urbana” en Krieger, Peter, (ed.) *Megalópolis*, UNAM, IIE, Instituto Goethe- Inter Naciones, México, 2006, pp. 159-175.

117 Sheridan, Guillermo, “Monumentos”, en Gallo, Rubén, (coomp.) *México D.F.: Lecturas para paseantes*, Turner, México, 2004, pp. 165.

De este fragmento obtenemos que estas imágenes inscritas en el paisaje urbano,<sup>118</sup> refieren a un hecho histórico, el cual forma parte de la memoria colectiva, pero que a su vez, de nuestra vivencia, de nuestros recuerdos que evocamos. Estas construcciones mentales saltan en nuestra mente por lo general cuando pasamos por ese lugar, en este caso por el monumento, o cuando alguien nos pregunta acerca de ese hecho, por ejemplo de su edificación. Como lo confiere el propio Sheridan respecto al sentido emotivo de las estatuas. “Amamos las estatuas porque son punto de referencia, lugar de citas, sitio preferido para los accidentes de tráfico. Las amamos porque son de todos; ocupan su sitio en la ciudad, pero también es la imagen de la ciudad que todos poseemos.”<sup>119</sup> Y ante tal imagen, consideramos dos perspectivas; por un lado la memoria colectiva permite la creación de imágenes que simbolizan hechos de la propia vivencia y de la ciudad que ha recorrido, pero a su vez, estos hechos han instaurado el uso de la crónica urbana, la cual reproduce todas estas imágenes abstrayendo una parte del imaginario. Por lo que se puntualiza que a raíz de la reproducción escrita de estas imágenes, nace también otra memoria colectiva, como lo refiere Leroi-Gourhan. “La memoria colectiva, al nacer de la escritura, no debe romper su movimiento tradicional si no es porque tiene interés en fijarse de modo excepcional en un sistema social de inicios. No es pues pura coincidencia si la escritura anota lo que no fabrica ni se vive cotidianamente, sino lo que constituye la osamenta de una sociedad urbanizada, para la cual el nudo del sistema vegetativo está constituido por una economía de circulación entre productores celestes o humanos y dirigentes.”<sup>120</sup>

De esta forma, los documentos que retienen la memoria colectiva de un lugar, establecen una custodia de datos que quizás al sujeto social se le escapan, como lo enuncia Le Goff; “lo que se pretende retener y aprender de memoria se lo redacta por escrito, de modo que, cuando no se puede retenerlo indefinidamente en la memoria frágil y lábil, se conserve gracias a las cartas que duran por siempre.”<sup>121</sup> Evidentemente las instituciones hacen lo suyo al tener fuentes de datos, archivos urbanos que revisan minuciosamente la memoria del lugar físico y también del social; no obstante el cronista tiene una labor importante, puesto que al ser parte de la comunidad, plasma en su crónica esa

118 Como lo recupera Isaac Joseph, los cambios establecidos en el paisaje van ligados con los cambios de uso, en este caso la ciudad abriéndose del territorio local, recupera simbólicamente otras imágenes que se encuentran en la imaginación simbólica del ciudadano. Cfr. Joseph, Isaac, *Retomar la ciudad, el espacio público como lugar de acción*, Universidad Nacional de Colombia, CINDEC, Medellín, 1999, pp. 7.

119 *Ibidem*. pp. 166.

120 Leroi-Gourhan, A. *Le geste et parole*, 2 vols., Michel, París, 1964-1965, apud., Le Goff, Jaques, Op. Cit. pp. 140-141.

121 Le Goff, Jaques, Op. Cit. pp. 157.

imagen, que forma parte del imaginario urbano, de igual forma al mantener aunque de forma escasa la tradición de la crónica urbana.<sup>122</sup> Y todo esto se reproduce a partir de la historia de los verdaderos lugares, que se salen del orden que la institución establece, como lo sostiene Le Goff. “Pero no debería olvidarse los verdaderos lugares de la historia, aquellos en donde buscar no la elaboración, la producción, sino a los creadores y a los dominadores de la memoria colectiva: Estados, ambientes sociales y políticos, comunidades de experiencia histórica o de generaciones lanzadas a construir sus archivos en función de los diversos usos que ellas hacen de la memoria.”<sup>123</sup>

Ante esto vemos como los documentos, también sirven como referentes históricos que evocan imágenes y al igual que los monumentos, estos preservan la memoria colectiva, organizándose en patrimonio cultural, aunque existe también la propuesta de que en el proceso de apropiación de tal información, el sujeto social pueda transgredir tal contenido, incluso instaurando su propia vivencia, que como Le Goff enuncia, “no existe un documento-verdad. Todo documento es mentira.”<sup>124</sup> De esta forma en muchos casos se crean leyendas urbanas que se construyen a través de chismes o mentiras, como lo refiere Silva, “cuando hablo de la percepción imaginaria lo hago ya no en tanto que sea “verdadera” o no su percepción; tampoco en cuanto sea o no un mensaje previsto por su enunciador, sino en la medida en que su percepción, digamos inconsistente, es afectada por los cruces fantasiosos de su construcción social y recae sobre ciudadano reales de la urbe.”<sup>125</sup>

A partir de este punto hemos analizado el impacto del tiempo en el imaginario para referirnos al espacio social, y como este mismo se reintroduce por la evocaciones al imaginario urbano. En el siguiente punto observaremos la importancia de los croquis para la representación del espacio y su conversión al imaginario urbano.

### **3.3.3 CREACIÓN DE CROQUIS A PARTIR DE LAS RUTAS CREADAS POR LOS PASEANTES, PARA RECREAR EL IMAGINARIO.**

Corresponde entonces, observar el impacto que constituye la creación de croquis, los cuales se han recabado a partir de lo que los peatones señalan dentro de sus relatos, como sus rutas por la ciudad. De alguna forma el andar, produce una sensación de estar enunciando

---

122 En nuestro caso lo es el Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, cuyo presidente es el Dr. Guillermo Tovar y de Teresa y cuyo círculo está constituido por reconocidas figuras del ámbito cultural y artístico de la Ciudad de México. Carlos Martínez Rentería perteneciente a este consejo, en una de nuestras conversaciones, advertía que resultaba un honor ser miembro del consejo, empero, el grave problema era el hecho de que no existía un apoyo real por parte de las instituciones públicas o privadas, para el fortalecimiento de tan interesante tradición urbana. Conversación sostenida con Carlos Martínez Rentería, Oficina de la redacción de la revista Generación, Col. Roma, Ciudad de México, 7 de Marzo de 2007.

123 *Ibidem*. pp. 179.

124 *Ibid*. pp. 238.

125 Silva, Armando, Op. Cit. pp. 92.

algunas rutas, como lo analiza De Certeau, argumentando que el acto de caminar se puede observar como una enunciación, como si se tratara del lenguaje que enuncia la vida urbana.<sup>126</sup> No obstante, es posible observar de igual forma, que la caminata puede establecer trazos dentro de la topografía urbana, un movimiento que reproduce líneas que se multiplican tantas veces como los peatones desafíen al escenario urbano con sus propias rutas. Como lo habíamos observado anteriormente, el performance del peatón, de forma retórica, introduce pues a una de las prácticas cotidianas que reproducen el espacio social; no sólo eso, ahora con la ayuda de la visualización del imaginario urbano, a partir del análisis de rutas que algunos peatones entrevistados comentaron, veremos como esa experimentación del espacio urbano, reivindica las imágenes que contiene la conciencia colectiva, para crear simbólicamente un escenario imaginario, que continuamente es construido por los paseantes. De esta forma, mapas y croquis se convierten en formas de representación de lo urbano, captando el sentido de territorialización que aquí hemos analizado, y formulando de igual forma, cartografías simbólicas que contienen una cantidad impresionante de datos, a partir de los relatos que los peatones emulan, concentrando así, un elemento importante para la construcción del imaginario urbano, como lo analiza Silva. “El territorio entonces no es un mapa sino un croquis. El croquis vive la contingencia de su propia historia social. [...] Respecto a la ciudad debe admitirse, [...] que los usos de la misma van configurando unidades territoriales, recomponibles a nivel de levantamiento de croquis, [...]”<sup>127</sup> Ante tal percepción, indudablemente reconocemos a la creación de croquis, como una herramienta metodológica invaluable, puesto que su propia construcción encarna los límites imaginarios de la ciudad y la pervivencia de la construcción del imaginario urbano. Entonces al espacio lo representan los peatones que en él continúan su vida cotidiana, creando itinerarios urbanos en relación con el espacio-tiempo, por lo que se identifican múltiples visiones, dependiendo de habitus, disposiciones incluso psicológicas, trayectorias de vida, establecimientos de relaciones que conforman redes, etc.<sup>128</sup> Por lo que los croquis, son construcciones visuales que pueden ayudar a determinar percepciones de los habitantes de una ciudad, no sólo como un saber topográfico, sino como un reconocimiento de las demarcaciones simbólicas que los actores establecen, expandiendo nuestra percepción visual al plano simbólico.

En efecto, las cartografías imaginarias a partir de los relatos puede resultar *per sé*, un acercamiento de gran valor para conocer la percepción de los actores sociales respecto al espacio físico; no obstante, existen registros que escapan a la articulación oral y a la descripción y

126 De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer 1*, UIA, México, 2000, pp. 109-110.

127 Silva, Armando, *Imaginario Urbano*, Tercer mundo ediciones, Bogotá, 1992, pp. 60.

128 Cfr. Vergara, Figueroa, Abilio, *Identidades, imaginarios y símbolos del espacio urbano. Québec, La Capitale*, INAH, CONACULTA, México, 2003, pp. 169.



representación gráfica, como lo son algunos elementos de carácter sensitivo, tales como los olores, los colores, el contacto con la gente, etc. Sin embargo, el uso de mapas mentales, croquis y mapas de redes, son sólo herramientas metodológicas que en conjunto con los relatos, las entrevistas y las imágenes, pueden darnos una idea más clara de lo que se refiere a la construcción del imaginario urbano, como lo hemos revisado anteriormente.

Por otro lado, hablamos de un proceso mental que el actor realiza cuando se le indica que relate sus rutas que crea para deambular por la ciudad, o bien, que a través de representaciones visuales, ejemplifique los elementos que conforman a la ciudad, como sería un mapa mental. Por lo que se trata más bien de percepciones que se incrustan en la memoria, actuando a veces como operaciones lógicas al dictar recorridos, y de igual forma, al representar esquemáticamente tales rutas en cartografías propias, como lo analiza Vergara. “Hay una tendencia a “constatar” en la imaginación lo que sólo se supone y a fijar imágenes que tienden a estereotiparse: una visión que hace sintagma de imágenes y fragmentos que apoyan toda una posición frente a un sector de la ciudad, que encuentra en esos fragmentos totalizados –en clara función sinecdótica- un espejo con el que se mira y que también observa con los ojos de los medios de comunicación.”<sup>129</sup>

Sin embargo, tal proceso mental deduce una metodología por nuestra parte, capaz de descifrar e incluso definir lo que el actor nos cuenta, lo que nos posibilita para identificar su ubicación dentro del sentido urbano. Este ejercicio, requiere una disección de categorías que nos orienten para determinar tales rutas, en primera línea en un sentido espacial y finalmente en el sentido simbólico. Por lo que será necesario regresar un poco a la comprensión de los sentidos de urbanización de la ciudad. Observábamos por ejemplo en el capítulo anterior, como la nueva recomposición de algunos espacios de la megalópolis tienden a fragmentarse, lo que crea una percepción de espacios cerrados; sin embargo, dentro de tales edificaciones, se constata que lo de afuera se encuentra adentro, es decir, ciertas características urbanísticas se encuentran dentro de estos *ghettos* de clases acomodadas, como lo son las simulaciones de calles e incluso en el caso de Santa Fe, algunas secciones de carreteras corresponden a estos espacios, creando una fantasía dentro de sus moradores de que su espacio continúa siendo público, sólo que con más seguridad y comodidad, por lo que siempre se introduce dentro de las ciudades contemporáneas el paradigma del

estar afuera y el estar adentro.<sup>130</sup> De igual forma, el espacio prospectivo, es decir, el delante y atrás son de suma importancia, pues como lo habíamos analizado en el punto 3.1, es el eje que tiene mejor relación con el paisaje urbano. Una vez que uno escucha los relatos, se da cuenta que el actor siempre refiere por ejemplo, “el Centro Cultural España, que está detrás de la Catedral” ó yendo en dirección sur a norte, “la Torre de rectoría que se encuentra delante de las islas.” Esto nos da un referente espacial que se involucra íntimamente con el actor, puesto que incluso en su relación corpórea con el espacio, el peatón siempre está adelante o detrás de algo, lo que vuelve a estos referentes más fáciles de comprender dentro de sus propias construcciones de ubicación espacial, que se trasladaran en el relato a la ubicación simbólica.

Tales características, nos dotan de estrategias de ubicación para mirar a nuestro escenario imaginario. En nuestra “rosa de los vientos imaginaria” podemos anexar el recurso temporal, como lo habíamos analizado en el punto anterior, en la forma de un eje de ubicación dentro del escenario imaginario. Evidentemente el tiempo de los imaginarios urbanos es distinto al tiempo medido, pues puede seguir un orden tradicional en su formulación presente-pasado-futuro, o como lo analiza Hiernaux, reorganizándose en términos subjetivos que pueden partir de las sensaciones, sean goces o miedos como lo hemos visto, y que crean una medición en forma de curvas, que en realidad, son las que más se aprecian dentro de la realidad cotidiana.<sup>131</sup> Vemos por ejemplo, que el antes y después son una cuestión topológica que se inserta, como lo corrobora Silva<sup>132</sup>, dentro de la noción arquitectónica de la trama de la ciudad. Por lo que los referentes temporales como eje del tropos imaginario, son las categorías narrativas básicas para construir por medio de los relatos, una ciudad en sus tejidos históricos, topológicos y utópicos. Ante esto, vemos entonces que los imaginarios si bien operan desde lo mental, como lo hemos analizado, se materializan y por lo tanto se comprenden sólo hasta la inserción del eje espacio- temporal, que si bien forma parte del mismo imaginario, empero al mismo tiempo, siguen su curso en materialidad mediata.

130 Silva analiza esto como una paradoja de las ciudades posmodernas, sin embargo el adentro y afuera siguen dentro de la percepción para reconocer un espacio en la ciudad. “Las nuevas formas de espacio posmoderno introducen deliberadamente estas paradojas, al hacer construcciones abiertas, como el ascensor hecho en vidrios transparentes para que quien sube un edificio viva el paisaje y el entorno, como si estuviese “afuera” y no “adentro” de la edificación. O también en la mayor integración de la calle con el espacio privado, al extenderse la calle a conjuntos residenciales, donde no entran sino los moradores pero la calle privada continúa simulando ser pública.” Cfr. Silva, Armando, *Imaginarios Urbanos*, Tercer mundo ediciones, Bogotá, 1992, pp.120.

131 Hiernaux, Daniel, “Los centros históricos: ¿espacios posmodernos? (De choques imaginarios y otros conflictos).” en Lindón Alicia, et. al., *Lugares e imaginarios en la metrópolis*, UAM-I, Anthropos, México, 2006, pp. 31.

132 Silva añade que se encuentra una relación entre el vacío urbano y el ocupado de igual forma dentro de la morfología urbana. “[...], su tejido urbano resulta de la trama de la ciudad, base de su morfología. Se expresa en la relación entre el “vacío” urbano (secuencia de espacios públicos y vacíos ocasionales) con lo “ocupado” (la textura y las formas producidas por la construcción). En este punto hay ejes evidentes del “antes” y del “después”. Por ello lo dicho de la relación de continuidad entre el vacío y lo ocupado, que por ser parte de un orden visual de la ciudad funciona como “señal” de comunicación entre los usuarios ciudadanos.” Cfr. Silva, Armando, Op. Cit. pp. 123.

Esto lo podemos ejemplificar con lo que Hiernaux nombra como imaginario patrimonialista, el cual recaudaría una serie de elementos, como figuras, formas e imágenes del pasado, pero que los traemos constantemente a nuestro tiempo actual; estos elementos de la misma forma continuamente los recomponemos en mediaciones futuras, logrando mutaciones dentro del imaginario. “Podemos calificar al imaginario patrimonialista como el sustrato que guía el intento individual y colectivo de algunos para imponer al resto de la sociedad, la preservación de las marcas físicas y de las manifestaciones culturales que estuvieron en boga en épocas anteriores. [...] El imaginario patrimonialista tiende a plantear que las manifestaciones materiales de las culturas urbanas del pasado deben ser rescatadas, preservadas y enarboladas para las sociedades actuales. Esto proviene de la perspectiva que busca revalidar un pasado de fuerte presencia para la producción actual de identidades y formas de cohesión social.”<sup>133</sup> Ante esto, regresemos entonces al punto 2.5, cuando analizamos la concreción de un collage simbólico sobre el espacio megalopolitano.

Advertíamos entonces, que la hibridación registrada en la ciudad, dada sus raíces poscoloniales y sus vértices globalizadores, originaba recomposiciones de cortes en la megalópolis, lo que visualmente no sólo creaba un efecto cromático fecundo, e incluso rico en texturas visuales. Por un lado la relación simbólica que aún se establece en la conciencia colectiva, es la de centro-periferia. El Centro, como lo vimos de igual forma en el capítulo anterior, sigue teniendo ese impacto de reconocimiento para la orientación de la vida social, en sus ejes culturales y políticos, dentro del espacio urbano; aún cuando existe la fragmentación, el Centro Histórico, sigue siendo el “corazón urbano”. Sin embargo, algunas características que hemos mencionado como la densidad, crean lo que ya Monsiváis mencionaba, como que en el terreno visual somos la demasiada gente, visión que preveía una noción apocalíptica con todas las condiciones urbanas antes mencionadas. Empero, tales características pueden también presentar una resolución visual laberíntica dentro de la construcción simbólica de la ciudad. Esto podría verse como la constitución de un rizoma urbano, en donde no existe centro ni periferia, sino que podría concertarse el hecho de que cada calle puede tener una conexión con cualquier otra, sin tener principio ni salida, sino dada su continuidad imaginaria, se da una secuencia infinita. No obstante, dentro de su análisis, Silva llegaría a un momento en que la construcción rizomática se tornara de nuevo a su constitución clásica de centro y periferia, para una vez llegar al rizoma, lo que recompondría una lucha por el espacio en la ciudad. “Creería que se trata de una dialéctica de lucha por el espacio en la ciudad y de lucha por marcar los espacios bajo principios de exclusión, exhibi-

---

133 Hiernaux, Daniel, Op. Cit. pp. 33.

ción, territorialidad o asalto, virtudes sociales mediante las cuales lo marginal que se establece supone por sí mismo un centro al cual se opone.”<sup>134</sup>

Así que quizás como lo habíamos notado en el punto 2.5, no hablemos propiamente de una lucha entre centro y periferia, sino en una recomposición cultural, que se establece bajo formas simbólicas y espaciales, por las que se posibilitó dar una percepción de collage, pues como denota Silva, existe la posibilidad de argumentar otro territorio que no sea fragmentario, que señale a la territorialidad simbólica y no a la espacial. “Quizás, en búsqueda de una respuesta que integre las dos posiciones centro/periferia y circuito/frontera, se puede argumentar otro tipo de territorio, no sólo aquel ligado a las condiciones físicas del lugar, sino a la territorialidad simbólica, valga decir cultural, pues no puede pensarse que en una reconstrucción de carácter imaginario, como la que se propuso en lo espacial, no conduzca a laberintos simbólicos, por donde se narra lo urbano.”<sup>135</sup> Tomemos por ejemplo a uno de nuestros peatones, Guillermo Fadanelli. En sus novelas evidentemente, abstrae parte de vivencias personales, que él reconoce, las usa para sus creaciones; sin embargo, una de las que más habla de la ciudad, bajo las características que hemos mencionado es *Educando a los topos*. En esta singular novela, Fadanelli retrata la vida en la urbe a principios de la década de los setenta, describiendo muchas de las cosas que recuerda de su infancia en aquel lugar, que ha extraído de su pasado a nuestra actualidad. Repasemos un fragmento de esta novela para diseccionar nuestras orientaciones simbólicas:

“Pero las Brevas quedaron atrás cuando por fin nos trasladamos a Cuemanco. Había que sufrir para transportarse a la nueva gazapera: abordar el metro con destino a Taxqueña y subir a un autobús que culminaba su ruta en Villa Cuemanco. Un camino menos agobiante consistía en seguir de largo por la calzada del Tlalpan hasta el Estado Azteca y, enseguida, buscar un medio para recorrer la avenida Acoxta hasta el Periférico. La sensación que teníamos los hijos era la de estarnos marchando de la ciudad. Un exilio disfrazado de mudanza. Y no estábamos errados porque la nueva colonia crecía a mitad de un extenso terreno despoblado. Aún cuando se pavimentaron las calles del fraccionamiento dotándolas de alumbrado público, estábamos

---

134 Silva, Armando, Op. Cit. pp. 127.

135 *Ibíd.* pp. 128.

rodeados por campos donde pastaban las vacas de los establos próximos: pastorales abundantes, asolados por manadas de topos y plagadas de unas flores espinosas que mi madre llamaba duraznillo. Una década más tarde, la colonia consumiría esos campos poblándolos de casas y comercios, pero en ese entonces sólo unas cuantas familias se habían asentado allí. [...].”<sup>136</sup>

Si analizamos este fragmento, en función de nuestra visión de imaginario, rescatamos varias características. Por un lado bajo la ilusión mimética que Fadanelli encarna dentro de su voz literaria, nos hace integrarnos al escenario que ha sido conformado por espacios reconocibles dentro de la conciencia colectiva de nuestra ciudad, que ya desde 1970, iba tomando cuerpo en su constitución de megalópolis. Los lugares que el autor describe dentro de la ruta señalada, nos hacen imaginar, a los que aún no habíamos nacido el traslado que se observa como una clase de odisea, y a sus contemporáneos o incluso mayores, evocar tal ruta, quizás con las mismas guías que el autor dicta. Por otro lado, se reconocen los ejes temporales que se encuentran disponibles al citar primero, ese pasado de su coyuntura infantil y después, al incluir un dato que descifra los inicios de la constitución física de nuestra actual ciudad, añadiendo diez años más a ese relato que extrae de sus memorias y con el cual podemos corroborar incluso, algunos pasajes de la historia urbana en su enfoque espacial. Es posible incluso admitir, que la narración se convierte en un filtro por el cual pasa la historia en nuestras memorias. Sin embargo demos un paso más con nuestro peatón, caminemos con él en sus rutas actuales por la ciudad.

En la entrevista que le hice a Fadanelli, al preguntarle qué es lo que más le llamaba la atención del Centro Histórico, nuestro escritor comenzó por narrar que había vivido en la calle de San Jerónimo por cinco años, por lo que empezó a realizar una serie de remembranzas sobre lo que había vivido en estos lugares, hasta que narró un momento que llamó mi atención, no sólo por su estilo característico de buen narrador, sino por que comentaba un elemento que constantemente se refleja en sus notas, un deseo de estar solo, sin tanta gente, pero a su vez, un enorme gozo de recorrer de forma lúdica, los resquicios de lugares de la noche que invitan al interdicto. “Un día estaba hojeando un libro de historia colonial escrito por Manuel Pincel, que era de los historiadores que más sabían de arte colonial, y de pronto estoy leyendo, estaba yo en la calle de San Jerónimo eran las dos de la mañana, y de pronto leo que las cúpulas de las dos torres de la Catedral son dos

---

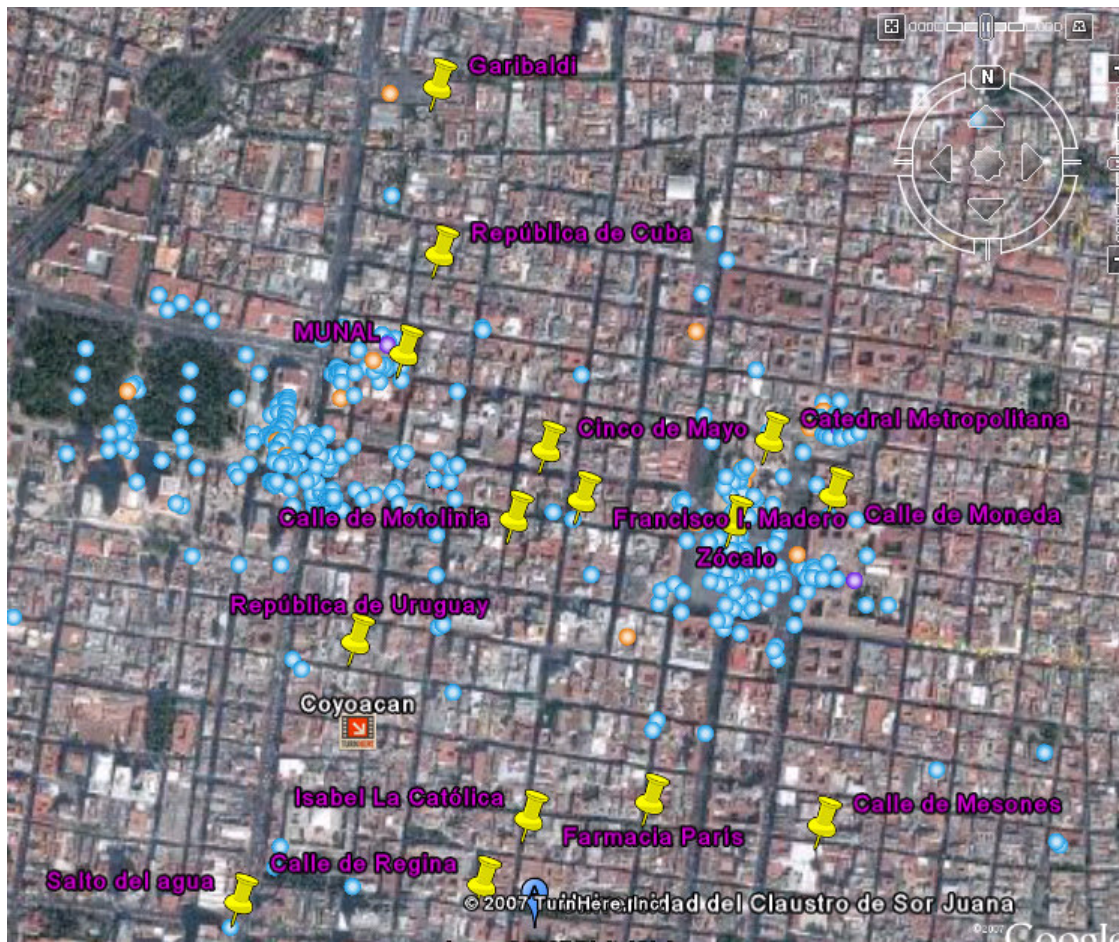
136 Fadanelli, Guillermo, *Educando a los topos*, Anagrama, México, 2006, pp. 113.

campanas, y yo dije, -no, no es cierto porque yo he visto la Catedral, me he parado frente a ella, sobre todo para ver la parte colonial que es el sagrario que hizo Lorenzo Rodríguez- y me salgo a las dos de la mañana a caminar en ese momento que era 1997-1998, podías antes de que llegaran los bares modernos, “el *Pervert Lounge*”, “El museo”, “el Mata” que fue de los primeros. Podías entonces caminar, y caminé hacia el Zócalo a las dos de la mañana y efectivamente, son dos campanas las que coronan las torres de la catedral además que fue hecha a lo largo de los siglos, no es una catedral hecha de un solo golpe, ni siquiera es la original porque la original fue destruida y se hizo a lo largo de los siglos. Me gustaba mucho caminar el Centro histórico de noche, el tezontle, esta piedra roja los vestigios de tezontle en Chiluca. Los edificios barrocos, el silencio, caminar a las dos de la mañana por las calles de Madero, de Cinco de febrero, para mi fue...es decir, estas tu solo en la ciudad. Porque de pronto la ciudad está habitada por miles, pero de pronto la recorres y dices: ¡esto es lo que yo quiero! quiero que la ciudad sea abandonada de inmediato por todos, para poder recorrerla yo, tranquilamente. De eso te podría contar muchísimo, y en fin, ahí están los mazapanes Toledo en Uruguay que es negocio de un amigo nuestro, Javier García Galeano de una familia española habitada en México. Dulcerías, Cantinas, y luego más adelante, ya en Garibaldi comienza el hoyo negro, la locura, lo lúdico, el robo también, ahí ya en una especie de guerra entre lúdica, como una guerra florida, es decir, de lo inexplorado que atraviesa por el centro.”<sup>137</sup>

Habíamos advertido en el punto 3.2, que el peatón era un actor itinerante lo que sustentábamos no sólo de forma simbólica, sino bajo el reconocimiento de relaciones que se instauraban dentro del escenario, las cuales lo llevaban a nuevas instancias de relación. En ese mismo punto realizamos un ejercicio gráfico de construir un modelo de red ego-centrada que giraba en torno a Cuauhtémoc Medina. En este momento, analizaremos panorámicamente esas relaciones en conjunción con sus habitus para relacionarlos primero espacial y después simbólicamente en nuestro escenario imaginario. Cada actor que se establece como un nodo en la red, tiene un determinado habitus, sin embargo, también se encuentran nodos dentro de estos habitus.

---

137 Entrevista con Guillermo Fadanelli, 28 de febrero, 2007. Ciudad de México



**Ilustración 3** Mapa en donde se ubican algunos de los puntos territoriales que el actor marco en su relato.

Ubiquemos entonces gráficamente los lugares, que Fadanelli nos ha indicado dentro de su relato. En este mapa, ubicamos algunos de los lugares que Fadanelli mencionó dentro de su narración. Observamos que los lugares que aquí distinguimos, como la calle de Mesones, República de Uruguay, Motolinía, Francisco I. Madero, así como el propio Zócalo y más hacia el norte la zona de Garibaldi, son lugares emblemáticos dentro del sentido histórico de la ciudad, pero también dentro de la experiencia colectiva, lo que nos lleva a recuperar el concepto de habitus y el modelo de red.

Dentro del trabajo de campo a cada actor lo entrevisté en las inmediaciones que ellos dispusieran, lo que permitió evaluar ciertas relaciones de carácter diferencial entre gustos y costumbres de mis informantes. Verifiqué entonces que no sólo se relacionaban por estar inmiscuidos dentro

del campo artístico de la Ciudad de México, aunque en realidad esta fue una de las causas principales; sino también por la frecuencia con que visitan ciertos lugares y zonas de la ciudad. Un lugar referencial además del centro histórico, es el bar Covadonga. Ubicado en la calle de Puebla en la colonia Roma, este lugar en realidad se convierte en algunas noches de la semana, en un lugar referencial para las relaciones dentro del campo artístico, además claro, de los espacios destinados para la producción y consumo del arte en la ciudad. Particularmente “el

Covadonga” como algunos lo llaman, tiene la característica de estar insertado dentro de la ruta cotidiana de algunos de éstos actores, puesto que en su mayoría viven o trabajan en calles y zonas aledañas a este lugar, como lo es la colonia Escandón, la colonia Condesa y la avenida Álvaro Obregón, por lo que no es necesario incluso, el uso del automóvil, para llegar a este lugar del goce dentro de la comunidad artística de la ciudad.<sup>138</sup>

Por ejemplo, al preguntarle al artista plástico Felipe Posadas, sobre cuáles eran los lugares que más recorría y por lo tanto, qué rutas tomaba para llegar a ellos, contestó lo siguiente: “El centro siempre me ha interesado, siempre ha sido parte de mis lugares, las zonas más sórdidas del centro que van desde San Carlos, hasta Circunvalación, todo eso yo lo he recorrido no tanto a nivel digamos *scouting*, sino a nivel de correrías de las cantinas, de esos lugares en donde están el grupo de amigos, de la misma forma que en vecindades, en casas, en departamentos, en estudios. Ahora bueno, ya está de moda ir a esos lugares de la sordidez, incluso ahora les han dado su “manita de gato”, pero siempre han existido, desde niño yo siempre los conocí, y ahora está de moda. Ciertos autores lo representan casi como el México de los cincuentas, lo modernizan ahora a los noventa o a los dos mil. Pero es como siempre, vivir en cuatro paredes y estar enclaustrado, la ciudad para mí es como estar enclaustrado. Sin embargo, no me imagino a su vez, vivir en provincia, y estando en otras ciudades no se compara con lo que se puede vivir aquí. Al respecto de las rutas, pues hay un recorrido muy famoso, el recorrido cantinero ¿no? que empieza en las cantinas y pulquerías, en el callejón de Manzanares hasta ir a la clásica, El nivel, por lo regular yéndote desde 5 de mayo, aunque ahora que la han remozado, pues ha perdido esa oscura brillantez. También todas las calles que están atrás del MUNAL, Perú, Venezuela, todavía conservan ese encanto, aunque ahora es más peligroso, inclusive todas las que están detrás del teatro Blanquita, existen unas cervecerías y una cantina “muy de rompe y rasga” que tampoco resulta recomendable que turísticamente se vaya, puesto que ahí si se pone muy fuerte y no aceptan gente que no pertenezca a esa zona; vaya, tienes que ir casi disfrazado, pero se dan cuenta. También me gusta mucho un lugar cerca del Barrio Chino, en la calle de Dolores, que es el Salón Orizaba, que le llaman “la apestosa”, aunque también ya se ha hecho turístico, por

138 Menciono un bar como lugar referencial, por ser un espacio en donde los elementos simbólicos de la utopía, como lo son el goce y la fantasía se dan lugar, y porque dentro de sus relatos, la mayoría de mis informantes mencionaban algún hecho que mantuviera relación espacial y afectual con tal lugar.



desgracia se ha perdido la esencia.”<sup>139</sup> Tales elementos no sólo resultan significativos para registrar usos simbólicos del espacio, sino que en el caso de Posadas, se identifican dentro de su obra.

Posadas, relata el hecho de que está imagen sórdida que ve en la ciudad, lo plasma en sus piezas, como si fuesen escenas, que en realidad es el planteamiento espacial que usa en su lenguaje visual, pues usa técnicas de *story boards*, como plataformas gráficas para realizar sus bocetos en forma secuencial, como técnica de cómic y de planteamiento cinematográfico sobre el espacio. Tal planteamiento dentro de la composición visual se sintetiza en lo que ha visto e incluso sobrevivido en las zonas que se han rescatado de su relato. De igual forma, se observan relaciones muy cercanas entre los elementos urbanos del escenario y las prácticas cotidianas, incluso rutas que Fadanelli marcaba dentro de su propio relato. Por una lado, como lo observamos gráficamente en la red, del cuadro 3, tienen una relación cercana,<sup>140</sup> conocen casi a las mismas personas, visitan los lugares más emblemáticos, como lo es el Salón Orizaba, la cantina El nivel, el bar Covadonga, por ejemplo. Sin embargo la relación que mantienen con el director de la revista *Generación*, Carlos Martínez Rentería, los convoca continuamente a la redacción de la revista, ubicada en la av. Álvaro Obregón; de igual forma con algunos actores con los que marcan una relación dentro de la red, visualizando que si bien, no necesariamente sean estos los lugares que todos los actores posicionados dentro de nuestra red egocentrada los frecuenten, en algún punto del espacio físico de nuestro escenario se encontrarán, por la relación personal, sea por trabajo o amistad, que guardan.

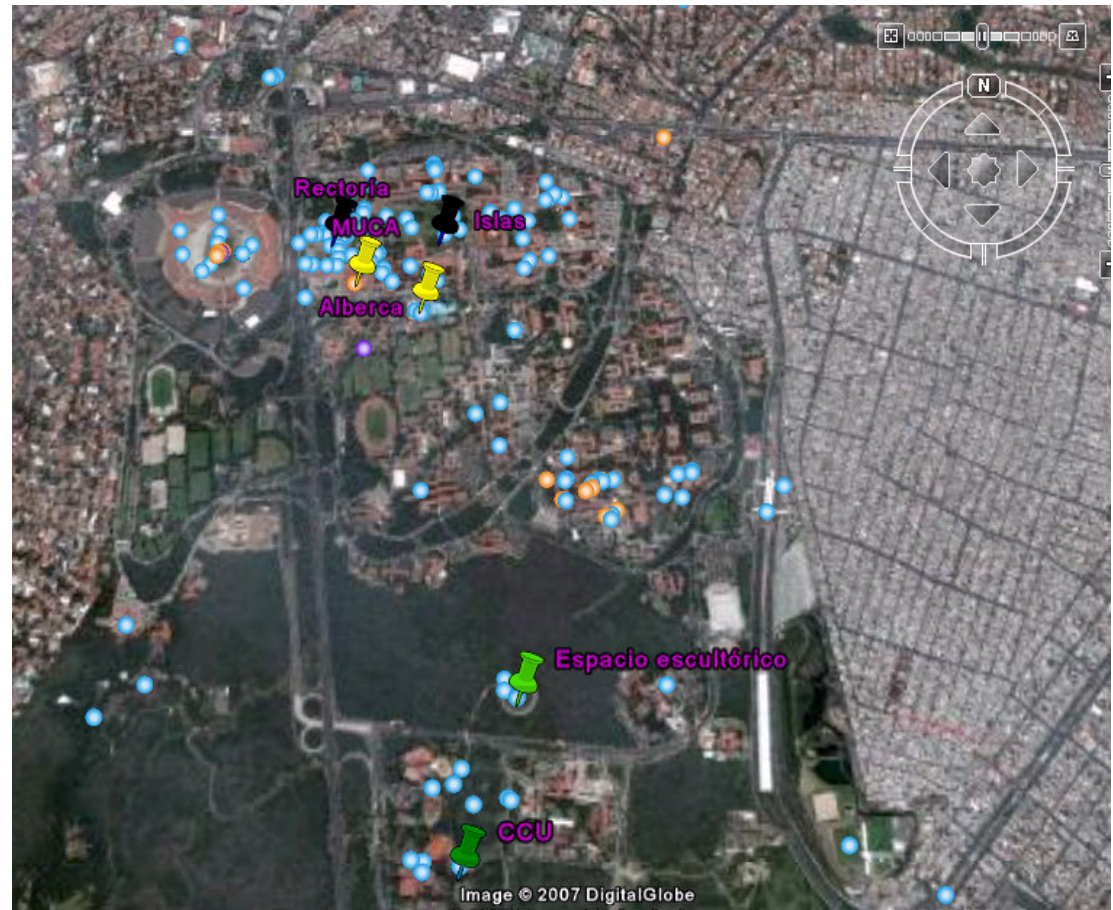
---

139 Entrevista a Felipe Posadas, 21 de mayo de 2007, Ciudad de México.

140 Cuando Posadas presentó, el 24 de agosto de 2006 en la Fundación Sebastián, su último trabajo gráfico titulado El pintor y su modelo, Fadanelli estuvo en la mesa introductoria en donde leyó un texto referido al trabajo visual de Posadas. “Felipe Posadas me recuerda a esos esforzados corredores que no sienten ya su cuerpo, pero que avanzan contra todos sus pronósticos. Lanzado al abismo por una fuerza que estoy seguro él mismo desconoce, pero intacto en su decisión de continuar, Posadas no se inmuta, confía en su intuición plástica, en su martirio expresivo.” Cfr. Fadanelli, Guillermo, “El otro Posadas.” en *Generación*, no. 67, año 18, México, 2006, pp. 67.

Ante esto, observamos que también dentro de la red existen relatos distintos. Nuestro actor-ego, en este caso Medina, en realidad no mencionó estos lugares, sino que se refirió a sus lugares de trabajo dentro de la Ciudad de México, los cuales podemos visualizar dentro de éste croquis, observando los puntos que el señala, dando cabida a una ruta personal.

En aquella entrevista, al preguntarle sobre cuál sería su lugar favorito dentro de la ciudad, contestó lo siguiente: “A mí me resulta muy asombroso el espacio en peligro de tolerancia que es C.U., la explanada, pero también las jardineras y la actividad del orden de los deseos y las fantasías que ocurren en esos prados, los prados junto al centro cultural, los prados en torno a la alberca, hay una especie de sugerencia de una zona libre que desgraciadamente está siendo acotada y detectada... quizá no puedo



**Ilustración 4** Mapa en donde se indican puntos referenciales que el actor marca en su relato.

obviar que el Zócalo por muchos motivos tiene un efecto de gravitación, es como el lugar de cierta pesadumbre y un campo de ciertas posibilidades, pero en cierta manera yo le debo el zócalo a la actividad de Francis Alÿs, yo creo que Francis me hizo posible pensar en el

Zócalo como un lugar favorito.”<sup>141</sup> Ambos lugares, C.U. y el Zócalo son los lugares referenciales dentro de su vida laboral de nuestro actor, puesto que en su papel dentro del campo artístico se insertan tres posiciones, curador, crítico e investigador, esta última actividad junto con la de curador, las desempeña dentro de la Ciudad de México, en el Instituto de México en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, dentro del espacio simbólico que se encuentra en el extremo sur de nuestra megalópolis, que *per sé* es Ciudad Universitaria, fungiendo ésta no sólo como escenografía, sino como una micro ciudad imaginaria, el imaginario-escuela.

Con este ejemplo, llegamos al punto de observar como se constituye de forma esquemática al imaginario urbano, observando que las cartografías personales, enriquecen de forma simbólica a la concreción del escenario imaginario, pues la creación de imaginarios son construcciones mentales en donde se producen imágenes, que introducen a nodos simbólicos y afectivos con el espacio físico, pero que dentro de su edificación se plantea la interacción simbólica de la vida colectiva. Por lo que también son otra forma de ver y construir a la ciudad, por parte del actor social. En el siguiente y último capítulo distinguiremos esta construcción simbólica desde la experiencia estética, en un primer momento desde la concepción de artista, tomando en cuenta sus formas de expresión dentro de la Ciudad de México en el siglo XXI, a partir de las prácticas cotidianas y posteriormente, en forma social para analizar los símbolos que reproducen a la estética urbana de nuestra ciudad.

---

141 Entrevista a Cuauhtémoc Medina, 8 de febrero de 2007, Ciudad de México.

## CAPÍTULO IV REPRESENTACIÓN SIMULTÁNEA EN EL ESCENARIO: EL ARTE EN ESPACIOS PÚBLICOS, FORMAS DE VER Y CONSTRUIR A LA CIUDAD.



*"DIEZ MANDAMIENTOS PARA UN NUEVO SIGLO"*

- 1.- SACAR A PASEAR A LA PINTURA
- 2.- MEMORIZAR LA ODISEA
- 3.- COMPRAR LECHE
- 4.- ROBAR EL PERRO
- 5.- REGAR EL PAVO REAL
- 6.- LIBERAR A LA ESCULTURA
- 7.- ROMPER EL PASO
- 8.- DISPARAR AL AZAR
- 9.- LEER LA BIBLIA
- 10.- “

*FRANCIS ALÿS, EL PROFETA Y LA MOSCA.*

A lo largo de esta investigación, hemos diseccionado al fenómeno artístico, desde diversos discursos que nos han acercado a observar, la creación del arte en correspondencia con la construcción de la Ciudad de México en siglo XXI. En algunas historias que se han relatado, se ha visualizado una ciudad que ha crecido no sólo físicamente o en su porcentaje de densidad, sino también en sus formas simbólicas, que hacen que con más fuerza, se observe esa fascinante construcción que el actor edifica con sus andares y directes sobre esta megalópolis. Nuestro peatón ha caminado por muchas calles, ha creado rutas, ha imaginado, ha deseado, se ha manifestado e incluso, ha contribuido a la construc-

ción del imaginario urbano. Sin embargo, existe una clase de peatones, que además de hacer cada acción antes observada, se han dado a la tarea de construir imágenes, de diseccionar los símbolos, de abstraerlos del cotidiano, para crear obras que representen esta vida urbana. Tales condiciones, han permitido evaluar desde una óptica sociológica, que en todo caso es lo que concierne, el analizar el *modus operandi* de los actores en la vida cotidiana; encontrando, como lo hemos visto, un sin fin de alternativas para demostrar un hecho social que pervive en nuestra conciencia colectiva y en nuestra ciudad, y que de alguna forma, como lo vimos en el primer capítulo, puede resultar favorable para poder diseccionar nuestras perspectivas académicas, como lo enfatiza Heinich. “[...], lo específico del punto de vista del sociólogo con relación al de los actores reside en que tiene acceso a la dimensión recurrente y colectiva de la experiencia; esto le permite despejar las constantes, las coherencias y las zonas de estabilidad. De esta manera puede referir las “razones” de los actores, evitando escollos del análisis académico que son, por una parte, la paráfrasis acompañada de una tipología abstracta y, por otra, el descubrimiento de las ilusiones y de los mecanismos ocultos, con el riesgo de que no se puedan entender.”<sup>587</sup>

Sin embargo, como lo vimos con más detenimiento en el primer capítulo, la responsabilidad a la que se enfrenta el sociólogo del arte es inmensa, puesto que tiene ante sí un fenómeno de una complejidad eminente; así mismo, se encuentra muchas veces ante la disyuntiva de analizar o a la obra y su forma heterónoma de ser en el campo artístico, o al propio artista y su representación en dicho campo. Dos posiciones infranqueables claro está, pero que objetivamente, deben fortalecer al estudio sociológico del arte en vez de confrontarlo. Salen entonces a la luz de nuestras observaciones, un sin fin de preguntas respecto a lo que debemos determinar como estudio social del arte, como lo percibe Heinich. “Entonces, la cuestión que enfrenta el sociólogo es doble. En primer lugar, ¿le corresponde realmente reanudar ese vínculo “heterónomo” entre las obras y sus condiciones de producción, que el proceso mismo de creación y de recibimiento contribuyó a ignorar o a minimizar en provecho de una autonomización de lo que está en juego? ¿Su papel no sería más bien observar cómo los valores artísticos se construyen en un espacio de autonomía –en otros términos, cómo la autonomía llega a las obras? Y, correlativamente, ¿consiste por fuerza su papel en explicar, es decir en relacionar objetos particulares (un cuadro, una obra, la biografía de un artista) con instancias más generales capaces de mantener una relación de causalidad con la producción de estos objetos? ¿No podría también intentar formular explícitamente los

---

587 Heinich, Natalie, *Lo que el arte aporta a la sociología*, Sello Bermejo, CONACULTA, México, 2001, pp.31.

sistemas de representación y de circulación de las obras?<sup>588</sup> Y ante tales cuestionamientos, no nos queda sino enfrentarnos a las múltiples respuestas que encontramos en nuestro campo. Ninguna en realidad, encumbrará la verdad absoluta, ni teórica ni metodológicamente; empero, es este ejercicio el que enriquece a nuestro estudio, para observar entonces, que no se trata de interesarse *per sé* por el valor o el significado de cada obra, sino finalmente, por lo que hacen de nuestro campo social.

Tal resolución puede confrontar a nuestra visión hermenéutica incluso, pero la posición nace del paradigma, puesto que no podríamos analizar lo que hace la obra sin antes, entender a la propia obra desde sí misma, sin comprender el lenguaje visual, sin señalar sus formas de producción, sin determinar el campo artístico, sin conocer incluso, al artista y su ejecución estética; mucho menos, sin replantearnos la posición de la experiencia estética en su forma colectiva. Se trata entonces, de un diálogo en donde lo que está en juego es la discusión con todos sus elementos y no la decisión de tomar a uno de esos elementos, concluyendo que en nuestra investigación cabe el observar los desplazamientos de los actores dentro de su propio mundo, es decir dentro de su campo y personalmente dentro de su ciudad.

En el presente y último capítulo, analizaremos el quehacer del artista dentro de la Ciudad de México en el siglo XXI. Veremos una representación simultánea en el escenario urbano, visto en la presente investigación como Megalópolis, en donde al disminuir el *zoom* de tal imagen, diseccionaremos las prácticas cotidianas que pueden establecer una relación con la creación de discursos visuales artísticos. Observaremos algunos registros, resultado de tal correspondencia, haciendo un traslado de la práctica de la caminata que lleva al peatón, analizado ahora como artista, a establecer discursos en sus producciones estéticas, como lo son el performance, la instalación, las acciones captadas fotográficamente entre otras; todas, con la premisa de que han sido realizadas en los espacios públicos que conforman a la megalópolis, o que incluso, giran en relación con la vida urbana de nuestra ciudad. Finalmente, veremos como los diversos discursos que hemos sustentado en la presente investigación, tienen un lugar especial en nuestra ciudad, y que de forma colectiva proporcionan indicios para observar a la estética urbana, observando así las distintas formas de ver y construir a la Ciudad de México en el siglo XXI.

---

588 *Ibid.* pp. 32-31.

#### 4.1 EL ARTISTA, LAS PRÁCTICAS COTIDIANAS Y SUS FORMAS DE EXPRESIÓN DENTRO DE LA CIUDAD.

En 1996, Francis Alÿs creó la pieza titulada *Si eres un espectador típico, lo que realmente haces es esperar a que suceda un accidente*, un video que toma 10 min. observar lo que el mismo artista ve, una acción que por sí sola involucra al observador, interactuando con la pieza, como si fuera la resolución de un *deja vú*; sin embargo, el propio lugar de observador afectaba lo advertido, puesto que quienes contemplaban en espera de un accidente, terminaban conformando la acción del accidente, incluso el propio artista, como lo manifiesta Medina. “En esta filmación, Alÿs seguía con una cámara de video los desenvolvimientos de una botella de plástico empujada por el viento en la plancha del Zócalo de la Ciudad de México. Aunque asumía que su función de espectador sería enteramente pasiva –se planteaba como un “esperar el accidente”- al poco tiempo, a la acción del viento se sumó la de los transeúntes quienes pateaban la botella de lado a lado inducidos por la presencia de la cámara. Como argüía Werner Heisenberg para las partículas subatómicas, el mero acto de registrar alteraba las variables de la escena. Al final, no obstante, el “accidente” que el artista esperaba realmente ocurre: concentrado en los movimientos de la botella vacía, Alÿs baja a la calle y es golpeado por un automóvil. El video marcó simbólicamente para el artista la imposibilidad de guardar distancia frente a su sociedad huésped, el fin del periodo regido por un contrato de no interferencia.”<sup>589</sup>

Dentro de una observación sociológica, al mirar el fenómeno artístico en correlación con todos sus elementos, nos encontramos con las formas en que el artista toma de su cotidiano, recursos para realizar una pieza. Nuestro análisis en todo caso, supone el diseccionar tales prácticas dentro de la pieza, observando el nivel de afectación que logra el cotidiano en el artista, su producción e incluso, su forma de recepción. Tales representaciones *per sé* logran encapsular el instante en que dentro del cotidiano, se encuentra ese elemento de belleza y sobre todo una de las intersecciones simbólicas dentro de la vida colectiva.<sup>590</sup>

---

589 Medina, Cuauhtémoc, *Diez cuadras alrededor del estudio*, catálogo de exposición, México, Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM, CONACULTA, Fundación Jumex, GDF, marzo-junio 2006, pp. 49.

590 Geertz, analiza el hecho de que la percepción estética, es una de las capacidades humanas que se observan en el cotidiano de la vida colectiva. “La capacidad, tan variable entre pueblos como entre individuos, para percibir el significado de las pinturas (o de poemas, melodías, edificios, cerámicas, dramas, estatuas) es, como todas las restantes capacidades humanas, un producto de la experiencia colectiva que la trasciende ampliamente, y donde lo verdaderamente extraño sería concebirla como si fuese previa a esa experiencia.” Cfr. Geertz, Clifford *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1994, pp. 133.

Si bien es cierto, el artista seguirá siendo uno de los actores predominantes dentro de las posiciones que se plantean al interior del campo artístico, como lo observábamos en el punto 1.6<sup>591</sup>; sin embargo, la visión contemporánea de este actor ha cambiado radicalmente, de la percepción que se tenía durante el modernismo estético. Las implicaciones actuales cambian la posición y disposición del artista, convirtiéndolo en más que productor. Muchas veces dentro de la red del campo, puede encarar otros papeles como incluso, el de coleccionista. No obstante, dentro del tema de la producción, que es lo que en todo caso señalamos en este punto, resulta de suma importancia el hecho de que hablamos de un actor que no sólo concentra su práctica de forma ermitaña dentro de su estudio. El artista contemporáneo cuenta además con nuevos recursos tecnológicos, como el internet, que lo acercan al mundo exterior, lo que facilita la producción y soporte del discurso visual, además de la construcción de relaciones dentro de la red que se inserta en el campo. Incluso, se percibe abiertamente el hecho de que es un viajante obligado, sea por gusto o necesidad, recuperando información que abstrae y que se plantea dentro del discurso de la globalización. Aunque de forma irónica, el artista Pablo Helguera, plantea tal cuestión dentro de su *Manual de Estilo del arte contemporáneo*, resaltando las características que ahora éste jugador encara.<sup>592</sup>

Por otro lado el lenguaje visual ha cambiado. En los últimos 20 años las propuestas han sobrepasado los márgenes establecidos aún en el *pop art* y en el *op art*, anticipando un nuevo contexto y un nuevo uso simbólico dentro del lenguaje visual, como lo identifica Gadamer, “[...], el artista ya no pronuncia el lenguaje de la comunidad, sino que se construye su propia comunidad al pronunciar-se en lo más íntimo de sí mismo. A pesar de ello, se construye justamente su comunidad, y su intención es que esa comunidad se extienda a la *oikumenne*, a todo el mundo habitado, que sea la verdad universal.”<sup>593</sup> Ante esto, observamos diferencias entre la actividad funcionalista en la producción clásica, incluso aún moderna, y la visión hermenéutica de las obras contemporáneas. Resalta, el hecho de que dentro del campo artístico, el enlace antropológico del concepto de formación de comunidad dentro de la lógica del quehacer artístico, se retribuye en forma, dentro del lenguaje visual contemporáneo; es decir, no hablamos de una conexión instrumental entre el artista y la vida colectiva, sino que el arte recae en la

591 Cfr. pp. 54.

592 En contraposición con el artista moderno, Helguera reproduce las nuevas cualidades del artista contemporáneo. “En los albores del modernismo, los artistas trabajan arduamente en sus estudios en completo aislamiento, sufriendo toda clase de privaciones, hasta ser descubiertos, por un galerista, crítico o curador (en aquella época conocidos como “conservadores”). En la era actual, aunque en el sufrimiento artístico no ha desaparecido, se ha transformado. En lo que respecta a los artistas profesionales, pocos pasan la vida en sus estudios y, en cambio, tienen una vida nómada que los hace asiduos visitantes de los aeropuertos, realizando el trabajo en sus laptops e intercambiando e-mails.” Cfr. Helguera, Pablo, *Manual de estilo del arte contemporáneo*, Ediciones Tumbona, México, 2005, pp67.

593 Gadamer, Hans, George, *La actualidad de lo bello*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1991, pp. 99.



conexión de un plano semiótico dentro del sistema cultural, como lo analiza Geertz. “A partir de la participación en el sistema general de las formas simbólicas que llamamos cultura es posible la participación en el sistema particular que llamamos arte, el cual no es de hecho sino un sector de ésta. Por lo tanto, una teoría del arte es al mismo tiempo una teoría de la cultura, y no una empresa autónoma. Y si debe ser una teoría semiótica del arte la que trace la vida de los signos en sociedad, no podrá hacerlo mediante un mundo inventado de dualidades, transformaciones, paralelismos y equivalencias.”<sup>594</sup>

Dentro del proceso de advertir la existencia de comunidad, estamos entonces abyectos en los procesos culturales de ésta, cuya lógica se refiere a operaciones simbólicas. Cada práctica cotidiana, contiene un sin fin de significantes simbólicos que se concertan entre los integrantes de esta comunidad y que en relación con el espacio y el tiempo conforman el imaginario urbano, como lo habíamos expresado en el punto 3.3.1.<sup>595</sup> No obstante, el uso del recurso semiótico, puede y es una forma de identificar estos nodos que enlazan a la vida colectiva con el discurso empleado en la pieza. La poiésis que se manifiesta, surge entonces de la abstracción de símbolos que se encuentran en el cotidiano. Frente a esto, observamos que dentro de las prácticas cotidianas que se registran en la vida colectiva tienen un camino de ida y vuelta hacia el cotidiano, como lo manifiesta De Certeau. “El camino técnico que está por hacerse consiste, en una primera aproximación, en llevar las prácticas y las lenguas científicas hacia su país de origen, a la *every life*, la vida cotidiana. Este retorno, hoy cada vez más insistente, tiene el carácter paradójico de ser también un exilio en relación con las disciplinas cuyo rigor se mide por la estricta definición de sus límites. Desde que la cientificidad se ha dado lugares propios y apropiables mediante proyectos racionales capaces de plantear de manera irrisoria sus procedimientos, sus objetos formales y las condiciones de su falsificación, desde que se ha establecido como una pluralidad de campos limitados y distintos, en suma, desde que no es de tipo teológico, se ha constituido el *todo* como su *resto* se ha convertido en lo que llamamos cultura.”<sup>596</sup> Evidentemente no se trata de observar similitudes entre el artista y el científico, pero lo cierto es que el jesuita, marca la pauta para muchas de las creaciones que nacen a partir de la observación y pervivencia del mundo social; es decir, el regreso a la vida cotidiana, tendrá un significado sustancioso para las creaciones contemporáneas dentro del plano artístico visual.

---

594 Geertz, Clifford, Op. Cit. pp. 133.

595 Cfr. Pp. 175

596 De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer I*, UIA, México, 2000, pp. 10.

Ya Gadamer había constituido un análisis, en donde si bien no suponía que el retorno a la vida cotidiana sería el presagio del arte contemporáneo, si analizaba el hecho de que existía una articulación de lenguaje, el cual es una construcción de la vida cotidiana, desde la observación estética y que a partir de esta sería, cuando se percibiría la existencia de tal pieza.<sup>597</sup> Ante esto, notamos que es imprescindible comprender el lenguaje de la obra, aún cuando se nos presente de formas desconocidas en el mundo sensible, en realidad tienen algo de esta realidad cognoscible, puesto que su lenguaje nace en sí, de él mismo. “Mientras seguimos probando o dudando entre formas variables de articulación, como ocurre con ciertas imágenes que pueden representar varias cosas distintas, no estamos viendo todavía lo que hay. Este tipo de imágenes son en realidad una perpetuación artificiosa de esta vacilación, el tormento de ver. [...] Sólo cuando la comprendemos, cuando es clara para nosotros, se nos aparece como una construcción artística.”<sup>598</sup> De esta forma, se percibe que siempre será pertinente comprender las nuevas formas de expresión, así mismo, el contexto social en el que el artista se desenvuelve.

En el primer capítulo, analizábamos como algunos elementos que regularmente se observaban en los discursos modernos y contemporáneos, resultaba de suma importancia comprenderlos; no sólo la construcción del simbolismo en la imagen, sino el elemento lúdico, que resulta visible en muchas obras contemporáneas. El elemento lúdico pero también icónico en este caso, retomaba muy bien su papel no sólo dentro del lenguaje visual, sino también como una forma de orden dentro de la constitución de la vida cotidiana, siendo una práctica que el actor social desempeña de forma común. El juego no sólo actúa como un conector del lenguaje visual con el entorno, también es una disposición que el actor social encarna dentro de la experiencia estética.

Regresemos a nuestro primer ejemplo. Si Alj's esperaba realmente que ocurriera un accidente, el resultado final sostuvo que todos los observadores, que al igual que él lo esperaban, fueran parte del mismo accidente, de la misma forma en que el sujeto social encara la posición de mero observador dentro de la práctica lúdica; él también entra en el juego convirtiéndose en jugador, puesto que desde tal posición participa en él, creando un ritmo constante en donde se mueve el juego con él y viceversa, como lo analiza Gadamer. “Es éste un primer paso de comunicación humana; si algo se representa aquí, aunque sólo sea el movimiento mismo del juego, también puede decirse del espectador que se refiere al juego, igual que yo, al jugar, aparezco ante mí mismo como espectador. La función de representación del juego no es un

597 Cfr. Gadamer, Hans, George, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2004, pp. 132.

598 ídem.

capricho cualquiera, sino que, al final, el movimiento de juego está determinado de esta y aquella manera. El juego es, en definitiva, autorrepresentación del movimiento de juego.”<sup>599</sup> No obstante, en el punto 2.3.1,<sup>600</sup> observábamos como el análisis que De Certeau realizaba, sobre la posición que encarnaba el sujeto social respecto a los nuevos imaginarios establecidos por el consumo y la publicidad a partir de la fetichización de la imagen, sostenía que el mirar constituía ya una práctica pasiva que inoportunaba a la acción; pues bien, en estos contextos hemos descifrado como la práctica vouyerista dentro del juego, encara por si sola no sólo una función básica dentro del juego, sino que se vuelve en la acción que deja de ser pasiva, y que posteriormente responderá con una praxis en el caso del artista, y en el caso de la vida colectiva con la edificación del imaginario urbano.

Sin embargo, no sólo la vida cotidiana se cubre de prácticas, los lugares cumplen una posición eminente para su realización. Lo observábamos ya en el segundo capítulo, analizando que la Ciudad de México, en nuestro caso, ha sufrido al igual que el arte y su discurso, dramáticos cambios en su construcción espacial y sociocultural, recreando una visión de la Megalópolis contemporánea, que a pesar de su característica de desfocalización, dadas sus vastas dimensiones así como su densidad, es posible percibirla, reconocerla e incluso, recrear discursos imaginarios, a partir de nuestras vivencias concertadas en ella. El espacio por lo tanto, nutre de símbolos a la memoria, ejerciendo en ella múltiples niveles de afectación, incluso con características afectuales, como lo analiza Augé. “El espacio proporciona una referencia a la memoria, y si a menudo la engaña es porque los recuerdos se desvían, viajan y son en sí mismo infieles. El día en que el espacio acomete contra la memoria destruyendo sus referencias para sustituirlas por simulacros, ya no queda nada que pueda retener los recuerdos: su huida se acelera, se alejan sin ninguna esperanza de regreso.”<sup>601</sup> Tal particularidad, posibilita la edificación de construcciones imaginarias, que al trasladarse a la vida colectiva bajo su distinción simbólica, permite la concreción de imaginarios urbanos.

Evidentemente, los elementos registrados en la megalópolis, tales como la densificación, la crisis del espacio público, los problemas ambientales, la ineficacia de algunos proyectos de carácter institucional, así como la globalización, son complementos que simbólicamente hablando, impactan en las formas de ver y construir a la ciudad y que se registran por medio de las prácticas que se observan en el escenario. Culturalmente, lo que observábamos como una visión de hibridación, posibilita en relación con los cambios efectuados en el espacio físico a

---

599 Gadamer, Hans George, *La actualidad de lo bello*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1991, pp. 68.

600 Cfr. pp. 100.

601 Augé, Marc, *Ficciones de fin de siglo*, Gedisa editorial, Barcelona, 2001, pp. 53.

la creación de un montaje escenográfico imaginario diseñado como un collage, en donde se observa en relación con los fenómenos socioculturales contenidos en la megalópolis, una lógica de varias ciudades que conforman en su totalidad, una imagen con diversas aristas que se instauran en el plano de la globalización. Esto implica una conformación simbólica eminente, cuyo valor el artista evalúa para la creación de sus piezas, puesto que la observación de las prácticas que se suponen en cada escenografía del escenario, son experiencias que corresponden al propio cotidiano del artista, como lo analiza José Luis Barrios. “Durante los últimos años, gran parte de la práctica artística contemporánea en México ha abordado a la ciudad como marco y referencia de su producción. Desde las formas de su exotización en filmes como *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, México, 2000) o *Batalla en el cielo* (Carlos Reygadas, México, 2005), hasta las formas de representación en artistas contemporáneos, que inscriben en el imaginario ciudadano en los sustratos simbólicos y en la puesta en extrañamiento de los códigos urbanos más inmediatos donde –a manera de ready mades, objects trouvés o acciones– el impulso incontrolable y bárbaro, como propio del tercermundismo, es destacado como materialización. Apuesta por el caos –que pareciera definir el sustrato ontológico de nuestra megalópolis– que, además casi siempre aparece como una poderosa seducción que lo hace rentable.”<sup>602</sup>

Es entonces dar un sentido al espacio, lo que puede observarse en el arte como un mediador que instaure la relación entre el contexto dador de acontecimientos, en nuestro caso colectivos, y el observador, como lo objeta Augé. “El espacio es investido de sentido social; la persona se define como un conjunto de relaciones; y es gracias al objeto mediador, garante de sentido, que se dan las relaciones.”<sup>603</sup> Ciertamente, el objeto artístico es el mediador incluyente de todo tipo de relaciones, posiciones y disposiciones que no sólo se confiere dentro del campo artístico, sino que es capaz de sostener relaciones fuera de él, por lo que se observa la imposibilidad de tomar una sola de sus partes para comprenderlo.<sup>604</sup>

De alguna forma, hablamos entonces de una abstracción del proceso óptico en la representación de la obra de arte. Pensemos por ejemplo en la observación expuesta en el capítulo III, referente a la forma teatral de ver a la ciudad, sobre todo en el propuesto performance del peatón, en donde él juega sin saber que lo hace, mediante sus caminatas por las calles de la ciudad. El actor entonces se abstrae a su

602 Barrios, José, Luis, “Afecto, carne social y máquina deseante.” en *Curare*, Núm. 27, año 15, México, 2007, pp. 82.

603 Augé, Marc, Op. Cit. pp. 123.

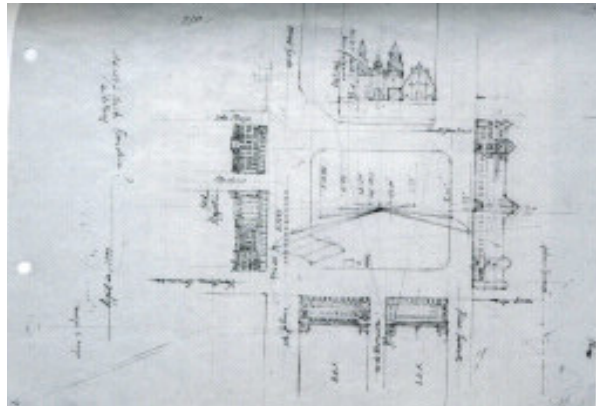
604 Augé entonces objeta, que el arte abre múltiples posibilidades de relaciones, pero para quien comienza el aprendizaje del objeto de arte, debe enseñársele tal multiplicidad de relaciones, para realmente aprender incluso a amarlo. Cfr. *ibíd.* pp. 123-124.

acción, la de la caminata, representada de forma Goffmiana, como un papel actoral en el teatro de la ciudad y cuya posición recae en la de peatón, creando rutas que ayudan a la edificación del imaginario y que a su vez, construyen simbólicamente a la ciudad, analizando que el peatón juega con el espacio, para finalmente en este caso, crear un obra con lo que ha observado, sentido y experimentado lúdicamente del espacio urbano, puesto que sin experimentación y sin representación, no hay obra de arte que refiera el contexto urbano de la Ciudad de México en el siglo XXI.

Ante esto, vemos como todas estas características afectan la visión del artista para crear sus formas de expresión que se desarrollan en el cotidiano. En una conversación que sostuvo Corinne Diserens con Alÿs, él proponía recurrentemente que lo que había encontrado en la Ciudad de México era un sentido de libertad, aunque esto claro era ambiguo, incluso políticamente incorrecto, no obstante, mencionaba el hecho de que aquí había encontrado un sentimiento de ilusión que no había conocido en otra parte. De igual forma Diserens al mencionarle la visión que Monsiváis exponía respecto a la expansión de la ciudad y a los fenómenos sociales que ocurren en ella a partir de tal expansión, Alÿs menciona su visión de ese hecho enfatizando lo que ve en el área de la ciudad en donde vive, que es el Centro Histórico. “Si, es un fenómeno que se desarrolla como un tránsito permanente. La ciudad está completamente saturada entre las 11 de la mañana y las 6 de la tarde y luego, pasadas las 7 y media, se queda completamente desierta. Pero en éste fenómeno de constante desplazamiento también hay momentos en que la cosas se inmovilizan súbitamente, como la gente que espera la sombra de la inmensa bandera del Zócalo. Es como un fotograma de película de los cincuenta. Ahora, si uno considera el movimiento como un arquetipo de la ciudad “moderna”, puede resultar bastante paradójico el hecho de que su manifestación más evidente tenga lugar aquí, en el Centro Histórico, en una zona que funciona precisamente de manera anacrónica y más o menos al margen de las reglas habituales de la ciudad moderna; así sea en su organización social, su economía su jurisdicción, etcétera.”<sup>605</sup>

---

605 Cfr. Alÿs Francis, Diserens Corinne, “La corte de los milagros.” en Medina, Cuauhtémoc, *Diez cuadras alrededor del estudio*, México, Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM, CONACULTA, Fundación Jumex, GDF, marzo-junio 2006, pp. 107.



**Ilustración 2** Plano que Alÿs realiza como dommie para la creación de su pieza en el trabajo exploratorio.

De esta forma, observamos que la manera en que un artista observa su espacio, directamente tiene que ver con el discurso que se refleja en el contenido de sus obras. Por ejemplo, en la observación que Alÿs hace sobre los momentos de estatización que ocurren cuando la gente descansa esperando la sombra del asta del Zócalo, él ha tenido muy presente este hecho, confirmándolo en una obra repartida en diversos elementos, el documental, pieza central con duración de 12 hrs., notas, dibujos y “time lapse” consti-

tuido por 16 fotografías a color, que en su conjunto forman “Zócalo” realizada en mayo 22 de 1999.

Aquí, Alÿs manifiesta un hecho de la vida cotidiana, quizás a la vista de muchos que nos hemos acostumbrado a los acontecimientos de esta ciudad, este hecho resulta insignificante, sin embargo, el artista logra ver incluso una especie de acto ritual cuando las personas, de forma inconsciente, forman una línea a lo largo de la sombra del Zócalo, que se va moviendo conforme el sol guía su recorrido, acción que resalta el simbolismo ritual del que la plaza se satura, recordando incluso, los rituales aztecas en torno al sol como astro creador; de igual forma, produce una especie de reloj solar, y dentro de la interacción social, una coreografía que de forma pausada, nos representa que aún en la espera y la inmovilidad existe movimiento. 12 horas de filmación tuvieron que confirmar un hecho microsocial para sospechar que nuestro voyeurismo muchas veces, por el costumbrismo, fracasa. Observemos uno de los registros encontrados en las notas de Alÿs respecto a la edificación de su pieza. “La filmación empieza con la ceremonia del izamiento de la bandera al amanecer y termina cuando es arriada al anochecer. La cámara rastrea el avance de la sombra del mástil de la bandera, y el desplazamiento subsecuente de la gente que la sigue para protegerse del sol en la plaza abierta. El lente de la cámara describe un movimiento lateral de 3 grados por hora en un periodo total de doce



**Ilustración 1** Francis Alÿs. Zócalo, 1999. Ciudad de México. Documental: video proyección 12 hrs.



**Ilustración 3** Francis Alÿs. Zócalo. 20 de mayo de 1999. Estudio para una proyección en DVD con banda sonora

horas.”<sup>606</sup> Vemos como ese proceso a partir de la observación, se concreta en la realización de una obra que manifiesta lo que el artista ve y entiende del espacio. Como lo analiza Medina, Alÿs observa a los espacios urbanos como un lugar que refiere un uso de palestra en donde se observan escenificaciones y actos ceremoniales y de igual forma, son los lugares en donde se expresan los deseos y temores colectivos.<sup>607</sup>

Evidentemente, no sólo el caso de Alÿs es el que podemos objetar para nuestro cometido, que se abstrae en el hecho de ver como el artista concreta obras como resultado de la observación, experimentación y análisis de la vida cotidiana en la megalópolis defeña. Melanie Smith, por su parte, ha logrado realizar ese proceso, obviamente desde una posición y discurso distinto, pero que de igual forma en sus obras logra encumbrar este proceso. En una entrevista que Tobias Ostrander le realizó a la artista, con motivo de una exposición individual que presentó en Marzo pasado en la galería OMR, el curador le hablaba respecto a la forma de producción que ahora la artista encara en cine y video y que sigue manifestando sus formas de trabajo que contenía dentro de la factura en pintura o con la producción de imágenes abstractas. “T.O. ¿Podrías enfatizar este interés en tu obra y discutirlo en términos de una tautología que frecuentemente creas entre el trabajo y su propia producción? M.S. Desde que hice *Seis pasos a la realidad* en 2002, me he interesado por lo que hay detrás de las escenas cuando se produce una pieza. En otra obra llamada *Farsa y artificio* que estuvo en la exposición del MUCA, construí una representación escénica que mostraba tanto el escenario como el detrás de escena. Pienso que, particularmente, en un lugar como México, el contexto se vuelve vital. No me parece relevante hablar de abstracción sin referirme a un contexto social dentro del cual la obra es producida, aunque algunas veces la abstracción me seduce, no es suficiente. También sentí la necesidad de frustrar la pretensión y confinamientos del mundo del arte para exponer cómo es la realidad de hacer o producir una obra. (Contrariamente a los que se puede pensar sobre la producción artística, los artistas) pasamos la mayor parte de nuestro tiempo en todos esos dolorosos y algunas veces tediosos detalles que construyen la vida cotidiana. Ésas son todas las partículas interesantes, las partículas intermedias que caen entre los intersticios.”<sup>608</sup>

Sin embargo, podemos ver en todos los ejemplos que hemos referido no sólo en este capítulo, sino a lo largo de la presente investigación, el hecho de que no todas las piezas tienen que ver con su presentación del espacio público, ni tampoco como en el caso del Smith, *per sé* hablan de él, como lo es el caso de la serie *Ciudad espiral*; empero, tomamos como referente la forma en que el artista ha tenido que experi-

---

606 *Ibid.* pp. 79.

607 *Cfr. ídem.*

608 Ostrander, Tobias, “Mantente fuera de balance, Melanie Smith.” en *Revista Código 06140*, no. 38, año 6, abril-mayo, México, 2007, pp. 20-21.

mentar dichos espacios, no sólo para la concreción de su obra, sino que esto se encuentra como el lugar común de su experimentación en la vida cotidiana, como cualquier actor social, pero con la particularidad de que en un proceso artístico final logra concretar tales experiencias en obras que representan la vivencia de tales espacios, ó que en algunos casos sugieren incluso, su propia visión respecto a los espacios públicos, captando entonces la belleza que está contenida en ellos.

En el caso de Alÿs, quien particularmente ha referido su obra al centro histórico, está consciente de ese proceso de reelaboración de la ciudad y de cómo hay un elemento de descuido frente a nuestro “corazón urbano”, y como dice Monsiváis, respecto al fenómeno de gentrificación, el cual Alÿs valora y toma en cuenta para su producciones estéticas, dentro del viaje artístico. “Alÿs sabe del proceso de *gentrification*, no lo rechaza. No es asunto suyo y siempre es positiva la reconstrucción de espacios condenados, pero su memoria visual se empeña en privilegiar las imágenes del deterioro, no para extraer de allí una estética de la pobreza, de la belleza oculta en los territorios de la dejadez, sino algo más asible: la representación de un estado de cosas, una reelaboración del Centro de la ciudad de energías siempre inesperadas, y, más exactamente, del viaje artístico que absorbe urbanismo, sociología y experiencia de vecino en la obtención de imágenes únicas.”<sup>609</sup>

Una de las nomenclaturas de artistas y piezas que puedan directamente referir bajo su lenguaje situacionista y de intervención al espacio público son los performanceros y sus piezas erigidas bajo el *performance art*. Lo hemos visto ya en el caso de Melquiades Herrera, siendo uno de los principales protagonistas de esta escena, pero de igual forma lo han hecho Pancho López,<sup>610</sup> Flavio Montessoro,<sup>611</sup> Mónica Mayer,<sup>612</sup> Maris Bustamante,<sup>613</sup> Víctor Lerma,<sup>614</sup> Ema Villanueva,<sup>615</sup> y muchos otros que han hecho del escenario de la Ciudad de México, una

609 Monsiváis, Carlos, Op. Cit. pp. 51-54.

610 Artista cuya técnica se orienta en el performance art. Su pieza más representativa es Picnic formal, realizada por primera vez en Nueva York, en 1997, en donde a través de representar una comida de forma formal, con mesa, vajilla, comida saludable y el vestido de traje, se inserta en una calle de tránsito como lo es la Quinta avenida, trayendo lo privado a lo público. El 15 de febrero de este año, se conmemoró el décimo aniversario de esta pieza en el museo Ex – Teresa Arte Actual.

611 Artista gráfico que en 1998, al dar seguimiento al trabajo de Melquiades Herrera, comienza por el camino del performance, quién como el comentó: “fue mi maestro, gracias a él pude encontrar, otra forma de expresión.” En el homenaje a Herrera, Montessoro, al igual que Sulser, Hugo Corripio y algunos otros de sus alumnos, realizaron acciones encaminadas a las piezas de Herrera, dejando el ver la enorme influencia que nuestro peatón profesional ejerció en ellos. Conversación realizada en la Casa de la Niña Yhared, durante el homenaje a Melquiades Herrera. 10 de febrero del 2007, Ciudad de México.

612 Entre las múltiples labores que Mayer realiza dentro del Campo artístico de la Ciudad de México se encuentran, la de Artista, Crítica, e Investigadora. Sus líneas dentro de la producción se orientan más hacia el performance, respondiendo desde una postura ideológica del feminismo que ella junto con Maris Bustamante, en 1984 realizaron el grupo de Arte feminista Polvo de Gallina Negra, en donde ambas artistas dirigieron sus piezas hacia el tema de la maternidad. Dentro de sus piezas de performance art, ha dirigido su atención hacia el feminismo, el quehacer femenino en el arte, usando diversos símbolos para este cometido, que como ella señala, “no entiendo por que la gente se escandaliza a veces por la forma en que nosotros expresamos en nuestras piezas lo que vemos, yo trabajo con símbolos como un doctor con el cuerpo, son mis objetos a manipular.” Entrevista con Mónica Mayer, 26 de mayo de 2007, Ciudad de México.



interesante plataforma de experimentación. No obstante, podemos ver de igual forma que las prácticas del performance, no han sido del todo experimentadas en los espacios públicos de la Ciudad de México, muchas han sido realizadas en espacios alternativos<sup>616</sup> y otras de igual forma, en espacios institucionales como lo refiere el propio Carlos Jaurena, al evaluar la situación del performance en nuestra ciudad.<sup>617</sup>

Sin embargo, definir la práctica del performance art, resulta una tarea sumamente compleja, en donde incluso en nuestro contexto contemporáneo, no se ha llegado a entender del todo, sus plataformas estilísticas y discursivas, cayendo en un doloroso plano dentro del campo artístico, puesto que dentro de las partes institucionales se pone en tela de juicio el quehacer de esta práctica artística. Por ejemplo sólo el museo del Ex Teresa Arte Actual se exponen de forma amplia tales piezas, quizás ha sido una barrera, sin embargo esto ha resultado ilustrativo para observar que la calle ha sido un gran espacio como plataforma escénica, aunque como Jaurena señala, hace falta imaginación para intervenir los espacios, e incluso buscar otros. Por otro lado, como señala López, es necesario definir a la acción y a sus objetos por lo que muchas veces se puede observar lineamientos interdisciplinarios, en donde se observan incursiones del teatro evidentemente, la música, la danza, la instalación y la fotografía y video para captarlas, lo que lleva a cuestionamientos de cómo catalogar las piezas y si incluso pueden ser consideradas arte.<sup>618</sup>

---

613 Artista visual, que se ha desarrollado bajo las plataformas del arte correo, el performance art, ambientaciones, así como pintura, gráfica y pintura mural. Fue cofundadora de No grupo junto con Herrera en 1979, y con Mayer, de Polvo de Gallina Negra. Al igual que Mayer, realiza piezas en torno al rescate feminista. Cfr. Villegas Morales, Gladys, *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas*, Universidad Veracruzana, México, 2006, pp. 101-110.

614 Cofundador junto con Mónica Mayer de Pinto mi raya. Ha expuesto en el Museo Universitario del Chopo, el Museo Carrillo Gil, la National Kingston Gallery en Jamaica y el Museo de Bellas Artes, participando de forma colectiva. Actualmente junto con Mayer, construyen el archivo de Pinto mi raya, que como Mayer menciona, "Actualmente, en otras partes del mundo, lo archivos son tomados como piezas artísticas, que legitiman nuestro quehacer dentro del sistema, dando soportes de investigación en la producción de piezas funcionales." Entrevista con Mónica Mayer, 26 de mayo e 2007, Ciudad de México.

615 Ema Villanueva, comienza en su camino por el performance art, justo en 1999 con motivo de la huelga en la UNAM, hecho sobre el que basaría sus piezas, tales como *La pasionaria*, en donde usando un bikini bicolor y pintada de rojo, caminó del metro Zapata a CU, pidiendo a los transeúntes que le pintaran en el cuerpo su opinión sobre la huelga, además de repartir volantes de su propia creación en donde incluía peticiones algunas distintas a las del CGH. Cfr. Villanueva Ema, "Hacer Performance en la Ciudad de México." en *Generación*, no. 45, año 14, México, 2002, pp. 46.

616 Con espacios alternativos, me refiero a los espacios destinados al arte, que en su mayoría han sido dispuestos por los propios artistas en colectivo ó de forma independiente, como en el caso de la Niña Yhared 1814, para inaugurar espacios-galerías que sirvan como exposición de sus propias creaciones. Por otra parte, existen también otros espacios que no necesariamente han sido erigidos por los artistas, pero que han cumplido este cometido, proporcionando su espacio para la exposición de obras, como lo han sido el legendario cabaret "Bombay", ubicado en el extremo de Garibaldi. "El Alicia", ubicado sobre la avenida Cuauhtémoc, el "UTA", y recientemente el bar "Mestizo", cuya ubicación se sitúa en la calle de Chihuahua en la legendaria colonia Roma y el Pasajero que se encuentra en Motolinía, en el Centro Histórico, por nombrar unos cuantos espacios que han establecido esta disposición de uso.

617 Haciendo una especie de crítica, Jaurena explica que aún faltan muchos sitios por experimentar y que es hora de evaluar tal situación, desde los artistas. "Creo que en los últimos años a los artistas interesados en la instalación y el performance les ha faltado imaginación e inventiva para buscar espacios alternativos como los parques, las plazas públicas, las azoteas, las mueblerías, antros, supermercados, los estacionamientos y una lista enorme de posibilidades que en mi opinión serían mucho más interesantes que meterse a uno de los espacios institucionales donde la mayoría de las veces imponen limitaciones en el uso de materiales como: fuego, agua, explosivos controlados y una gran lista de etcéteras y ya ni mencionar la apatía y el desgano con que se comportan algunos de los trabajadores de estos recintos." Cfr. Jaurena, Carlos, "Performance en la Ciudad de México" en *Generación*, no. 45, año 14, México, 2002, pp. 31.

618 Cfr. López, Pancho, "Los objetos de la acción." en *Generación*, no. 45, año 14, México, 2002, pp. 22.

Vemos entonces que la práctica artística del performance, depende mucho del contexto, es decir del lugar y de los acontecimientos que se suscitan en ese lugar, aunque ciertamente muchos ya cuentan con un discurso establecido, de lo que se trata es de esperar que algo ocurra, como si el artista usara un mecanismo para ver que reacción desata, lo cual para el propio actor es ya un misterio. Alÿs lo manifiesta en la conversación que sostiene con Diserens, cuando ella le pregunta si la visión que Monsiváis tiene respecto al determinismo que corresponde al lado fatalista de los mexicanos, y la forma en que este determinismo se convierte en la principal razón de que las cosas sucedan como si no existiera otra manera de accionar, tiene que ver con lo que el belga presenta en su trabajo, por lo que él responde: “Yo diría que puedes encontrar algunos elementos relacionados con esta cuestión en muchas de mis obras cuando se trata de performances o acontecimientos. Una vez planteado el axioma, son el lugar y la ocasión los que deciden; el desarrollo y la resolución de la pieza se inscriben en un campo de posibilidades completamente abierto, en el sentido en que cualquier desarrollo, cualquier resultado del acontecimiento es una respuesta válida relativa a una serie de parámetros. Una vez que se inicia la acción, ya no hay un plan estricto ni unilateral qué seguir, solamente el desarrollo de la acción misma da una respuesta al axioma preliminar en el contexto y el momento específico que la delimitan.”<sup>619</sup>

Esto lo podemos analizar bajo la perspectiva de Goffman, cuando menciona el hecho del control expresivo y su aceptación de desacato por parte del público para con el actor. “Se ha señalado que el actuante puede confiar en el que el auditorio acepte sugerencias menores como signo de algo importante acerca de su actuación. Este hecho conveniente tiene una implicancia inconveniente. En virtud de la misma tendencia a aceptar signos, el auditorio puede entender erróneamente el significado que debía ser transmitido por la sugerencia, o puede ver un significado molesto en gestos o hechos accidentales inadvertidos o incidentales, y no destinados por el actuante a contener significado alguno.”<sup>620</sup> Justamente son estos “errores” los que se espera, o de igual forma no se esperan en la práctica performativa, pero que la constituyen al ser una pieza que se construye así misma gracias a la operación de la interacción.

619 Cfr. Alÿs Francis, Diserens Corinne, “La corte de los milagros.” en Medina, Cuahtémoc, *Diez cuadras alrededor del estudio*, México, Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM, CONACULTA, Fundación Jumex, GDF, marzo-junio 2006, pp. 111.

620 Goffman, Erving, *La representación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu editores, quinta reimpresión, Buenos Aires, 2004, pp. 62.

Ante tales momentos de representación de sucesos de la vida cotidiana, se puede pensar que por ejemplo, para quienes saben que se trata de una práctica artística realmente no será una sorpresa y que en su condición de auditorio interactuarán casi de forma ensayada; no obstante, dentro del trabajo de campo, pude observar que en realidad aún en esas instancias tal condición no se cumple, el elemento de la sorpresa surge de dos formas, cuando el auditorio experimenta el momento y se engancha dentro de la experiencia estética con la reacción que el artista esperaba, o el artista se sorprende si no existe en el público tal elemento.<sup>621</sup> Es justamente este punto de abstracción, incluso ritual dentro de la experiencia estética, lo que como sociólogos estamos obligados a evaluar y analizar, en nuestras percepciones como lo manifiesta Goffman. “Cuando se sabe que el público es en el fondo escéptico de la realidad que se le impone, hemos estado prontos a apreciar su tendencia a saltar sobre insignificantes imperfecciones como señal de que toda la actuación es falsa; pero como investigadores de la vida social hemos estado menos dispuestos a apreciar que hasta auditorios que simpatizan con el actuante pueden ser momentáneamente perturbados, sacudidos y debilitados en su fe por el descubrimiento de una discrepancia insignificante en las impresiones que se les presentan.”<sup>622</sup>

Ahora bien, muchas visiones que se encuentran en los discursos que el artista propone por medio de sus obras, evidentemente tienen que ver con la propia formación y trayectoria de vida del artista. En la forma contemporánea de lo que es ser artista, recalca el hecho de que no necesariamente los artistas contemporáneos contaron con una formación en bellas artes, como era la tradición aún en la estética moderna. El artista contemporáneo bajo el nuevo contexto del mundo,



**Ilustración 4 *Las dos Fridas*.  
Performance.  
17 de marzo de 2007.  
Ciudad de México.**

621 Tales observaciones las pude verificar realmente dentro de espacios alternativos y en la calle. El primer momento lo advertí en la fiesta de aniversario de la revista Generación, el jueves 17 de noviembre de 2005 en el “bar Covadonga” en la colonia Roma, cuando el performancero Hugo Corripio realizó aprovechando la contienda electoral, una pieza que refería en su discurso a que votaran por él. Caracterizado en forma de Charro iba de mesa en mesa repartiendo propaganda, la cual contenía su imagen caracterizado de charro-presidente, y ofrecía un discurso del porque debían votar por él; sin embargo, cuando este se acercó a María García, fotógrafa y esposa del legendario maestro Héctor García, ella quedó inmóvil y no hubo ningún gesto que advirtiera su interacción. Otro momento fue cuando en la Casa de la Niña Yhared, ubicada en Buena Vista No. 36 Coyoacán, el sábado 10 de febrero de 2007, se realizó un homenaje a Melquiades Herrera, por lo que el performancero y artista gráfico Víctor Sulser, ejecutó una pieza en donde además de realizar varias menciones a la obra de Herrera, advertía el proceso electoral y teatro político entre López Obrador y el presidente electo Felipe Calderón, proyectándose el mismo como presidente al decir que si la cosa era de ponerse una banda tricolor para ser presidente el podía hacerlo, por lo que se desvistió y se caracterizó de presidente poniéndose una banda tricolor, lo que atrajo la atención de muchos presentes, además de risas e incluso miradas de desconcierto, otras de sorpresa. Finalmente el 17 de Marzo de 2007, con motivo del aniversario del nacimiento de Frida Kahlo se realizó un performance titulado “Las dos Fridas” haciendo una alegoría en acción a la tan famosa pintura de esta artista. El escenario era el Hemiciclo a Juárez, sin embargo ante la espera, tanto de los medios de comunicación como del público, puesto que hubo un retraso de media hora, a las 17:10, la gente al ver esta pieza se emocionó, respondiendo con manifestaciones de aceptación a la pieza. Trabajo de campo, “Homenaje a Melquiades Herrera”, Casa de la Niña Yhared, 10 de Febrero de 2007, y Noche de primavera en el Centro Histórico 2007, 17 de Marzo de 2007, Ciudad de México.

622 Goffman, Erving, Op. Cit. pp. 62-63.

recompone esta idea que somete incluso a juicio, puesto que ahora incluso gracias a los avances tecnológicos la práctica artística se manifiesta en otros niveles de representación, como lo hemos visto. Evidentemente no se desea ofrecer la idea de que ahora cualquiera puede ser llamado artista, pero el hecho es que hasta cierto punto se ha desafiado al mito del artista y sus secretos, desapareciendo incluso un poco la leyenda del don divino. En el caso del Alÿs, por ejemplo, su formación académica de arquitectura y urbanismo le han dotado de observaciones sobre el espacio urbano, que le sirven como tácticas para entender el lenguaje tan abstracto de nuestro escenario. De igual forma, Mónica Mayer a pesar de iniciar su formación en artes plásticas, terminó su formación estudiando la maestría en sociología del arte,<sup>623</sup> y así muchos casos existen, como el de algunos artistas que estudiaron diseño gráfico; sin embargo, el nodo que los une, es el de tener de cualquier forma, una relación directa con la imagen y sus formas de representación.

Esta relación es la que condiciona la función de sus creaciones, que como analiza Augé, muchas veces actúan incluso, como prótesis humanas, dando un sentido antropológico de lo que el arte como objeto, proporciona al que lo genera y a la vida colectiva, proponiendo que esto, tiene un peso simbólico que se constituye en la conexión del espacio, la persona y el objeto.<sup>624</sup> Ante esto, podemos decir que las prácticas cotidianas entonces, recuperan esa conexión, admitiendo que como formas simbólicas de construcción del espacio social, determinan que no es tanto el retorno subjetivo del individuo, como el carácter social que determina simbólicamente tal construcción, como lo analiza De Certeau, respecto al análisis de las prácticas cotidianas, “[...], el análisis muestra más bien que la relación (siempre social) determina sus términos, y no a la inversa, y que cada individualidad es el lugar donde se mueve una pluralidad incoherente (y a menuda contradictoria) de sus determinaciones relacionales. Por otro lado, y principalmente, la cuestión tratada se refiere a modos de operación o esquemas de acción, y no directamente al sujeto que es su autor o su vehículo.”<sup>625</sup> Ciertamente, no se trata de exponer la situación del artista, como si en él se consagrara el cáliz simbólico de la vida colectiva en la megalópolis defeña; sin embargo, como se ha señalado en repetidas ocasiones, es necesario analizar su quehacer cotidiano que de alguna u otra forma ha logrado representar en cada pieza, que nos da otra forma de ver y construir a la ciudad.

623 Entrevista realizada a Mónica Mayer, Ciudad de México, 26 de mayo de 2007.

624 Cfr. Augé entonces objetar, que el arte abre múltiples posibilidades de relaciones, pero para quien comienza el aprendizaje del objeto de arte, debe enseñársele tal multiplicidad de relaciones, para realmente aprender incluso a amarlo. Cfr. *ibid.* pp. 123-124.

625 De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, UIA, 2000, pp. XLI.

En el capítulo anterior, hablábamos sobre la construcción del espacio público en la Ciudad de México a partir del uso de las prácticas cotidianas, proponiendo a la práctica de la caminata como una forma de experimentación y construcción del espacio público por parte de sujeto social, llamado peatón. Alÿs por ejemplo en 1992, creó una pieza que confirma lo anterior. Bajo el título *Mientras estoy caminando...* Alÿs manifiesta a manera de una máxima sobre una placa de unicel, una serie de oraciones que en su conjunto marcan un aforismo sobre la práctica de la caminata,<sup>626</sup> en donde el artista denota un tipo de orden que observa dentro de lo que implicaba el caminar, así que armó una especie de decálogo que sostenía su intuición sobre tal práctica cotidiana, como lo sustenta Medina. “Ejercicio equivalente al pensamiento, caminar se le aparecía a Alÿs como el centro de una disciplina personal que desplaza y ordena la vida entera. Como si fuera un decálogo que es necesario repasar día con día, el texto reflexiona acerca del espacio personal y mental autosuficiente que provoca el caminar. Que su enunciación fuera negativa reafirmaba el deseo del artista de aceptar la entidad urbana como una materia prima a ser reciclada y reutilizada, en lugar de añadir a ella estructuras u objetos.”<sup>627</sup>

La pieza de Alÿs se asemeja demasiado con la percepción de De Certeau, respecto a la enunciación peatonal, por ejemplo, la estructura de organización espacial, que de alguna u otra forma, genera el deseo de transformar al espacio urbano, desarticulando el territorio de las prohibiciones que establece el marco institucional, y así realizar una creación propia respecto a su espacio, determinado ahora por su propia enunciación peatonal. “De la enunciación peatonal que de esta forma se libera de su transcripción en el mapa, se podrían analizar modalidades, es decir, los tipos de relación que mantiene con los recorridos (o “enunciados”) al significarles un valor de verdad (modalidades “aléticas” de lo necesario, de lo imposible, de lo posible o de lo contingente), un valor de conocimiento (modalidades “epistémicas” de lo cierto, de lo excluido, de lo plausible o de lo impugnable) o en fin un valor concerniente a un deber hacer (modalidades “deónticas” de lo obligatorio, de lo prohibido, de lo permitido o de lo facultativo). El andar afirma, sospecha, arriesga, trasgrede, respeta, etcétera, las trayectorias del habla.”<sup>628</sup> Y es esta articulación de un discurso propio dentro de la práctica de la caminata, al igual que en el arte, lo que nos lleva a la primera relación en perspectiva con la vida social.

---

626 En *Mientras estoy caminando...* Alÿs expresa una serie de oraciones, tales como, “no estoy fumando”, “no estoy pintando”, “no estoy creyendo”, “no estoy hablando”, “no debo repetir”, “no debo recordar”, todas en realidad expresadas en el idioma inglés. Cfr. Medina, Cuauhtémoc, *Diez cuadras alrededor del estudio*, catálogo de exposición, México, Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM, CONACULTA, Fundación Jumex, GDF, marzo-junio 2006, pp.22.

627 Ídem.

628 De Certeau, Michel, Op. Cit. pp. 111-112.

Algunos artistas atribuyen a la práctica cotidiana de la caminata, incluso un aspecto escultórico,<sup>629</sup> como lo refiere Issa. Ma. Benítez



**Ilustración 5 Francis Alÿs.**  
*En el momento en que ocurre la escultura, 1994.*  
**Documentación fotográfica de una acción.**

Dueñas. “El aspecto escultórico de la caminata se justificaba en la medida en que la definición de una escultura es aquella forma que resulta de un esfuerzo físico dirigido por un esfuerzo mental y creativo. [...] en este caso, el acto de caminar es simultáneamente el principio fundador y el resultado de la acción, pero sólo yo puedo andar en mis propios zapatos, [...] La identidad de la obra está así íntimamente ligada a la de su ejecutor, de modo que se construye sobre la intersección entre la identidad individual del artista, su experiencia, y la forma en que éste interactúa con una situación geográfica y temporal determinada. Evidentemente se trata de una identidad imposible de fijar”<sup>630</sup>

Frente al asunto de las identidades no debemos olvidar que en esta nueva forma de mirar el mundo, tenemos más posibilidades de construir una identidad no a partir de una situación geográfica como lo marcaba Hobsbawn, sino, ahora es posible fijarla a través de la experimentación del espacio físico recreando un imaginario, el cual aunque resulta territorialmente de forma gráfica imposible de fijarlo, no obstante existen elementos topográficos y territoriales, que hacen posible construir al imaginario, como antes lo habíamos visto. Uno de ellos por ejemplo es la distinción semántica de los lugares por los cuales el artista pasa, para hacer un primer contacto con el lugar de su experiencia estética, tal como lo indica el propio Michel De Certeau, al hablar de las relaciones de sentido del andar<sup>631</sup> con las relaciones semánticas de los nombres establecidos de los lugares recorridos, crea una relación de red imaginaria entre el flâneur y el lugar. “El andar obedece en efecto a tropismos semánticos; es atraída o rechazada por nombramientos de sentidos oscuros mientras que la ciudad misma se transforma para

629 De igual forma Alÿs plantea tal situación en su pieza titulada, *En el momento en que ocurre la escultura*, de 1994. En ella a través de un hecho tragi-cómico, depende de la posición en que se esté jugando, como lo es pisar un chicle, en donde como Medina comenta, “el trazo virtual de una zancada transcrito en la forma de un tensor efímero, es decir, de una construcción involuntaria.” Ante esto, el artista reflexiona el hecho a través de situaciones de la vida cotidiana, se pueden percibir asociaciones simbólicas, que en este caso a raíz de un accidente, se puede dar lugar a la creación de una fábula, elemento simbólico que Alÿs a trabajado en otras piezas. Cfr. Medina, Cuauhtémoc, *Diez cuadras alrededor del estudio*, catálogo de exposición, México, Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM, CONACULTA, Fundación Jumex, GDF, marzo-junio 2006, pp. 33.

630 Benítez Dueñas, Issa, Ma., “Del arte contemporáneo y sus territorios: Artistas nómadas y arte in situ”, en Benítez Dueñas, Issa, Ma. (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, dislocaciones (1960-2000)*, Tomo IV, CONACULTA, México, 2001, pp. 227.

631 “Las relaciones del sentido del andar con los sentidos de las palabras ubican dos tipos de movimientos aparentemente contrarios, uno de exterioridad (andar es hallarse afuera); el otro, el interior (una movilidad bajo la estabilidad del significante).” Cfr. De Certeau, Michel, Op. Cit. pp. 116.

mucha gente en un “desierto” donde lo insensato, hasta lo aterrador, ya no tiene la forma de sombras, sino que se vuelve, como el teatro de Genet, una luz implacable, productora del texto urbano sin oscuridad que un poder tecnocrático crea por todas partes y que coloca al habitante bajo vigilancia [...]. En los espacios brutalmente iluminados por una razón extraña, los nombres propios abren reservas de significaciones ocultas y familiares. “tienen sentido”; dicho de otra forma, impulsan movimientos, como vocaciones y llamados que cambian y modifican el itinerario al darle sentidos (o direcciones) hasta ahí imprevisibles. Estos nombres crean un no lugar en los lugares; los transforman en pasos.”<sup>632</sup>

Uno de los grandes ejemplos dentro del arte en espacios públicos, para hablar de la delimitación simbólica del lugar a partir de los elementos que el propio espacio físico ofrece sería el arte *in situ*. El arte *in situ* como tal ,ofrece la relación entre el sitio específico y su paso de representación simbólica a través de la experiencia estética convertido en una ampliación del régimen esteticista que vivíamos años atrás, es decir la experiencia estética traspasa lo regímenes del marco, de la galería y del museo, para poder intervenir un espacio público que contenga a la propia obra de arte, que a su vez logre retener los elementos del espacio que se interviene, como lo examina Benítez Dueñas. “Lo que la expansión de las fronteras del arte ha provocado es la ampliación del espacio de representación que antes se limitaba al lienzo o al pedestal. Ahora es todo el sistema el que se perfila como el marco metafórico dentro del cual lo que se representa es la existencia del arte: los muros del museo o la galería, las páginas de la revista de arte o la columna especializada en el periódico, el catálogo, el concurso o la feria funcionan como los límites que encuadran, nombran definen y categorizan los objetos artísticos. El espacio de representación ha dejado de ser fijo y limitado materialmente; ahora todo el sistema funciona como el nuevo paradigma espacio-temporal en que se produce, se reconoce, se legitima y se conserva el arte. El sistema es un territorio heterogéneo, [...] es el lugar mismo de la re-presentación.”<sup>633</sup> Frente a esto, encontramos de igual forma que la comunidad artística contemporánea de la Ciudad de México hace mucho tiempo dejó de ser homogénea, aunque en realidad nunca lo fue, lo cierto es que cada vez se incluyen más artistas extranjeros a la escena local, lo que permite una plena interacción con el discurso global y la vida cotidiana de la megalópolis defeña. Estar simultáneamente en todas partes, en un momento clave para la

---

632 Cfr. *Ibidem*.

633 Benítez, Dueñas, Issa. Ma. Op. Cit. pp. 219.

redefinición política, ética y cultural del sistema artístico, resulta significativo al comprobar que los cuestionamientos sobre la estabilidad de las identidades y las definiciones pueden hacerse también desde las demás posiciones que conforman el sistema.

Ante esto, el contexto da significado a las obras y a las acciones. Incluso, se trata también de deslizamientos más o menos contundentes de los espacios en que normalmente se encuentran el arte, deslizamientos que a su vez, obligan a los demás actores dentro del sistema, a trasladarse ahí donde el arte ha intervenido.<sup>634</sup> En algunos casos, el artista, bajo la imagen de viajante obligado, se inclina naturalmente a producir obras, que incluyen una diversidad cultural que se observa en sus piezas; elementos que van desde objetos contenidos plásticamente en instalaciones, hasta acciones igualmente híbridas, tan multiculturales imposibles de definir de una vez, es decir, obras en transición constante, como lo es el caso de Gómez Peña, en el caso de la práctica del performance y en el caso de las instalaciones, Smith a través de su obra que dentro del núcleo temático Preindustrial, logró establecer como a través del color naranja es posible observar un catalizador de lo mercantil, como ella misma lo relata. “Este color adquiere el papel de catalizador para mercantilizar las sensaciones y activar la ilusión y el deseo incluso, ahí donde la miseria impide participar de lleno en el consumo.”<sup>635</sup> Ante esto, Smith logra refractar en su pieza tal idea, al integrar elementos naranjas que encontraba en los mercados de la Ciudad de México; toda clase de artefactos como chupones, dulces, ligas, broches para el cabello entre otros, lograron articular tal discurso en un lenguaje visual de categoría estética. Por lo que cruzar fronteras, aunque muchas veces condiciona a retos para la práctica artística, para muchos artistas suele ser un impulso para la concreción de sus propuestas visuales, como lo identifica Lampert. “Para los artistas, cruzar fronteras es una motivación que impulsa a trabajar y entraña respeto por el espectador silencioso de los años venideros.”<sup>636</sup>



**Ilustración 6**  
Melanie Smith.  
*Orange lush, 1997.*  
Instalación.  
Fotografía tomada el  
11 de agosto de 2006  
en el MUCA.

634Al final, en el caso de Aljés, los fenómenos y los elementos que observamos en su obra son elementos de un escenario urbano difícil de extinguir, el vagabundo, la construcción en demolición, perros callejeros, ambulantes, sátira y humor chilango visto desde el belga, desde el que una vez fue extranjero y que ahora que hace una redefinición del paisaje urbano. “Un estado de cosas al que interrumpen un perro callejero, dos vagabundos que se dirigen hacia la Ninguna parte que está por doquier, una calle en espera de la muchedumbre que le devuelve su carácter de urbano...Aljés no ignora que un estado de cosas se presta a la resignación y el gusto por las demoliciones, pero también sabe que si el Centro, el espacio de su predilección, no es un estado de cosas, no es nada.” Monsiváis, Carlos, *El centro histórico de la Ciudad de México*, Ed. Turner, Madrid, 2006, pp. 54-55.

635Fragmento de uno de las cédulas contenidas en el guión museográfico de la exposición retrospectiva de Smith. *Ciudad espiral y otros placeres artificiales*, exposición retrospectiva de la artista londinense Melanie Smith, Museo de Artes y Ciencias de la UNAM (MUCA), Ciudad de México, agosto- septiembre 2006.

636 Cfr. Lampert, Catherine, *El profeta y la mosca*, Ed. Turner, Madrid, 2003, pp. 136.



Lo que no hay que perder de vista es que esta revelación es producto de la intervención, del paso del artista por el espacio y de la huella que éste deja, es decir de la dimensión social del artista reflejado en la obra, metafóricamente hablando, es el mundo entero convertido en obra de arte. Tal como lo anuncia Monsiváis refiriéndose a la obra de Aljys en el Centro Histórico: “En el centro de la Ciudad de México, un lugar de suprema y melancólica y dramática singularidad, Francia Aljys vive la experiencia del arte y la sociedad que llega a nosotros como un muy cumplido conjunto de proyectos y realizaciones. No hay prédica, no hay conclusiones, hay la elaboración persistente que nos lleva a examinar y reconstruir nuestro punto de vista.”<sup>637</sup>

#### **4.2 FORMAS DE VER Y CONSTRUIR A LA CIUDAD: EL ARTE EN ESPACIOS PÚBLICOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO EN EL S. XXI.**

Podemos ver por ejemplo en el caso del arte en espacios públicos, que el juego se establece bajo las reglas del tiempo y espacio en donde se realizará la obra de arte, tiene una determinación influyente por el peculiar carácter lúdico que se observa en diversas piezas como las que hemos mencionado anteriormente; en donde se sobrepasan las expectativas de los que juegan en un primer instante, es decir el artista, puesto que en este juego, jugar es ser jugado. En el segundo instante se cristaliza la experiencia estética al compartir la experiencia con el espectador. “Como juego el arte público es un espacio mutuo, neutro, de vínculo, en donde el arte como en un laboratorio social en el que lleva a cabo sus experiencias y en donde no se sabe si sus estrategias funcionarán, pero en el que se plantea un arte que detona múltiples niveles de relaciones.”<sup>638</sup> Ahora analizaremos lo que algunos de los elementos que constituyen hoy en día a la producción del arte en espacios públicos de la Ciudad de México, tomándola en un primer momento como referente para su creación y en un segundo como espacio de intervención y construcción de la obra artística.

Hoy el arte en espacios públicos, surge como una propuesta de establecer un diálogo con el espacio elegido, así como con los elementos que en el conviven;<sup>639</sup> utiliza símbolos populares en contraposiciones en ocasiones irónicas, con símbolos de la cultura consumista.<sup>640</sup>

---

637 Monsiváis, Carlos, *El centro histórico de la Ciudad de México*, Ed. Turner, Madrid, 2006, pp. 95.

638 Sanchezblas, Iván, “RGE, Magnificando la experiencia de lo cotidiano, Arte público como una experiencia de juego” entrevista realizada a Eder Castillo, en *RIM*, México, Año 1 número 1, marzo-abril, 2006, pp. 9.

639 Cfr. Wolffer, Lorena, “Asaltar las ciudades” en *Día Siete*, núm. 257, año 6, México, 2005, pp. 26.

Tiene un carácter efímero y en ocasiones de protesta, por lo que echa mano de la instalación y la ambientación utilizando diversas técnicas que van desde el performance, la instalación, las acciones captadas fotográficamente, la gráfica, hasta las innovaciones tecnológicas, como la videoinstalación, el bio-arte, y el arte sonoro, combinándolos en expresiones de la vida cotidiana contenidas en el espacio público. Su enfoque histórico es más regional y temporalmente más inmediato.<sup>641</sup> Algunos de los lenguajes usados por el arte público contemporáneo, son resultado de la apropiación de imágenes, de la intervención en discursos establecidos y del empleo de programas digitales. Estos obedecen a la especificidad temporal, a la relativización de lo público y lo privado, y a la crítica a la sociedad del espectáculo.<sup>642</sup>

Ahora bien, el arte público en la Ciudad de México tiene muchas ventajas, dadas las condiciones de nuestra ciudad, es el carácter de hibridación lo que en un primer momento puede dar una enorme fuente de recursos para la creación estética, sin olvidar sus escenarios emblemáticos, sus interacciones sociales y las prácticas cotidianas que en la ciudad se establecen. Un claro ejemplo de esto es como Francis Alÿs, introduce dentro de su discurso estético los elementos del cotidiano que vive y percibe de la zona en donde trabaja, el centro; para Alÿs, uno de los puntos que llaman su atención es la mezcla de cultura popular en las inmediaciones de la urbe, una de sus piezas que lo ejemplifican gráficamente es la serie fotográfica titulada *Ambulantes*, captada de 1995 a 2001, en donde Alÿs retrata a los ambulantes de la zona centro, los cuales para él son los nómadas urbanos de la cultura urbana, como lo explica Rubén Gallo. “La fascinación de Alÿs por los ambulantes es una anomalía en la cultura de la capital. Nadie parece apreciar a estos nómadas urbanos: ni los políticos, ni la prensa, ni la opinión pública. Se les acusa de invadir banquetas de la ciudad, de ser los responsables de embotellamientos, de ensuciar las calles y de maltratar los palacios coloniales del Centro histórico con sus puestos. [...] Alÿs en cambio, ofrece una vindicación de los ambulantes y de su



**Ilustración 7 Francis Alÿs, *Ambulantes*.  
Serie fotográfica, 1995-2001.  
Ciudad de México.**

640 La sátira por ejemplo es uno de los recursos más utilizados en el arte público, visto como función social el toque humorístico, permite una conexión del discurso del artista con el receptor a partir de la obra, además de ser una forma de catarsis para tratar el problema que trata la obra sin evadirlo. Cfr. Burke Feldman, Edmund, *Image and Idea*, Ed. Prentice – Hall, New Jersey, 1967, pp. 55-57.

641 Ídem.

642 Cfr. Juanes, Jorge, “La década prodigiosa, el situacionismo y la muerte del arte”, en *Replicante*, núm. 5, año 2, México, 2005, pp. 75.

papel en la cultura urbana. Su serie celebra la creatividad de estos capitalinos que se las ingenian para transportar sus cosas a como dé lugar: en alteros, montones, manojos; en bici, en carritos o en diablitos.”<sup>643</sup>

Desde luego, existen muchas otras formas de visualizar a la ciudad como lo hemos observado en los capítulos anteriores. Pero por lo general todas apuntan hacia el mismo aspecto, si bien es cierto la ciudad es un caos, sin embargo viéndolo de forma equilibrada resulta visual y simbólicamente un collage, con múltiples formas de construcción. Monsiváis observa por ejemplo, que la inmensa urbe que invade a la Ciudad de México, parece que forma rituales caóticos, en donde miles de imágenes convergen dentro del mismo espacio.<sup>644</sup>

De muchas formas podemos hablar del arte en espacios públicos, quizás dadas sus implicaciones sobre la intervención y apropiación



**Ilustración 8 Diego Toledo, 100 Sí/100 No. 100 banderas rojas con esmalte blanco de 120 x 70 cm. Zócalo de la Ciudad de México, 1995.**

del espacio público, aunque sea de forma fugaz, hablamos de una nueva posición de arte disidente, tomando en cuenta que el artista no cuenta con los apoyos necesarios por parte del GDF, para realizar su propuesta creativa, como lo plantea Diego Toledo<sup>645</sup>: “[...] el espacio público es, en efecto, un lugar de exposición más democrático que los espacios artísticos, sobre todo si se toma en cuenta que estos proyectos pueden apreciarse las veinticuatro horas del día. Sin embargo, también es necesario contar con los presupuestos, permisos y apoyos indispensables para proyectos de esta naturaleza. En este país el desgaste burocrático legal que supone este tipo de propuestas generalmente frena un poco su desarrollo. [...] la opción de perpetuar proyectos de arte en espacios públicos en forma clandestina entraña otro género de problemas que afectan las posibilidades y la perdurabilidad de la obra. Aunque son notables

las alternativas para efectuar propuestas de arte en espacios públicos de la Ciudad de México, también los apoyos económicos son escasos.”<sup>646</sup>

El problema de los espacios, de su intervención y de las disposiciones gubernamentales para la creación de obra en el espacio de la Ciudad de México es un problema generalizado entre los creadores del arte público, como lo adscribe Wolfffer. “Tocar el tema del arte en

<sup>643</sup> Gallo, Rubén, “Francis Alÿs: Ambulantes”, en Gallo, Rubén (coomp.) *México DF: Lecturas para paseantes*, Turner, Madrid, México, 2004, pp. 244.

<sup>644</sup> Cfr. Monsiváis, Carlos, *Los rituales del caos*, Era, México, 1995, pp. 17.

<sup>645</sup> Actualmente Toledo es miembro activo del Consejo de la Crónica de la Ciudad de México.

<sup>646</sup> Cfr. Wolfffer, Lorena, “A campo abierto” en *Día Siete*, núm. 258, año 6, México, 2005, pp. 26.

espacios públicos –obras que nacen del contexto en el que se presentan y cuyo objetivo es establecer un dialogo con el espacio elegido- del D.F. arrastra consigo una serie de complicaciones. Quienes se han aventurado a realizar proyectos artísticos en el actual ámbito defenido de lo público saben de sobra los descabros que implica verse obligados a fungir como hábiles negociadores entre las diversas fuerzas políticas, enfrentarse con leyes insuficientes y limitantes, además de sortear los obstáculos entre burócratas o funcionarios con intereses encontrados.”<sup>647</sup>

El arte público contemporáneo en la Ciudad de México, analiza la nueva realidad de la sociedad de la imagen, rodeada de discursos visuales empalmados y contradictorios, como lo identifica Jorge Juanes. “Detenerse en los escaparates, atender señales, perderse entre concurridos espacios saturados de bienes de consumo diseñados para satisfacer apetitos inducidos, minuto a minuto, circunstancial, efímeramente cada vez como si fuera la primera.[...] Territorio de la banalidad donde todo se rehace y se desvanece, y en que costumbres y tradiciones diversas se entrecruzan. La nación, la historia, el mundo que viene de lejos y lo actual encarnados, confundidos en la presencia agobiante de la estetización espectacular de la mercancía. En efecto, estamos ocupados por la inmensa acumulación de espectáculos dedicada a organizar el sistema de la apariencia y a aniquilar la autonomía de los individuos mediante simulacros de felicidad colectiva. Resulta urgente, pues, desmontar los consensos identitarios que propician el espejismo de vivir en una auténtica comunidad.”<sup>648</sup>

Ante esto, el arte en espacios públicos en nuestra ciudad, en algunos casos se propone revertir la función de los medios de comunicación mercantiles, al subvertir sus modalidades y lenguajes, de tal manera que opone la construcción de lo real a la manipulación de la realidad, y contrapone la realidad ficticia a la ficcionalización de la realidad, como lo identifica Wolffer. “En la Ciudad de México, desde la proliferación desmedida de publicidad exterior hasta la construcción de casas privadas en reservas ecológicas, la frontera es aquello que llamamos espacio público y espacio privado va estableciéndose día con día y varía de un momento a otro. Los espacios públicos de la urbe son áreas de interacción altamente conflictivas –casi siempre definidas por el comercio y el consumo- [...]”<sup>649</sup> Aunque algunos artistas realizan arte público bajo los permisos de instancias gubernamentales como lo sería el colectivo Tercerunquinto, quienes en múltiples ocasiones han intervenido el espacio público para la creación de su propuesta estética, y que como dicen, los proyectos artísticos en espacios públicos

647 Cfr. Wolffer, Lorena, “Asaltar las ciudades” en *Día Siete*, núm. 257, año 6, México, 2005, pp. 26.

648 Juanes, Jorge, “La década prodigiosa, el situacionismo y la muerte del arte”, en *Replicante*, núm. 5, año 2, México, 2005, pp. 75.

649 Cfr. Wolffer, Lorena, Op. Cit. pp. 27.

pueden trabajarse de forma indistinta, sea al margen de las instituciones o a través de ellas.<sup>650</sup> Sin embargo, muchos artistas se manejan en varios momentos incluso como gestores culturales para enfrentarse a la intervención estética del espacio público en la Ciudad de México, como lo describe Eder Castillo: “Tratas de ser un gestor cultural. Entiendes cómo funciona y buscas las herramientas. Creas un plan, una estrategia, que se traduce en piezas con dinámicas que incluyen al otro. El artista tiene esa posibilidad de crear estrategias de aproximación. El punto es reconocer esas estructuras para lograr un punto de contacto. Ese punto de contacto esta en la obra.”<sup>651</sup>

En resumidas cuentas la práctica del arte en espacios públicos se ha fortalecido y enriquecido en todos sentidos, aunque no con la misma intensidad que la multiplicación de las industrias culturales en los medios visuales, así como los códigos publicitarios y propagandísticos. La diversificación obliga a comprender el arte en espacios públicos no como una práctica aislada, dependiente de las subvenciones gubernamentales o de los discursos didácticos e ideológicos emanados de instituciones públicas y privadas, sino como un todo orgánico, que funde diversas técnicas y estrategias con contenidos críticos, como lo analiza Juanes. “Y el arte disidente tiene mucho que hacer en la tarea deconstructiva: lo primero, desterrar estereotipos; lo segundo, recuperar los leguajes artísticos abiertos, complejos e imaginativos; lo tercero, traer al mundo lo que quiere ser abortado y apuntar más allá del sistema. Cuestionamiento propositivo, que debe ser manifiesto en dos cosas: los fundamentos del espectáculo y lo que queda fuera de éste. Si hablamos de arte es porque el dominio del espectáculo ocupa el plano de la seducción estética, mediante una oferta de imágenes que convierte la enajenación en un atractivo deseable. Y para destruir la enajenación hay que practicar en entrismo, o sea, meterse en sus entrañas y destriparlo. No es de extrañar el surgimiento de prácticas artísticas crítico-activas que ligan el arte a la vida y ponen en jaque a la sociedad del espectáculo.”<sup>652</sup>

Ante esto, en el siguiente punto analizaremos a la producción estética en conjunción con el simbolismo encontrado en la vida social de la Ciudad de México en el siglo XXI, lo que finalmente posibilitará la creación de rutas para la distinción de la experiencia estética dentro de la ciudad, por medio del imaginario urbano.

#### **4.2.3 EL VALOR DE LOS IMAGINARIOS PARA LA PRODUCCIÓN DE LA ESTÉTICA URBANA: EL COLLAGE SIMBÓLICO.**

---

650 Cfr. Wolffer, Lorena, “Práctica urbana” en *Día Siete*, núm. 259, año 6, México, 2005, pp. 19.

651 Cfr. Sanchezblas, Iván, “RGE, Magnificando la experiencia de lo cotidiano. Arte público como una experiencia de juego” entrevista realizada a Eder Castillo, en *RIM*, México, Año 1 número 1, Marzo-Abril, 2006, pp. 10.

652 Juanes, Jorge, Op. Cit. pp. 77.

Hemos repasado desde la visión del artista, lo que lleva a las prácticas cotidianas a relacionarse con su producción, proponiendo que estas son imágenes que articulan símbolos, en su mayoría abstraídos de la vida social en la Ciudad de México contemporánea. Sin embargo, demos el último paseo con nuestro peatón y contemplemos juntos la experiencia estética urbana. Regresemos entonces al punto 2.5, para evaluar de forma estética la concreción de este collage, en donde se reúnen las imágenes de los lugares de la ciudad y que de forma colectiva, forman el imaginario urbano.

Hemos orientado de forma urbana al concepto de megalópolis; tanto en su concreción espacial, como simbólica, analizamos su impacto en la vida social, rescatando algunas características que serían la base para la formulación del imaginario urbano. Se observó que muchas de éstas características, articulaban lenguajes simbólicos que desplazaban de esta forma a la crisis del espacio público, como lo fueron las marchas, los conciertos de rock, la gráfica popular, el consumo, y claro, la caminata; todas establecidas en el plano de las prácticas cotidianas. No obstante, en este momento las insertaremos de forma estética dentro del escenario.

Debemos tener en cuenta que quizás para hablar de una estética urbana, ésta *per sé* no dicta el referente de la belleza en su concreción arquitectónica o en su diseño de montaje urbano, pues como lo hemos visto, nuestra percepción estética ahora debe ampliar su óptica enfrentando los nuevos retos en materia de estructura y prácticas que observamos en el marco de los fenómenos que la globalización ha marcado dentro del paisaje urbano, así como en la vida social, lo que nos somete a una vista en donde se obtienen muchas texturas visuales, resoluciones cromáticas parciales en algunos puntos o saturadas en otras; es decir la estética de nuestra ciudad es mutable.

Hemos observado anteriormente, que las prácticas han contribuido a observar un referente de sensibilidad generada por el contacto con el espacio físico; es decir los referentes del miedo y el goce, por ejemplo, que han contribuido a originar imágenes dentro del escenario urbano y de igual forma el elemento lúdico, son algunos de los elementos que permiten concebir una estética del cotidiano, como lo refiere Miguel Ángel Aguilar. “La mirada sobre la estética cotidiana, [...], produciría un punto interesante de abordaje hacia aquellas formas expresivas de las cuales participan los ciudadanos y que no son estrictamente individuales o personales. Toman su carácter colectivo del hecho de poseer una dimensión simbólica capaz de ser entendida por y con otros. Es una estética que podría llamarse necesaria, emparentada con la idea de sociabilidad cotidiana, en la medida en que la posibilita el reconocimiento y la distinción a nivel social a partir de un componente

lúdico que es inherente.”<sup>653</sup> Por lo que resulta posible admitir, que las prácticas cotidianas crean un espacio de expresión estética dentro del entorno urbano, pues logran establecer referentes de creación e incluso intervención del espacio, dejando sus huellas incluso visuales por la ciudad, no sólo en materia de *graffiti* por ejemplo; sino que al establecer un contacto con el espacio, se encuentra cierta sensibilidad que se confiere en varios registros orales, como lo hemos visto; gráficos como lo es la fabricación de pancartas en las manifestaciones, e incluso la vestimenta, en donde últimamente a través del uso de camisetas se establecen articulaciones de la vida social popular urbana.

De alguna forma podemos equiparar a la práctica del actor social con la del artista en su consecuencia de intervención del espacio urbano, pues el actor aunque de forma inconsciente, recurre a la constante instancia de crear imágenes como referentes simbólicos que articulan la estética de la ciudad, como lo analiza Silva, “[...], una especie de pragmática mediante la cual la ciudad está expuesta a una permanente actualización de su poética ciudadana. Una pragmática urbana que atiende a la interiorización de los usos de la ciudad para que cada urbe la “acometa” como acto ciudadano. Quizá sea la forma de establecer un parangón sostenible entre el ciudadano y el artista: mientras el arte público de hoy habla de “intervenciones” o de “performances”, los ciudadanos, desde siempre, hacen la ciudad interviniéndola.”<sup>654</sup>

Ante esto, podemos ver que hay un orden entre el individuo, el artista, y la colectividad, lo que a su vez en sus bases simbólicas, podemos ubicar a la imaginación y a la ficción, como constructores del imaginario. Este orden Augé lo conceptualiza como el triángulo de lo imaginario en donde logra distinguir tres polos, el imaginario individual, el imaginario colectivo y la ficción como creación; polos en donde se observa un constante flujo, lo que el autor determina que se influyen mutuamente, dando como resultado formas híbridas.<sup>655</sup> Ante tal formulación se constata de igual forma, que uno afecta al otro, casi de la misma manera. “El imaginario colectivo informa siempre de una manera más o menos acentuada, al imaginario individual. De ahí la posibilidad de hacer intervenir lo simbólico cultural en la interpretación de los sueños individuales. Pero hay que prestar atención también a los estrechos lazos que unen al imaginario colectivo a las formas literarias que, contrariamente a la evidencia, no son exclusivos de la invención individual: epopeyas, leyendas o cuentos, [...]”<sup>656</sup>

---

653 Aguilar, Miguel Ángel, “La dimensión estética en la experiencia urbana.” en Lindón Alicia, et. al., *Lugares e imaginarios en la metrópolis*, UAM-I, Anthropos, México, 2006, pp. 139.

654 Silva, Armando, “Imaginarios: estética ciudadana”, en Vergara, Abilio, (coord.), *Imaginarios: horizontes plurales*, CONACULTA, INAH, BUAP, México, 2001, pp. 111.

655 Augé, Marc, “De lo imaginario a lo ficcional total” en Vergara, Abilio, (coord.) *Imaginarios: horizonte plurales*, CONACULTA, INAH, BUAP, México, 2001, pp. 87.

656 *Ibid.* pp. 88.

Esto introduce a la concepción del constante flujo de imágenes que se concertan dentro del modelo de ciudad global. Tal flujo, captura momentos de la vida urbana, aún cuando sean distorsionados o provenientes del *mainstream*, lo que interesa es lo que el actor social hace con tales imágenes, pues sus creaciones son las que les dan vida a través de la apropiación simbólica. Muchas de éstas imágenes ratifican por ejemplo, los múltiples problemas del espacio urbano que hemos analizado anteriormente, pero en el momento en que el actor toma tales imágenes para formar las propias son ya intervenciones del espacio, es decir al escuchar creaciones orales como “monstruocidad”, “tumor cancerígeno” “volcán en erupción” entre otras expresiones con las que hemos ilustrado anteriormente lo que el actor refiere como su ciudad. De igual forma, hemos visto que en los relatos de los actores, siempre se contempla el elemento apocalíptico, como elemento simbólico recurrente. El caos y la desgracia, son planteamientos que por lo regular proponen escenarios funestos; sin embargo, el humor compromete al actor a encontrar sino una solución al problema, por lo menos “a ponerle buena cara”.<sup>657</sup> Esto es parte del determinismo que constantemente Monsiváis contempla en sus crónicas, observemos como ejemplo, un fragmento de su crónica *El metro, viaje hacia el fin del apretujón*:

“Si es falso que donde comen diez comen once, es verdad que donde se hallan mil se acomodarán diez mil; el espacio es más fértil que la comida, un pensamiento arrinconado al vecino, y la mente en blanco le devuelve su crédito a la inocencia. Lo más flexible en el universo es el espacio, siempre hay sitio para otra persona y otra y otra, y en el metro la densidad humana no es sinónimo de la lucha por la vida, sino más bien por lo opuesto. El éxito no es sobrevivir, sino hallar espacio en el espacio. ¿Cómo que dos objetos no pueden ocupar el mismo lugar al mismo tiempo? En el metro, la estructura molecular detiene su imperio universal, las anatomías se funden como si fuesen esencias espirituales, y las combinaciones transcorporales se imponen.”<sup>658</sup>

De este ejemplo podemos diseccionar el humor, la fábula y la fantasía como formas simbólicas de las que se alimenta el imaginario; no obstante se puede observar que en tales relatos, pareciera que se pasa a la escatología en donde el mito le da un ritmo como lo analiza Le

657 Esta frase que forma parte de dominio popular, siempre tiene un sentido característico. Cuando fue el cierre de campaña, del candidato presidencial Andrés Manuel López Obrador, le preguntaba a una señora lo que creía que pasaría si AMLO, no ganará, a lo que acto seguido, me sonrió y me dijo: “Pues al mal tiempo, buena cara, pero yo estoy segura que mi Andrés ganará, como él dice, sonríe vamos a ganar.” Trabajo de campo. Zócalo, Ciudad de México. 28 de junio de 2006.

658 Monsiváis, Carlos, “El metro: viaje hacia el fin del apretujón” en Gallo, Rubén, (Comp.) *México DF: Lecturas para paseantes*, Turner, Madrid, 2005, pp.



Goff. “La escatología atribuye un significado a la historia, las edades míticas confieren a ésta un contenido y un ritmo en el interior de este significado. Lo que está en primer lugar en litigio con las edades míticas es la idea de progreso. ¿Era todo, en efecto, mejor al principio? ¿Y se puede ser felices en la historia y el tiempo, sin negarlos?”<sup>659</sup> Es importante analizar que no es que la forma mítica haya desaparecido, pues aún se instalan en los sueños, los deseos y las inhibiciones de los actores que comparten un espacio físico, y que gracias al surgimiento de estas figuras, insertan bloques a la edificación del espacio social. Sería más adecuado decir que las figuras míticas surgen por razones distintas que en el pasado, como lo advierte Lampert. “Teniendo en cuenta que las muy racionales sociedades del Renacimiento sintieron la necesidad de crear utopías, nosotros en nuestra época, debemos crear fábulas.”<sup>660</sup> Sin embargo, debemos tener en cuenta, que si bien la utopía puede ser milenarista, pues en este caso atiende a un modelo de tiempo que se realiza dentro del cuadro de la figura temporal *millenium*, es posible replantear la idea de utopía, en donde se vea sólo dentro de un modelo ideal que se espera se realice, sin atender a la espera de una última edad o ciclo histórico o en el caso judeo-cristiano, de un último día.<sup>661</sup> Quizás en nuestro tiempo, por ello no sea tan fácil ya hablar de mitos, sino de figuras escatológicas, pues a pesar de tener siempre presente, la idea de un retorno al origen de los tiempos, o por ende del fin del mundo, mantiene en su concreción estrechos lazos con los mitos.<sup>662</sup>

Por otro lado, la figura del apocalipsis contemporáneo, sostiene algunas visiones del apocalipsis judeo-cristiano, pues la multiplicación de imágenes y de símbolos si bien no están producidas hacia la figura de un Mesías, lo cierto es que tienen un referente que se vuelve sobre sí mismo hacia la escatología, el tiempo mejor y el caos; analicemos lo que Le Goff señala al respecto. “[...] 5) la multiplicación de las señales anunciadoras (cometas, terremotos, guerras, carestías, epidemias) que de ahora en adelante serán observadas en su clima de angustia y pánico; 6) por fin, la abundancia y el virtuosismo de las imágenes y de los símbolos que durante siglos han agitado la imaginación y excitado el estro de los artistas.”<sup>663</sup> Y de alguna forma ¿no es esto lo que observamos en nuestra ciudad?, ¿la estética urbana contemporánea no responde a tales dinamismos?

---

659 Le Goff, Jaques, *El orden de la memoria*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1991, pp. 44.

660 Lampert, Catherine, *El profeta y la mosca*, Turner, Madrid, 2003, pp. 30.

661 Cfr. Le Goff, Jaques, Op. Cit. pp. 51.

662 Cfr., ídem

663 *Ibíd.* pp. 68.



Ilustración 10 Muestra de la gráfica popular en Carteles.



Ilustración 9 Etiqueta de un licor comercial en Guadalajara.

En el caso de la gráfica popular, que a algunos diseñadores contemporáneos les causa incluso nostalgia, son una forma de resistencia anónima frente al mundo de la hiperrealidad. Si bien muchos recursos gráficos representan fantasías, es decir, ¿quién ve a un pollo rostizado corriendo por la calle?, lo cierto es que es una imagen que todos compartimos, que incluso a algunos nos hace reír, frente a imágenes de grandes despachos de diseño que venden fantasías que no se concretan aún dentro de la vida colectiva, como lo ratifica David Byrne, desde su visión de diseñador gráfico.

“Creemos que con imitar la apariencia de algo “real” podemos adquirir en verdad nuestra identidad más real. Pero la mayoría ya ha hecho el pacto fáustico. En realidad nunca podremos ser ese hombre o aquella mujer que dibujan zapatos o los tacos en los muros de un negocio, aunque sin duda hemos aprendido a apreciar a quien los dibuja. Podemos experimentar esa extraña pero típica sensación del siglo XXI: la de amar algo y burlarnos de ello al mismo tiempo.”<sup>664</sup> El diseño sea popular o privado,

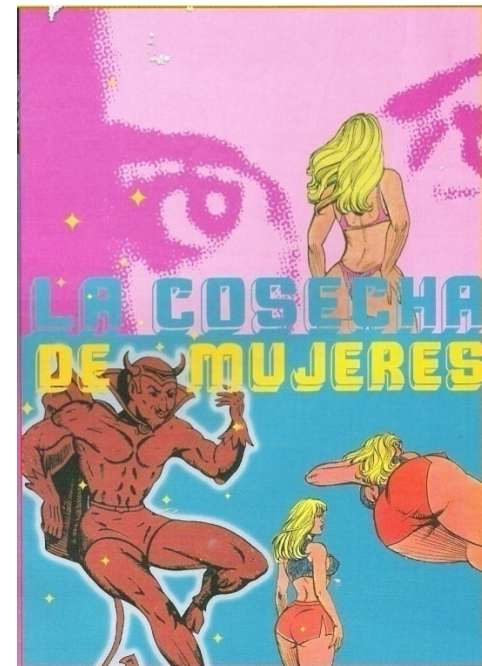


Ilustración 11 Colectivo Hematoma, Jorge Nuñez.

*La cosecha de mujeres.* México, 2003. Cartel.

En este caso se observa que el colectivo toma diseños de la gráfica popular para recomponer sus piezas.

siempre retiene elementos simbólicos que logran tener un fuerte impacto dentro del inconsciente colectivo, desplazando incluso los ejes temporales, como lo son el pasado en el caso de la gráfica popular o el futuro en el caso del diseño corporativo o publicitario, lo cierto es que se introduce al imaginario, ya que dentro de su lenguaje visual crean universos culturales que se multiplican en la vida colectiva. Augé analiza a esta cultura, como cultura material, pues responde a fines de diversas índoles, como lo son políticas, de consumo, religiosas, artísticas, entre

664 Byrne, David, “Nostalgia por lo real, o lo malo es bueno” en Mena, Juan Carlos, (ed.) *Sensacional de diseño mexicano*, Ediciones Trilce, México, 2001, pp. 18.

otras y lo que la vuelve una cultura en acción, pues tiene un efecto de constante multiplicación, no sólo en producción, sino en su abstracción por parte del actor social.<sup>665</sup>

Resulta pertinente entonces, observar que dentro de los elementos antes comentados, la hibridación como fenómeno de convergencia de elementos aparentemente distintos pero integrados en un mismo tiempo y espacio, da un sentido característico a las ciudades latinoamericanas del s. XXI, en donde la cultura de élites se mezcla con la cultura popular, que a su vez se mezcla entre la cultura de las etnias indígenas con la cultura popular urbana que se construye a partir de varias prácticas y diversos individuos que no necesariamente en nuestro caso son oriundos del D.F. en el caso de México. Tal como García Canclini lo refiere al respecto de la hibridación en América Latina en cuanto a la yuxtaposición y entrecruzamiento de tiempos y espacios. “Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, releyendo lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales. Los impulsos secularizadores y renovadores de la modernidad fueron más eficaces en los grupos “cultos”, pero ciertas élites preservan su arraigo en las tradiciones hispánico-católicas, y en zonas agrarias también en tradiciones indígenas, como recursos para justificar privilegios del orden antiguo desafiados por la expansión de la cultura masiva.”<sup>666</sup> No obstante, no sólo podemos objetar que existe una hibridación cultural en la edificación simbólica de la ciudad, sino que por parte de los individuos que viven, recorren y experimentan a esta ciudad, existe una resignificación del espacio urbano, pues en su imaginario se observa una aleación en donde prepondera el sentido del collage, llenando un todo pero con diversos elementos que finalmente constituyen de forma creativa sin percatarse claro está, su obra de la vivencia cotidiana.

Regresemos a una instancia mítica, el laberinto. Habíamos hablado sobre los rizomas urbanos y cómo estos pueden tener una resolución visual en el imaginario de no tener fin, creando percepciones laberínticas del espacio urbano, como una especie de no-salida que lo introduce a proporciones infinitas, como lo explica González Mateos, “la eficacia de los diseños laberínticos se debe a la imposibilidad de orientarse que sufre quien los recorre; esto se logra haciendo que cada punto sea difícil de distinguir de los otros, ya sea por medio de

---

665 Cfr. Augé, Marc, *Ficciones de fin de siglo*, Gedisa editorial, Barcelona, 2001, pp. 105.

666 García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas*, Grijalbo, México, 2001, pp. 71.

simetrías, lugares idénticos entre sí, espejos o aparentes puntos de referencia que al repetirse muchas veces dejan de servir para identificar un sitio específico y se vuelven en cambio, testigos burlones de la desorientación del visitante.[...] La alucinante dificultad de medir un laberinto o distinguir uno de sus puntos de cualquiera de los otros evoca la sensación de infinito.”<sup>667</sup> Visualmente desde las vistas aéreas de la megalópolis vemos una solución laberíntica, calles que se conectan unas con otras, sin determinar una salida, incluso sin una entrada, y en cada vista, la escenografía a través de las imágenes disuelven el sentido urbano, como ejemplo los edificios con publicidad en sus muros y ventanas, la constante muestra de anuncios por las vías de flujos de comunicación etc. Y la fantasía entonces hace presa del tedio, y se inserta dentro de la realidad en saturaciones cromáticas, como lo analiza De Certeau. “La ciudad contemporánea se convierte en un laberinto de imágenes. Se da una gráfica propia, diurna y nocturna, que combina el vocabulario de imágenes sobre el nuevo espacio de la escritura. Un paisaje de afiches organiza nuestra realidad. Es un lenguaje mural, con el repertorio de sus beneficios inminentes. Oculta edificios donde se encierra el trabajo, cubre los universos cerrados de lo cotidiano; instala los artificios que siguen los trayectos del trabajador para yuxtaponerle los momentos sucesivos del placer. Una ciudad que es un verdadero “museo imaginario” forma el contrapunto de la ciudad del trabajo.”<sup>668</sup>

Ante esto, algunos diseñadores se preguntan, al respecto de la gráfica popular, si ésta por ser hecha de forma artesanal es auténtica, o acaso, ¿no son igual de reales sus diseños producidos por medios tecnológicos? “Si estos trabajos son auténticos, reales, sinceros, humanos, ¿qué son entonces los trabajos que se realizan utilizando programas de cómputo, diseños con elegancia y con gráficas de exquisito buen gusto? ¿Son inauténticos porque están bien hechos? ¿Acaso la perfección no es real también? El antiséptico mundo globalizado, ¿no es otra forma de lo real? ¿Acaso no es real una cosa falsa en la que todos creen? ¿Y no es esa la realidad a la que aspiran muchos de estos artistas y rotulistas autodidactas? ¿Acaso no se mueren de ganas de corromperse?”<sup>669</sup> Evidentemente no puedo dejar de lado la visión que algunos urbanistas y sociólogos tienen al respecto, ya que para algunos no se trata de una hibridación como tal sino, de una dualidad, la ciudad global con sus múltiples elementos como lo son la ciudad del espectáculo y la ciudad ficción, sobre la megalópolis tercermundista que sigue siendo la Ciudad de México en el siglo XXI, como lo describe García Vázquez bajo su óptica urbanista, para referirse a la sostenibilidad de las ciudades del tercer mundo. “En este sentido, el discurso de la sostenibilidad intenta perfilar nuevas estrategias en pro de la justicia, estrategias que ya

667 González, Mateos, Adriana, *Borges y Escher, Un doble recorrido por el laberinto*, Editorial Aldus, México, 1998, pp. 39-40.”

668 De Certeau, Michel, *La cultura en plural*, Nueva visión, Buenos Aires, 1999, pp. 38.

669 Byrne, David, Op. Cit. pp. 19.

no apelan el enfrentamiento de capas sociales, sino a la solidaridad y la conciencia colectiva hacia los grupos menos favorecidos. Contra la globalización: políticas culturales locales, democracia participativa, derechos civiles, etc. Dentro de la visión sociológica, por tanto, la ciudad sostenible se opone a la ciudad global (paradigma del tardocapitalismo) y a la ciudad de espectáculo (paradigma de la sociedad del consumo), al tiempo que aspira a convertirse en alternativa a la ciudad dual (paradigma de la injusticia social). Esta última, es decir, los problemas urbanos que se derivan de la pobreza, la marginalidad, la confluencia de razas, centra las preocupaciones de los defensores de la ciudad sostenible, convencidos de que el desempleo, la conflictividad social y las deficiencias educativas y sanitarias acentúan la degradación del medio ambiente. Para quien lo dude, ahí están las enormes crisis ecológicas de metrópolis como Ciudad de México, Yakarta o Lagos.”<sup>670</sup>

Entonces volvemos al instante funesto. Veamos entonces algunas fábulas que equilibren al apocalipsis. El discurso que Alÿs usa en su lenguaje visual es un regreso a relatos, fábulas y mitos urbanos que encuentra en la vida cotidiana. Un ejemplo de ello es su pieza titulada, *La historia de Negrito tres patas*, pieza en donde además de recurrir a uno de los elementos urbanos que más le gustan como lo son los perros callejeros, en la historia de Negrito trata de activar por medio de un mito a la conciencia colectiva. La historia comienza con un perro que en realidad tiene tres patas y que logró sobrevivir gracias a que en un mercado cercano lo alimentaban; esta historia que Alÿs se apropia del tabloide *El noticiero de lo insólito*, la convierte en un mito bajo la línea del determinismo diciendo “¡Cuando la carencia se vuelve ventaja”, observemos la historia de negrito:

“Érase un perro que se llamaba Negrito. Como tantos perros callejeros, Negrito llevaba una vida tranquila, vagando por ahí, consiguiendo un hueso por allá... ¡Pero el destino le tenía preparado un encuentro trágico!

Negrito andaba paseando cuando fue salvajemente atropellado por una patrulla. Mientras los responsables huían cobardemente, Negrito se arrastró hacia el camellón y se desplomó sobre el pasto agarrado de su pata que la fuerza del golpe había desprendido de su cuerpo. Tras tres larguísimos días un señor equis que pasaba por ahí escuchó sus lamentos y, conmovido por su mirada, decidió llevarse a su casa al perrito agonizante...

---

670 García Velásquez, Carlos, *Ciudad hojaldré, visiones urbanas del siglo XXI*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pp. 94-95.

¡Sin embargo Negrito no se daba por vencido! Después de varios meses de convalecencia, el valiente perrito reaprendió a caminar sobre tres patas, superando poco a poco su desgracia.

¡Y decidió sacar provecho de su mala fortuna!

Negrito no se conformó con su satisfactoria recuperación: tenía la vida por delante y quería encontrar un nuevo modo de ganarse el hueso cotidiano. Tras meses de ensayos Negrito aprendió a dominar el arte del malabarismo.

¡Se vuelve malabarista utilizando como accesorio el hueso de su pata perdida!

Así fue como empezó la carrera de Negrito, el perro que supo burlarse de su destino. Hoy en día Negrito recorre con su nuevo dueño los monumentos patrios de nuestra República, presentando al público fascinado su conmovedor acto de equilibrio.

La máxima moral de esta historia es que en toda circunstancia de la vida si sacas provecho de tu mala fortuna la carencia puede volverse ventaja.<sup>671</sup>

Alÿs logra plantear muchos símbolos que conforman a la producción estética de la ciudad, por un lado percibe que el mito es un mecanismo que hace desencadenar una serie de producciones mentales como los deseos, pero también toma en cuenta que son símbolos que tienen un fuerte impacto en la vida colectiva de la Ciudad de México. Por lo que en su posición de artista, se encuentra consciente de todo lo que constituye simbólicamente a la ciudad para sus habitantes, logrando integrar a la estética urbana otras imágenes que establecen diálogos con el paisaje urbano, pero también con el espacio social, del que él mismo ha contribuido a su creación, como lo menciona Monsiváis. “De la infinitud de imágenes a su disposición, Alÿs elige las cercanas a su descripción esencial del centro. Casi no aparecen las muchedumbres, la economía informal no afecta a la melancolía de la ciudad desierta, el paseante se divierte con el anudarse de los personajes, perros incluidos.



**Ilustración 12** Francis Alÿs,  
*La historia de negrito tres patas*  
Ciudad de México, 1997.  
Notas e impreso.

671 Cfr. Medina, Cuauhtémoc, *Diez cuadras alrededor del estudio*, catálogo de exposición, México, Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM, CONACULTA, Fundación Jumex, GDF, marzo-junio 2006, pp. 50.

En el centro se integran los elementos literarios y las renunciaciones a la palabra. ¿Qué más urbano que esos barrios lumpenizados, tristes como un automóvil abandonado en la calle hace cuatro o cinco años, como prueba de la falta de prisa de sus dueños? Y las fotos bosquejan las instalaciones por venir, porque Alÿs comparte la certidumbre: la instalación es un hecho artístico pero también es una profecía, el cumplimiento de un recuerdo de la memoria próxima, la propuesta (el método de lectura) que convierte un hallazgo de las formas en reconsideración estética de lo urbano. Las instalaciones de Alÿs son paisajes que distribuyen democráticamente los puntos de vista y las preguntas unificadas.<sup>672</sup>

Ante esto, volvemos entonces al sentido de la representación de la imagen y del símbolo contenido en ella, puesto que como lo discute Gadamer, en ambas está presente lo que representan, sin embargo la distinción de la imagen es que representa lo que es por sí misma, puesto que la imagen original que capta se encuentra en la realidad sensible de una manera más auténtica, como realmente es, con toda la carga simbólica que encarna, pues esta no está diseccionada, ya que la imagen no sustituye sino representa.<sup>673</sup> “En cualquier caso lo que queremos significar bajo el término de “representación” es un momento estructural, universal y ontológico de lo estético, un proceso óptico, y no por ejemplo un



acontecer vivencial que suceda sólo en el momento de la creación artística y que el ánimo que lo recibe en cada caso sólo pueda repetirlo. [...]La presencia específica de la obra de arte es un acceso-a-la-representación del ser.”<sup>674</sup> Justamente es lo que se observa en la edificación de la estética urbana de la Ciudad de México en el siglo XXI. Es decir, aunque hay representaciones incluso de tipo artístico, éstas no constatan en la vida colectiva un estatismo, por el contrario la producción simbólica de la vida colectiva se multiplica con más rapidez y constancia. De igual forma, las representaciones de las imágenes son un flujo constante que recae en su forma triangular dentro del imaginario urbano, creando múltiples mutaciones, como filtros de nuestra memoria colectiva urbana.

Un ejemplo revelador de ello se encuentra en la instalación que el GDF, hace sobre el recorrido de la avenida Paseo de la Reforma, insertado en lo que ya se conoce como el “corredor cultural”, diversas manifestaciones artísticas que van entre el diseño y el arte. Esta vez

672 Monsiváis, Carlos, *El Centro Histórico de la Ciudad de México*, Turner, Madrid, 2006, pp. 20.

673 Cfr. Gadamer, Hans George, *Verdad y método*, Ed. Sígueme, Salamanca, 2003, pp. 205-206.

674 *Ibid.* pp. 211.

desde diciembre de 2006, se instalaron bancas que conforman la muestra “Diálogo de Bancas”. El concepto museográfico, si es que se puede evaluar de esta manera puesto que en este caso la calle se transforma en museo, recae en la instalación de bancas, un objeto de uso común dentro del mobiliario urbano, sin embargo la característica esencial recae en que los diseños fueran realizados por artistas, diseñadores, arquitectos y escritores, en donde a partir de sus propuestas estéticas, se estableciera un diálogo con la ciudad y los peatones, interviniendo el paisaje urbano. La acción exitosamente fue completada con la interacción de los peatones, niños, adultos y jóvenes de todo tipo, intervinieron también en el concepto usando las bancas y regresando de vuelta el diálogo, realizando en conjunto una verdadera experiencia estética, pues como lo expresa Emiliano Godoy, “La banca como excusa y evento podría ser hoy el detonador de uno de los grandes temas pendientes de la metrópolis: la recuperación del espacio público.”<sup>675</sup> Que mayor trascendencia que el rescate del espacio público a través de las intervenciones estéticas que usan como gozne y que en conjunto con la vida social, se evalúe sociológicamente una nueva forma de experiencia estética en donde de forma simbólica a través de las prácticas cotidianas, se manifiesta la estética urbana de uno de los cortes de la Megalópolis defecha que dentro de la conciencia colectiva y en la vida cotidiana tiene un gran peso.

Por lo que en realidad, no existe una exclusividad sobre la creación de la estética urbana de la Ciudad de México; por el contrario, existen muchas formas de ver y construir a la ciudad, puesto que existen tantos elementos como individuos para mezclar, para introducir nuevas formas de experimentar el espacio público, para descifrar el espacio físico, para analizar a la ciudad vivida. Todos estos referentes simbólicos e incluso de percepción espacial, nos posibilitan como sociólogos a la contemplación de una reformulación de sustentabilidad en nuestra ciudad, evaluando entonces los cruces simbólicos que en ella se refractan. Por lo que es posible observar a la construcción de la ciudad desde ella misma, desde su propia forma para después, percibir como los individuos que recorren nuestro escenario escogido, ven y construyen bajo otras condiciones como la estética, a la Ciudad de México en el siglo XXI. Entonces nuestra ciudad es como la ciudad de Anastasia de Italo Calvino. “La ciudad se te aparece como un todo en el que ningún deseo se pierde y del que tú formas parte, y como ella goza, no te queda sino habitar ese deseo y contenerlo.”<sup>676</sup>

675 Godoy, Emiliano, “Bancas de autor.” en *Arquine*, no. 39, México, primavera, 2007, pp. 79.

676 Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 1998, pp. 27.



## CONCLUSIONES

A lo largo de la presente investigación, he intentado distinguir el quehacer de la sociología en el arte, representando diversos discursos que apoyan tal distinción. Desde esta óptica fue posible determinar lo que sostiene la relación del arte con la sociedad, discutiendo la importancia de revisar el contexto sociohistórico, sobre el que se concretó en diversas partes de la historia de la humanidad, la experiencia estética. Realicé una observación que trataba de desarticular una visión funcionalista del elemento artístico, así como evaluar que vivir la experiencia estética, no sólo se trata de una situación que recae a nivel contemplativo.

De esta forma, a través de un análisis de corte hermenéutico sustentado por Gadamer, se enfocó la distinción de comprender a la obra de arte desde sí misma, por lo que fue necesario hacer uso de categorías semióticas para la comprensión del lenguaje estético visual. Se observó como a partir de la belleza moderna, diversos elementos se percibían en cada obra, bajo la autoría de diversos artistas; elementos tales como, la observación lúdica, que dentro de los parámetros del juego como experiencia de la vida cotidiana, sirvió incluso, para identificar un mecanismo de ordenamiento y de relación entre el sujeto social y la obra de arte.

Con ello, fue posible evaluar las nuevas bases sobre las que se enfoca el sentido del gusto dentro de la vida social del campo artístico, para entender como base a la belleza moderna, momento que nos llevaría a un análisis más detallado sobre el campo del arte moderno y contemporáneo en la Ciudad de México. Dentro de la delimitación conceptual de campo artístico logré identificar distintos procesos de apropiación simbólica del espacio urbano y su relación con la experiencia estética, con lo que se consiguió observar algunas posiciones y disposiciones de los actores más relevantes del campo artístico de la ciudad. Este capítulo además de lo que he mencionado, posibilitó dar las bases conceptuales, y de contexto sociohistórico para identificar la relación social entre la escena artística defecha y el nivel de afectación que logran en ella los cambios urbanos que se han insertado en la Ciudad de México, por lo que de esta forma, se alcanzó a dar un seguimiento de la experiencia estética, en correspondencia con la visión urbana contemporánea de la Ciudad de México.

En el segundo capítulo, siguiendo la percepción Goffmiana del teatro urbano, se presentó literalmente al escenario de la Ciudad de México, analizado bajo el concepto de Megalópolis. Tal concepto permitió dar diversas visiones sobre la concreción contemporánea de la ciudad; a su vez, logró capturar tanto espacial como simbólicamente, los fenómenos urbanos que se han distinguido desde su edificación en la década de los cincuenta, hasta el presente año. Evidentemente tan sólo fue una pequeña muestra de tales fenómenos, al diseccionar los más

visibles que resultaron del trabajo de exploración previo a la realización de este trabajo de tesis. Tales fenómenos se distinguieron de sus percepciones espaciales sobre la ciudad, hacia el simbolismo y la forma de interacción en la vida colectiva, como lo fueron las dimensiones, la densidad, los problemas ambientales; la crisis del espacio público, así como el efecto espacial y simbólico del discurso globalizador.

Cada uno de estos elementos, permitió evaluar desde diversas visiones lo que se percibía de la ciudad contemporánea, no sólo desde las percepciones teóricas de los sociólogos, urbanistas, arquitectos y antropólogos que sirvieron de apoyo dentro del marco teórico, sino además, desde las percepciones de diversos ciudadanos que ofrecieron a este trabajo su testimonio; actores que se establecen desde diversas posiciones dentro de la red que supone la vida urbana, contando desde peatones a los que entrevistaba en las calles de la ciudad, hasta algunos destacados personajes del ámbito cultural y artístico del país. Todos posibilitaron disminuir aún más mi lente sociológico para advertir que mis hipótesis eran ciertas. Por un lado, dadas las vastas proporciones espaciales de la Ciudad de México, el actor social no llega a conocer por medio de la vivencia en su totalidad a la ciudad, por lo que muchas veces son los medios audiovisuales que aportan las industrias culturales, los que realizan este acercamiento; sin embargo, al realizar muchas veces distorsiones de la información, el actor comienza a crear producciones imaginarias sobre lo que es la ciudad, recogiendo así información sobre la visión de un encauce apocalíptico.

En segundo lugar, fue posible observar como el fenómeno de la globalización como referente espacio temporal, ha creado múltiples lógicas en las ciudades periféricas, recomponiendo divergencias de estamentos sociales en la reconstrucción del espacio social, lo que en algunos espacios urbanos como lo es City Santa Fe, logran un efecto de fragmentación no solo a nivel espacial, sino también en la interacción social de la vida urbana en la ciudad, provocando de igual forma, el fenómeno de gentrificación que se sostiene en las demás áreas de la ciudad que no se encuentran conectadas a los espacios que han sido afectados por la globalización. De esta forma percibí lo que se instaura en una lógica de diversas sociedades, que sólo se conectan simbólicamente a través de las prácticas cotidianas. Por lo que el modelo de ciudad global, no sólo me permitió observar elementos negativos dentro de la ciudad, sino que pude identificar que el consumo, práctica cotidiana que se establece dentro de este modelo urbano, podía ser visto incluso, como una forma democrática de establecer relaciones en la ciudad, y que esto desde una percepción integral de nuestra ciudad aún tercermundista, se recomponía bajo sus propios parámetros, creando relaciones incluso afectuales con los objetos, como en el caso de la feria de arte contemporáneo MACO.

Aún bajo esta nueva recomposición de la ciudad, fue posible observar que el Zócalo de la Ciudad de México, seguía teniendo en la conciencia colectiva un fuerte impacto de identificación; en esos instantes del trabajo de campo, la contienda política de las campañas partidistas para la elección presidencial se estaba llevando a cabo. Tal hecho permitió determinar una relación visual y afectual de desbordamiento a partir de la observación de las imágenes de Smith y las fotografías algunas de mi autoría y otras de periódicos, de algunas manifestaciones de carácter político, sosteniendo una relación simbólica de gran impacto para la vida colectiva, puesto que se somete al análisis del comportamiento de la multitud con el comportamiento espacial de la ciudad y su transposición en la vida social. De igual forma usé este mismo proceso, en la relación visual que se observa en las imágenes de los conciertos de rock que cito, consiguiendo establecer que no sólo el carácter político es el *potens* que mueve a la multitud, sino que existen una infinidad de deseos que mueven al cuerpo social, deseos que se instauran por ejemplo, a partir de los miedos que descubrí en el análisis de algunos relatos, y goces que de igual forma se identificaron. Este elemento logró captar por primera vez dentro de la investigación, que la praxis que se integra al cotidiano, es la que en realidad establece el sentido de construcción de una ciudad.

Finalmente, al observar como los diversos discursos que se articulan aún dentro del escenario de la megalópolis defieña, como lo son su sentido histórico poscolonial en contraposición con los elementos tecnológicos, visuales y de interacción que se trasladan del discurso de la globalización a nuestra ciudad, hizo posible llegar al punto de discusión sobre la hibridación desde una visión antropológica a causa del multiculturalismo y su posición dentro de los parámetros espaciales que se han recompuesto, deconstruidos y contruidos en la megalópolis. Por lo que logré articular que todos los elementos tanto los de enfoque simbólico, como los de corte espacial, podían recrear varias ciudades que al ser insertadas en la imagen, conformaban lo que al principio teóricamente analicé como Megalópolis y que tal formación visual era posible admirarla como un collage.

Dentro del marco del tercer capítulo, discutí la relación que existe entre el espacio urbano *per sé*, y el espacio social que se constituye gracias a las practicas cotidianas que el actor experimenta dentro de la ciudad. En un primer momento, evalué a la ciudad como si fuese un teatro, lo que posibilitó establecer literalmente al sujeto social como actor en escena. Tal distinción, permitió de igual forma, establecer desde el actor común, una relación primaria entre las prácticas estéticas, como lo es el *performance art*, y la Ciudad de México, por lo que me permití, en mi imaginación sociológica, plantear al performance en su forma de sinécdoque, como el nodo que establecía una inmediatez directa

dentro de la dicotomía, previamente discutida en el inicio de esta investigación, es decir arte y ciudad. Dentro del trabajo exploratorio, me percaté que la práctica cotidiana que incidía de forma recurrente y con mayor impacto dentro de la ciudad era la caminata, sea por gusto o por necesidad y aún bajo la persistencia del discurso de la globalización, que dicta usar en el caso de desplazamiento físico, con más frecuencia el transporte público o privado para poder conectarse de un extremo a otro de nuestra megalópolis; empero, seguía siendo la caminata, una práctica cotidiana de fuerte permanencia en la vida social de nuestra megaurbe. Ante esto, resultó pertinente analizar como desde mi propuesto performance del peatón, se iba constituyendo el espacio social. El resultado incluso sobrepasó mis percepciones previas, puesto que pude corroborar a partir de la observación participante y de los relatos rescatados por mis ahora “performancers”, que no sólo existía una experimentación de la ciudad dentro de sus marcos espaciales, sino que esto a su vez, recreaba una relación cercana al espacio, lo que logró articular referentes simbólicos para los usos y costumbres de ciertos espacios que resultaban emblemáticos en todos los relatos, que ya de por sí, había distinguido en el caso de la congregación de multitudes dentro de la ahora escenografía del Zócalo; no obstante, el rescate de tales símbolos por medio del lenguaje, logró establecer de forma más directa tal relación. Lo que me llevó a confirmar la importancia del imaginario urbano dentro de la conciencia colectiva, puesto que esta misma a partir de las construcciones mentales que el actor realiza, no sólo a partir de su propia correlación física con el espacio, sino con otros registros de imágenes como lo son la publicidad, las formas visuales que se rescatan de las noticias, las obras literarias e incluso los monumentos, crean mecanismos tales como las rutas recolectadas de los actores vistos como peatones, las cuales permitieron capturar gráficamente en forma de croquis, la construcción colectiva de una de las imágenes de la ciudad que logré percibir, lo que conceptualmente me llevó a nombrarla como imaginario urbano, y de forma retórica a establecer dentro de esta investigación que otra visión sobre la ciudad, era la que correspondía a esta edificación colectiva imaginaria.

Finalmente en el capítulo con el que culmino este trabajo de tesis, realicé formalmente la relación del actor social ahora visto como artista, con la ciudad, que va en un primer momento, desde las prácticas cotidianas que ha experimentado desde su posición como un actor más dentro del teatro urbano, hasta la producción de su obra, actuando ésta como la mediación simbólica entre la ciudad y el actor. Dentro del trabajo de exploración, debo de admitir que sólo había contemplado al arte público, para establecer tal relación; sin embargo, dentro del proceso posterior de investigación, el propio concepto delimitaba de forma fraccionaria a la producción estética encontrada dentro de la Ciudad de México en el siglo XXI, puesto que no sólo el arte público *per sé* hablaba del problema que yo deseaba explorar, sino que había

muchas más propuestas que expresaban a través del lenguaje visual tales fenómenos. Esa fue una de las fallas metodológicas que percibo dentro de mi propio trabajo, el no haber realizado un trabajo de investigación profundo de forma previa respecto a la taxonomía del arte contemporáneo, y denoto esto como falla, puesto que como socióloga a pesar de ser el arte mi objeto de estudio, no tenía una familiarización directa con tales conceptos.

Sin embargo, tal error me llevó a replantear nuevamente mi percepción que tenía sobre la producción estética, que de alguna u otra forma giraba entorno a la Ciudad de México, fuera dentro de su delimitación espacial, como en el caso de Smith, en su interacción dentro de las practicas cotidianas y los registros simbólicos de ciertos hechos sociales, incluso de carácter político, como lo fue con Alÿs, o dentro de la propia interacción del espacio urbano como lo es desde el performance y la instalación experimentadas por Herrera, Mayer, Gómez Peña, Villanueva, Sulser y muchos otros que integran a esta escena artística. Esta observación, de igual forma, me permitió establecer rutas simbólicas de acceso a la producción y cómo ésta se relaciona con la vida social de la Ciudad de México, permitiendo cumplir mi hipótesis acerca de que el artista, por medio de la intervención del espacio social, promueve la creación simbólica de imágenes que se insertarán en el imaginario urbano, lo que se puede conjugar con el ordenamiento simbólico que dota el juego, como lo establecí al principio, y que de forma colectiva el actor aún desde la posición de observador, logra establecer una acción que en el caso del artista, se concreta en la producción de una imagen personal sobre lo que haya percibido y/o abstraído, y en el caso del espectador se conformará la experiencia estética de forma integral. Empero, al concertar el impacto de la creación del imaginario urbano, pude percatarme que estas imágenes se añaden de igual forma dentro de su edificación, por lo que se rescata su pervivencia de forma colectiva así como una estética del espacio urbano.

Evidentemente no podría terminar dictaminando una conclusión que integrara por sí sola todo lo que vi, analice, experimenté y aterricé de mi problema de investigación, puesto que la presente abre a un debate que plantea muchas interrogantes. Por un lado, si bien es cierto a partir de la globalización se observa una fragmentación dentro del espacio público de la Ciudad de México, sin embargo ¿Dentro de esta fragmentación no existen de igual forma recomposiciones simbólicas que posibiliten otras formas de interacción con el espacio urbano? Sería pertinente para otra investigación, evaluar cuáles son las construcciones simbólicas que se recrean en tales espacios, además de las concertadas tales como el consumo. A su vez, ¿qué impacto tiene dentro de la interacción social los constantes flujos de migración? ¿Qué cambios ofrecen a la vida urbana? ¿Qué nuevas rutas simbólicas establecen? ¿Qué imaginarios se plantean? ¿Cuáles se rescatan?

De igual forma, sería sumamente sugerente instaurar en forma metodológica el concepto de habitus para evaluar las prácticas cotidianas en términos de consumo simbólico, para disponer entonces de datos que puedan categorizar con mayor exactitud la estética del cotidiano. Esto sería de gran valor por ejemplo, para realizar un estudio sobre la estética del vestuario que portan los actores del escenario imaginario, ¿qué es lo que nos dicen en realidad los actores al llevar tal vestimenta?, reorganizar zonas a partir de esta estética y recuperar el consumo en su forma híbrida dentro del propio diseño textil que el actor crea en su vida cotidiana.

Son algunas de las interrogantes, que creo pertinentes para otra investigación en donde se ratifique el valor de lo simbólico en su forma visual dentro de la vida cotidiana. Sin embargo, estos planteamientos, así como el presente trabajo de tesis, me han llevado a reflexionar sobre la importancia de los estudios interdisciplinarios. Me parece que las ciencias sociales y las humanidades, están en el mejor momento para realizar su praxis dentro de nuestro campo social, dadas las nuevas condiciones sobre las que se reconfigura la vida social dentro del discurso de la globalización en América Latina; sin embargo, esto constituye a la observación de nuevos retos a los que los investigadores sociales nos enfrentamos. Identifico entonces que este es el momento de tomar todas las herramientas que nuestra disciplina en conjunto con la antropología, la filosofía, el urbanismo, la historia e incluso las artes y la arquitectura, nos permitan edificar puentes que posibiliten diseccionar de forma apropiada tales fenómenos, como lo son la recomposición urbana de las ciudades tercermundistas ante el discurso globalizador, la interacción social, el embate del paisaje urbano ante los serios problemas ecológicos y de recursos naturales no renovables, la disposición social dentro de la vida artística, la percepción de los flujos de migración, así como los bloques culturales que se están estableciendo dadas estas circunstancias, por lo que creo es momento de romper con paralelismos, volver a nuestros campos, comprenderlos, y llegar a algunas resoluciones, que si bien jamás serán absolutas, podrán hacer cambios dentro de nuestras disciplinas, no sólo en nuestro país, sino en América Latina.

## GLOSARIO:

**ARTE CONCEPTUAL:** Surgió en la década de 1969, dando primacía a la idea básica del contenido discursivo de la obra, que por lo general sólo se tomaba en cuenta en textos o notas, por lo que la ejecución concreta de la obra se considera secundaria en cuanto a la técnica.

**ARTE IN SITU:** Tipo de intervención artística que se realiza en un espacio determinado, tomando en cuenta las características de este espacio para a partir de una acción que puede ser performativa o de instalación, se intervienga el espacio en tiempo real.

**ARTE POPULAR:** Estética de sentido artesanal cuyos arquetipos tienen una relación en forma y en fondo con su apuesta cultural, realizando un sentido de territorialización cultural y observando que en realidad en su estilismo, no se identifican cambios de ninguna índole tecnológica.

**ARTE OBJETO:** Taxonomía muy parecida a los ready mades, en donde se toma en cuenta a las obras que contienen objetos o materiales ya existentes, tales como muñecas, globos o cualquier objeto que componga el discurso estético de la obra.

**ARTE SONORO:** Manifestación artística contemporánea en donde a través de fenómenos acústicos en algunos casos, o bajo la inserción de sonidos que pueden ser capturados de un espacio determinado, se realiza una experimentación sonora, evaluando incluso plataformas de acción provenientes de la ciencia física.

**BIENAL:** Evento creado por instituciones públicas o privadas cada dos años, en donde se convocan a los artistas más representativos de su tiempo y del lugar de donde provengan para mostrar su piezas. En algunos casos, los artistas crean piezas especiales para estos eventos, de esta forma las bienales se ven incluso como plataformas mercadotécnicas para la difusión de artistas y curadores.

**BIO-ARTE:** Tipo de arte contemporáneo en donde se toman en cuenta referentes de la biología para su realización, sea correlativo a un espacio, como lo serían un bosque o un río, o interviniendo algún elemento del tipo biológico para su realización. Por lo que va muy a la par con las ciencias biológicas.

**DADAÍSMO:** Movimiento de arte revolucionario que tiene su mayor desarrollo en la década de 1920, en donde a través de collages, lecturas públicas de poesía, performances y acciones, realizaban una crítica a los valores socialmente aceptados.

**ESCENARIO:** Entorno espacial existente o creado por el artista, que y que funciona como base o plataforma en la composición de una obra artística.

**HAPPENING:** Acción artística de influencia propia del dadaísmo, en donde se ejecuta ante un público del cual normalmente se espera su interacción con la pieza. Regularmente su práctica se realiza en lugares cerrados, como galerías y espacios alternativos.

**INSTALACIÓN:** Obra de arte que integra el espacio físico en donde se ha establecido la inserción de un discurso estético.

**MAINSTREAM:** Circuito contemporáneo del mercado, en donde se dictan las reglas de la producción, difusión y colocación de diversos elementos, en este caso artísticos, tomando muy en cuenta el plano global. Por lo que la industrial cultural, así como el patrocinio de empresas de bienes de consumo, esta íntimamente ligada a este aspecto.

**OP ART:** Taxonomía de arte que mantiene una relación estrecha con el arte abstracto, en donde el artista juega con medios ópticos.

**PERFORMANCE ART:** Tipo de arte en donde se realizan obras que se representan ante un público manteniendo una plataforma teatral, en cuanto a definición de escenario, pero con la diferencia de que la pieza desarrolló discursos en algunos momentos in situ, en otros ya establecidos a manera de guión por el artista, pero que de igual forma se espera la interacción con el público, sea esta activa o pasiva.

**POP ART:** Estrategia artística que proviene de la década de 1960, cuyo principal exponente fue Andy Warhol y en donde se toma en cuenta para su ejecución, la iconografía popular del cine, música y el mercado.

**READY MADE:** En realidad es un objeto cotidiano que el artista declara como obra de arte y expone tal pieza sin ninguna modificación en su forma, salvo en el nuevo contexto en que la posiciona a partir del discurso que se forme a partir de esta pieza transformada en arte. La propuesta viene del artista francés Marcel Duchamp, quien expuso sus primeros ready mades en Nueva York en 1913, como “La Fountain” (un urinal).

**STORY BOARD:** Técnica usada por cineastas, diseñadores y algunos artistas gráficos para delinear la creación de sus obras integrando bocetos de imágenes, en conjunto con textos que articulen de tal idea.

**SURREALISMO:** Movimiento artístico formado en la década de 1920 en torno al escritor André Bretón y su grupo, proponiendo el autonomismo o la suspensión del control consciente en la creación estética, exponiéndose en su ejecución y manifestación de forma libre.

**VIDEO ARTE:** Tipo de arte cuya manifestación es más clara en el contexto contemporáneo, tomando para su producción lineamientos cinematográficos. En algunas ocasiones son de igual forma acciones captadas con video, pero que en su edición se transforma la representación, creando piezas que pueden durar hasta más de 24 hrs.



## BIBLIOGRAFÍA

- ❖ Aguilar, Adrián Guillermo “Reestructuración económica y costo social en la Ciudad de México. Una metrópoli “periférica” en la escala global.” en Méndez Rodríguez, Alejandro, (coord.) *Estudios urbanos contemporáneos*, UNAM, IIE, Miguel Ángel Porrúa, México, 2006.
- ❖ Aguilar, Miguel Ángel, “La dimensión estética en la experiencia urbana.” en Lindón Alicia, et. al., *Lugares e imaginarios en la metrópolis*, UAM-I, Anthropos, México, 2006.
- ❖ Augé, Marc, *El viaje imposible*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1998.
- ❖ -----, *Los no lugares espacios del anonimato*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1998
- ❖ -----, *Ficciones de fin de siglo*, Gedisa editorial, Barcelona, 2001.
- ❖ -----, “De lo imaginario a lo ficcional total” en Vergara, Abilio, (coord.) *Imaginarios: horizontes plurales*, CONACULTA, INAH, BUAP, México, 2001.
- ❖ Bachelard, Gastón, *El agua y los sueños*, F.C.E., México, 1978
- ❖ Barrios, José Luis, “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales.” en Benítez Dueñas, Issa, Ma. (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, disolvencias (1960-2000)*, Tomo IV, CONACULTA, México, 2001.
- ❖ Bartra, Roger, *La jaula de la Melancolía*. 13 a. reimpresión, Grijalbo, México, 2004.
- ❖ Bastide, Roger, *Arte y sociedad*, FCE, México, 2006.
- ❖ Bataille, Georges, *Las Lagrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona, 1997,
- ❖ Benítez Dueñas, Issa, Ma. “Del arte contemporáneo y sus territorios: artistas nómadas y arte in situ” en Benítez Dueñas, Issa, Ma. (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, disolvencias (1960-2000)*, Tomo IV, CONACULTA, México, 2001.
- ❖ ----- *Arte no objetual y reconstrucción documental. Perspectiva teórica*, tesis, UIA, México, 1997.
- ❖ Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, México, 2004.
- ❖ Borja, Jordi, “La ciudad es el espacio público” en Ramírez Kuri, Patricia, (coord.) *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*, FLACSO México, 2003.
- ❖ Bourdieu, Pierre, *Las Reglas del arte*, cuarta edición, Anagrama, Barcelona, 2005.
- ❖ ----- *La distinción*, Taurus, México, 2003.
- ❖ ----- *Capital cultural, escuela y espacio social*, quinta edición en español, Siglo XXI editores, México, 2003
- ❖ Byrne, David, “Nostalgia por lo real, o lo malo es bueno” en Mena, Juan Carlos, (ed.) *Sensacional de diseño mexicano*, Ediciones Trilce, México, 2001.
- ❖ Burke Feldman, Edmund, *Image and Idea*, Ed. Prentice – Hall, New Jersey, 1967.
- ❖ Burke, Peter, *El renacimiento Italiano*, Alianza editorial, Madrid, 1993.
- ❖ Caillois, Roger, *El hombre y lo sagrado*, FCE, México, 2004.
- ❖ Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 1998.

- ❖ Coupland, Douglas, *Generación X*, Ediciones B, Barcelona, 1993.
- ❖ Eliade, Mircea, *El vuelo mágico*, Ediciones Siruela, España, 2000.
- ❖ De Certeau, Michel, *La cultura en plural*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1994.
- ❖ -----, *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*, UIA, México, 2000.
- ❖ De Luna Olivo, Andrés “Eros-ciudad” en *Calendario de erotismo urbano*, Generación publicaciones periodísticas, México, 1997.
- ❖ Del Conde, Teresa, *¿Es arte? ¿No es arte?* CONACULTA, México, 2001.
- ❖ Delgado Ruiz, Manuel “III. Los procesos de apropiación del espacio público, etnografía de los espacios urbanos.” en Provensal, D., ed., *Espacio y territorio. Miradas antropológicas*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2000.
- ❖ -----, *Memorias Culturales 2*, Universitat Politècnica de València, València, 2001,
- ❖ Dondis, D.A., *La sintaxis de la imagen*, Gustavo Gilli, México, 2000.
- ❖ Duby, George, “II Historia de las mentalidades” en *Obras selectas de George Duby*, Beatriz Rojas (coomp.), F.C.E., México, 1999.
- ❖ Duhau, Emilio “Las megaciudades en el siglo XXI” Ramírez Kuri, Patricia, (coord.), *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*, FLAC-SO, México, 2003.
- ❖ Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 2000.
- ❖ Durkheim, Émile, *Las reglas del método sociológico*, quinta edición, Ed. Colofón, México, 2002.
- ❖ Fadanelli, Guillermo *Educando a los topos*, Anagrama, México, 2006.
- ❖ Flaubert, Gustave, *La educación sentimental*, Ed. Grijalbo Mondadori, México, 2002.
- ❖ Francastel, Pierre, *Sociología del arte*, Alianza, Madrid, 1998.
- ❖ Furió, Vincenc, *Sociología del arte*, Cátedra, Madrid, 2000.
- ❖ Gadamer, Hans George, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2003.
- ❖ -----*La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991.
- ❖ Gallo, Rubén, “Francis Alÿs: Ambulantes”, en Gallo, Rubén (coomp.) *México DF: Lecturas para paseantes*, Ed. Turner, Madrid, México, 2004.
- ❖ García Canclini, Néstor, *La producción simbólica*, Siglo XXI Editores, México, 1979.
- ❖ -----, *Consumidores y ciudadanos, conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo, México, 1995.
- ❖ -----, *La ciudad de los viajeros*, UAM-I, Grijalbo, México, 1996.
- ❖ -----, *Culturas híbridas*, Grijalbo, México, 2001.
- ❖ García Vázquez, Carlos, *Ciudad hojaldre, visiones urbanas del siglo XXI*, Ed. Gustavo Gili, 2004.
- ❖ Geertz, Clifford, *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1994.
- ❖ Goffman, Erving, *La representación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu editores, quinta reimpresión, Buenos Aires, 2004
- ❖ Gombrich, E.H., *Los usos de las imágenes*, F.C.E., México, 2003.
- ❖ González, Mateos, Adriana, *Borges y Escher, Un doble recorrido por el laberinto*, Editorial Aldus, México, 1998.
- ❖ González, Mello, Renato, *José Clemente Orozco*, CONACULTA, México, 2002.

- ❖ Gonzáles Polo, Alberto, “Megaproyectos en el valle de México”, en Krieger, Peter (ed.) *Megalópolis*, UNAM, IIE, Instituto Goethe-Inter Naciones, México, 2006.
- ❖ Grosenick, Uta et. al. (ed.) *Art now, arte y artistas a principios del nuevo milenio*, Taschen, Alemania, 2005.
- ❖ Hannerz, Ulf, *Exploración de la ciudad*, FCE, España, 1993.
- ❖ -----, *Conexiones transnacionales: cultura, gente, lugares*, Madrid, Cátedra, 1998.
- ❖ Haskell, Francis, *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Cátedra, Madrid, 1984.
- ❖ Hauser, Arnold, *Introducción a la historia del arte*, Guadarrama, Madrid, 1973.
- ❖ Heinich, Natalie, *Lo que el Arte aporta a la sociología*, Sello Bermejo, CONACULTA, México, 2001.
- ❖ Helguera, Pablo, *Manual de estilo del arte contemporáneo*, Ediciones Tumbona, México, 2005.
- ❖ Hiernaux, Daniel, “Los centros históricos: ¿espacios posmodernos? (De choques imaginarios y otros conflictos).” en Lindón Alicia, et. al., *Lugares e imaginarios en la metrópolis*, UAM-I, Anthropos, México, 2006.
- ❖ Humpert, Klaus, “La gran época de la urbanización en el mundo” en Krieger, Peter (ed.) *Megalópolis*, UNAM, IIE, Instituto Goethe-Inter Naciones, México, 2006.
- ❖ Ibarguengoitia, Jorge, “El zócalo” en Gallo, Rubén, (coomp.) *México D.F.: Lecturas para paseantes*, Turner, México, 2004.
- ❖ Joseph, Isaac, *El transeúnte y el espacio urbano*, Gedisa Editorial, Argentina, 1988.
- ❖ -----, *Retomar la ciudad*, Universidad Nacional de Colombia- CINDEC, Medellín, 1999.
- ❖ Kerlow, Isaac Víctor “Gráfica funcional popular mexicana” en Mena, Juan Carlos, (Ed.) *Sensacional de diseño mexicano*, Ediciones Trilce, México, 2001.
- ❖ Krieger, Peter, “Construcción visual de la megalópolis México” en Benítez Dueñas, Issa, Ma., (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, Disolvencias, (1960-2000)*, CURARE, CONACULTA, México, 2001.
- ❖ -----, “Megalópolis México: perspectivas críticas en Krieger, Peter (ed.) *Megalópolis* UNAM, IIE, Instituto Goethe-Inter Naciones, México, 2006.
- ❖ Lampert, Catherine, *El profeta y la mosca*, Turner, Madrid, 2003.
- ❖ Le Goff, Jaques, *El orden de la memoria*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1991.
- ❖ Leal, Felipe, “La arquitectura de la megalópolis” en Krieger, Peter (ed.) *Megalópolis*, UNAM, IIE, Instituto Goethe-Inter Naciones, México, 2006.
- ❖ Leñero, Vicente “La Zona Rosa, 1965.” en Gallo, Rubén (coomp.) *México DF: Lecturas para paseantes*, Turner, Madrid, México, 2004.
- ❖ Lindemann, Adam, *Coleccionar arte contemporáneo*, Taschen, Madrid, 2006.
- ❖ López Rangel, Rafael, “Ciudad de México: modernidades urbano-arquitectónicas” en Krieger, Peter (ed.) *Megalópolis*, UNAM, IIE, Instituto Goethe-Inter Naciones, México, 2006.
- ❖ Makowski, Sara, “Alteridad, exclusión y ciudadanía. Notas para una reescritura del espacio público” en Ramírez Kuri, Patricia, (co-ord.) *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*, FLACSO, México, 2003.
- ❖ Maquet, Jaques, *La experiencia estética*, Celeste, Madrid 1999.

- ❖ Marcuse, Herbert, *El hombre unidimensional*, Ariel, quinta reimpresión, Barcelona, 2001.
- ❖ Mayer, Mónica, *Escandalario, los artistas y la distribución del arte*, Pinto mi raya, avj ediciones, CONACULTA, INBA, Fundación Banco-mer, Ex teresa Arte Actual, México, 2006.
- ❖ Mellucci, Alberto, *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*, ECM, México, 2003.
- ❖ Monsiváis, Carlos, *Los rituales del caos*, Era, México, 1995.
- ❖ -----, “La noche popular” en Gallo, Rubén, (comp.), *México D.F.: Lecturas para paseantes*, Turner, México, 2004.
- ❖ -----, *El centro histórico de la Ciudad de México*, Ed. Turner, Madrid, 2006.
- ❖ Muxí, Zaida, *La ciudad global*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2003.
- ❖ Noelle, Louise, “Mario Pani, una visión moderna de la ciudad.” en Krieger, Peter (ed.) *Megalópolis*, UNAM, IIE, Instituto Goethe-Inter Naciones, México, 2006.
- ❖ Okón, Yoshúa y Dorsfman, Alex, *La Panadería 1994-2002*, Ed. Turner, México, 2005.
- ❖ Ortiz, Renato, “La mundialización de la cultura” en García Canclini, Néstor, et. al., *De lo local a lo global. Perspectivas desde la antropología*, UAM Iztapalapa, México, 1994.
- ❖ Paz, Octavio, *El arco y la lira*, F.C.E. México, 2003.
- ❖ Ramírez Kuri, Patricia, “El espacio público” en Ramírez Kuri, Patricia, (coord.) *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*, FLACSO México, 2003.
- ❖ Randle, Michael, *Resistencia Civil*, Gedisa, Barcelona, 1998.
- ❖ Reiman, Cordero, Karen “La invención de las neoidentidades mexicanas: estrategias modernas y posmodernas” en Benítez Dueñas, Issa, Ma. (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, disolvencias (1960-2000)*, Tomo IV, CONACULTA, México, 2001.
- ❖ Rincón, Omar, “Apagá la tele, viví la ciudad: en busca de las ciudadanías del goce y de las identidades del entretenimiento.” Pereira G., José Miguel y Villadiego Prins, Mirla, (ed.), *Entre miedos y goces, comunicación, vida pública y ciudadanías*, Pontificia Universidad Javeriana, Cátedra UNESCO de Comunicación Social, Bogotá, 2006.
- ❖ Ruiz, Crescencio y Tepichini, Ana María, “Ciudad de México: ubicación en el sistema nacional de ciudades, expansión física y dinámica sociodemográfica (1900-1980)”, en *Atlas de la Ciudad de México*, COLMEX/DDF, México, 1986.
- ❖ Sassen, Saskia, “Las ciudades en la economía global” en Rojas Eduardo y Daughters Robert, (ed.) *La ciudad en el siglo XXI, experiencias exitosas en gestión del desarrollo urbano en América Latina*, Banco Interamericano de desarrollo, Washington D.C., 1998.
- ❖ Schmilchuck, Graciela, “Ritmos Espaciales: Escultura Urbana” en Krieger, Peter, (ed.) *Megalópolis*, UNAM, IIE, Instituto Goethe-Inter Naciones, México, 2006.
- ❖ Sheridan, Guillermo, “Monumentos”, en Gallo, Rubén, (coomp.) *México D.F.: Lecturas para paseantes*, Turner, México, 2004.
- ❖ Silbermann, Alphons, *Sociología del Arte*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.
- ❖ Silva, Armando, *Imaginario urbanos*, Tercer mundo editores, Bogotá, 1992.
- ❖ -----, “Imaginario: estética ciudadana.” en Vergara, Abilio, (coord.) *Imaginario: horizontes plurales*, CONACULTA, INAH, BUAP, México, 2001.

- ❖ -----, “Centros imaginados de América Latina” en Lindón, Alicia, et. al., (coord.), *Lugares e imaginarios en la metrópolis*, UAM-I, Antrhopos, México, 2006.
- ❖ Sulser, Victor, “12 artistas haciendo alguna cosa” en Montessoro Flavio, et. al. (coord.) *Por debajo/ acciones*, CONACULTA, FONCA, Sistema de transporte colectivo Metro, México, 2004.
- ❖ Tamayo, Sergio, “Espacios Ciudadanos.” en Bolos, Silvia, (coord.) *Participación y espacio público*. UCM, México, 2003.
- ❖ Tamón, Eduardo, *La política en el arte*, Ed. I.M., México, 1981.
- ❖ Treviño, Ana Helena, “Participación en el espacio público, notas para discusión” en Bolos, Silvia, (coord.) *Participación y espacio público*, UCM, México, 2003.
- ❖ Valenzuela Arce, José, M. V. “Mi barrio es mi cantón. Identidad, acción social y juventud”. en Bonfil Batalla, Guillermo, (coomp.) *Nuevas identidades culturales*, CNCA, México, 1993.
- ❖ Vergara, Abilio, *Identidades, imaginarios y símbolos del espacio urbano. Québec, La capitale*, CONACULTA, INAH, México, 2003.
- ❖ -----, *Apodos, la reconstrucción de identidades. Estética del cuerpo, deseo, poder y psicología popular*, INAH, México, 1997.
- ❖ Villegas Morales, Gladys, *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas*, Universidad Veracruzana, México, 2006.
- ❖ Villoro, Juan, “La ciudad es el cielo del metro” en Gallo, Rubén, (comp.) *México DF: Lecturas para paseantes*, Turner, Madrid, 2005.
- ❖ Zerzan, John “Contra el arte” en Parfrey, Adam (ed.) *Cultura del Apocalipsis, teologías del Apocalipsis*, Valdemar, Madrid, 2002.

#### HEMEROGRAFÍA

- ❖ Acosta Peuser, Diego, “MACO OFF” en *Arte al día news*, México, Año, 3, No. 27, Abril-mayo, 2006.
- ❖ Alÿs Francis, Diserens Corinne, “La corte de los milagros.” en Medina, Cuauhtémoc, *Diez cuadras alrededor del estudio*, México, Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM, CONACULTA, Fundación Jumex, GDF, marzo-junio 2006
- ❖ Avilés, Jaime, “Del acarreo Yuppie al pueblo raso, cada quien con su bandera” en *La jornada*, Ciudad de México, 28 de junio de 2004.
- ❖ -----, “La enjundia antifoxista, clamor en el ensayo de la marcha de la victoria” en *La jornada*, Ciudad de México, 25 de abril de 2005.
- ❖ Barrios, José Luis, “Afecto, carne social y máquina deseante” en *Curare*, Núm. 27, año 15, México, 2007.
- ❖ Bauducco, Gabriel, “Zélíka, el arte de vender arte en México”, en *Día siete*, Año, 5, núm. 212, 2004.
- ❖ Brito, Sara, “México: el mito de la nueva arcadia reloaded, la otra inmigración” en *Revista Código 06140*, no. 37, año 6, Febrero- marzo, México, 2007.
- ❖ Burdett, Ricky, “Sintiendo la era urbana” en *Arquine*, no. 39, México, primavera, 2007.
- ❖ Casas, Francisco, “Apuntes para un barroco hambriento, la performance de Pancho López.” en *Generación*, no. 45, año, 14, México, 2002.
- ❖ Castillo, Erick, “Tres energías para la actualidad de las artes” en *Generación*, núm. 63, año 17, México, 2005.
- ❖ Cohen, Jean, “Estrategia e identidad, nuevos paradigmas teóricos y movimientos sociales contemporáneos.” en *Sociología y política*, UIA, no. 6 México, 1995.

- ❖ Dubet, Francois, “De la sociología de la identidad a la identidad del sujeto”, en *Estudios Sociológicos*, vol. VII. Núm. 21, septiembre-diciembre de 1989.
- ❖ Fadanelli, Guillermo, “El otro Posadas.” en *Generación*, no. 67, año 18, México, 2006.
- ❖ -----, “¿Quién inventó a Andy Warhol?” en *Día Siete*, México, año 7, núm. 337, 2007.
- ❖ García, Zélika, *México arte contemporáneo 2006, catálogo de feria*, MACO, SPOT, México, 2006.
- ❖ Godoy, Emiliano, “Bancas de autor.” en *Arquine*, no. 39, México, primavera, 2007.
- ❖ Hobsbawn, Eric J. “Identidad”, en *Revista internacional de filosofía política*, Madrid, UAM-I/UNED, mayo, No. 3, 1994.
- ❖ Jaurena, Carlos, “Performance en la Ciudad de México” en *Generación*, no. 45, año 14, México, 2002.
- ❖ Juanes, Jorge, “La década prodigiosa, el situacionismo y la muerte del arte”, en *Replicante*, núm. 5, año 2, México, 2005.
- ❖ Landino, Patricia, “Colectivo hematoma.” en *Replicante*, núm. 5, año 2, México, 2005.
- ❖ Lezama, José Luis, “La teoría social urbana y el debate actual”, en *Estudios Demográficos y Urbanos*, vol. 5, núm. 1, enero-abril, COL-MEX, México, 1990.
- ❖ Martínez, César, “Melquiades Herrera, el peatón profesional.” en *Generación*, no. 54, año 15, 2004.
- ❖ Medina, Cuauhtémoc, *Diez cuadras alrededor del estudio*, catálogo de exposición, México, Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM, CONACULTA, Fundación Jumex, GDF, marzo-junio 2006.
- ❖ -----, *Ciudad espiral y otros placeres artificiales*, folleto de exposición, Museo de Artes y Ciencias de la UNAM (MUCA), México, agosto-septiembre 2006.
- ❖ -----, et. al., *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México, 1968-1997*, folleto de exposición, México, Museo de Artes y Ciencias de la UNAM (MUCA), marzo-septiembre 2007.
- ❖ Molina, Ramírez, Tania, “Manu Chao y Radio Bemba armaron gran pachanga en el Zócalo capitalino” en *La Jornada*, Ciudad de México, 28 de marzo de 2006.
- ❖ Norandi, Mariana, “Tres horas de festejo de Café Tacuba con la chilanga banda” en *La Jornada*, Ciudad de México, 6 de junio de 2006.
- ❖ Okón, Yoshúa, “La panadería que reinventó el arte” en *Día Siete*, núm. 266, año 6, México, 2005.
- ❖ Ostrander, Tobias, “Mantente fuera de balance, Melanie Smith.” en *Revista Código 06140*, no. 38, año 6, abril-mayo, México, 2007.
- ❖ Peláez, Marco, “Manu Chao clandestino en el Zócalo” en *La Jornada*, Ciudad de México, 27 de marzo de 2006.
- ❖ Ramírez, Jesús, “Se hace mensaje al marchar” en *La jornada*, lunes 28 de junio 2004.
- ❖ Reyes, Palma, Francisco, “Helen Escobedo, habitar el espacio público” en *Curare*, año 15, núm. 27, Curare A.C., Fundación Banco-mer, Fundación Jumex, México, julio-diciembre, 2006.
- ❖ Sanchezblas, Iván, “RGE, Magnificando la experiencia de lo cotidiano, Arte público como una experiencia de juego” entrevista realizada a Eder Castillo, en, *RIM*, México, Año 1 número 1, marzo-abril, 2006.
- ❖ Velázquez, Miguel Ángel, “Habemus Peje” en *La jornada*, Ciudad de México, 25 de abril de 2005.
- ❖ Wolffer, Lorena, “Asaltar las ciudades” en *Día Siete*, núm. 257, año 6, México, 2005.
- ❖ -----, “A campo abierto” en *Día Siete*, núm. 258, año 6, México, 2005.

- ❖ -----, “Práctica urbana” en *Día Siete*, núm. 259, año 6, México, 2005.
- ❖ -----, “Mente lúdica” en *Día Siete*, núm. 274, año 6, México, 2005.
- ❖ -----, “Refugio del arte” en *Día Siete*, núm.275, año 6, México, 2005.
- ❖ -----, “Sistema adentro” en *Día Siete*, núm. 285, año 6, México, 2005.

## INTERNET:

- ❖ <http://www.inegi.gob.mx>
- ❖ [www.laneta.apc.org/curare/content.html](http://www.laneta.apc.org/curare/content.html)
- ❖ <http://www.gicsa.com.mx/citysantafe/>
- ❖ [www.mucl.org.mx](http://www.mucl.org.mx)
- ❖ [www.pintomiraya.com.mx](http://www.pintomiraya.com.mx).
- ❖ <http://portal.ssp.df.gob.mx/Portal/ComunicacionSocial/Boletines/b155+2007.htm>
- ❖ [www.solutionsabroad.com](http://www.solutionsabroad.com)

## EVENTOS ASISTIDOS

- ❖ Marcha por el desafuero de AMLO, 24 de abril de 2005, Zócalo Ciudad de México.
- ❖ Concierto de Café Tacuba, 4 de junio de 2005, Zócalo, Ciudad de México.
- ❖ 17 Aniversario de la revista *Generación*, 17 de noviembre de 2005, Bar Covadonga, Ciudad de México.
- ❖ Concierto de Manú Chao, 26 de marzo de 2006, Zócalo, Ciudad de México.
- ❖ MACO 2006, 26 al 30 de abril de 2006, Expo Reforma, Centro Histórico, Ciudad de México.
- ❖ Cierre de campaña de AMLO, 28 de junio de 2006, Zócalo, Ciudad de México.
- ❖ Presentación del libro *La imagen femenina en artistas contemporáneas*, 27 de enero de 2007, Espacio de Pinto mi raya, Colonia del Valle, Ciudad de México.
- ❖ 18 Aniversario de la revista *Generación*, 3 de febrero de 2007, Cabaret Bombay, Garibaldi, Ciudad de México.
- ❖ Homenaje a Melquiades Herrera, Casa de la Niña Yhared, 10 de febrero de 2007, Coyoacán, Ciudad de México.
- ❖ Fiesta de la premiere de la película *Dramamex*, 28 de febrero 2007, Colonia Condesa, Ciudad de México.
- ❖ Noche de primavera Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México 17 de marzo de 2007, Centro Histórico, Ciudad de México.

## EXPOSICIONES

- ❖ *Diez cuadras alrededor del estudio*, Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM, mayo de 2006, Ciudad de México.
- ❖ *Ciudad espiral y otros placeres artificiales* Museo de Artes y Ciencias de la UNAM, agosto de 2006, Ciudad de México.
- ❖ *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*, Museo de Artes y Ciencias de la UNAM, marzo de 2007, Ciudad de México.

## ENTREVISTAS Y CONVERSACIONES

- ❖ Entrevista a Marta Moriarty, 27 de abril de 2006, Ciudad de México.
- ❖ Entrevista a Cuauhtémoc Medina, 8 de febrero de 2007, Ciudad de México.
- ❖ Conversación con la Niña Yhared 1814, 8 de febrero de 2007, Ciudad de México.
- ❖ Entrevista a Guillermo Fadanelli, 28 de febrero 2007, Ciudad de México.
- ❖ Conversación con Carlos Martínez Rentería, 7 de Marzo de 2007, Ciudad de México.
- ❖ Entrevista a Felipe Posadas 21 de mayo de 2007, Ciudad de México.
- ❖ Entrevista a Mónica Mayer 26 de mayo de 2007. Ciudad de México.