



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**
POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
Facultad de Filosofía y Letras

LOS MÁRGENES DE LA CRÍTICA CULTURAL.

**ARTISTAS DE BARRIO, NUEVO ANARQUISMO Y OTRAS
ESTÉTICAS URBANAS LATINOAMERICANAS**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
MAESTRA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
P R E S E N T A
CAROLINA IBARRA MENDOZA

ASESORA:
DRA. REGINA CRESPO.

MÉXICO, D.F.

2009



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.

INDICE

AGRADECIMIENTOS	5
------------------------	---

INTRODUCCIÓN	6
---------------------	---

PRIMERA PARTE

ELEMENTOS TEÓRICOS PARA LA COMPRENSIÓN DE LO ESTÉTICO Y SU FUNCIÓN SOCIAL, CULTURAL Y POLÍTICA

Introducción	14
A) Liquidar la reificación de la cultura y considerarla como campo de fuerzas: Gramsci y Williams	15
B) El debate estética/ política. Límites fetichizantes y posibilidades liberadoras: la Escuela de Frankfort	17
C) Del extrañamiento del arte a las estéticas de la cultura popular	23
D) La lucha por la simbolización en las producciones culturales	25
E) Contribuciones de perspectivas postcoloniales y crítica del arte actual latinoamericano: la crítica al Mainstream	27

SEGUNDA PARTE

RELACIÓN ENTRE ESTÉTICA Y POLÍTICA EN AMÉRICA LATINA: ELEMENTOS DE DISCUSIÓN

Introducción	32
A) La construcción de la cultura popular en los Estados latinoamericanos: elementos histórico/culturales	33
B) El escenario de fuerzas en América Latina en la actualidad: industrias culturales, políticas de la cultura y circuitos alternativos	38
C) La emergencia de circuitos alternativos de producción cultural:	

acercamiento desde las identidades: populares (marginales), juveniles y de género	42
D) Transformaciones en la relación estética –política: vanguardias de los años 60 –70 y los colectivos emergentes actuales	47
E) La vinculación entre arte y política hoy: la necesidad de considerarla desde una perspectiva estética y ciudadana	51

TERCERA PARTE

UNA APROXIMACIÓN AL PANORAMA DE EXPERIENCIAS/COLECTIVOS DE CRÍTICA CULTURAL-ESTÉTICA EN AMÉRICA LATINA

Introducción	55
A) Internet y los “medios libres”: Otros espacios públicos, para otras culturas urbanas	57
B) Por una ética autogestiva	59
C) Colectivos culturales en la web	63
D) Las disputas por la cultura	65
E) Algunas “variantes” de la función social de la crítica estético /cultural	66
E.1.-La función de movilización de masas y democratización del espacio público: su importancia y visibilidad en las crisis político-representativas	66
E.2.- La función de apropiación de Espacios públicos libres de violencia	69
E.3 La función identitaria en territorios urbano-marginales	71
E.4 La función denunciante y la nueva simbólica de la “justicia popular”	73
E.5 La función creadora de espacios autónomos.	74
E.6 La función de visibilización y subversión (deconstrucción)	75

CUARTA PARTE

EXPERIENCIAS/COLECTIVOS EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Introducción	78
A) Elementos de contexto	78
B) De los lugares, los colectivos y actores	82
C) Transformaciones de los colectivos culturales	86
C.1.- Movimientos culturales y movilizaciones sociales	87
C.2.- Luchar por la autonomía	90
D) La estética de los márgenes, la identidad y la apropiación del espacio público	92
E) Haciendo comunidad, una crítica posible a la modernidad	95
F) El Estado, el mercado y la propuesta de una política cultural de los oficios y la autogestión	97
G) Sobre producciones y publicaciones culturales.	100
H) De revistas periódicos, fanzines y zines	105
H.1.- El juego y rompimiento de los cánones de una revista cultural	108
H.2.- La premisa de una cultura oficial no representativa y en decadencia	109
H.3 Legitimación de la propia propuesta cultural	110
H.4 El lenguajes	112
-CONCLUSIONES	114
-BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES	122

-GRÁFICAS LIBRES Y POPULARES EN AMÉRICA LATINA Y MÉXICO

Agradecimientos

Probablemente esta tesis no tendría las características que tiene, la de ser para mí una búsqueda progresiva por los lugares inquietantes en que se pone de manifiesto la rebeldía en todos sus lenguajes, si no fuera porque en los caminos que me ha tocado transitar –hasta incluso en los más rutinarios- me he topado con personas que desde sus distintas maneras de ser me han puesto en la encrucijada de cuestionar mis pequeñas certezas y falsos acomodos, para regresar (y quiero pensar que casi siempre regreso) con una mayor conciencia de lo maravilloso que tiene esta interpelación constante y rebelde que es la amistad. Los “para qué” académicos ya no han sido los mismos.

Agradezco de manera muy especial a todos los colectivos y personas que desde su admirable labor creativa y disconforme se abrieron amistosamente a la plática y me contagiaron con su entusiasmo. En especial a Alfredo Arcos, Lupus, Margarita, Mere, Toby, Chiwi, Daniel Manríquez, Luis Ávalos, el grupo de Los Olvidados, Los chicas y chicas de CAMA y la Biblioteca Social Reconstruir. Así como a Regina Crespo por el estímulo y sus oportunas observaciones para avanzar en esta investigación.

A lo enriquecedor que ha sido y sigue siendo vivir en esta apasionante ciudad de México, Distrito Federal y en este tránsito, ya bien largo, a mis compañeros, amigos de rutas que conocí en la UNAM quienes con su agudo sentido crítico, cariño y franqueza han aportado a mi crecimiento intelectual y humano: Anita, Vero, Dani y Diego; a la gran solidaridad y el ambiente festivo que provocan esos habitantes del “1810” que son Viviana y Luis, junto con todos los que han pasado por esa entretenida morada; y con todo mi cariño, porque pese a no estar aquí mismo, siempre han estado muy cerca a: Patricia, Juan, Ceci y Vivi (mi familia), y a todas las vivencias de amistad habidas y por haber en tierras chilenas y mexicanas.

INTRODUCCIÓN

El trabajo que se presenta a continuación parte de la premisa de que es necesario repensar hoy en día la discusión en torno a la vinculación entre la dimensión estética de la vida cotidiana y la que refiere a las formas de actuar y comprender lo político. Tal aproximación encontraría un terreno fértil de análisis, que pueda dar inicio a las diversas preguntas y vetas de exploración que esta relación representa, en el esfuerzo por desentramar y ubicar las distintas experiencias en las que se trabaja sobre los aspectos sensibles e imaginativos de la vida social.

A lo largo de este texto un hilo que intenta conducir la argumentación es la de dar cuenta del paisaje de experiencias populares en las urbes de la región que despliegan una crítica estético-cultural, junto con el bosquejo de las tensiones que parecen atravesarlas y que van definiendo su carácter estético-político, las cuales dependerán de su ubicación en determinados contextos y coyunturas histórico-sociales. La necesidad de reconstruir un mapa aún cuando provisional de estas experiencias y dibujar en ellas las tensiones que las cruzan, explica las distintas entradas o capítulos para rodear y abordar nuestro problema: desde las contribuciones teóricas que se acercan a una noción de la estética entendida como impulso revitalizador y re-encantador que conecta al sujeto con su experiencia individual y social, desde los discursos que han tensionado en América Latina la definición de cultura popular impactando en sus mismas estrategias simbólicas y materiales, y por último, a un nivel empírico, desde el recorrido tendencialmente panorámico a algunos tipos de experiencias de crítica cultural popular que parecen reiterarse en las ciudades de América Latina y con los que se intenta dar cuenta de la especificidad que adquiere en determinados contextos las disputas en torno a la cultura.

Este modo de abordaje, es tal dado que la mayor parte de la literatura que se aboca a establecer al problema del vínculo entre lo estético y sus implicancias políticas o sociales se ha concentrado en el último tiempo en tipos relativamente específicos de actividad cultural como pueden ser las experiencias estéticas que ocurren en las llamadas contraculturas juveniles, en las intervenciones artísticas en el espacio público urbano, o en las acciones culturales comunitarias en poblaciones marginales. Si bien se

alcanza un importante nivel de profundidad en estas aportaciones, la delimitación subyacente de lo que define a estas experiencias como estético-políticas respecto a un entramado múltiple de experiencias, es aún insuficientemente tratado y puesto en cuestión. Intentar el mapeo y el re-mapeo constante de estas experiencias y sus recorridos, a riesgo de que el ensayo de brújulas explicativas nos deje expuestos a mayores incertezas, parece en todo caso central para conocer los límites y diálogos que cada experiencia en el terreno de la creatividad popular aporta como gradientes a las nuevas definiciones que van tomando nociones centrales como arte, cultura y política, - nociones que también deben ser repensadas- en especial porque se encuentran enlazadas a los diversos contextos y coyunturas sociales que van definiendo su recorrido y su cualidad crítica.

Una hipótesis que guía este esfuerzo investigativo es que en las actuales configuraciones sociales en que las instituciones, certezas y en general ejes de orientación del sujeto han ido perdiendo su autoridad y estabilidad, lo estético adquiere una complejidad insoslayable como campo que es atravesado por distintos discursos, ya sean los del arte canónico, la publicidad y el consumo o los modelos culturales predominantes, aspectos todos que en diversos contextos sociales y campos de fuerza –que se intenta en lo posible reconstruir- producen formas particulares de desarrollo creativo y crítico en los que la cultura se transforma, dado su carácter maniobrable y flexible, en campo privilegiado de batalla y exploración de nuevos sentidos colectivos.

Dicho lo anterior, en esta tesis se problematizan las características de la actual vinculación entre estética y política en las grandes ciudades de América Latina, desde la perspectiva de los colectivos y experiencias que parecen emerger en el último tiempo y que se orientan a la crítica y transformación de las formas predominantes de concebir la cultura y el arte, transformación que se sostiene, a su vez, como constitutiva de lo político.

La vinculación estética/política comporta uno de los debates más apasionantes, especialmente de la filosofía del último siglo y requiere una aproximación cada vez más interdisciplinaria y amplia para comprender su potencialidad en espacios concretos, sus significados y su impregnación en el conjunto de movimientos de resistencia civil.

Algunas de las más importantes y creativas expresiones de esta vinculación, las podemos encontrar en el arte urbano y popular (en poblaciones marginadas), el feminismo y movimiento gay/lésbico, el nuevo anarquismo y el periodismo independiente, entre otras manifestaciones. Con ello, la relativa fragmentación de las subjetividades contemporáneas, su expresividad crítica y diversa, hacen que la vinculación entre estética y política no se dé siempre en lugares claramente delimitados ni privilegiados ya sean estos los del arte, los jóvenes, o determinado movimiento contracultural. Más bien parece necesario reconstruir la diversidad de éstas experiencias e indagar en sus posibles articulaciones, coincidencias y diferencias o matices.

La diversidad y dinamismo de éstas tendrían en parte su explicación en la recomposición de las luchas sociales de los últimos decenios, desde las que se aprecia un creciente interés por parte de los individuos y colectivos de manifestarse en el espacio público sin la mediación de representantes (en especial los partidos políticos). Es relevante en ello el uso de nuevos lenguajes y de la expresividad que proporcionan los registros estéticos de la extensa cultura popular en los países de América Latina, tanto como del arte combativo de las décadas de los sesenta y setenta.

La “estética” refiere a la dimensión sensible de la experiencia humana, a la capacidad de experimentar, apreciar y con ello juzgar la realidad en la que se inscribe, todo lo cual se vincula al modo en que los sujetos y colectivos actúan sobre su realidad visible en la construcción de imaginarios, símbolos y estilos de vida en general. Las estéticas de resistencia urbana serían aquellas que trabajan de manera más o menos conciente en la construcción de otras versiones de la cultura conectadas con el entorno, la experiencia cotidiana y popular, para lo cual se sirven muchas veces de códigos provistos por la cultura dominante (como puede ser la iconografía de la sociedad de consumo) pero para desestabilizar su legitimidad y resignificarla.

Lo fundamental aquí es que estas operaciones no consisten únicamente en la producción de “obras” o “productos estéticos” (definición de la estética dominante que la reduce al consumo de obras de arte para una elite), sino, en la realización de prácticas que incorporan al sujeto dentro del proceso creativo como modo de vida, a partir de mecanismos como la autogestión, el trabajo colectivo, la cooperación y la sensibilización. Todos estos procesos re-sitúan la experiencia estética como experiencia

que medía (a través de símbolos, ritos, imaginarios, y por lo tanto prácticas significativas) entre el sujeto y su realidad, devolviendo el sentido de totalidad de la misma.

Estas experiencias irían promoviendo un tránsito desde lo sensible (estético) hacia nuevas concepciones ético-políticas, que se contradicen con las condicionantes culturales y económicas del sistema capitalista actual en tanto estas chocarían con el requerimiento por parte del sujeto de una estésis entendida como extracción de fuerza vital y reencantamiento con la vida, requerimiento que parece acrecentarse a través del involucramiento del sujeto en la actividad creativa. De igual modo, en el nuevo contexto de debilitamiento de las ideologías e instituciones partidistas, estos colectivos y espacios se presentan como una de las vías privilegiadas para la paulatina resignificación y transformación política.

Tales iniciativas generalmente se encuentran inscritas en trayectorias y tradiciones estéticas y políticas (a veces vinculándose a los movimientos sociales), aún cuando rompan con las mismas. Por otro lado, se trata, aunque no siempre, de sujetos en un lugar desfavorecido, que los ubica en riña y disputa con el orden social, ya sea por su posición socio-económica y/o cultural (aquí nos referimos a identidades excluidas) entrelazadas a biografías personales. Se trata de espacios en busca de sentidos compartidos colectivamente, que refieren a la construcción de identidades más o menos abiertas, en tanto en ellas parece que cada vez más lo personal ya no puede ser disuelto por lo colectivo (Dubar, 2002).

Dicho lo anterior y sintetizando, en esta tesis se intentará conocer las estrategias, procesos de simbolización e intervención en el espacio público (entendiendo que existen muchos espacios públicos) de nuevas colectividades urbanas que desarrollan una crítica fundamentalmente estético-cultural en América Latina. Las colectividades a abordar serán aquellas relativamente marginales a los espacios dominantes de producción cultural, es decir, que operan mayormente -o que han operado al menos en sus inicios- dentro de circuitos autogestionados, cultivando lo que podrían llamarse artes o estéticas menores, reñidas con la concepción elitista y mercantilizada del arte y la cultura y que se encuentran inscritos dentro de una perspectiva ideológica de crítica cultural que

podría explicitarse en algunos casos por medio de manifiestos, declaraciones y en la creación de medios propios de opinión /difusión (revistas, fanzines).

Se consideró abordar distintas manifestaciones que pueden estar por ello impactando diferencialmente el espacio cultural, público y político. Es así que algunas expresiones pueden ligarse más a la afirmación de identidades contraculturales (como es el caso del anarquismo y el anarko-punk)¹ y otras están más cerca de la producción de un nuevo arte marginal y popular (que ocurre principalmente en los barrios marginales, o que se dirige a la resignificación de minorías estigmatizadas). Entre ellas se establece como punto en común la conexión intencional que establecen estos colectivos entre arte, cultura y política y el carácter relativamente autogestivo de estas prácticas.

En el primer capítulo “Elementos teóricos para la comprensión de lo estético y su función social, cultural y política”, se revisan los obstáculos epistemológicos en la comprensión de lo estético, identificadas casi siempre con concepciones ideales de la cultura y con la institucionalidad del arte, alejando la experiencia estética de su contexto social, al cual siempre está referido. Se abordan algunas propuestas como la de Benjamín y teóricos de la cultura en América Latina para identificar la gestación de propuestas que transforman la situación del sujeto de mero consumidor, en creador o productor de cultura. Por otra parte se presentan acercamientos teóricos desde lo simbólico y lo imaginario, por las posibilidades movilizadoras que estos aspectos posibilitan, además de los aportes de una perspectiva postcolonial en el arte que trasladan la crítica más allá del contexto nacional, al diálogo con los países centrales y la canonización del arte occidental.

En el segundo capítulo “Relación entre estética y política en América Latina: elementos de discusión”, se revisa la construcción histórica en torno a la cultura popular desde los

¹ El nuevo anarquismo junto con el hip-hopero es uno de los movimientos contraculturales más organizados en América Latina. Retoma del anarquismo sindical histórico y sus vertientes estéticas, principios básicos como: la negación del modelo capitalista y estatista, desarrollo de colectividades horizontales, autogestivas, la vinculación teoría-práctica, individualidad-colectividad, puesta en práctica de principios libertarios desde las esferas íntimas como la sexualidad y las relaciones afectivas. Dentro del nuevo anarquismo pueden distinguirse los colectivos de anarquistas propiamente dichos y anarkopunks. En el caso de los segundos se trata generalmente de jóvenes punks que desde aquí llegan a la filosofía anarquista. Podría decirse que estos grupos tienen una mayor preocupación por la estética como acción de inconformidad, tanto en la vestimenta, la música como en las demás operaciones. Un ejemplo de ello se encuentra en el rompimiento de cánones de la escritura y con ello cultura occidental, como es el cambio de la grafía “q” a la “k”, así como la utilización de arroba o “x”.

Estados nacionales de América Latina, hasta el actual escenario de fuerzas en el que el mercado cobra un mayor peso y los canales de representación entre la ciudadanía y el Estado se debilitan, con lo que la definición de la política parece recaer mayormente en la ciudadanía. Tomando en cuenta estos escenarios políticos cambiantes, el capítulo finaliza intentando una somera comparación entre los colectivos de los 60 y 70 (décadas de auge en las vanguardias artísticas de izquierda), y los actuales colectivos culturales y artísticos.

Los dos últimos capítulos consisten en la investigación aplicada de la tesis. La primera parte puede ser leída como un ensayo general que permite “entrar” en los colectivos autónomos culturales actuales en América Latina, mientras la última parte se acerca con mayor profundidad a algunas experiencias en la ciudad de México.

El tercer capítulo “Una aproximación al panorama de experiencias y colectivos de crítica cultural-estética en América Latina”, comprende un primer acercamiento y ubicación de los colectivos que ejercen una crítica cultural urbana en sus respectivos contextos, para así establecer algunas tendencias y especificidades en torno a las características y función crítica que adquieren estos colectivos en determinados contextos. Para ello se recoge información de los sitios de Internet de algunos colectivos y experiencias relevantes de los últimos años y bibliográfica. La información se concentra en las ciudades capitales de seis países: Colombia, Chile, Argentina, Perú, Brasil y México.

Para la búsqueda de información sobre estos colectivos, se accedió primero a los Centros de Medios Independientes *Indymedia*, plataforma que cuenta con versiones locales en casi todos los países latinoamericanos. Tiene la ventaja de ser un medio a través del cual se plantean los problemas políticos y ciudadanos más álgidos en cada país y concentra información sobre diversos movimientos y colectivos en resistencia. Desde este primer filtro se accedió a los sitios de algunos colectivos y experiencias, y a publicaciones en la red sobre los mismos y sobre el contexto que define su función social y crítica.

En el capítulo: “Experiencias/Colectivos en ciudad de México”, el estudio se centra precisamente en la ciudad de México, para lo cual se analizaron, en mayor profundidad,

los aspectos estéticos, discursivos y organizativos de distintas propuestas desde una perspectiva histórico-procesual, poniéndolas en diálogo con la producción de propuestas afines en América Latina. Para ello se consideró entrevistar a algunos integrantes de colectivos anarquistas, anarkopunk, artistas y actores o promotores culturales de sectores marginales como Tepito y Nezahualcóyotl. También se analizaron sus medios y productos estético-culturales.

Con esta investigación se espera aportar a la reflexión sobre la vinculación entre estética y política en América Latina, desde lugares de producción relativamente marginales (respecto a los circuitos masivos de cultura y de la academia), aportando algunos elementos que permitan la comprensión de la crítica que llevan a cabo y de su impacto (tanto sus posibilidades como límites) en las transformaciones del espacio público-político. Con este que consideramos como un primer acercamiento, se intentará una reflexión sobre la función que están adquiriendo hoy el arte y la cultura disidente y popular, en el terreno más amplio de lo político, estableciendo lo que estas nuevas expresiones aportan a su re-configuración y resignificación desde una dimensión estética.

PRIMERA PARTE

**ELEMENTOS TEÓRICOS PARA LA COMPRENSIÓN DE
LO ESTÉTICO Y SU FUNCIÓN SOCIAL, CULTURAL Y
POLÍTICA**

Introducción

En este capítulo abordamos teóricamente la vinculación entre la dimensión estética (promovida desde la cultura popular) y la política. Para ello, se revisan los obstáculos epistemológicos que han encerrado a la cultura (y con ello las expresiones simbólicas identificadas como artísticas) dentro de esferas “ideales”, distanciadas de su contexto social de producción. Lo cual ha redundado históricamente en verlas como las encargadas de modelar al nuevo sujeto revolucionario. La producción simbólica y artística está y ha estado siempre atravesada por su contexto social e histórico y por las disputas, intercambios y omisiones que se dan entre los distintos grupos sociales, lo mismo que por las posibilidades prácticas de llevarlas a cabo. No se puede desconocer sin embargo que los propios discursos ideales, y los promovidos desde la lógica del mercado, han infiltrado a ésta, condicionando también su crítica.

Superando estas perspectivas, presentamos otras desde un enfoque marxista, que han sido recuperadas por intelectuales de América Latina que proponen una definición de la cultura como campo de disputa. Con Benjamín, y teóricos latinoamericanos como Canclini y Mandoki entre otros, se intenta identificar la gestación de propuestas que transforman la situación del sujeto de mero consumidor en creador o productor de cultura. Esto sobre la base que es desde esta perspectiva que podemos visualizar las posibles transformaciones que la dimensión estética en los grupos sociales va adquiriendo, tanto más cuanto esta ocurre materialmente y a nivel de las subjetividades y su transformación. Por otra parte se presentan acercamientos teóricos desde lo simbólico y lo imaginario, por las posibilidades movilizadoras que estos aspectos posibilitan y que está presente en las prácticas de las experiencias analizadas. Finalmente se abordan algunos elementos de la crítica cultural que podrían inscribirse en una perspectiva postcolonial del arte, ésta ha permitido establecer un diálogo con los países centrales aportando a la deconstrucción de los procesos de canonización del arte y cultura occidental.

A. Liquidar la reificación de la cultura y considerarla como campo de fuerzas: Gramsci y Williams

Los procesos de modernización derivaron en una secularización y especialización progresiva de las dimensiones de la vida humana, y con ello, conceptos centrales para entender los procesos de significación que se dan en las relaciones sociales, como el de cultura, pasan a ser reificados y consecuentemente identificados por la función específica que cumplen en un contexto determinado. En este caso, el promovido desde las instituciones encargadas de propagar unas determinadas representaciones de parte de los sectores dominantes. La cultura pasó así a ser identificada buena parte del siglo XX en dos sentidos: como proyecto civilizatorio idealizante, desde un discurso conservador (la cultura identificado como “lo culto” opuesto a la barbarie, o el subdesarrollo), y desde una perspectiva marxista, como superestructura o falsa ideología de la burguesía para legitimar su poder (Williams, 1980).

Una concepción integral de la cultura da el primer paso para evitar la reificación que hace que consideremos la experiencia estética como un terreno privilegiado de las artes (y sus delimitaciones).¹ Habría que recuperar el concepto global de la cultura, como proceso que da lugar al arte y a los artistas, a quienes Bolívar Echeverría define apropiadamente como “los productores de oportunidades públicas de experiencias estéticas” (Echeverría, 2004).

Una aproximación que supera la perspectiva idealizante y la oposición marxista: estructura – superestructura, es la que proponen desde un marxismo revisionista Gramsci y su seguidor contemporáneo, Raymond Williams. La cultura y su representación simbólica, a partir de Gramsci (1975), implican la disputa continua por la legitimidad de las representaciones entre las fuerzas dominantes (y los campos

¹ De hecho al interior del propio campo artístico y en sus márgenes se ha establecido una crítica a confinar la estética en museos y galerías como lo demuestran las vanguardias europeas del siglo XX. El situacionismo y el dadaísmo (de filiación anarquista e inaugurador de los happenings y performances que hoy son revividos como parte del arte urbano) ejercieron la burla a la institucionalización del arte en tanto prácticas destinadas a liquidar las posibilidades transformadoras de la creatividad humana. Proclamaban en cambio, la “contaminación” del arte con la vida, asumiendo el riesgo de que sus propuestas dejaran de ser consideradas arte.

ideológicos especializados) y la presión ejercida de resistencia de parte de las representaciones populares. Las expresiones populares, al decir del autor, habría que concebirlas no como hecho artístico ni origen histórico, sino como formas de concebir el mundo y la vida, en contraste con la sociedad oficial. Valen por su carácter colectivo, y de representatividad sociocultural, en tanto manifiestan una concepción de mundo procedente de lo que llamamos “pueblo”, que mas allá de visiones idílicas o románticas asume la consistencia concreta de las clases y sus choques sociales.

La cultura en Gramsci podría ser homologada al “sentido común”, es decir, abarca todo el conjunto de prácticas y representaciones cotidianas que constituyen el acervo de habilidades y saberes indiferenciados o pre-especializados generados históricamente por una red de convivencia social que las comparte (Jiménez, G: 2005). Mismas redes de sociabilidad que han sido intervenidas por diversos aparatos especializados que despliegan ciertos discursos y representaciones legitimadores, descrito más recientemente por Michel Foucault. Estos estarían destinados a dismantelar la cultura común y su actividad ideológica y a internalizar en ellas concepciones que tienden a la conformidad de la cultura popular, de acuerdo a la lectura de Jiménez.

Siguiendo el proyecto gramsciano, para Raymond Williams (1980), una forma de evitar la reificación de la cultura en términos idealistas, es entenderla como proceso permanente. No ubicable sólo en las instituciones o aparatos ideológicos, como tampoco en las obras artísticas como productos acabados. Habría que considerarla más bien como parte constitutiva del entramado de relaciones sociales, en las formaciones que pueden ser identificadas con movimientos en ciernes o desarrollándose en oposición a campos ya institucionalizados, en las propias contradicciones al interior de las culturas dominantes en componentes que el autor identifica como residuales o en formaciones emergentes o nuevas que pueden o no ser reabsorbidas por la cultura dominante.

Con Williams, se adscribe a una forma de abordar la cultura como un proceso inscrito en todo acontecimiento social (material y representacional) y dentro de un marco de actores que disputan la legitimidad de sus representaciones sobre lo social (para obtener la hegemonía o detentar la dirección política e ideológica del cuerpo social). De este modo la comprensión de la cultura marginal debe estar abierta a considerar las negociaciones y transacciones existentes entre las nuevas colectividades que desarrollan

una crítica cultural y que se vinculan con un escenario de fuerzas más amplio, en que en especial actores, encarnados en el Estado y el mercado, jalonan las estrategias discursivas y simbólicas. (Hall, 1984)

Hay que considerar que, en la actualidad, la reificación y secularización de lo cultural, se inscriben dentro de una lógica capitalista, que desde hace más de medio siglo ha significado la creación de mensajes de todo tipo, mediante procesos de industrialización, tecnologización y reproducción masiva. La cultura pasa a ser una mercancía con valor simbólico incorporado y monetario. La misma valorización de la cultura encuentra hoy nuevos nichos que se inscriben en el discurso democrático y desarrollista de los estados latinoamericanos, a partir del impulso a la industria del turismo, el patrimonio cultural y la educación cívica y el fomento al respeto por la multiculturalidad de las naciones. Aspectos, estos últimos, que presionan de alguna manera las estrategias de la ciudadanía, en tanto éstas deben cumplir con las expectativas de lo que es valorizado en términos culturales para obtener los beneficios que permitan sostener su actividad (Yúdice, 2002). Lo que puede suscitar estrategias dobles en la que los postulantes o beneficiarios a las políticas culturales aceptan la formalidad pero desarrollan lo que les gusta y quieren hacer con los recursos que les dan.

Los procesos anteriormente descritos han devenido en que existe en las sociedades actuales una enorme distancia (que bien podría ser visto también como conflicto latente) entre las representaciones que la cultura oficial proyecta de la población especialmente popular y las propias representaciones que estas desarrollan en especial cuando se organizan colectivamente. Esto se observa, sin duda, en la movilización en torno a la cultura que parece ir acrecentándose, en la forma de habilitación de medios televisivos, radiales y digitales alternativos, manifestaciones y encuentros lúdicos que facilitan la convivencia y creación de un arte contestatario y re-creador de identidades populares.

B- El debate estética / política: Límites fetichizantes y posibilidades liberadoras: la Escuela de Frankfurt.

El debate que se ha desarrollado entre estética (en especial de izquierda) y política en occidente no nos puede ser ajeno, en tanto ha tenido eco en nuestros países y nos permiten entender cuál sería la ubicación de esta relación estético-política, en la actual configuración de nuestras sociedades y sus actores en disputa.

El debate sobre la centralidad del arte y su capacidad emancipadora se da avanzadas la modernidad y la crítica a los incumplimientos de la misma. Crítica que, como señalan varios autores (Giddens, 1994; Beck, 2007), estaba contenida en las propias posibilidades del proyecto moderno, como consecuencia de la reflexividad del sujeto que este proceso implicaba. El arte, emancipado ya desde hacía mucho tiempo, de la tutela religiosa, podía ser el lugar desde el cual se interpelara al sujeto y su enajenación en las estructuras modernas secularizantes.

El arte emancipado de la religión era visto como posibilidad desde una tradición crítica de izquierda para la configuración del nuevo sujeto revolucionario. En la concepción estética del joven Marx, de acuerdo a la lectura de Adolfo Sánchez Vázquez (2006 [1970]), el elemento creativo del arte podría devolver la relación sintética del sujeto con la realidad como totalidad. De esta forma, “la creatividad” que supone lo artístico debía traspasar todas las esferas y ser re-incorporada como elemento constitutivo del mismo trabajo. Desde esta perspectiva era necesario liberar la potencia emancipadora del arte, lo que implicaba liberarla de su marco institucional-burgués, para ser transferida al pueblo. Una perspectiva radical, que preveía las consecuencias enajenantes del sujeto conllevadas por los procesos de secularización en la modernidad, sistematizados también por Weber en lo que llamó el proceso de “desencantamiento” en la sociedad moderna.

No obstante, avanzado el siglo XX, las interpretaciones marxistas y críticas son dispares y podrían sintetizarse en una perspectiva ligada al anarquismo, en estrecha relación con las vanguardias de principios del siglo XX (en especial el situacionismo y el dadaísmo), y una perspectiva cercana a las vanguardias artísticas ligadas a los socialismos reales,

desde los cuales se tendió de manera dominante a la instrumentalización del arte con un fin pedagógico (Sánchez Vazquéz, 2006 [1970]; Acha, 1979).²

Sobre estas perspectivas y el rol que cumplió el arte en los “socialismos reales” se ha producido un enorme e interesante debate teórico, que da cuenta del problema de la alianza entre las “vanguardias artísticas” y las “vanguardias políticas” para la transformación social y cultural. La discusión podría sintetizarse en que, mientras el arte ha consistido en la trasgresión incesante de los códigos culturales y los que le son propios a su campo (requisito de su propia renovación y búsqueda de nuevos sentidos), la política y las vanguardias políticas tendieron en el proceso de su institucionalización a la regulación y contención de la crítica.

Esta tensión entre la dimensión estética y la política como campo institucionalizado en el que se expresa el poder, es relativa a las lógicas que prevalecen y dominan lo social en cada sociedad. En países latinoamericanos del cono sur, por ejemplo, la producción artística y cultural estuvo limitada y controlada por los nuevos Estados dictatoriales en las décadas de los 70 y 80. Este “control estético” se producía a partir de dos lógicas distintas que intentaban asegurar la transformación del modelo económico, político. La lógica de la represión y disciplinamiento de los regímenes dictatoriales (contenedores de la disidencia política), y la lógica correspondiente a la instauración del modelo económico liberal que fomentó patrones de comportamiento consumistas e individualistas. Estas lógicas se empalmaron para la consecuente despolitización de la sociedad, su adormecimiento individualizante a través de los medios en manos de la derecha y la censura (y autocensura) de la producción simbólica y crítica.

Las lógicas autoritarias de adormecimiento del sujeto como acompañantes de los procesos de aceleración del capitalismo, ya habían sido puestas a debate por la Escuela de Frankfurt. Si bien Benjamín –de la misma Escuela- observa una salida esperanzadora en las posibilidades tecnológicas y su uso lúdico por parte de los sujetos, es importante

² Dentro del choque de fuerzas ideológicas en América Latina, la izquierda requería de una consistencia simbólico-estética que convocara al pueblo y las erigiera como legítimas, lo que implicó la afirmación de ciertas representaciones dicotómicas y sin fisuras, como la del “héroe revolucionario”, que en México también tuvo lugar en el proyecto revolucionario a través de la construcción de una cultura nacional (Acha, 1979). De aquí que el arte “comprometido” habría quedado subsumido muchas veces en las buenas intenciones políticas, transformándose en institución propagandística.

considerar ambos polos de la discusión. Uno de ellos pone la atención en los límites de una cultura masiva (tecnologizada, uniformizante y manipuladora), y el otro (*benjaminiano*) en las ventajas de la apropiación de los medios que posibilita esta masividad y des-auratización de las obras. Ambas perspectivas pueden ser contempladas en su vigencia actual para analizar los límites y posibilidades de las resistencias de los actuales colectivos, en tanto estos se apropian de medios y generan *hábitos* en un espacio micro, pero al mismo tiempo están inscritos en un marco mayor de apropiación desigual de los medios de producción.

En la primera perspectiva, para Adorno y Horkheimer (2005 [1944]), fundadores de la Escuela, la modernidad ha desplegado una lógica orientada por el principio de maximización del capital, pero quizás más importante aún por el principio de dominio de la razón como elemento civilizatorio domesticador de la naturaleza, el cual es potenciado por un sentimiento creciente de temor a lo que se escapa de sus márgenes. De aquí que el soporte de la modernidad sea la constitución de una subjetividad permeable a la dominación, en tanto sólo puede disminuir la ansiedad producida por las incertezas que se le abren (relacionadas con la secularización de lo social y la caída de las explicaciones trascendentales), conformándose a las expectativas de la sociedad y esperando en todo momento que estas le sean confirmadas en su realidad.

Los procesos corrosivos a nivel de las subjetividades que propician la modernidad capitalista y sus salidas desde una dimensión estética, han sido estudiados por diversos autores. Bergson señala por ejemplo la función *fabuladora* del instinto, la cual sería una “reacción de la naturaleza contra el poder disolvente de la inteligencia” (Dubar, 1968 [1964] p. 125) algunas perspectivas psicoanalíticas, entre ellas la de Herbert Marcuse, nos advierten sobre la potencialidad de los imaginarios y lo simbólico como repliegue y sublimación frente a las prohibiciones morales y lo estático de la racionalidad moderna. Una paradoja de la modernidad que como vimos antes, conlleva tanto procesos uniformizantes y estáticos a partir de la racionalidad instrumental, como al mismo tiempo posibilita (a través de la secularización de lo religioso) la autorreflexibilidad del sujeto y los argumentos para la crítica a la razón.

Pese a que Adorno y Horkheimer observan una posible salida ilustrada de la paradoja que encierra la modernidad, observan en su tiempo que el sujeto se está asimilando a

una masa, manipulable y en el engaño de creer que las elecciones que realiza son el resultado de su libertad (supuestamente ganada con la ilustración) y no de su debilitamiento como sujeto. De aquí que las industrias culturales sean criticadas en tanto comportan la esfera de producción de mensajes que, pese a su aparente diversidad y democratización, promueve una estructura psíquica pasiva uniformizada y uniformizante. La cultura y el arte, para ellos, pierden su carácter crítico y potenciador de las subjetividades dentro de la devastadora lógica capitalista.

Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003 [1935]), también desde una perspectiva crítico-marxista, es optimista en cambio, respecto de los nuevos medios tecnológicos: por las posibilidades democratizadoras que la reproductibilidad y masividad de la cultura permitirían y la progresiva participación del receptor en la misma. En la era de la reproductibilidad técnica el *aura* se pierde (entendida como presencia irrepetible de la obra, ante el espectador que la contempla), lo que significa una ruptura con su sacralidad. La experiencia estética (“la presencia de la obra”) puede ocurrir en varios contextos y momentos, lo que implica que ella misma pasa cada vez más a ser re-significada a partir de sus nuevos contextos, medios y usos. Lo anterior implica pasar de una concepción de la experiencia estética como contemplación en el espectador de las propiedades inherentes en la obra, a una relación más activa, que se desplaza hacia el sujeto.

Uno de los señalamientos más atractivos de la perspectiva de Benjamín, es que está concibiendo una transformación en los hábitos que envuelven la experiencia estética. La recepción “desatenta”, “lúdica”, frente a los objetos culturales, puede ir sedimentando los hábitos de un nuevo sujeto y de nuevas estéticas, capaces de impactar e ir concibiendo nuevas formas políticas. Una “estética para una nueva política”, y ya no una estetización de la política -como la del nazismo de su época-.

En *El autor como productor* (2004, [1934]), que precede a la obra antes mencionada, Benjamín propone a los intelectuales de izquierda una definición del arte (especialmente literatura) revolucionaria. Para ello parte de la observación de que el aparato burgués de producción y publicación de mensajes y obras tiene la capacidad de asimilar cantidades sorprendentes de temas revolucionarios sin que en ello se ponga en riesgo su existencia. Habría entonces que producir innovaciones dentro de él, volviéndolo ajeno a la clase

dominante y favorable al socialismo. Así, Bénéjamin criticará a los activistas de izquierda que invocan a la fuerza del espíritu, y a quienes ingenuamente ignoran que la “lucha contra la miseria” (el mensaje de las buenas intenciones socialistas) también se puede convertir en objeto de consumo, integrado al sistema de espectáculo. Cuando las tecnologías ya están alertando sobre un cambio radical, la afirmación revolucionaria del arte debe ser endógena. La clave estaría para Echeverría, prologuista de este libro, en *“la capacidad que muestra una obra de arte para dar cuenta de los problemas técnicos que la historia de su oficio como un proceso conectado íntimamente con el devenir del conjunto de la sociedad, le plantea en general”*, como señala Benjamin, “el progreso técnico es, para el autor como productor, la base de su progreso político”.

Benjamin observa esta posibilidad revolucionaria de la obra en al menos dos cosas. La conciencia del artista no tanto sobre el mensaje o tendencia que presenta la obra, sino sobre su ubicación en las condiciones materiales y sociales de producción, qué lugar ocupa su obra en los medios de producción. No se trata de “abastecer al sistema”, error de los artistas en proteger su nicho institucional, sino de adaptarlo a los requerimientos de un arte emancipado. *“Sólo la superación de los ámbitos de competencia en el proceso de producción intelectual –que constituirían su orden, según la concepción burguesa- vuelve políticamente eficaz esta producción”* (Benjamin, 2004 [1934], pp.42-43) El carácter de modelo de producción es capaz de guiar a otros productores *“Y este aparato es mejor mientras mayor es su capacidad de trasladar consumidores hacia la producción, es convertir a los lectores o espectadores en colaboradores”* (Benjamin, 2004 [1934], pp. 49-50).

En segundo lugar, el carácter endógeno de las transformaciones implica una alteración de los aspectos formales de la creación, en que las innovaciones técnicas de la obra estarían a la altura de la actualidad de las transformaciones sociales y culturales, las cuales tendrían como resultado inevitable la fusión y “confusión” de los géneros. Esto lo observa en el periódico, en la fusión de las formas literarias y la influencia del montaje en el teatro o en la confluencia de la fotografía y la música. Así. “la literaturización de todas las condiciones de vida es la única perspectiva válida para juzgar la amplitud de este proceso de fusión, tal como el estado en que se encuentra la lucha de clases es la instancia determinante de la temperatura en que él se lleva a cabo, de manera más o menos acabada.”(Benjamín, 2004 [1934], p. 45)

La incorporación de las técnicas del montaje al teatro y los gestos de extrañamiento que éstas permiten en el espectador rompen con la ilusión contemplativa frente a la obra, propiciando una toma de conciencia de su propia situación, propuesta reconocible en el teatro de Bertold Brecht.³

Estas formas de entender el teatro comportan una teoría del receptor, de su psiquis, sus emociones y sus formas de conocer y tomar conciencia, de aquí su fin revolucionario y emancipado.

La ventaja de una perspectiva más cercana a la propuesta de Benjamín para el análisis de los colectivos y sus formas de operar es que permite ubicar y analizar los procesos culturales, artísticos, mediáticos, fundamentalmente en los receptores y sus condiciones materiales y sociales.

Con ello nos trasladamos de la preocupación por el objeto y el carácter contemplativo de la recepción, al sujeto de la experiencia estética, lo que nos remite al campo más vasto de la experiencia sensitiva y cómo esta es impulsada por nuevas formas como la fusión de los géneros estéticos.

C- Del extrañamiento del arte a las estéticas de la cultura popular

De acuerdo con la historiadora de arte mexicana Katia Mandoki (2006), somos herederos del error epistemológico presente desde Kant de pensar lo estético como algo distante. El *desinterés* como estado psicológico que define una experiencia como estética es tal respecto al *qué y para qué* del fenómeno que se presenta y en el que cobra mayor relevancia el *cómo se presenta*, es decir, el valor estético que adquiere para él.

³ La interrupción de la acción en el teatro de Brecht, “se dirige constantemente contra una ilusión que se presenta en el público [...]. Los estados de cosas no se encuentran al principio sino en el resultado de este proceso experimental.”(Benjamín 2004 [1934], p.53). Este estado de cosas lo presenta de forma alejada, el espectador los reconoce como tales pero no con la arrogancia del teatro naturalista, sino con sorpresa. “Más que reproducir estados de cosas, el teatro épico los descubre”(Benjamin 2004 [1934] p. 53).

La condición de *estésis* puede ser entendida como abertura que genera el acto de *prendamiento* o *prendimiento*. El *prendamiento* unifica y vigoriza al sujeto, mientras el *prendimiento* (propio de nuestras sociedades) lo fragmenta, lo debilita, lo obnubila y lo vulnera. “La condición de *estésis* en el *prendamiento*, lejos de ser desinteresada, se realiza para extraer fuerza vital [...] Lo que busca es fuerza, no sólo placer.” (Mandoky, 2006, p.95)

El supuesto de que la experiencia legítimamente estética es aquella que ocurre en el contacto entre la obra y el sujeto sin que medie por parte de este una intencionalidad utilitaria, tiene como consecuencia observar el arte y lo estético como algo ajeno a la experiencia cotidiana. De este error no estuvo exenta la izquierda. Para la autora, una parte significativa del marxismo cayó en el falso problema vigente hasta mediados del siglo XX, entre artistas a favor del “arte por el arte” versus aquellos que abogaban por el “arte comprometido”. Posturas que resultan hoy igualmente ingenuas, pues el arte es y ha sido siempre un producto social que emerge directamente de la sociedad, por más elitista que sea.⁴

Siguiendo estos planteamientos, lo que correspondería más bien es acercarse a los contextos en que se producen estas expresiones, ver su relación con ellos, qué nos dicen y qué le dicen a la comunidad que los crea, ver el arte no como instrumentalización ideológica, sino como una herramienta de comunicación, de catarsis, de expresiones estéticas que pueden politizarse.

Las críticas a la estética dominante que hemos revisado nos conducen a considerar la estética como parte de la cultura popular, canalizada por la simbolización, ritos, prácticas y sentires que ocurren en ella. Así se acercan a la vida cotidiana, las tradiciones y el sentido común visto antes con Gramsci.

⁴ La autora continua señalando que “El realismo socialista, como el de los muralistas mexicanos y el teatro brechtiano, asumió la vinculación entre el arte y la realidad al preocuparse por transformar la realidad por medio del arte. El dilema era si elevar a las masas hacia el arte o bien bajar el arte a las masas. Trataron de resolver el elitismo de las bellas artes burguesas por su instrumentalización propagandística como manifestación cultural de masas de las clases proletarias. Fracaso porque estos artistas querían trasplantar sus convenciones típicamente burguesas al contexto proletario y popular mientras que las masas y el proletariado iban generando sus propios artistas, convenciones y géneros como la historieta, el bolero y el vodevil, totalmente al margen de las artes burguesas”.(Mandoky, 2006 p. 27).

Como señala García Canclini:

“El problema no consiste apenas en quebrar el hermetismo de la creación y abrir las obras a los espectadores, sino desde dónde se lo hace: desde el dominio del código estético o desde la crítica de la inadecuación del código respecto a la cultura popular [...] los artistas [...] suelen cuestionarse su tarea desde la autonomía de su oficio y como si se tratara únicamente de un problema formal. Han sido precisamente la autonomización de las obras respecto del contorno social y el predominio de la forma sobre la función los hechos artísticos que más contribuyeron al extrañamiento del arte de la cultura popular”.⁵ (García Canclini, 1977. p.251)

Para Canclini como en Benjamin el arte socializado es aquel que transfiere al público el papel de productor. Como afirma el brasileño y fundador del teatro del oprimido Augusto Boal el verdadero artista popular además de producir enseña al pueblo a producir “Lo que debe ser popularizado no es el producto acabado, sino los medios de producción” (García Canclini, 1977, p.253).

El problema de la plenitud planteado por la estética no es entonces cuestión de seres ni de círculos de elegidos, sino lucha de clases en las ideas, los sentimientos, las sensaciones. Sólo el arte, por sublime que sea, no será capaz de transformar nada si no se inserta en una totalidad productiva, tendencialmente justa. Hijár señala que el arte es plenitud, ésta no se dará con el trabajo enajenado. Para ello: “la estética tendría que resultar crítica radical al racionalismo productivista.”(Hijár, 2005, p. 28)

D. La lucha por la simbolización en las producciones culturales.

Algunas contribuciones desde lo imaginario y lo simbólico son importantes para comprender la naturaleza semiótica de las prácticas estéticas y su capacidad de comunicar y ejercer una crítica a partir del lenguaje. “[...] el imaginario social es la

⁵ Esto para el autor ocurrió en el renacimiento y sus referencias naturalistas que mantenían la ilusión de lo real, pero las vanguardias posimpresionista (expresionismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, conceptualismo) ahondaron en la distancia entre creación y comprensión, entre producción y consumo.

concepción colectiva que hace posible las prácticas comunes y un sentimiento ampliamente compartido de legitimidad.” (Taylor, 2006, p.37) Los imaginarios por lo tanto no son “ideas” distanciadas de la realidad, sino que conforman una especie de mapa que funciona en los seres humanos incluso antes de que estos se ocuparan de teorizar sobre los mismos. Con ello “la relación entre las prácticas y la concepción de fondo que hay tras ellas no es por lo tanto unidireccional. Si la concepción hace posible la práctica, es porque la práctica encarna en gran medida dicha concepción” (Taylor, 2006. p. 39).

En Gilbert Durand la conciencia dispone de dos maneras de representarse el mundo una directa, cuando la cosa misma aparece ante el espíritu y otra indirecta, cuando la cosa no puede presentarse tal cual. Por ejemplo, al recordar nuestra infancia, en estos casos el objeto ausente se re-presenta ante ella mediante una imagen, en el sentido amplio del término. Las imágenes tienen gradientes relacionadas con su mayor o menor apego a la cosa (que se representa), la inadecuación o signo extremadamente separado del significado se puede ejemplificar con el símbolo. “Llegamos a la imaginación simbólica propiamente dicha cuando el significado es imposible de presentar y el signo sólo puede referirse a un *sentido*, y no a una cosa sensible” (Durand, 1968, p12, p13). El símbolo, a diferencia de otros signos, es más ilimitado, “Ya que la re-presentación simbólica nunca puede confirmarse mediante la presentación pura y simple de lo que significa, el símbolo, en última instancia, sólo vale por sí mismo [...]. El símbolo es, pues, una representación que hace *aparecer* un sentido secreto; es la epifanía de un misterio.” (Durand, 1968, p.15)⁶ En el actúa una redundancia impresa por la fuerza del significante y el significado, esta redundancia permite esclarecen el conjunto de todos los símbolos relativos a un tema, “[...] símbolo como signo que remite a un significado inefable e invisible, y por eso debe encarnar concretamente esta adecuación que se le evade, y hacerlo mediante el juego de las redundancias míticas, rituales, iconográficas, que corrigen y completan inagotablemente la inadecuación” (Durand, 1968, p.21).

⁶ Continúa diciendo: “Como bien dijo Paul Ricoeur, todo símbolo auténtico posee tres dimensiones concretas: 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 “poético”, o sea que también recurre al lenguaje, y al lenguaje más íntimo, por lo tanto el mas concreto” (Durand, 1968. p15,16)

Esta imagen simbólica necesita ser revivida, interpretada, ya que, al encarnarse en una cultura, corre el peligro de esclerosarse en dogma y sintaxis y de ser sometida a los mismos discursos que critica. Habría que tener cuidado con la romántica identificación del arte con la libertad. Como señala Hijár, refiriéndose a la tesis de Marcuse, en éste “el principio de placer confrontado con el de realidad da lugar a la sublimación represiva que parece liberar, cuando en rigor subordina más” (Hijár, 2005, 32). La consecuencia para las utopías es que quedan sometidas a una implacable crítica dialéctica. El recurso para superar esto y mantener la utopía (no esclerosada), de acuerdo a Hijár, sería la ironía y el sarcasmo. Mandoky propone, a su vez, la técnica de Brecht de “columpiamiento” misma que Benjamín celebró identificándola con la emoción que se presenta en la risa, como un canal apropiado para el inicio del pensamiento. “Por lo menos en lo que respecta a las ideas, las mociones del diafragma parecen ser más productivas que las conmociones del alma. Lo único que el teatro épico posee en abundancia son oportunidades para las carcajadas.” (Benjamin, *Ibíd.*, p.56). He aquí la sustracción del impulso vital, en la estética de prendamiento propuesta por Mandoky.

El simulacro y la parodia son recursos característicos de la búsqueda de identidad en América Latina y lo que se sostiene como una estética flexible, integradora de elementos contradictorios de la modernidad, sin identificarse o polarizarse con un discurso, lo que renueva su capacidad de simbolización y de recreación de imaginarios. En Echeverría, por ejemplo, el arte barroco a diferencia del realista persigue en la forma perfecta de los objetos no su realidad pragmática, sino la presencia en ellos del momento lúdico, o festivo de la vida cotidiana, donde la contingencia de lo real se revela y rompe con las certezas de la rutina, mostrando lo teatral evanescente que tiene la humanidad moderna por sólido:

“lo característico de la representación del mundo en el arte barroco está en que ella busca repetir la teatralización elemental que practica el ethos barroco en la vía cotidiana cuando pone “entre paréntesis” o “en escena” lo irreconciliable de la contradicción moderna del mundo, con el fin de superarlo (y soportarlo).” (Bolívar Echeverría, *Ibíd.*, p.172).

E. Contribuciones de perspectivas postcoloniales y crítica del arte actual latinoamericano: la crítica al mainstream.

Podemos tener un acercamiento a la potencialidad subversiva de lo simbólico en el arte y sus límites, a partir de las contribuciones de algunos críticos postcoloniales o que se refieren a esta tendencia. Perspectivas que indagan en los lenguajes del arte latinoamericano y su relación con el “mainstream” occidental. A la idea homogeneizante de la modernidad como proyecto lineal y colonizador de occidente opone el testimonio de la diversidad de identidades, saberes y juicios estéticos de las etnias colonizadas, que no se ajustan y resisten el amoldamiento a las ideas unificantes y lineales de Nación y modernidad propulsadas por el proyecto occidental colonizador. Estas perspectivas, también llamadas de la “subalternidad”, tuvieron eco en algunos críticos y teóricos de arte latinoamericanos quienes han intentado dismantelar la regulación que desde las metrópolis -por medio del cánón artístico-, definen el “arte de calidad”.

Si bien esta perspectiva queda más bien circunscrita al ámbito de la institucionalidad del arte, supone un artista de la crítica cultural, que dialoga con la teoría del arte occidental, deconstruyendo su carácter eurocéntrico y la administración que se hace desde acá de la consagración de las obras; pero quizás más importante aún para el estudio de prácticas culturales y artísticas alternativas a las que nos referimos en este texto, nos obliga a analizar la semiótica de las obras o acciones y sus alcances para una crítica cultural: las “*políticas del lenguaje*” al decir de Nelly Richard, y como éstas son o no capaces de desestabilizar los juicios de valoración estética que la institucionalidad artística ha logrado en gran medida hegemonizar.

El cuestionamiento va dirigido a la pretensión de universalidad de estas categorías. También, a la violencia de sus representaciones en que lo diverso es reducido a una imagen estereotipada del “otro” y dentro de una clasificación asimilada y que no desafíe los cánones dominantes. De esta forma, para Nelly Richard, la fetichización de las obras oculta la violencia desatada en torno a la propiedad-apropiación del poder de los signos de identidad. La categoría formalista de “calidad” de una obra pretende pasar por alto su relación con su contexto de producción, junto con lo que hay en la cultura de

simbolización de las diferencias normadas por los sistemas de jerarquía del poder cultural que fija predominios y subalternidades de representación. Es por ello que tanto para esta autora, como para otros críticos de arte latinoamericanos (Sarlo, 2001; Mosquera, 1990; Ramírez, 1999; Camnitzer, 1994 entre otros) es preciso estar concientes de la trampa de la regulación de la diferencia desde las metrópolis, perspectiva afianzada por el multiculturalismo. En el terreno de la expresión artística éste ha derivado en una paradoja que nos obliga a reflexionar sobre el problema de que la “diferencia”, (la representación de una diferencia homogénea de “lo latino” en los circuitos de exhibición) se ha tornado en requisito obligado y constriñente para la valoración de las expresiones de los artistas latinos (Ramírez, 1999).

Una salida interesante a esta “trampa” que conlleva la apelación a la identidad, es la que trabaja el crítico cubano Mosquera. El autor rescata aquellas creaciones que, sin ajustarse a estos criterios, logran una funcionalidad tanto en su contexto local como en el circuito internacional. Esta funcionalidad global y local, podríamos decir, reside en aquellas obras capaces de promover un verdadero diálogo intercultural.

Aquella, no reduce la obra a la pregunta predeterminada por la identidad ni a una respuesta clara de la misma. Sino que aparece dando cuenta de la hibridez propia de la cultura y a través de un mecanismo que aparece casi de forma inconsciente: la pregunta ontológica (quien soy) que de acuerdo al crítico persigue a todo artista latinoamericano. Lo atiborrado o barroco de la obra sería expresión del propio atiborramiento de la cultura. La importancia de estos elementos en el crítico está en que permiten no sólo la creación de un arte autónomo en las consideradas periferias, sino la penetración de estas en el circuito internacional, modificando desde lo subalterno los patrones estéticos establecidos, ampliando el gusto estético a partir de propuestas realmente diversas y no ya desde su adecuación a clasificaciones unidireccionales.⁷

⁷ "La cuestión sería *hacer* la contemporaneidad desde una pluralidad de experiencias, que actuarían transformando la cultura global. No me refiero sólo a procesos de hibridación, resignificación y sincretismo, sino a orientaciones e invenciones de la metacultura global desde posiciones subalternas. El punto clave reside en quién ejerce la decisión cultural, y en beneficio de quién es tomada –no sólo en el plano etnocultural, sino también en cuanto al género y a las clases y grupos sociales–. Una agenda utópica sería pensar en una metacultura reconstruida desde la más vasta pluralidad de perspectivas. La estructura postcolonial vigente dificulta esto en extremo, debido a la distribución del poder y a las limitadas posibilidades de acción que poseen hoy vastos sectores" (Mosquera, 1999, p. 60). La dificultad de la estructura postcolonial a la que hace referencia Mosquera se corresponde con las amarras institucionales que definen el campo y los criterios estéticos hegemónicos, lo que le hace ser un defensor de la consolidación en América latina del campo artístico, lo cual implica junto con una mayor profesionalización y apoyo tanto del Estado como del mercado; una vinculación vertical (con los centros)

La naturaleza y potencial del arte latinoamericano estaría para el crítico no en conferir al arte y los paradigmas dominantes que lo sostienen una contracara. Lo anterior sería suponer que existe una esencia latinoamericanista que, traducida en la obra, es capaz de representar la otredad que requiere occidente para mirarse a sí misma y absorber esta identidad externa dentro de sus propios cánones, eliminando así todo tipo de contradicción con la misma.

Si hablamos de naturaleza del arte latinoamericano, habría que encontrarla en el carácter problemático de la identidad. La herencia occidental es apropiada atendiendo a estas características de hibridéz cultural. La herencia funciona a partir de una adecuación permanente con las exigencias de la cultura popular vernácula. Aquello da como resultado su apariencia barroca o en ocasiones su adecuación *impura* presente en los llamados *malos entendidos* del arte. Estas estéticas del mal entendido, de la *mala copia*, es expresión de la naturaleza del arte latinoamericano y de su potencialidad crítica, y no las representaciones museísticas del tropicalismo dulzón aplaudido en los circuitos dominantes (Mosquera, 1998).

La nueva perspectiva intercultural implica iluminaciones horizontales y verticales, en ambos sentidos, afirmará Mosquera. Con ello el crítico se refiere a que la interculturalidad en el arte debe actuar en ambos sentidos centro-periferia. “Es decir que este consista no sólo en aceptar al Otro para intentar comprenderlo y enriquecerme con su diversidad. Conlleva que aquel haga igual conmigo, problematizando así mi autoconciencia”, desafiando al autoritarismo de la crítica y la historia. Para el autor la crítica deberá estudiar como funciona la obra en su contexto, qué valores se le reconocen allí, qué perspectivas abre, qué aporta, qué es lo que la obra puede comunicar y cómo puede contribuir a la ampliación de ese gusto, de tal manera que el oído expanda el campo visual, y éste aguce a aquel (Mosquera, 1998).

y en especial horizontal, es decir, entre los países latinoamericanos, como de reconocimiento entre pares.

SEGUNDA PARTE

**ELEMENTOS PARA LA DISCUSIÓN SOBRE LA RELACIÓN
ENTRE ESTÉTICA Y POLÍTICA EN AMÉRICA LATINA.**

Introducción

La perspectiva histórica para desentramar los nuevos colectivos culturales y artísticos resulta central en tanto el mismo carácter crítico o disidente de estos tiene relación con tensiones socio-culturales de larga data y tradiciones de crítica cultural. De hecho, muchos de los actuales grupos culturales y artísticos formaron parte de las luchas de la izquierda en los distintos países latinoamericanos (en especial entre las décadas de los 60 y 80) siendo depositarios de la crítica interna a la misma, a su desinterés y hasta desconfianza en la promoción de los componentes culturales, creativos, festivos y desjerarquizados o más libertarios que se suponía formaban parte de la utopía revolucionaria.

Sin desconocer la especificidad de cada país, existen tensiones latentes más o menos generalizables. En especial cuando nos remitimos a la común experiencia de dependencia, al carácter híbrido de la cultura mestiza latinoamericana y a la solidaridad e intercambio cultural que se producen en ciertas coyunturas como la represión de Estado en casi todos los países en los 70.

La impugnación crítica desde sectores marginales o disidentes a los modelos propulsados por los sectores más privilegiados no es un fenómeno nuevo en América Latina. El conflicto en torno a las representaciones e imaginarios son de hecho una constante que parece ser constitutiva de la dialéctica entre la dependencia neocolonial y la resistencia a la misma, tanto vista en una escala global (entre la periferia y los países centrales), como al interior de las mismas naciones, y entre las clases privilegiadas y los sectores populares.¹

Como lo sostienen algunos interesantes estudios sobre cultura popular en América Latina como el de Rowe y Scheling (1991), la modernidad en esta región no ha sido replica de sus antecesoras y la diferencia radicaría quizás, principalmente en la fuerza de la cultura popular o las culturas populares presentes en la región. Ésta no se puede entender como una acumulación simple de tradiciones populares –perspectiva desde la que se identifica a la

¹ Para la perspectiva del imperialismo cultural dominante en los 70, la globalización (que puede remontarse a los inicios de la colonia en el siglo XVI), implicaba una influencia mediática y económica de Estados Unidos y de Europa occidental en América Latina. Sin embargo, el argumento del imperialismo cultural, heredero de la tradición crítica latinoamericana de la teoría de la dependencia de mediados de siglo, fue ampliamente criticado. Algunas de las críticas señalan que habría soslayado la subordinación de las minorías internas que se produce dentro del nacionalismo de los países en desarrollo, soslayó también los fenómenos de migraciones que los procesos globales ocasionaban y que complicaron la unidad que supuestamente existe en cada nación, y por último: no tomó en cuenta el intercambio de ideas, información, conocimientos y trabajo y su impacto en la creación de nuevos estilos de vida, permutaciones y creación de nuevas culturas a partir de los fenómenos de hibridez. (Yúdice, 2002; Canclini, 1990)

cultura popular con el folclore o patrimonio cultural identificado con lo rural, que hay que preservar intacto-, sino como expresiones y formas de vida que están en permanente contacto con los procesos de modernización, tecnologización e intercambio cultural, dando cuenta muchas veces de sus asimetrías. La resistencia y los procesos de híbridos en estas culturas populares, a las líneas hegemónicas que se intentan impulsar desde una elite gobernante encarnada en el aparato estatal, explicaría en gran medida la fuerza con la que desde éste y el mercado se le ha intentado contener, ya sea a partir de la violencia genocida y simbólica que significó la erradicación de las agrupaciones sociales y su memoria, como la recreación de algunos de sus aspectos –más bien estereotipantes - y a su integración parcial para la unificación de la nación (Rowe y Schelling, 1991)

A- La construcción de la cultura popular en los Estados latinoamericanos. Elementos histórico/culturales.

Posterior a los procesos independentistas podría decirse que recién a fines del siglo XIX y principios del siglo XX se consolidan los Estados nacionales en la mayor parte de los países y paulatinamente su proyecto modernizador. Este implicará un esfuerzo por integrar parcialmente a las comunidades rurales y cada vez más a los sectores populares de las crecientes urbes, los cuales serán vistos con cierta desconfianza, como sectores recalcitrantes y opuestos a la nueva elite criolla republicana, y más tarde como figura difícil de adaptar al sujeto que requerirán los procesos de desarrollo industrial y moderno de las naciones. Todo lo cual tiene como resultado una recreación de lo popular desde el Estado, que va desde el estereotipo de sus personajes y cierta nostálgica folclórica de sus características, hasta la proyección de una imagen decadente de los mismos (Rowe y Schelling, 1991)

La necesidad de los Estados nacionales de contar con una base popular posibilita una fuerte producción simbólica y la configuración de imaginarios nacionales y latinoamericanistas. Lo anterior explica la estrecha vinculación que se observa entre arte, literatura y política como una singularidad en la región, distinta a la relativa “autorreferencialidad” del arte occidental.²

² Desde la literatura especializada en teoría del arte, se sostiene como una constante la mayor permeabilidad de las propuestas artísticas procedentes de Latinoamérica con su contexto social y político. Sin embargo como esta referencia al “contexto” en América Latina no significaría que la producción artística no haya sido traducida a un lenguaje estético formal, como el que se considera para las capitales del arte occidental.

La estética latinoamericana visible en las obras y géneros artísticos estarían imbuidas de su contexto, dando cuenta de sus contradicciones internas. Esto se puede ver tanto en la utilización del arte para impulsar ciertos modelos utópicos que integren iconográficamente al proyecto nacional a los sectores excluidos (como es el caso del muralismo mexicano) como, posteriormente, en la desconstrucción de los modelos de la cultura oficialista y neocolonial (como es el caso del arte y literatura crítica en dictadura y postdictadura de Chile y Argentina, o las propuestas visuales postcoloniales en Cuba).

Desde estos Estados nacionales se impulsaron procesos modernizadores que significaron la construcción de una cultura nacional hegemónica, la industria de la cultura nacional entre la década de los 30 y 50 es decisiva para este propósito, en especial en países con un mayor desarrollo industrial como Brasil y México, a través del cine, la radio, la industria disquera, la prensa y las revistas o folletines son incorporadas (y con ello proyectadas a un sin fin de nuevos escenarios) las formas de tradición popular que ya estaban en proceso de masificación (Rowe y Schelling, 1991). La integración de lo popular en los imaginarios de la cultura oficial permitiría transitar a estadios de desarrollo sin descuidar la gobernabilidad de la nueva elite criolla (Yúdice, 2002), tarea, donde participan escritores, intelectuales y artistas.

Las resistencias que oponen las culturas populares, lo resbaladizo de su integración total a la proyección de imaginarios dominantes, remiten constantemente a la impronta de lo que tiene de importado el modelo de desarrollo y la dependencia estructural de las instituciones desde su gestación. Cómo lo señalan Altamirano y Sarlo, (1997) si en la mayoría de los países occidentales colonizadores, la nación (en su definición clásica de unidad territorial, lingüística, cultural) había antecedido las formas de institucionalidad liberal, política y económica que se daban los países, en América Latina tales procesos provenían de las metrópolis colonizadoras y más tarde, a mediados del siglo XX, de los polos dominantes de la economía capitalista. Los procesos de institucionalización son

A este respecto resulta interesante tomar en cuenta el debate que algunos críticos de arte sostienen respecto al encasillamiento del arte latinoamericano –desde los circuitos internacionales o *Mainstream*-, como reflejo de sus condiciones sociales y estructurales de producción, las cuales se convierten en requisito para su valoración en las renombradas galerías de arte en occidente. Al margen de que la producción en esta región evoque las condiciones sociales y culturales que le dan sentido, el problema sería que se desconoce desde estos circuitos, su traducción estética y abstracta, la cual queda sólo reservada como mérito del arte de los países centrales -herederos directos de la tradición estética occidental-. Sarlo, B. (1997).

aquí heterónomos, lo que se traduce en la fuerte injerencia que tuvo el Estado (sobre todo en la primera mitad del siglo XX), en las representaciones de la cultura oficial³, y la desmedida injerencia que tiene en la actualidad el mercado en la imposición de criterios de rentabilidad artística y cultural.

Desde la perspectiva de las representaciones e ideologías que proyectan las instituciones, la latencia de las contradicciones pueden observarse en los imaginarios dominantes, aún cuando cambiantes, que han propulsado la adhesión a las ideas de “civilización” y “modernidad”, en la construcción de los Estados-nacionales, opuestas a las que se sostenían como prevalecientes e identificadas con la “barbarie” y “tradición” (Ortiz, 2000). Desde esta configuración de la cultura nacional, se iría produciendo históricamente una relativa distancia entre las representaciones de los sectores dominantes y los sectores subalternos.

Si bien se reconoce que las políticas, prácticas y discursos sostenidos por estos aparatos o instituciones encargadas de la propagación de la cultura oficial tienen efectos performativos en las subjetividades de la gran población (Foucault, 1980, 1998 [1976]), la realidad heteromorfa, resistente y hasta cierto punto amenazante sobre la que se construye el proyecto moderno fue derivando en procesos de hibridación y negociación con los que se intentó contener la presencia del conflicto cultural e interclases latente en la región.

La difícil adecuación del modelo cultural occidental a la realidad latinoamericana, a su heterogeneidad estructural y cultural, tiene como resultado la conformación de identidades híbridas, que caracterizan y singularizan la modernidad en América Latina. El mestizaje es crucial para la comprensión de los mismos procesos de identidad en América Latina y con ello de su producción cultural:

³ “Es posible rastrear los orígenes de las enormes burocracias que proporcionaron apoyo a la cultura nacional en esta paradójica situación, en la cual se recrearon las entidades de Europa Occidental que más habían sustentado la cultura: la educación, la radio, el cine, los museos etnográficos y las instituciones antropológicas. La cultura “del pueblo” se difundió a partir de esos ámbitos, no fuera del mercado sino dentro de las industrias culturales controladas y a veces subsidiadas por el Estado.” (Yúdice, 2002)

“[...] la multiplicidad dinámica y unitaria de identidades en la América Latina actual se debería a la presencia simultánea, en todo el conjunto de la población latinoamericana, de distintos estratos o niveles históricamente sucesivos, de actualizaciones o realizaciones de esa lógica de comportamiento, estratos o niveles que se conformaron en diferentes experiencias históricas sucesivas de la población latinoamericana, y que fueron así dejando en ella esos diferentes proyectos y esbozos de la identidad.”(Echeverría, 2007, p.199)

Las obras de arte y la cultura popular dan cuenta de profundos desajustes en la cultura, sus maniqueísmos, contradicciones y una persistente búsqueda e interrogante por la identidad, que gira alrededor de la pregunta sobre el ser nacional y el ser latinoamericano.

La modernización implicó procesos de industrialización, urbanización, ampliación de la clase media e institucionalización de la democracia (teniendo la vía electoral como mecanismo de representatividad de los gobiernos). Con ello, se hacía cada vez más imperioso reconocer la gravitación política de los sectores populares y posteriormente las mujeres. Ello explica la frecuente apelación a las clases populares entre las décadas del 30 y 50 del siglo XX y la incorporación de nuevas estéticas híbridas y populares que se fueron gestando desde fines del siglo XIX y principios del siglo XX y que permitieron la ampliación de los gustos occidentales canónicos. Éstas, incluso se internacionalizarían y serían incorporadas a la naciente industria cultural de mediados de siglo, en especial de habla hispana. Es el caso del bolero, el tango, la ranchera, la novela realista y el cine y la radio latinoamericana. Una de las particularidades de estos nuevos géneros es la incorporación de los sujetos excluidos de la modernización. Figuración que constituye el correlato de los nacientes Estados nacional- populistas (Ortiz, 2000)

Desde mediados del siglo XX, comienzan a agudizarse estos procesos. En especial la promoción de las clases medias y la radicalización posterior de los movimientos sociales de izquierda en los 60 y 70, avivados por los movimientos de liberación nacional y la emblemática experiencia cubana corren paralelos al avance de las

tecnologías e industrias culturales, en especial en estas décadas de la televisión. Junto a ello emerge la juventud como sujeto a escala global (en gran parte proyectada por los medios masivos) quienes presentan prácticas cuestionadoras de la moral autoritaria de las generaciones precedentes, marcando un corte con ellas, en especial apreciable en las llamadas contraculturas urbanas (Feixa, 1998; Racionero, 1977).

Estos aspectos implican una mayor conciencia de la función política y revolucionaria de las expresiones artísticas y culturales, misma que tras las dictaduras y represiones sucesivas a los movimientos de los 70 en América Latina, irá declinando o bien situándose en la clandestinidad.⁴ Con la facilitación de los gobiernos represores y el reacomodo de las elites gobernantes, las nuevas industrias mediáticas (especialmente la televisión) se reorganizaban en conglomerados como Televisa en México y Globo en Brasil convirtiendo a “los populares en consumidores” (Yúdice, 2002)

La estética rebelde se presenta en estos casos, algunas veces de modo alegórico en especial por el temor a la represión, o por la dificultad de representar el horror de la represión y la condición de vacío tras la caída de las utopías. Pero el declive también se asocia a los procesos neoliberales, de ajuste estructural y privatización de la cultura en los 80.

En el proceso más reciente de consolidación de gobiernos democráticos y de re-legitimación de los mismos, habría que considerar que este conflicto soterrado (entre representantes y representados), se sigue dando, aunque de manera distinta, en tanto los equilibrios de fuerza (Hall, 1984) han cambiado. Las formas de impugnación se sostienen sobre otras tretas como puede ser el discurso de lo políticamente correcto, el silenciamiento, la cooptación del lenguaje y expresividad contestataria a través del mercado o de las propias instituciones oficiales, entre otras formas de operar.

⁴ La radicalización de los sectores populares (a los que se integran algunos intelectuales y artistas) habría puesto en peligro el legado del pacto entre el Estado y la población caracterizado por el clientelismo, el corporativismo y el favor, a la vez que la industrialización como sustituto de la importación ya no era viable en la economía mundial y los bloques de poder se reunificaban bajo el control del capitalismo transnacional. Con ello se desata una enérgica reacción que tendría como consecuencia gobiernos autoritarios y dictaduras amparadas por las tácticas de intervención estadounidenses. (Yudice, 2002)

B. El escenario de fuerzas en América Latina: Industrias culturales, Políticas de la cultura, emergencia de circuitos alternativos.

Las estéticas alternativas y populares pueden ser entendidas desde su movimiento dialéctico y en relación con las estéticas dominantes, estas últimas provienen del mercado, la publicidad y las instituciones privadas y estatales consagradas a fomentar la actividad cultural y artística.

La estética del mercado se presenta de manera prominente en los medios masivos de comunicación, en los imaginarios e iconografía proyectados en gran parte de la televisión, la radio, la prensa escrita y electrónica, y en especial la publicidad. Desde ahí son ofrecidas determinadas concepciones de “lo bello” (lo agradable, deseado, distinguido, bueno, verdadero), versus “lo feo”, (lo desagradable, indeseable, no distinguido, malo, falso). Por otra parte, la estética dictada por el arte y las instituciones (privadas o estatales) se consagra a dar la pauta del gusto legítimo, vía reconocimientos, bienales, concursos, patrimonio cultural, programación o cartelera cultural, currícula de formación académica, entre otras formas de operar.

Las estéticas alternativas constituyen un “magma” para la renovación de los códigos simbólicos de las estéticas dominantes de por sí obsoletas bajo el desgaste de su reiteración. Al mismo tiempo estas estéticas, citan elementos de las representaciones oficiales para subvertirlos y en algunos casos negocian con quienes las proyectan algunos beneficios que puedan conferirle en términos “operativos”. Una pregunta que se desprende de esto es ¿En qué medida y cómo, estos nuevos lenguajes o estéticas desde lo alternativo proponen nuevas orientaciones estéticas y por lo tanto nuevos juicios de valor y comportamiento en relación al mundo sensible?

En América Latina el mayor porcentaje de películas de circulación masiva proviene de Estados Unidos de América. Las compañías nacionales y transnacionales han tendido a

agruparse en oligopolios vinculados a la ideología de derecha (García Canclini, 1990). En la mayoría de los casos, estos medios proyectan representaciones de la cultura popular y juvenil asociadas a la delincuencia, espectacularización, trivialización o en otros casos al folclore. El fomento al consumo, desde la publicidad, es estetizado a través de la repetición de cánones de belleza y éxito propuestos como objeto de deseo e identificación grupal, lo que nos recuerda las tesis de Adorno sobre la fetichización de los objetos culturales inscritos en la industria cultural y la lógica de mercado que la gobierna, aún cuando estas representaciones impliquen un margen de libertad por parte del receptor (García Canclini, 1990).

Los circuitos oficiales de producción, circulación y consumo de arte cuentan también con una dependencia a las condiciones de “rentabilidad”, impuestas por el mercado frente a un Estado que se empequeñeció. Esto afecta en el reducido acceso al mismo, tanto de sus productos o exhibiciones (a no ser que sean subvencionadas), como en la falta y desigual educación para el desciframiento de sus códigos y disfrute, lo que nos permitiría hablar de un campo cultural relativamente autónomo que se completa desde la producción de bienes simbólicos hasta su consumo. Pero el problema no es sólo de distribución o de “democratización” de la cultura, sino también de que las tendencias estéticas de mayor consagración deben pasar por una asimilación a categorías preestablecidas de lo que es digno de ser exhibido, sin que estas reflejen necesariamente los códigos y pulso de la cultura, en especial popular.

En este sentido, algunos autores críticos a una concepción de la cultura como mera ideología dominante (Giménez, 2005; Canclini, 1977; Thompson, 1998, entre otros ya citados en el anterior capítulo), han puesto énfasis en los procesos activos y de apropiación por parte del receptor en toda acción cultural. Habría que agregar, sin embargo, que este proceso “activo” no se completa con la sola “mayor competencia” o capacidad demandante del espectador. Si bien la “participación” puede contener estos aspectos de competencia y búsqueda de la calidad de los mensajes, su actualización implica necesariamente un desbordamiento de los márgenes que propone la industria cultural. La participación, se desarrollaría más bien en toda su significación cuando la misma es capaz de originar otras “ofertas” culturales inscritas en circuitos de producción y distribución orientados por una ética también distinta a la que subyace en la industria de la cultura.

Desde la perspectiva de las resistencias a estos imaginarios culturales, tenemos que, pese a la hegemonización de los medios, parece ampliarse en la ciudadanía la importancia de luchar por nuevos espacios culturales y por recuperar la imagen y discursos desde el lugar propio. Esto no implica sólo simbolizar, sino generar condiciones colectivas para la circulación de estas simbolizaciones. Este punto es relevante, porque a pesar de que los procesos socioculturales y económicos parecen impulsar la retroversión del sujeto hacia su espacio individual y promover una sensación de inseguridad y sospecha frente al “otro”, como lo han sostenido algunos estudios sobre la situación en América Latina (Rojas, F 2008; Álvarez, A, 2006) –la que va desde la inseguridad laboral y pérdida de los derechos, hasta la inseguridad de la violencia de Estado y civil-, no podemos concluir precipitadamente desde allí que esto ha devenido en una atomización tal que no es posible reconstruir la politicidad de la sociedad civil y sus implicaciones estéticas.

La misma retroversión hacia el espacio privado y la desintegración de los “metarrelatos”, descrita por Lyotard, podrían estar permitiendo una transformación desde lo privado, (lugares clandestinos en dictadura, o instancias comunitarias e informales) que en los últimos años comenzaría a germinar en el espacio público renovando el carácter de éste (Lechner, 1990) Es un hecho que nuevas temáticas, decenios atrás rezagadas o marginadas⁵, aparecen complejizando lo que se entendía por política y han colocado en un lugar central la cultura y con ella la necesaria redefinición de los sentidos de la convivencia social. “Lo político” por sobre “la política instituida” (Mouffe, 1999)

Sin embargo, habría que tomar en cuenta los mecanismos de cooptación por parte de las instituciones y la lógica de mercado, en esta emergencia de lo cultural. George Yúdice nos llama la atención sobre la importancia que adquiere la cultura en tanto recurso esgrimido por los distintos actores en el escenario social y político, y las trampas que éste conlleva en el efecto crítico de las propuestas alternativas desde la sociedad civil (Yúdice, 2002).

⁵ Como la sexualidad, la familia, la libertad de expresión, la objeción de conciencia o antimilitarismo, el ecologismo, la violencia de Estado en las postdictaduras, el derecho a la apropiación de medios y espacios culturales enarbolados por el nuevo anarquismo de gran vigor en la juventud urbana, entre otras que se expondrán en los siguientes capítulos como.

Para este autor, la cultura, entendida como difusión de productos simbólicos en el contexto globalizado, puede apreciarse más que nunca como recurso o expediente para el mejoramiento sociopolítico, económico, y como posibilitador de la participación social. Incluso se sostiene como solución a casi todos los problemas de las sociedades actuales tales como la marginalidad, la discriminación racial y de género, la violencia, drogadicción y daños psicológicos, entre otros.

De acuerdo a Arizpe y Guiomar (:2005) la UNESCO se encuentra promoviendo que los países logren desarrollar estadísticas sobre el aporte de las actividades relacionadas con la cultura al Producto Interno Bruto y a la generación de empleo. El diagnóstico del que se parte es que es que el comercio mundial en bienes culturales como libros, revistas, artes visuales, tecnología audiovisual se ha intensificado, claramente, si se considera las ventas de productos protegidos por propiedad intelectual. Sin embargo y pese a que se señala que no se cuenta aún con estadísticas detalladas sobre el flujo de mercancías a nivel mundial y en la región latinoamericana, desde 1980 los flujos de mercancías tanto en importación y exportación se concentran en unos pocos países. Como se señala en el informe de la UNESCO, de acuerdo a estos autores, los bienes y servicios culturales constituyen un factor esencial de producción de la nueva economía que también transmite y construye valores, con lo que las negociaciones comerciales en este terreno son controvertidas. Ya sea desde se defiende la idea de que la cultura es como una industria cualquiera (perspectiva tendiente a la liberalización de los mercados, encabezada por Estados Unidos de América) o que impere la doctrina de la excepción cultural, (liderada por Francia) para la que los bienes culturales tiene un valor intrínseco que es esencial proteger para beneficiar la producción y diversidad artística y defender la identidad nacional y la soberanía cultural. Con lo que ningún otro sector ha generado tanto debate sobre la legitimidad y los límites políticos, económicos e institucionales de los procesos de integración económica, sean estos regionales o mundiales (Galperin, 1998, citado por Arizpe y Guiomar, 2005)

De acuerdo a la perspectiva expuesta por Yúdice, la cultura entendida como recurso es parte de la historia de las políticas de inversión de las agencias multilaterales de desarrollo que advierten ya en los 90 las crecientes desigualdades tras los procesos de

ajuste estructural, en especial en los países “tercermundistas”. Es así que estas entidades se abocan a la inversión primero del *capital físico* en la década de 1960, del *capital humano* en la década de 1980 y del *capital social* en la de 1990. Cada nuevo concepto de capital se concibe como una manera de mejorar los fracasos del marco anterior. En la actualidad se estaría reconociendo la utilidad de la cultura como capital, pero en tanto es rentable⁶ y permita el desarrollo de los países dependientes, quienes para estas entidades deberían avanzar en la co-inversión del turismo, el patrimonio nacional, la comercialización de las artesanías y la preocupación por actividades sociales, principalmente educativas, que permitan solventar las fallas del modelo económico en la distribución de las ganancias. En tanto la premisa del beneficio indirecto de la teoría económica neoliberal no se ha confirmado, “se ha recurrido a la inversión en la sociedad civil y en la cultura, como su principal animadora.”(Yúdice, 2002, p.28).

Uno de los peligros que señala este autor es que la cultura se pone al servicio de otra cosa y va perdiendo en este proceso su especificidad. La cultura es esgrimida a partir de criterios de rentabilidad económica y desarrollo social, teniendo como portavoces centrales a las agencias multilaterales de desarrollo entre ellas UNESCO y en general las políticas de Estado de la mayor parte de los países. Otro criterio se relacionaría con reivindicaciones sociales y culturales en especial de grupos minoritarios que exigen el reconocimiento de sus derechos.

Pese a que esta última posibilidad de la cultura en el marco globalizado puede ser positiva en tanto permite el agenciamiento de los sectores antes excluidos, la identidad o diferencia cultural como argumento político tiene el límite de convertirse en una camisa de fuerza para la politización de la ciudadanía, en tanto los sujetos corren el riesgo de reproducir los patrones identitarios que la política institucional espera del comportamiento civil, esto con el objeto de no desbordar los márgenes de negociación del conflicto:

⁶ Que sea rentable quiere decir que no representa un costo para el Estado y los privados y que incluso permita el crecimiento de las ganancias, en especial de las agencias financiadoras internacionales y nacionales privadas en tanto existen las formas de rédito que pueden ser los incentivos fiscales, el valor publicitario y la conversión en actividades de mercado.

“La noción de cultura ha cambiado, empero, lo suficiente para satisfacer los requisitos exigidos por el resultado final. Las tendencias artísticas como el multiculturalismo que subrayan la justicia social (entendida de un modo estrecho como una representación visual equitativa en las esferas públicas) y las iniciativas para promover la utilidad sociopolítica y económica se fusionaron en el concepto de lo que llamo “economía cultural...” (Yúdice, 2002, p.30)

C- La emergencia de circuitos alternativos de producción cultural: acercamientos desde las identidades: populares (marginales), juveniles y de género en América Latina.

La exclusión de gran parte de la población latinoamericana de la construcción de imaginarios y representaciones culturales en los circuitos de producción y consumo de bienes materiales y simbólicos predominantes, ha incentivado la construcción de circuitos de producción cultural alternativos y la adopción o empatía con lenguajes y corrientes críticas que permean el desarrollo creativo (socialismo, anarquismo, teoría de la liberación, feminismo, rock, entre otras perspectivas). Como lo señalaron, en los 70 y 80, algunos autores como Lomnitz (1975), en América Latina las propias condiciones de exclusión hacen inevitable la construcción de estrategias de sobrevivencia y redes desde abajo, lo que caracteriza “la marginalidad”.

¿En qué medida estas redes, en particular las culturales, se gestan no tanto como medios instrumentalizables que subsanan los procesos de exclusión y las ineficiencias del Estado, sino como redes con grados crecientes de autoconciencia crítica frente a la sociedad en general?⁷.

Un fenómeno interesante en este sentido, es la generación de actividades culturales por parte de comunidades que habitan en poblaciones urbanas marginadas de las grandes urbes de América Latina. En algunos casos se observa que desde estos espacios se van

⁷ Crítica que realizan al “neopopulismo” del Estado actual, entre otros Maristela Svampa (2003) y el ya citado George Yúdice (2002).

generando centros culturales, actividades de esparcimiento, foros, arte muralista o graffities y una serie de prácticas en que la reelaboración de la identidad en torno al sector y su comunicación con la sociedad cobra una gran importancia.

En efecto, la acentuación de la exclusión de los beneficios de la modernización de América Latina ha sido un fenómeno constante desde que se iniciara este proyecto y los procesos de urbanización, pero que se agudizan con la implantación del modelo neoliberal y dependiente. Esto en términos de distribución geográfica ha significado la conformación, desde mediados del siglo XX y en algunos casos desde fines del siglo XIX (las favelas de Brasil) de zonas conurbanas a las capitales, compuestas originalmente de migrantes que buscan ofrecer su mano de obra en la capital, o de desocupados y marginados de la sociedad que conforman poblaciones excluidas de casi cualquier tipo de beneficio. El carácter marginal de estas poblaciones respecto a la capital, su origen o historia común, entre otros aspectos, son elementos que permiten sedimentar una cultura común y la re-creación incesante en torno a la identidad en base a un territorio como núcleo contenedor y articulador de la diversidad interna. Esto se manifiesta en la creación de imágenes y discursos propios, o en la apropiación de estéticas globalizadas como el rock, que contradicen las imágenes y discursos dominantes y nacional hegemónicos que los excluyen y definen negativamente y que se concretan en circuitos alternativos a estos.

Ejemplos de lo anterior los podemos ver en muchas favelas de Río de Janeiro (Brasil) y el recurso al rap y el funk; en algunas poblaciones marginales en Buenos Aires alrededor de las Asambleas de Piqueteros luego de la crisis económica del 2001; en poblaciones de Santiago (Chile) como “La Legua Emergencia” y el movimiento hip-hop; o en los cerros de Medellín de Colombia, en especial a partir de festivales de rock, que se convierten en “espacios liberados” de la intervención paramilitar y el narcotráfico.⁸

En un sentido amplio y no reducido a los sectores más pobres, podríamos afirmar que existe un rezago de varias prácticas “no rentables”, en especial el arte y la cultura, al ámbito de lo marginal. Desde esta marginalidad “obligada”, dada la precariedad de los

⁸ Información recogida de sitios de colectivos en internet, e información secundaria que se analizará más adelante.

soportes institucionales, las propuestas artísticas tienden a una co-fraternidad y creación de circuitos propios, con los límites que impone su absorción en las oportunidades del Estado y el mercado y los criterios que definen estos agentes para beneficiar las propuestas. Criterios (como ya se vio anteriormente), muchas veces relacionados con la utilidad que presentan estas alternativas para el desarrollo social, la convivencia cívica y su rentabilidad, o por la visibilidad y participación en ellas de grupos que conforman una identidad minoritaria bien delimitada, que es necesario integrar.

De allí que, en algunos países de América Latina, las disputas y signos de distinción al interior del campo cultural-artístico más contestatario se estarían dando en relación al grado de autonomía del artista respecto a los amarres del mercado (arte comercial) y en algunos casos, el mismo Estado. Los procesos de *distinción* que observaba Bourdieu (1989) al interior del campo cultural de las sociedades europeas, se darían de modo distinto en América Latina y pasan en gran medida por la actitud del artista marginal frente a los “amarres” y las condiciones externas al campo que están constantemente definiendo su práctica y su orientación crítica (Ibarra, 2005; Urteaga, 1998). Los amarres y la propia condición de exclusión se convierten en un impulso al desarrollo de discursos y propuestas críticas, que sin embargo parecen estar en permanente tensión respecto al peligro de reproducir lo que la sociedad y las instituciones esperan de esta condición marginal en tanto figura “diferente”, estereotipada, y con ello no amenazante.

Por otro lado, algunos estudios sobre juventud son de gran utilidad para entender las transformaciones culturales y las formas de concebir nuevas comunidades políticas en América Latina.

De acuerdo a Roxana Reguillo (2000; 2004), los nuevos movimientos juveniles provienen de la década de los 80, década transitiva en la reorganización de los movimientos sociales en general, en la que se gestan importantes cambios. No se reconocen como portadores de verdades; la figura del “hipertexto” a las que acuden (como mapa de lugares o referencias por las que transitan libremente) les permite comprender mejor el mundo en el que viven hoy e imposibilita su identificación estática, esta se asemeja a la noción de “saberes mosaico” contruidos en su mayoría por fuera de los “lugares sagrados” (Barbero, 2002). En ellos también tiene lugar la carnavalización en las formas de protesta –con la que se dramatiza la referencia a la

identidad para captar la atención de los medios-, y se asocian en torno a “colectivos”. El “colectivo” les exige cierta organicidad, en él prima el proyecto compartido aún cuando éste no implique una adscripción identitaria, es de carácter autogestivo y con una concepción distinta del poder que rechaza el autoritarismo y verticalismo.

Estos colectivos y sus búsquedas itinerantes, no fijas y que pueden tener su expresión en el graffiti, la anarquía o los ritmos tribales, deben ser leídos como formas de actuación política no institucionalizada y no como prácticas inofensivas de desadaptados, (Reguillo, 2000) El discurso de los jóvenes consiste en la imposibilidad de nombrar su pertenencia, se trataría de “prácticas sin nombre”, para la autora, en ellos no hay desaparición del territorio o un “no lugar” sino una transformación del espacio y del tiempo, una re-invencción de los territorios en que se imbrica lo global con lo local.

Para Barbero, en una línea parecida, en la juventud actual predomina una sensación de presentismo y falta de proyección, lo que explica que en la sociedad “del anonimato”, la juventud vaya tras la búsqueda de formas de habitar, expresadas de manera mas notoria en las llamadas “tribus urbanas” (Mafessoli; 1990), o “comunidades hermenéuticas”, como las llama el autor colombiano. Estas no provienen necesariamente de lugares, sino de géneros, repertorios estéticos, gustos sexuales, estilos de vida y exclusiones sociales. La heterogeneidad de estas tribus urbanas para Barbero nos describe la radicalidad de las transformaciones que atraviesa el *nosotros*, en el que es el propio desarraigo y desterritorialización el que hace que las culturas tiendan a hibridarse. Estas se convierten en comunidades hermenéuticas, más precarias pero más flexibles y adaptables al nuevo escenario. Amalgaman ingredientes que provienen de mundos culturales distintos y heterogéneos. En un sentido similar, García Canclini se refiere a esta desterritorialización y desarraigo que conlleva los procesos de globalización, pero que es capaz de ser articulada en las experiencias locales. Para ello se refiere a la re-territorialización, que consistiría en una apropiación local de los elementos culturales de la globalidad que es luego regresada a la misma. (Canclini, García, 1990)

Por su parte, las reivindicaciones de género y feministas han sido importantes en la crítica no sólo a las desigualdades sociales generadas por el modelo capitalista, las cuales han tenido un impacto nefasto en la pauperización y explotación femenina (cuando paradójicamente se han conseguido importantes logros a nivel político). La

crítica que promueven estos grupos es principalmente de carácter cultural. Desde esta perspectiva la diferencia en torno a la identidad sexo-genérico, portadora de desigualdades entre hombres y mujeres, ha dependido básicamente de construcciones culturales reproducidas históricamente y cuya eficacia radica en que confiere al propio sistema social un orden material y simbólico y confiere a los sujetos un eje de orientación.

La construcción en torno al sistema sexo-género es un pilar de las sociedades modernas, invisibilizado por el discurso universalista (que oculta su antropocentrismo), deviniendo en una naturalización de las diferencias entre hombres y mujeres y con ello e desigualdad. Desde el feminismo o perspectivas relacionadas con el género y la sexualidad (movimiento gay/lésbico por ejemplo), se han desarrollado importantes y creativas estrategias políticas de carácter simbólico, tendientes a visibilizar el carácter eminentemente cultural e incluso artificial de estas construcciones, provistas por artistas simpatizantes- militantes como de la propia militancia de género. En tanto el cuerpo es visto como el lugar en que se ha inscrito el poder en torno a los modelos asociados a lo femenino y masculino, muchas expresiones plásticas y literarias se abocan a la deconstrucción de estos códigos.

D- Transformaciones en la relación estética –política: vanguardias de los años 60 y 70 y los colectivos emergentes actuales

Algunos colectivos actuales en América Latina, nos hacen recordar los intentos por hacer coincidir las vanguardias artísticas con las vanguardias políticas de izquierda en la región en los 60 y principalmente 70, inspiradas por los procesos revolucionarios que se vivieron en esa época en el mundo, especialmente en Cuba; y las acciones de resistencia cultural a las dictaduras del cono sur difundidas mediante al resto del continente vía el exilio. Todos esos acontecimientos impregnaron a estas vanguardias de un sentido latinoamericanista. ¿Qué relación tienen los actuales colectivos con sus predecesores?

Los años sesenta y setenta conforman las décadas paradigmáticas en cuanto a la imbricación entre arte y política (contestataria), en América Latina. Este proceso es correlativo, como ya se señaló, a la radicalización de las izquierdas, producto entre otros aspectos del ascenso de las clases medias (gracias a los Estados nacional-populistas), las guerras de liberación nacional especialmente en Cuba y su iconografía, (por ejemplo en la figura del Ernesto Guevara), junto con el ambiente de represión y cooptación de todo brote comunista en la región, promovido desde E.U.A, en la llamada guerra fría posterior a la segunda guerra mundial.

En Argentina, por ejemplo, el prestigio internacional de la producción artística y cultural llega a un punto máximo,⁹ al mismo tiempo que al interior del país se agudizaba el debate en torno al carácter político de la vanguardia, y los límites de su carácter crítico, dados sus crecientes grados de institucionalización. Este debate propicia la salida de algunos artistas del Instituto di Tella (institución emblemática que irá perdiendo su carácter radical para derivar al pop), y la creación del grupo independiente “Tucumán Arde”, cuyas acciones se desplazan a la calle con una clara intencionalidad de crítica social y política. En México varios colectivos identificados con la izquierda comienzan a replantearse, por esos años, las posibilidades de un arte popular, teórico y reflexivo alejado de los cánones del arte occidental, y del endiosamiento del artista.

El desarrollo del arte de vanguardia en la Argentina, como en otros países del Cono Sur, es interrumpido por la instauración de dictaduras militares en los 70 y 80, que no sólo detiene por razones obvias la producción artístico cultural (vía exilio, marginalidad y desaparición), sino que se presenta como una experiencia que impactará en los lenguajes estéticos del periodo de transición a la democracia, especialmente de los 80 y en algunos artistas de los 90. Beatriz Sarlo (2001) nos remite a las nuevas discursividades del arte que en el ejercicio de traer al presente la memoria reciente articulan un lenguaje oblicuo e intersticial, en tanto intentan “hacer presente lo

⁹ Cabe considerar que en los 60, junto con el desarrollo de las artes plásticas, proliferan nuevas narrativas ligadas al *boom* de la literatura latinoamericana. Estas suponían la crisis y transformación de las poéticas realistas y la incorporación de nuevas técnicas narrativas. Estas consistían en rupturas del orden lineal de la historia, utilización de multiplicidad de puntos de vista en el relato, la tensión entre lo fragmentario y la forma larga, intertextualidad exacerbada, explicitación del texto como artificio y en general una desconfianza de la función cognoscitiva del lenguaje.

innombrable de los horrores de la dictadura”. Semejante perspectiva se encuentra en Nelly Richard para el caso del *Arte de Avanzada* en la dictadura chilena.

Para el caso de Argentina, uno de los países de América Latina de mayor prestigio internacional en cuanto a su producción plástica, el período más reciente da cuenta de propuestas (inscritas en estos circuitos oficiales) que desarrollan un nuevo lenguaje estético. Éste consistiría en desmarcarse de los intentos de representar la historia reciente y adjetivarla. Tales intentos son vistos como búsquedas personales, más bien escépticas respecto a la potencialidad transformadora del arte y se caracterizarían por su indagación en los objetos y su carácter poético, y en la subjetividad de habitar un espacio urbano. Estas estéticas ponen de manifiesto una sensibilidad posmoderna, de tipo periférico. Sin embargo, la crisis del 2001 habría motivado en este país la apropiación de la calle por parte de varios actores sociales, entre ellos muchos artistas disidentes al arte institucional (o de galerías). De acuerdo a un estudio reciente (Marotias y otras autoras, 2007), estos grupos se conciben herederos de la generación de la emblemática *Tucuman Arde*, y conciben su arte como político. Sin embargo no se consideran parte de una vanguardia, ni el brazo cultural de ningún partido político, sino más bien actores partícipes de un movimiento civil más amplio, en el que el arte es una forma de lucha entre otras.

En México, un reciente texto compilatorio de los manifiestos y declaraciones de colectivos y frentes artísticos del siglo pasado en este país es esclarecedor de las transformaciones generacionales en el arte contestatario (Hijár, 2007). La organización de los artistas en grupos, talleres y frentes caracterizó el siglo pasado, siendo esta última forma la recurrente en los períodos de apogeo de la izquierda en el país y el continente. En los 30 y 40 y recibiendo el patrocinio sindical y de empresas del Estado, tuvieron una gran incidencia político-cultural. Trabajaron en murales colectivos e individuales, en la generación de proyectos educativos socialistas, en la agitación y propaganda de alcances continentales e internacionalistas. Incluso eran vistos con más consistencia que el propio partido comunista mexicano (PCM), y como sus más férreos comisarios político-culturales. Este apogeo inicial decayó con la segunda guerra mundial. Los Frentes serían considerados como culpables de la disolución social, siendo fuertemente reprimidos en especial en el gobierno de Adolfo López Mateos a inicios de la década de los sesenta.

En los 70, los procesos de liberación nacional latinoamericana, el exilio sudamericano a México y la represión ejercida hacia los movimientos sociales y culturales en este país, van a ser algunos factores que inciden en el resurgimiento de colectivos de carácter combativo. Muchos de ellos buscan recuperar la mística de la Escuela Muralista de los 30 y las vanguardias de los 20 (como el estridentismo) y redefinir su vinculación con la política. Algunos van a nacer en el seno de escuelas universitarias de arte, arquitectura o filosofía. Se definen como colectivos autogestivos e interdisciplinarios que vinculan de manera continúa la reflexión teórica con la práctica. La mayoría cuenta para ello con un medio de difusión (revista, periódico o folletín) y con la creación de manifiestos publicados en ellos. Proponen formas de distribución de la cultura alternativas a la masiva, se oponen a la concepción del arte burgués e individualista. Su campo de acción va del taller de creación colectiva hasta la calle y los espacios populares. Así, muchos de ellos se definen como “trabajadores de la cultura”, limitando el ego artístico y concibiendo un trabajo “con el pueblo” y ya no “para el pueblo” como en décadas pasadas.¹⁰

Dentro de este contexto surge, a fines de los sesenta, el colectivo *Tepito Arte Acá*, fundado por el muralista tepiteño Daniel Manríquez y Armando Ramírez, aún presente aunque disgregado y al cual nos referiremos mas adelante. En el periódico informal de este grupo *El Ñero en la cultura*, declaraban practicar la “filosofía Acá”, siendo el mismo *Tepito Arte Acá* un concepto. Su trascendencia motivaría la transferencia de esta filosofía del “arte marginal” en otros barrios o sectores populares como Ciudad Nezahualcóyotl, a partir de Alfredo Arcos y el actual grupo de ensamble mural/graffiti: Neza Arte Nell.

¹⁰ Algunos de estos grupos son: El Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística CLETA (1973), grupo inicialmente de actores y dramaturgos, aún vigente con el nombre de Organización Política Cultural CLETA; el Taller de Investigación Plástica (1974) desde el que se proponía recuperar la tradición mexicana del arte público, (muralismo mexicano); Tetraedro (1974), quienes proponían una antiarquitectura o arquitectura proyectiva, contra la deshumanización de los ambientes urbanos; el Taller de Arte e Ideología (1975) y su idea de un arte integrado y sin divisiones tradicionales; el Grupo Suma (1976-1982) encaminado a la investigación de nuevos medios de expresión visual dentro del contexto urbano, enfatizando su carácter comunicador; Germinal (1976) quienes trabajaron en la cruzada alfabética de Nicaragua y que en el contexto del Taller de Grafica Monumental (de la Escuela de diseño gráfico de la UAM de los 80), realizaron talleres para producir propaganda para movimientos populares, los cuales a través de comisionados podían adiestrarse en la producción de mantas, volantes y documentales, además de la edición de manuales diseñados como historietas; El No Grupo: un arte de parodia a la institucionalidad del arte y (entre otros); El Grupo Proceso Pentágono (1976), grupo resultado de la convocatoria lanzada por la X Bienal de París, que participó junto a Taller de Arte e Ideología, Grupo Suma y Grupo Tetraedro.

Una novedad respecto a los manifiestos de los grupos anteriores, es el carácter popular y oral en el que está escrito:

“¿Cuál es nuestra tirada?Al transcurrir del tiempo, que además no pasa de barbas, fuimos amachinando un choro cada vez mas chido y cuyas intenciones principales podemos citar aquí abajito:.....a) Nuestra tirada es hacer acto de presencia, en el cielo, la tierra y en todo lugar, aportando la neta de la realidad. b) Señalar y fortalecer al Barrio de Tepito como el punto de referencia cultural i de identidad de lo mexicano neto c) Desmitificar la versión oficial y aclarar lo qués el Arte y loqués la Cultura d) Explicar por buti medios lo qués el Arte Acá y la Cultura Acá. e) Defender la IMPROVISACIÓN y la INFORMALIDAD como parte de los VALORES más chidos de lo ACÁ. (Daniel Manríquez. En Hijár, 2007)

Sin embargo ya en los 80 la vinculación entre arte y política parece decaer, en parte por los procesos de institucionalización y privatización de la misma. Pero también al interior de la esfera del arte se cuestiona la capacidad de producir lenguajes estéticos de calidad e independientes, cuando estos están subsumidos y presionados por las demandas sociales y populares, las que en ocasiones los conducen a acciones de tipo pedagógico (Hijár, 2007).

Se prepara así el terreno para los grupos en las formas llamadas por la artista mexicana Maris Bustamante *PIAS* (performances, instalaciones y ambientaciones).¹¹ Si bien las formas de taller y frente continúan y son reactivadas con la Convención nacional del EZLN en 1994,¹² el proceso de subsunción bajo el capitalismo va liquidando su

¹¹ “...los objetualismos no son sólo nuevos géneros artísticos, sino que representan las nuevas formas de pensar la realidad desde el arte. Como son desarrollados por artistas radicales, para muchos impíos, las he denominado como las formas *PIAS*, término que parece haber sido bastante taquillero. El término *PIAS* lo adopté al investigar sobre los *performances*, instalaciones y ambientaciones que han desarrollado los artistas mexicanos, poniendo sólo la primera letra de cada uno de estos conceptos” (Bustamante, 1998, p.49)

¹² En 1995 se forma la Convención Metropolitana de Artistas y Trabajadores de la Cultura, con 45 organizaciones culturales que adhieren a la Convención Nacional democrática (1994) convocada por el EZLN. En ella los creadores se niegan a ser un apéndice del zapatismo, aluden a la soberanía y libertad den la producción artística cultural, cuestiona la privatización en todos los niveles (políticos/económicos/culturales), la privatización pone en riesgo el patrimonio cultural, los recursos del estado son restringidos e ineficaces y el empeoramiento de las condiciones de vida impiden que intervengan en la elaboración ,

radicalidad. Como señala Hajar: “Hay grupos tan efímeros como su participación en un concurso de Estado, en la competencia por un premio o en la solicitud de una beca” (Hijár, 2007, p.16)

E. La vinculación entre arte y política hoy: La necesidad de considerarla desde una perspectiva estética y ciudadana.

Muchos intelectuales han reparado en las importantes transformaciones sociales y subjetivas que han tenido lugar en los últimos decenios en occidente. En un contexto que ha sido caracterizado como de capitalismo en su fase de globalización, se ha venido desarrollando un aumento progresivo de los procesos de individuación en los sujetos, pérdida de referencias unívocas de orientación, así como deslegitimación de las vías otrora representativas para la actuación del sujeto en el espacio social mayor. Con ello, tenemos que la política y el espacio público como abstracción teórica que nos permite definir aquel lugar en el que ocurre la confrontación de aspiraciones, ideas de la política deseada etc., se nos re-aparece en toda su magnitud, como espacio vacío e interrogante a la espera de ser re-armado por la construcción en él, de nuevos sentidos colectivos.

Esta re-dimensionalidad del espacio público es resultado sin duda de la pérdida de los ejes tradicionales de articulación ciudadana que ahora parecen desplazarse hacia el mercado con las graves consecuencias de pérdida del sentido colectivo de la política.

En América Latina, el Estado ha comenzado a refuncionalizarse convirtiéndose (en casi todos sus países) más en un garante de estos procesos de privatización de del mercado de la cultura, que en eje articulador de la ciudadanía. Este último papel, lo había cumplido (si bien desde una relación clientelista) con la instalación de los Estados - Nacionales que preconizaron los procesos de modernización de América Latina. Más específicamente desde la irrupción a partir de ella de las clases populares y medias que exigían (en el contexto del marco democrático) el ejercicio de sus derechos desde las

circulación y consumo de arte y cultura, la cual debe entenderse como heterogénea dependiendo de las zonas del país.

vías institucionales representadas en los partidos políticos como mediadores válidos frente al Estado.

De esta manera, el escenario de confrontación hegemónica y contra-hegemónica se ha ido desplazando desde las vías institucionales de participación que tuvieron al Estado como principal articulador, a la conformación de colectividades de estructura más horizontal. Éstas no están dirigidas exclusivamente hacia la transformación del aparato estatal, en ellas la dimensión cultural y estético-simbólica aparece como componente esencial de crítica, sumada a la dimensión socioeconómica (Garretón, 2001).

Para Nicolás Casullo (2006), por ejemplo, el interés por el arte como medio de expresión ciudadana se relaciona con el estado actual de agotamiento de la capacidad de “representar” de la política. Para el autor, mientras en décadas pasadas la política era suficientemente fuerte como para imponer su autoridad y su discurso por encima de las vanguardias artísticas, hoy carece de poder simbólico y de representación. Es así que en la diada política – arte, el segundo término ahora reaparece con vigor ensayando formas de representación ciudadana, que den sentido a la experiencia colectiva, que la política institucional parece haber agotado. Casullo se refiere en especial a la crisis de legitimidad de la política y los políticos tras la crisis financiera argentina el 2001. Tras el desmantelamiento de la política institucional, “lo político” (Arendt, 1997 y Mouffe, 1999) queda como un espacio a ser rearmado y resignificado. La oleada masiva en las calles, la organización en asambleas de piqueteros, la proliferación de centros ocupados por jóvenes anarquistas en los barrios, las consignas y en general la producción de un movimiento contracultural de fuertes componentes estéticos, pese a su relativa declinación en el tiempo, pueden ser leídos como la necesidad de llenar de significados lo irrepresentable del acontecimiento de la crisis.

De este modo, si intentamos una comparación entre ambas generaciones de colectivos, de las décadas de 1970 y 2000, las diferencias son sustanciales en muchos sentidos y esto no tanto porque el arte haya cambiado, sino porque la matriz sociopolítica es muy distinta a la de hace tres décadas. Como lo explican Lechner (1976) y Svampa (2003), el eje de articulación de la ciudadanía deja de ser el Estado y las vías institucionales de representación (es decir los partidos políticos), que dejan de tener el peso ideológico que tuvieron en las personas. Lo político, como espacio en que se rearmen las

subjetividades carentes aún de marcos claros de orientación, adquiere una mayor relevancia sociológica que la política instituida. Con ello, quiero decir que hoy es difícil pensar en vanguardias artísticas (si acaso aún existen) como productoras del nuevo agente revolucionario que necesita tal o cual paradigma de izquierda; más parece estar sucediendo algo quizás aún más radical a largo plazo: *las potencialidades del arte y la cultura estarían siendo parte fundamental del proceso de conformación de identidades*. Esto, no en un sentido fijo sino como concepto fluido que implica búsquedas, de subjetividades y de nuevos sujetos políticos (Dubar, 2002). En gran medida a través de ellas se estarían creando y recreando nuevos espacios y sentidos colectivos, desde la propia gente. Más aún estos colectivos y sus prácticas horizontales, autogestionadas, libertarias, parecen responder a marcos paradigmáticos aún incipientes que se presentan como vías alternativas y opuestas a las condiciones socio-culturales que el capitalismo global (y desigual de la región) ofrece, bajo una perspectiva que tiende a la regulación social de las imágenes y a la reproducción del ciudadano como mero consumidor.

TERCERA PARTE

UNA APROXIMACIÓN A LAS EXPERIENCIAS Y COLECTIVOS DE CRÍTICA CULTURAL-ESTÉTICA EN AMÉRICA LATINA

Introducción

En este capítulo intentamos aproximarnos a las características y dinámicas de los colectivos y experiencias que ejercen una crítica a la cultura en América Latina, esto a través de algunos estudios que abordan este problema en la actualidad y la sistematización de colectivos identificados a través de sitios internet. Por razones prácticas esta aproximación abarca información de seis países: Perú, Argentina, Chile, Brasil, Colombia y México.

Para la búsqueda de información sobre estos colectivos, se accedió primero a los Centros de Medios Independientes *Indymedia*, plataforma que cuenta con versiones locales en casi todos los países latinoamericanos. Tiene la ventaja de ser un medio a través del cual se plantean los problemas políticos y ciudadanos más álgidos en cada país y concentra información sobre diversos movimientos y colectivos en resistencia. Desde este primer filtro se accedió a los sitios de algunos colectivos y experiencias, y a monografías en la red sobre los mismos y sobre el contexto que define su función social y crítica.¹

Una caracterización ideal de las experiencias y del distinto contenido crítico que desarrollan podría realizarse a partir de un conocimiento profundo de las características que adquiere el espacio público en cada país. Éste está definido por el peso relativo de actores/instituciones en disputa en cada país (Estado, militares, iglesia, mercado e industria cultural, ciudadanía, guerrilla y narcotráfico) y por la cultura política ciudadana que históricamente ha ido sedimentando y explica las formas en que aparecen las manifestaciones culturales de resistencia.² Sin embargo, en este capítulo

¹ A partir de esta información se intentó construir un cuadro –que se anexa al final de este trabajo de investigación– con la siguiente información sobre cada uno: a) Quiénes son (integrantes, trayectoria, duración); b) Actividades: Qué hacen y cómo operan (incluyendo sus formas de financiamiento); c) Para qué: ideología, intereses, objetivos y propuesta crítica; d) Producciones y una interpretación del carácter crítico del medio; e) Vinculación (con América Latina y/o con otros colectivos, movimientos y actores). También se consideró integrar al análisis a los medios y revistas contraculturales presentes en los links de estos colectivos. Acá la caracterización comprendía los siguientes aspectos: a) Quiénes son, trayectoria, objetivos; b) Contenidos (temas) y lugar desde el que se colocan respecto a otros actores/instituciones; c) Estética y propuesta de crítica cultural d) Diálogo con Latinoamérica y con otros colectivos y actores.

² Dada la realidad heterogénea de los países latinoamericanos, la función, dinámica y sentidos de la expresión artístico-cultural de carácter crítico, son diversos. El campo de fuerzas y los actores que intervienen en él son distintos, lo mismo las tradiciones políticas y estéticas. Esto es lo que sostiene un equipo de investigadores de CLACSO quienes advierten la importancia de indagar en las expresiones simbólicas de la ciudadanía en épocas de crisis institucional (como las vistas en Perú, Argentina y Ecuador desde el 2000). Éstas no serían fruto del azar, sino la cristalización de marcos de interpretación cultural propios a cada país, que en episodios críticos de vacío representacional despliegan en su máxima

introdutorio sería imposible abordar exhaustivamente para cada país las coordenadas que definen el entramado de tensiones en que tienen lugar las respuestas contraculturales. Sin embargo, podemos establecer sus tendencias y, en una segunda parte, su relación con lo que nos parece el centro medular de lo que está en disputa en términos culturales y que explica la organización de estas manifestaciones.

En primer lugar, algunos tipos de colectivos/experiencias que se reiteran en los seis países y que nos parecen relevantes como manifestaciones autogestivas y críticas desde una perspectiva estético/cultural, son los siguientes:

- i. Colectivos en la creación de medios independientes. (periodistas, diseñadores y aficionados que colaboran en medios independientes de contrainformación y comunicación alternativa)
- ii. Experiencias anarquistas y anarkopunk (experiencias que articulan lo local, y lo nacional con problemáticas y causas globales y que introducen aspectos tradicionales y de la “nueva estética anarquista”)
- iii. Artistas y promotores culturales activistas (experiencias de crítica a la institucionalidad del arte y la cultura, que pueden plegarse a movimientos sociales/culturales. destacándose principalmente el feminismo, el movimiento gay y lésbico, experimentos callejeros y la intervención artística en protestas masivas coyunturales)
- iv. Centros culturales y arte urbano en barrios marginales (experiencias que se desarrollan a partir de la identidad local y barrial y sus necesidades, manteniendo el diálogo con la ciudad. En algunos casos desde aquí también se desarrollan contraculturas urbanas de apropiación local de estilos musicales derivados del rock, como el hip-hop, el funk y el reggae)

expresión todos los elementos relacionados con la cultura política de cada pueblo (Grimson, 2004).

Estas categorías no son excluyentes, nos encontramos por ejemplo con algunos medios independientes que pertenecen a ciertas comunidades barriales, a anarquistas, o artistas independientes, quienes utilizan estos medios como una forma de establecer redes de comunicación y difusión de sus ideas y proyectos. Por otro lado, también algunas “contraculturas urbanas” pueden encontrarse en espacios habilitados en barrios donde realizan talleres o tocadas para la comunidad. Así mismo hay que considerar que muchos artistas independientes y grupos de anarquistas crean centros culturales para el desarrollo de talleres, eventos y exposiciones alternativas, en el centro de la ciudad, presentándose en cierta forma como una propuesta alternativa al panorama cultural de la ciudad.

De cualquier modo, las expresiones estéticas populares urbanas en las grandes ciudades latinoamericanas estarían desarrollándose en especial en torno a la construcción de identidades denostadas o que estarían en tensión respecto a los procesos de modernización y los principios hegemónicos de la convivencia social y que parecen invisibilizar a los *sujetos políticos*.

Así vemos interesantes propuestas que nacen desde los barrios urbanos relativamente marginados de los beneficios modernizadores de la gran ciudad, también las vemos en propuestas estéticas en torno al cuerpo como lugar atravesado y modelado por los discursos institucionales (de aquí la importancia del arte en torno al género, la sexualidad y la etnicidad), también se observa en lo que parece una necesidad por apropiarse e intervenir en los espacios públicos, en especial en los lugares más concurridos y que se pueden identificar con los barrios cívicos, como las alamedas, plazas de armas o zócalos, plegándose muchas veces a movimientos más amplios y protestas masivas.

A- Internet y los “medios libres”: Otros espacios públicos, para otras culturas urbanas.

Como es de considerar, si bien no se puede establecer desde la información aportada por Internet toda la complejidad de los grupos, sí se pueden anotar algunas reflexiones sobre el tipo de *espacios públicos alternativos* que son construidos a partir de estas

plataformas. Asimismo, se pueden establecer algunas consideraciones a la particular estética y ética libertaria y comunitaria que dejan entrever y el modo en que estos espacios son habitados por los sujetos, a su vez por sus usuarios y creadores.

Desde la introducción de Internet en los 80 y principalmente desde fines del siglo pasado, se ha venido gestando un movimiento cultural-tecnológico a contrapelo de las agencias de comunicación hegemónicas de la telecomunicación digital y de la exclusividad del servidor Microsoft. Este es un movimiento mundial en ascenso, que ha sido posible en gran medida por la relativa apertura de este medio. Si bien se originó en los países de mayor desarrollo tecnológico, ha sido incorporado por muchos colectivos con fines sociales y políticos.

Un aspecto central para el análisis es que estos servidores y herramientas tecnológicas comienzan a ser utilizados sobre la base de criterios distintos y opuestos a los del mercado. El contenido y la forma que estos nuevos espacios digitales van adquiriendo están en relación a su entrelazamiento cada vez más fuerte con los nuevos movimientos sociales y culturales y la utilización activa que los mismos parecen estar desarrollando a partir de éstos.

Es necesario establecer esta relación entre Internet (en su concepción cooperativa, autogestiva y libertaria) con los sujetos que la emplean, y que hace que cada vez sea vista como instrumento, -con sus especificidades estético simbólicas propias-, y no como fin en sí mismo. Frente al argumento de que Internet sigue siendo una vía elitista, es posible observar que, en los medios y servidores independientes y libres, los conocimientos informáticos son socializados (aún cuando sea todavía limitada su extensión) y se ocupan para apoyar la difusión de estos colectivos.

La Internet se presenta, entonces, como una de las vías de lo que parece ser la configuración de nuevos espacios públicos que permiten la generación de otras dinámicas culturales, como ya lo son la calle y los muros intervenidos, el centro cultural o los propios medios de difusión/comunicación que van desde la televisión comunitaria, la revista, el folletín y el fanzine o zine de las llamadas contraculturas juveniles urbanas. Estos espacios, desde una concepción benjaminiana, coexisten en tanto el fanzine o el mural, por ejemplo, pueden ser reproducidos en distintas plataformas o escenarios y

contextos públicos, produciéndose su re-semantización y el reforzamiento de imaginarios. Ciertos íconos y consignas pueden aparecer en distintos espacios, con ello los procesos de simbolización en realidad están en constante movimiento, visibles en distintos escenarios públicos, dentro de los cuales la red juega un papel de visibilización local, y sobre todo global.

B- Por una ética autogestiva

En el caso del servidor libre mexicano *Espora.org*, se plantea lo que puede denominarse como una nueva ética de Internet: autogestiva, basada en la cooperación mutua, en la horizontalidad –donde no hay mando-, en el rechazo del copyright o propiedad intelectual y propiciando contenidos y redes entre personas y movimientos que comparten una filosofía libertaria y cooperativa. Es lo que describen como la “filosofía del software libre”, de evidente vinculación con la filosofía anarquista, como queda de manifiesto en sus vínculos o usuarios. En el link de presentación de Espora sus impulsores utilizan un lenguaje cálido y hasta doméstico para referirse al espacio. *Espora* es asimilada a una “casa” en la que habitan y colaboran sus participantes, modificándose de esta manera la frialdad que caracteriza a las tecnologías digitales:

“Espora.org es como una casa colectiva, en donde hay tareas y necesidades, cada persona/proyecto que tiene una cuenta en el servidor tiene una llave para entrar a la casa, con ello tiene acceso a recursos y comparte la responsabilidad de mantenerlos”³

La “colaboración” no está restringida a “la competencia tecnológica” de sus usuarios y beneficiarios, sino a compartir, en el sentido popular de “trueque” o “tequío” cualquier tipo de conocimiento que potencie el movimiento alternativo cultural:

“Para ello promovemos la idea del *Tequio*, es decir una forma de cooperar para mantener los recursos comunitarios: cada "habitante" del "proyecto"

³ Consultado en www.espora.org mes de agosto de 2007.

debe cooperar. En algunas comunidades rurales de nuestro país, los habitantes colaboran con material o aportan su trabajo para construir o hacer una obra en beneficio del pueblo: escarbar un hoyo, construir una barda, donar varillas, hacer el mole para una fiesta, vender la comida en la kermesse, etc. Nuestra idea es no enfocarnos solamente al uso de tecnologías informáticas, históricamente la inteligencia colectiva en algunos países no se desarrolla únicamente alrededor de tecnologías occidentales”.

En el caso ya no de los servidores, sino de los medios de comunicación e información independiente, en especial Indy Media y sus versiones en distintos países latinoamericanos (adscritos a un servidor o software libre), el lenguaje es sencillo y más formal y periodístico que otros sitios de colectivos anarquistas. En las páginas de cada país se observa una organización de los temas parecida a la de un periódico, en un costado la clasificación de links desglosan los contenidos por las regiones del país y por temáticas. Las temáticas que más se reiteran son las de género, medio ambiente, cultura (o contra-cultura), pueblos originarios, derechos humanos, resistencia global, discusiones, etc.). En algunos links se pide la colaboración voluntaria, la adherencia y la publicación de opiniones. La interpelación a formar parte de un movimiento masivo es constante. En algunos casos, en especial en el cono sur y tras las dictaduras, se propone retomar el trabajo de algunos periodistas de esa época que “contrainformaban”, y también el formar parte de un movimiento de protesta global.

La globalización es entendida desde una concepción de la agencia de los sujetos y movimientos sociales populares que protestan en diferentes partes del mundo, por condiciones injustas que les son comunes.

Los indymedia⁴ de los distintos países concentran por ello lo que podríamos señalar como “todas las causas justas” ecológicas, de género, de rechazo a la militarización, estudiantiles, obreras, y en distintas partes del continente. El hilo que las articula es la posición subalterna respecto al orden capitalista y las formas específicas de dominación y poder. Se suceden noticias de lo local a lo global, de la resistencia y la represión en marchas, protestas y su aplastamiento, así como la conmemoración de fechas asociadas

⁴ Las páginas de Indymedia fueron consultadas en entre julio y agosto del 2007 y corresponden a los siguientes sitios en internet: www.indymedia.ar , www.indymedia.co, www.indymedia.cl , www.indymedia.mx , www.indymedia.br, www.indymedia.pe

a mártires. La constante oposición entre resistencia y represión también aparece visibilizada en la difusión de noticias sobre los movimientos culturales contestatarios. Por ejemplo en la expulsión de “casas okupa”,⁵ o la intervención a partir de técnicas como el performance, en distintas marchas.

Hasta aquí, se ha hecho referencia a los medios de comunicación e información alternativa o libre, de carácter anarquista o próximos a esta tendencia. Compuestos en su mayoría por periodistas, diseñadores gráficos y programadores, entre otros profesionales de la comunicación. Las estrategias discursivas y estético simbólicas presentes en el texto arrancan de una doble oposición: por una parte la oposición a los propios códigos estético/discursivos del campo profesional de los medios hegemónicos; y por otro lado, una oposición de carácter ideológico más o menos compartida, al modelo político, social y cultural. Oposición, esta última que talvez aparece a simple vista como la más evidente. El cambio de los códigos discursivos del propio campo (periodístico), es en cambio, menos visible. Como ya se dijo, el formato es muy parecido al del periódico, las clasificaciones de los distintos temas, aun cuando estos no aparezcan en un periódico común, implican una codificación de cierta consolidación en el imaginario de los movimientos sociales y las ONGs, que se mantiene en cierta medida inalterado. Teniendo en cuenta esto, hay que preguntar ¿el medio de comunicación libre, está orientado a una función práctica de la política, que prevalece sobre el carácter estético/ simbólico de ésta? ¿En qué medida se acerca su función política (en “rebeldía” como lo sostienen) a una estrategia más del lado de lo simbólico/ estético?

Al parecer ésta se manifiesta sobretudo en la construcción de una narrativa capaz de entramar distintos hechos. Este entramado encadena hechos locales y globales, asociados a la dicotomía: resistencia / dominación. El efecto es que aparecen como formando parte de un movimiento general de resistencia en distintos campos. Este

⁵ Consisten en inmuebles abandonados –de particulares o del Estado- que son ocupados por colectivos para la realización de actividades culturales abiertas a la comunidad, si bien la correspondencia entre lo que se expone como teoría y la práctica es algo que habría que explorar con mayor profundidad, pues las casas *okupa* que emulan la experiencia anarquista de países Europeos no siempre se concretan en actividades abiertas e interesantes para la comunidad. Casas *okupas* u *ocupadas* encontramos en especial en el último tiempo en ciudades de países sudamericanos como Santiago y Valparaíso de Chile y Buenos Aires en Argentina.

“efecto de totalidad”, se dá a partir de la reiteración en distintas dimensiones y contextos espaciales.⁶

Paradójicamente en algunos casos la estética de esta dicotomía descansa más en la simbólica de la opresión que en el de la resistencia. Es el caso de Indymedia Chile, en el que la figura del “Paco” o carabinero y el montaje de la represión callejera aparecen en primer plano. Tal hecho podría interpretarse como la reiteración de un imaginario de la protesta callejera, que encadena las protestas de la década de los ochenta (contra la dictadura de Pinochet) con las estudiantiles de la década del dos mil.

De acuerdo al material visto, podemos decir que en estos medios independientes se concentran tres dimensiones en las formas de comunicar, que en algunos casos coexisten en una sola columna o espacio informativo. Estas son de carácter: *denunciante* (que parece imperar), dirigidos a las empresas trasnacionales y al Estado; *analítico* –a partir de la incorporación de textos de intelectuales críticos-; y *movilizador* o renovador de la mística del movimiento.

Éste último es el que interesa de modo especial. Si bien existen links reservados a los temas de “cultura”, donde se anuncian o reportean propuestas culturales alternativas, hay que ubicar los elementos estético-simbólicos en este lenguaje movilizador que recorre el texto en sus distintos aspectos. Ciertamente este alcanza mayor fuerza cuando se utilizan recursos narrativos de arenga política que bordean lo poético, o cuando se ensalza al movimiento de resistencia a partir del diseño iconográfico.

De alguna manera, volviendo al tema inicial, la especificidad de “lo público” en estos medios y colectivos en internet es que se va recreando una apariencia virtual –no por ello irreal- de movilidad y articulación de los distintos eslabones de estos “otros

⁶ Así es como Indymedia de Argentina introduce su página: “La crisis que vive el país, la gran cantidad de movilizaciones y organizaciones que están surgiendo necesitan hacerse oír y ver. Necesitan una voz independiente que reproduzca la suya propia por miles, tanto en la red como en papel y en video. En Salta un grupo de desocupados bloquea durante 20 días la entrada y salida de una empresa petrolera multinacional. A cientos de kilómetros de ese lugar, en La Matanza, miles de trabajadores cortan las rutas exigiendo trabajo. La mayoría de las universidades fueron tomadas durante una semana. Al escribir estas líneas, miles de trabajadores y estudiantes marchamos a Plaza de Mayo para repudiar al ajuste y al nuevo ministro de Economía. Todos ellos necesitan expresarse por todos los medios posibles. Los medios de comunicación logran que ninguno de estos acontecimientos tengan que ver unos con otros; que sólo se informe a medias lo que ya no puede ser ocultado” (Indymedia - Argentina. Publicación de julio de 2007 [2005]).

espacios públicos” que se señalaron al principio, y que parecen fragmentados. Se puede decir que a través de estos espacios, los colectivos aportan a la generación y sensación de una comunidad global contracultural. Independientemente de su fuerza y articulación real, no puede soslayarse que estas tienen un impacto performativo en los movimientos y diversos públicos que habría que explorar en mayor profundidad, no siendo este el espacio.

C. Colectivos culturales en la web:

“Queremos ser protagonistas en el desarrollo cultural y no meros consumidores de la cultura basura que el sistema nos quiere vender”.

Colectivo Avanzar (Centro cultural) Santiago de Chile.⁷

Los colectivos –artísticos, militantes, anarquistas, punks y centros culturales de barrio– desarrollan en general sus actividades comprometiendo varios aspectos destinados a fortalecer y ampliar la creatividad de los sujetos y con ello permitir la propia reproducción y autosustentación del proyecto.

En muchos de ellos, en especial en los grupos anarquistas y centros culturales de barrios marginales, se observan talleres gráficos, bibliotecas, fiestas, tocadas, peñas (a beneficio ya sea del mantenimiento de una radio comunitaria, un espacio cultural, etc), talleres temáticos (el uso de las ”fuentes directas” o “la propia voz” de los actores y sus luchas), talleres de formación para manejar herramientas tecnológicas; batucadas, zancos y malabarismos, foros y videos-debate (en especial documentales o películas de carácter político social, sobre diversas luchas en América Latina y de otras regiones), círculos de estudio, ferias de libros, entre otras. Actividades que colocan a los sujetos aprendiendo y creando dentro de un espacio colectivo variado. Como se desprende de lo

⁷ Presentación en su página Web: www.fotolog.com/colectivoavanzar. (Agosto, 2007)

anterior se combina la diversión con el aprendizaje y la recreación de la conciencia social.

Los colectivos culturales se presentan en la red utilizando un lenguaje familiar o comunitario⁸. En su mayoría con lógicas autogestivas que progresivamente, de acuerdo a la trayectoria esbozada por algunos grupos, han derivado, si no a un cuestionamiento dirigido a la política, sí, a la política de lo cultural.

Si se intenta una abstracción de las funciones comprometidas en los distintos colectivos se podrían establecer algunas que parecen centrales y que cruzan las experiencias. En ellas están implicadas transformaciones eminentemente culturales: i) Simbólicas. En la utilización de una iconografía libertaria, que combina en ocasiones las resistencias actuales con la nostálgica de la gráfica de los setenta, ii) educativas, comunicacionales. Las cuales se relacionan con actividades de autoaprendizaje en distintos oficios, de formación en determinado pensamiento crítico y de difusión del pensamiento o ideología del colectivo y de su identidad. iii) festivas y generadoras de un sentido de comunidad en el que priman los afectos grupales. iv) de búsqueda de estrategias de sostenimiento de los proyectos, alternativas a las formas capitalistas. Para ello toma relevancia la creación de talleres destinados a aprender algunos oficios, algunos de los cuales ligados a la difusión del pensamiento del colectivo. En los colectivos anarquistas por ejemplo es frecuente el taller para el encuadernamiento y la serigrafía como técnicas destinadas a esta función, también la realización de cocinas populares, la venta de estampados en distintos eventos, la realización en su mayoría de conciertos o tocadas para recaudar fondos o “coperachas” que permitan la solventación de sus actividades. En algunos casos la misma “ocupación” de espacios para poder realizar las actividades resuelve el problema de la sustentación bajo justificaciones éticas para el colectivo como es el de la recuperación de espacios abandonados (que se sostiene serán disputados por privados).

⁸ Es recurrente el tono incluyente y de familiaridad con el público de amigos. “...los esperamos en el colegio Montesol, Cardenal Caro 640, a la entrada del bosque, atrás del sol, los colectivos los dejan ahí en la puerta” (Centro Social Ocupado: el Semillero de Valparaíso de Chile. En su web: <http://elsemillero.blogspot.com>)

Una de las transformaciones, más relevantes en la concepción de lo estético es la recuperación que desde aquí se hace de la idea “des-auratizada” y popular del arte entendido como *oficio*, que se realiza en un taller colectivo y que tiene una función social, fundamentalmente de agitación y propaganda.

Por ello, el diseño gráfico, y sus distintas técnicas como el estencil, la serigrafía, el cartel pintado⁹, tiene tanta importancia en estos grupos. Todas estas técnicas tienen una larga tradición anarquista y popular, que es citada y revivida en el espacio público. Estas técnicas integradas en el espacio de la red adquieren un sentido simbólico interesante, en tanto se introduce una iconografía perteneciente a lo que podría llamarse la modernidad incipiente (la de las primeras técnicas y las primeras máquinas) dentro de un espacio o plataforma que corresponde a la estética mas fría e invisible de la actual era digital.

La estética de una primera modernidad, futurista que exagera la presencia de las maquinas confiriéndoles un carácter humano (radio, televisión, fotografía, computadoras), nos recuerda los procesos tecnológicos como revolucionarios y el carácter humano de los mismos. La transformación, se pone en evidencia citando el pasado del proceso. Podría interpretarse –preliminarmente-, que el trabajo mitad manual y tecnológico por ejemplo de la serigrafía, es a la vez un homenaje a la tecnología -y con ello la modernidad-, como un llamado de atención al carácter humano que esta debe tener y que ha perdido.

D. Las disputas por la cultura

En especial para el caso de los artistas, la oposición respecto a la cultura dominante es doble: la oposición al arte academicista y de elite consagrado a los circuitos de las galerías y el museo, y la oposición a la cultura “basura, chatarra, adormecedora” que desde la política y el mercado se intenta imponer. Se podría decir, que estos grupos desarrollan una construcción de símbolos capaces de representar imaginarios más cercanos o propios. Las representaciones dominantes, sin embargo, son un resorte. Es

⁹ Ubicados ya sea en la pared, la encuadernación de una edición de libro artesanal o fanzine, la playera, etc.

por ello que se recurre a lo *iconoclasta de las representaciones en lo popular*. Esto significa que se citan íconos de la cultura dominante, pero en un contexto que los degrada o que subvierte su supuesta legitimidad social, a partir de su yuxtaposición con otro ícono, o con una leyenda que afirma lo contrario.

La crítica a la cultura dominante, si bien es persistente, puede ser detonada con fuerza, cuando se pone en juego la permanencia de estos micro espacios públicos alternativos. En este sentido hay que mencionar la importancia de la recuperación de espacios. El “habitar” que se mencionó antes, es central y aparece como centro de disputa que los lleva a enfrentarse al Estado y el mercado. En tanto, en algunos casos, estos espacios están en riesgo de ser cerrados por las autoridades, se cierne un discurso que pone en jaque la misma concepción de la propiedad privada, lo que llama la atención sobre los alcances políticos de la crítica desde la cultura ¹⁰

La disputa por sostener la expresión pasa también en legitimarse frente a la ciudadanía, sobretodo cuando son atacados por los medios y la policía. Esto conlleva a argumentar la función pública y social que realizan en algunos casos, a través de manifiestos o petitorios.

¹⁰Un ejemplo es el caso de la Casa Ocupa AKI (Santiago de Chile) un antiguo centro de tortura. Después de 10 años de abandono, la casona ha tenido dos años de restauración y actividad, “siendo hoy un símbolo de territorio liberado para la cultura”. Frente a su desalojo el centro dirige un petitorio “al Estado xileno”, en el que establece una serie de condiciones para dejar la resistencia de la casa: cuando los artistas dejen de mendigar espacios para ensayar y dar sus eventos, cuando ofrecer el arte no dependa de las becas, fondos y contactos o *apitutamientos* de una elite de artistas, cuando la calidad de la educación no dependa del dinero, etc. Luego señalan que por mientras emplearán “todas las formas de arte” que han aprendido. **En su página: “Los integrantes del Centro de Investigación Escénica AKÍ y los colectivos, organizaciones sociales, grupos culturales y compañías artísticas que apoyamos a los okupantes de Repùblica 550 señalamos: Creemos en la expresión libre, creemos que el estado chileno ha capturado el arte para sus intereses, creando monumentos, experiencias artísticas, museos, que son el símbolo de la inercia de la cultura. Por esta razón creemos que a la cultura hay que liberarla, sacarla a las calles, dejando de manifiesto la esencia del arte, ser la expresión, de un pueblo [...] Tenemos un territorio liberado para la cultura. Creemos en la acción de arte espontánea, la cooperación, el compartir conocimientos, la autonomía e independencia”. (En el “PETITORIO AL ESTADO XILENO” AKI. Santiago de Chile, 1 de julio de 2007. En su página: www.republika550.cl)**

Es el caso también del Centro Cultural Averno de Perú (Lima), al que hace referencia el periódico electrónico Terra Perú: “**No, no nos referimos a la célebre antesala del infierno sino al que -todavía- sigue siendo uno de los puntales de la cultura alternativa en Lima. Y decimos todavía porque el legendario centro cultural está siendo víctima del acoso de un puñado de delincuentes a sueldo de una inescrupulosa inmobiliaria que los quiere echar donde y cuando quiera. Una vez más, la inteligencia y el arte del Perú son atacadas con impunidad por aquellos sectores que nos siguen obligando al atraso y a la ignorancia**”. Garvich, J. Extracto publicado en agosto de 2007 por Terra Perú. www.terra.com.pe)

E- Algunas “variantes” de la función social de la crítica estético /cultural

E.1- La función de movilización de masas y democratización del espacio público: su importancia y visibilidad en las crisis político-representativa

En términos generales, se puede decir que la mayor visibilidad pública y proliferación de los colectivos coincide con épocas de crisis de representatividad política, a inicios del 2000. Lo pudimos observar en Perú, Argentina y en menor medida México. La crisis representa un hito de excepción en el curso normal de la vida pública. Esta misma excepcionalidad y la imposibilidad de ubicar una respuesta organizada y prevista, gatillarían respuestas espontáneas en las que, a la falta de guión, lo que parece primar es la utilización de recursos provenientes del arte y en especial la imagen (el cartel, el estencil, el disfraz y el performance) generalmente las representaciones son de carácter iconoclasta y en parodia a los símbolos del poder.

La importancia de los colectivos culturales en estas manifestaciones masivas, -y su plegamiento a otro tipo de organizaciones como sindicatos y partidos- estaría en que permiten recrear la identidad de la protesta y del movimiento como totalidad, confiriendo la necesaria dramatización para su visibilidad en los medios.

Comenzando la actual década detonan no pocas crisis institucionales en América Latina. Algunas de ellas ocurren el 2000 en Perú, luego de que se pone en evidencia públicamente la corrupción del gobierno de Fujimori y en Argentina en el 2001, cuando la especulación financiera llega a su punto crítico poniéndose en riesgo la economía de los sectores medios, frente a un gobierno incapaz de manejar la situación. Unos años después en México, la izquierda institucional que parecía llevar la delantera, pierde las elecciones frente al partido gobernante de derecha, en lo que para muchos ha sido una elección fraudulenta y manipulada por los medios (como lo demuestra la historia de las elecciones en México).

Si bien se podría poner en cuestión el carácter de crisis institucional en estos casos, lo cierto es que en todos ellos se hace evidente una falla en la capacidad de representar por

parte de las instituciones (que bien podría estar latente) y con ello la autoridad de las mismas es colocada públicamente en entredicho por la población.

Salvo en el caso de México, en el que la crisis es declarada por la coalición perdedora de las elecciones y existe una propuesta alternativa que se asume como la cabeza de la misma, en Perú y Argentina, la crisis institucional se da en condiciones en que no se alcanza a articular una respuesta definida desde los sectores políticos opositores, al no de manera inmediata. Más bien, éstos son avasallados por la reacción espontánea de la gente en repudio a la clase gobernante. La definición y coherencia de estas masas de gente en las calles, se dio (aún cuando fuera relativamente breve en el tiempo) por el deseo colectivo de descabezar a las autoridades de turno y “que se vayan todos”, como señala la popular consigna de las protestas de la crisis Argentina. La función expresiva de estas manifestaciones, en especial de los colectivos culturales que se plegaron a este amplio movimiento, habrían funcionado simbólicamente como fiscalizadores exitosos en “echar” a quienes gobiernan y reconstruir la sociabilidad a través de nuevas concepciones y actividades culturales que promueven por sobretodo la mayor interacción social. Esto a partir de actividades artísticas, recreativas, informativas que propician la participación del público.

En Argentina y Perú, grupos de artistas reconocidos por su labor crítica se pliegan al movimiento de masas y se convierten en articuladores imprescindibles del mismo. Es el caso de la crisis fujimorista en el Perú del 2000, donde dos colectivos de artistas plásticos *La Resistencia* y el *Colectivo Sociedad Civil* ocuparon recursos plásticos y teatrales para incentivar el repudio masivo de los transeúntes al gobierno. En el caso de las propuestas del *Colectivo Sociedad Civil*, se proponen verdaderos rituales ciudadanos de protesta, como el “Lava la bandera” que consistió en un lavado masivo de la bandera, todos los miércoles, en la plaza principal de Lima con el popular *jabón Bolívar*; o el cartel que se extendió en todo el país siendo rediseñado por grupos en cada localidad, con la consigna “Queremos cambio, no Cumbia” (el cual identifica irónicamente a los políticos con las cumbias pasadas en programas televisivos). Otra propuesta es el “Muro de la Vergüenza” del colectivo *La Resistencia*: muro plegado de fotografías de políticos y asociados al gobierno fujimorista que es intervenido por los transeúntes como si se tratara de un gran mural grafitado colectivamente. También en estos grupos destaca la

serie de actos cívico-nacionales en la plaza de armas, donde utilizan la formalidad del acto político, pero teatralizado por la ciudadanía.

Las propuestas peruanas, que bien podrían ser catalogadas desde el discurso del arte como *performances*, *happenings* o *instalaciones*, en los casos vistos adquieren una dimensión mucho más participativa e integrada a la protesta callejera. Esto lleva a los mismos realizadores a asumir, en la forma de los viejos manifiestos vanguardistas, una posición explicativa desde la misma a la opinión pública y su particular status, más cercano a una práctica ciudadana que toma elementos del arte como estrategia simbólica, pero que rehúye a ser evaluada bajo los términos de esta.

Como señala uno de sus miembros, el curador e historiador de arte peruano Gustavo Buntink:

“Incluso en su denominación asumida, el Colectivo Sociedad Civil sugiere un sentido que va más allá de cualquier vocación artística para priorizar en cambio la reconstitución, fáctica y simbólica, de nuestra ciudadanía usurpada. Y de su pérdida trama social. En ese horizonte el CSC postula la edificación cultural de la democracia como par dialéctico del derrocamiento cultural de la dictadura —en el entendido de que es el cambio cultural el que torna irreversible cualquier modificación social o política [...] la valoración de sus acciones en tales términos artísticos le es por lo general indiferente a un Colectivo cuyos miembros se asumen primeramente como ciudadanos y sólo en segundo término como autores culturales, sin por ello perder de vista la importancia de esa capacidad profesional que en la lucha por el poder simbólico le otorga un evidente plus diferencial.” (Buntink, 2006)

A ello se agrega la búsqueda de conexión con lo que sería una estética y memoria de la resistencia latinoamericana:

“[...] Al menos para algunos miembros del CSC, los antecedentes pertinentes para la acción del Colectivo no suelen provenir de la historia del arte, tradicionalmente entendida, sino de aquellas instancias que la fracturan

hacia una sociabilidad político-cultural más amplia. Como en ciertas intervenciones de elementos de la *Avanzada* chilena en el plebiscito contra Pinochet. O en las estrategias simbólicas de las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina.” (Buntink, 2006)

E.2- La función de apropiación de espacios públicos libres de violencia.

La referencia es en especial a espacios en los que el conflicto no es coyuntural sino permanente y donde los espacios públicos ciudadanos son escasos.

Tanto en algunas zonas de Colombia (principalmente cerros del norte de Medellín) como en Brasil (y aquí específicamente las favelas de Río y Sao Paulo), la actividad cultural puede adquirir una función central en la conquista de espacios ciudadanos libres del control de los distintos ejércitos: paramilitares, militares, guerrillas y el narcotráfico.¹¹

Siendo la violencia parte de la cotidianidad popular ésta aparece con frecuencia tematizada en los colectivos, a través del teatro o la música. Este es el caso de *Hora 25* y otras compañías teatrales que exploran en las subjetividades en torno a la violencia como una forma de denuncia pero también de comprensión y sanación de la misma. En Brasil el rap también se apropia de estos problemas entregando una versión diferente al discurso dominante de la seguridad ciudadana a través del cuál lo que se intentaría es sólo proteger los intereses de la clase acomodada. Este es el caso del grupo *Esquadrao Urbano*, nombre que para Yudice, (2002) invierte la connotación violenta de los Escuadrones de la muerte, (ejércitos dedicados a exterminar a la población negra y joven) o los Panthers the Night que abogan por la no violencia.

¹¹ “El Festival de Cine y Video Latinoamericano SURrealidades, alternativa independiente, comprometida con una cultura audiovisual que se manifiesta en contra de las violaciones a los derechos humanos y/o ambientales, nace de la necesidad de escenarios para la difusión de la producción audiovisual, basada en temas como el medio ambiente y los derechos humanos en medio de un país que sufre la guerra y que requiere de estos espacios para disminuir la intensidad del conflicto.” Extracto del Sitio de Indy media -Colombia

En un sentido parecido, algunas iniciativas que aparecen con fuerza en la juventud proponen la antimilitarización de la sociedad, la que afecta principalmente a este segmento. La falta de oportunidades para la población y el control de los distintos ejércitos coartan la capacidad de optar por proyectos de vida en una gran parte de la juventud, lo que tiene como consecuencia la cooptación de la misma en las distintas filas militarizadas.

Es por ello que en Medellín destaca la “Red de Medellín” desde la cual se coordinan varias acciones culturales (conciertos, encuentros nacionales y latinoamericanos, campañas contra “la brutalidad policial” que integran afiches, revista de difusión, entre otras) tendientes a tomar espacios que rompan con el control del ejército en ellos y al mismo tiempo que difundan el derecho a la objeción de conciencia.¹² Esta demanda, como se sabe, también aparece en otros países y como es de suponer estaría relacionada con los grados de militarización de la sociedad y las dificultades de que la misma observe e integre en su sentido común la importancia de remover las prácticas autoritarias de estas instituciones.

Es el caso también de Chile, país latinoamericano con un alto número proporcional de militares por habitante, dónde existe también un movimiento importante en este sentido, articulado en la *Red chilena de objeción de conciencia*.

La función, de cierta manera, mediadora del arte y la cultura en lugares en que se vive una violencia militarizada importante, cuenta sin embargo con algunas limitaciones. El compromiso ético de una estética que anhela la paz puede volverse rígido en cierta medida. El problema para Ochoa, en las propuestas colombianas que se nutren de la violencia en tanto entorno inmediato, es que muchas veces reproducen, aún sin proponérselo, la dicotomía entre la paz y la violencia. La construcción de una “cultura de la vida” en contraposición a una “cultura de la muerte”, evitando en muchos casos asumir la cultura del conflicto como propia (Ochoa, 2004).

¹² En el sitio web de la Red Juvenil de Medellín: “La red fue creada a finales de los 80 bajo un contexto de violencia generalizada, siendo el narcotráfico una de las principales “causas” y los y las jóvenes sus potenciales víctimas, aunque considerados como victimarios [...] El 13 “antimili” en Medellín desde hace ya nueve años que la Red Juvenil de Medellín, viene realizando esta acción directa desde lo musical, restando espacios a los violentos y abriendo posibilidades para los jóvenes en esta ciudad. Este año 2007 nos encontramos en el parque obrero Boston...desde el medio día con la consigna: ‘Objetamos al reclutamiento y a toda forma de militarizar la vida’”. En su página: www.redjuvenil.org

E.3- La función identitaria: en especial en territorios urbano-marginales:

Quizás las experiencias de crítica cultural más interesantes sean las que transcurren en sectores marginados de las grandes capitales latinoamericanas, en tanto estarían expresando las contradicciones de la modernidad en nuestros países y la resistencia creativa que provocan. Algunos ejemplos son: los barrios de las Favelas de Río de Janeiro (Brasil) dónde se ha iniciado una considerable actividad social y cultural de recuperación del entramado social y ciudadano (dónde el narcotráfico y el asesinato a sueldo imperan); la población La Legua Emergencia (Santiago-Chile), o “LeguaYork” como le llaman sus habitantes, estigmatizada por la delincuencia y el narcomenudeo y de una fuerte tradición de resistencia a la dictadura militar; O bien, el barrio de Tepito y ciudad Nezahualcóyotl (DF -México), también sectores estigmatizados por la economía informal y el narcomenudeo (el primero) y que aún mantienen vivas tradiciones estético-populares, en especial en la interesante apropiación que han hecho del muralismo.

El carácter marginal de estas poblaciones respecto a la capital, su procedencia e historia común, entre otros aspectos, estarían generando en algunos casos una búsqueda incesante en torno a la identidad. Esta se manifiesta en la creación de imágenes y discursos propios que contradicen las imágenes y discursos dominantes impuestos por la capital y que para ello generan formas de producción y circulación alternativas a los circuitos hegemónicos y masivos.

El funk (o los funkeiros)¹³, que se desarrolla en las favelas de Río (Brasil) a partir de los setenta a través de un circuito por mano, antes de que éste estilo se hiciera popular en los medios, así como el rap, en auge en San Pablo, o el reggae en San Luis de Maranhao y en Bahía ponen a la luz que la fidelidad a estos estilos en las zonas marginales de las urbes, implica “el rechazo a otras músicas, especialmente aquellas que más se identificaban con el nacionalismo brasileño o, más localmente, con la ciudadanía

¹³ Los *funkeiros*, son jóvenes mulatos y negros de los barrios bajos del norte y oeste de Río, que frecuentan en grandes masas los fines de semana los clubes de baile donde se toca música funk, sobre todo de Estados Unidos. Fueron noticia en 1992 por una “barrida de saqueos”, o *arrastró* en las playas de Brasil.

cultural de Río de Janeiro, en el caso del funk. (Yúdice, 2002). De acuerdo con Alba Zaluar, socióloga brasileña a la que hace referencia Yúdice, con la emergencia de estos grupos y su cantidad, ya no es posible reducir a Río al carnaval, a las escuelas de samba (y la integración armónica entre las razas que a partir de éstas se intento proyectar), ni a los equipos de fútbol, la sociedad de callejeras o las boîtes bohemias. Todos estos aspectos crearon la política cultural que caracteriza a la ciudad, pero ya no es viable en tanto la construcción de lo nacional al menos entendida desde esta uniformidad, tampoco lo es más.

Sin embargo, habría que objetar que si bien estas acciones cumplen una función identitaria de afirmación de la política cultural, ésta no necesariamente se traduce claramente en un gesto político o de diálogo con la sociedad en general, al menos de forma conciente. Pese a esto y a la posible colonización que representa para algunos esta música, el soul y el funk han constituido importantes sitios para la revitalización de las formas afrobrasileños tradicionales como el afoxé Baiano (ritmo derivado de la música ritual del *candomblé*). De a poco y tras los sucesos de represión hacia los negros comienza a observarse una conciencia más politizada sobre todo en el rap, que conlleva un claro mensaje ideológico contra el racismo. Este es el caso del movimiento de acción cultural *Movimento de Rua* de la periferia de San Pablo. (Yúdice, 2002)

En muchos casos estos espacios de marginalidad económica y social al interior o colindantes a las ciudades, se transforman en focos de estigmatización, en que los graves problemas de la sociedad son identificados y desplazados hacia un lugar claramente delimitado (fenómeno alentado por los medios de comunicación). Proceso que puede desencadenar en la misma población o en una parte de ella un movimiento cultural, que bien podría (en los casos en que estos adquieren una mayor conciencia ideológica) desmentir y devolver a la sociedad mayor otra cara e imagen, o bien la crítica hacia la prepotencia de ésta.

De aquí que esta crítica puede combinar elementos de afirmación de la propia identidad local y nacional (cuando se refiere a un discurso contra la globalización) y burlarse o parodiar las representaciones nacionales desde arriba (elites gobernantes, medios de comunicación). Esto ocurre en gran medida en artistas de Neza y Tepito (México), que se verán en mayor profundidad más adelante, y en los que puede observarse una

elaborada re-significación de los símbolos nacionales, devolviéndolos de cierta manera a su funcionalidad popular.¹⁴

E.4- La función denunciante y la nueva simbólica de la “justicia popular”

Si bien ya en parte hacíamos alusión al carácter denunciante de las expresiones artísticas y culturales, en especial en épocas de crisis de representatividad, la denuncia aparece recurrentemente y apunta sus dardos a instituciones, leyes, políticas y necesidades no cubiertas y específicas de los países vistos. Aquí las acciones culturales y artísticas se toman el espacio público para llamar la atención de la ciudadanía sobre las injusticias de las instituciones. Esto implica un trabajo de comunicación y sensibilización con los transeúntes, utilizándose para ello elementos del arte público y el foro. Podrían nombrarse en este sentido muchas acciones inscritas en el marco de demandas de tipo: ambientalista, por los derechos humanos, antimilitarista, por los derechos de los animales, antiglobalización –contra los tratados de libre comercio-, etc.

Una modalidad que ha adquirido connotaciones estéticas interesantes, en esta función denunciante asociada a la protesta callejera, es la que podríamos llamar de “justicia popular”. La acción simbólica de “justicia popular” se realiza sobre determinados individuos a los que se considera culpables de un delito grave hacia la ciudadanía y que no han sido procesados. El antecedente próximo de estas representaciones corresponde a las procesiones realizadas por familiares y amigos de víctimas de las dictaduras del cono sur, que siguen vigentes y a las que se han integrado en algunos casos artistas solidarios con esta causa.

El grupo de denunciantes realiza una acción que consiste en rodear la casa del culpable de delito, distribuir volantes y otros comunicados para que los vecinos se enteren del

¹⁴ Creemos que uno de los aspectos que da consistencia y riqueza simbólica a los movimientos y colectivos que emergen desde estos lugares, estaría relacionado con el carácter de frontera de la misma. En primer lugar por la tensión y negociación que acá se hace evidente entre los aspectos tradicionales de la cultura (vinculada a la comunidad local, la referencia a la tradición o memoria colectiva, etc.) y sus aspectos modernizantes. Por lo que los procesos de resistencia cultural que se dan acá implican todos estos aspectos conflictivos, a la vez que de negociación e intercambio. (Giménez, 2005).

“prontuario” del acusado. El prontuario es leído por todos los presentes en un acto ritual que puede durar horas. Estas acciones se conocen en Argentina con el nombre de “escraches” y en Chile con el nombre de “funas”.¹⁵

E.5- La Función creadora de espacios autónomos.

Esta función se da de hecho en los barrios marginales y en grupos que no necesariamente viven en barrios marginales. Con esta función se apela a la construcción de espacios de difusión, creación de cultura alternativos, que generalmente son una respuesta a la cultura oficial. Estos han dado lugar a la creación de medios que en ocasiones trascienden el espacio nacional, como es el caso de la editorial alternativa argentina Tinta Limón.

Frente a la posesión de los medios simbólicos por parte de un sector, la respuesta es justamente la de tomarse y crear nuevos espacios públicos. Es así que proliferan las casas okupas de los anarquistas, o incluso las ocupaciones para la creación de centros culturales populares por parte de quienes no se identifican con el anarquismo pero que toman esta práctica como válida. También se crean canales televisivos y radios comunitarias, algunos colectivos recurren a las conexiones piratas a la red (colgados) y al software libre (que implica el mayor dominio de Internet por parte del usuario) entre otras acciones.

¹⁵ El argentino es un caso destacable e interesante de cómo una parte de la ciudadanía elabora una estética de la denuncia, en que el recurso a la memoria colectiva es un elemento clave tanto en la creación de artistas como de intelectuales. A estas actividades de denuncia se han integrado colectivos artísticos como el G.A.C. –Grupo de arte callejero–, que interviene en las calles emulando y resignificando los anuncios públicos, para traer a la memoria los delitos no resueltos de la dictadura, por ejemplo en la creación y distribución a los pasajeros del metro de los “escrachespass” (tarjetitas con el mapa que conduce a la vivienda del acusado y que convoca a la gente a “escrachearlo”). En su página: www.gacgrupo.ar.tripod.com. En el caso de las funas chilenas se encuentra la página web: www.funachile.cl. Por otro lado, la representación de la justicia popular también cuenta con sus propias tradiciones en otros países. En México, en algunos lugares, el fin de semana de resurrección se celebra – como en la época colonial- la fiesta de origen pagano, de San Judas. Ése día se realiza una procesión en que la gente lleva en andas un muñeco de papel –una piñata en forma humana que representa a Judas como traidor a Cristo-. El muñeco es despedazado por los asistentes luego de corear sus delitos. Esta tradición ha dado pie a su resignificación popular. En el barrio de Tepito, como se verá en el próximo capítulo, el grupo de artistas plásticos *Los olvidados* revive esta tradición y en lugar del Judas bíblico, coloca a un muñeco que representa la autoridad de turno que la gente del barrio “democráticamente” ha elegido para ser ajusticiada ese año.

Una tendencia importante en este sentido es sin duda el nuevo anarquismo, el cual se desarrolla a partir de una serie de actividades culturales autogestionadas, destinadas a difundir el pensamiento libertario en general, al cual sus cultivadores ubican como desterrado y censurado, incluso desde las mismas izquierdas latinoamericanas.

El anarquismo ha adquirido una gran vitalidad en el último tiempo. Su carácter horizontal, antiautoritario, emancipatorio, tendencialmente anti-teórico y basado fundamentalmente en la práctica se acerca a los principios que orientan a gran parte de los nuevos movimientos sociales rebeldes. Es de considerar que, con la aparición de las vanguardias a principios del siglo pasado en Europa, muchas de ellas de corte anarquista como el situacionismo y el dadaísmo, los anarquistas iniciaron una discusión sobre el rol del arte en la sociedad, abogando por su carácter emancipatorio y rechazando su utilización pedagógica (en polémica con la vertiente marxista dominante). Hoy, los jóvenes anarquistas latinoamericanos recuperan algunas viejas prácticas colectivas y estéticas, lo mismo que íconos del anarquismo en especial latinoamericano (a modo de tradición alimentadora de una mística grupal).

E.6.- La función de visibilización y subversión (deconstrucción) de códigos culturales.

Algunos artistas activistas han desarrollado propuestas interesantes en la deconstrucción de códigos culturales que reproducen los estereotipos y desigualdades de la población. Estas propuestas se encuentran en distintos géneros (literarios, plásticos, musicales, etc.), y en la subversión de códigos (en especial patriarcales/clasistas/etnocentristas) han incluso influido las tendencias al interior de los diversos géneros artísticos, como se vio en el capítulo anterior cuando se reparo en las perspectivas postcoloniales frente al *mainstream* del arte occidental.

Es el caso del movimiento feminista y de minorías sexuales, que se presentan como un lugar de enunciación crítica a la cultura, que de modo privilegiado ha impactado las concepciones estético-culturales dominantes, incluso impactando y renovando al arte de museos y galerías o el llamado “mainstream”. Si bien desde los medios institucionales pareciera que estos se encaminan principalmente a la lucha por reivindicaciones de

orden político y social (a través de las vías de reconocimiento legal e institucional), lo que existe en estos grupos es fundamentalmente una crítica cultural que tiene como punto de partida el reconocimiento de nuevas formas de conceptualizar y vivenciar el cuerpo y la sexualidad. Es por ello que muchos de estos colectivos desarrollan su crítica a través de expresiones que trastocan las nociones dominantes del cuerpo y la sexualidad, haciendo por eso mayor uso (que otros colectivos) del performance, el video y la fotografía.

En algunos casos, la inversión de los modelos de género y sexualidad, también altera otros aspectos culturales dominantes que se asientan sobre estos modelos; como son las imágenes de la patria, la nación, el heroísmo militar (patriarcales). Es el caso de las performances de protesta a la dictadura en Chile, (en la década de los 80) por parte de la agrupación de artistas homosexuales *Las Yeguas del Apocalipsis*. En ellas, en pleno centro de la capital, los manifestantes sobre un caballo, simulaban ser héroes militares pero femeinizados. Es el caso también de *Mujeres Públicas* en Argentina o de artistas feministas lésbicas como la videoasta Rotmy Inciso, en México.

CUARTA PARTE

EXPERIENCIAS/COLECTIVOS EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Introducción

En este capítulo se intentará desarrollar algunas interpretaciones para la comprensión de los discursos y prácticas que sostienen –desde una perspectiva crítica- algunos colectivos culturales en la ciudad de México en la actualidad. El material fue extraído de entrevistas, producciones y registros etnográficos de artistas de barrio, anarquistas y anarkopunks con una larga trayectoria en la autogestión de iniciativas culturales, lo que permite conocer los procesos de formación de cada experiencia.¹

A.- Elementos de contexto

Las diversas iniciativas culturales aquí analizadas requieren primero una reflexión sobre las condiciones de contexto en las que se encuentran inscritas y que las movilizan. Tales condiciones posibilitan entender los recursos argumentales y estéticos que estas iniciativas propulsan y que en cada caso responden y dialogan con un campo de fuerzas que podemos identificar con importantes actores que definen, en términos desiguales, lo

¹ Se entrevistó a integrantes de grupos de Ciudad de México. Para el caso de los grupos anarquistas se cuenta con entrevistas a: El Colectivo Anarquista Magonista *CAMA*, el colectivo anarko-punk, Juventudes, Antiautoritarias Revolucionarias *JAR*, Margarita ex integrante de las *Chavas Punks* (grupo de los 80). Toby (integrante de Mercado Negro). Conversaciones informales con Aknés (ex - vocalista de Masacre 68), y Hugo (Biblioteca Social Reconstruir). También se asumen como parte del registro etnográfico de esta investigación, los discursos emitidos en los siguientes foros organizados por grupos anarquistas y anarkopunk, se asistió como observadora: Foro sobre autogestión de colectivos anarquistas (Abril 2007, organizado por Foro Alicia), Foro sobre bibliotecas anarquistas en México (organizado por *CAMA*, enero, 2007), Círculos de lectura feminista – anarquista (círculos permanentes durante 2007, organizado por el colectivo feminista *voces libres*) y el Foro: “A 20 años del punk” (Septiembre 2007, organizado por *JAR*). Como producciones, se revisaron de preferencia algunas publicaciones en su mayoría fanzines que van desde la década de los 80 hasta el 2000.

Para el caso de los artistas de barrio, se recurrió principalmente a colectivos y personas de Ciudad Nezahualcoyotl y el barrio de Tepito. Se realizaron entrevistas en Neza a: Lupus (del colectivo muralista *Neza Arte Nell*), Mere (del Centro Educativo Cultural de Organización Social –CECOS-), Roberto y Olimpia (de la compañía de teatro *Utopías Urbanas*), Alfredo Arcos (muralista independiente y ex - integrante y padrino de *Neza Arte Nell*). En el barrio de Tepito se realizaron a: Daniel Manríquez (muralista y escritor, del colectivo Tepito Arte Acá) Eduardo, Diego y Luis (de los talleres al aire libre: *Martes de arte en Tepito*) y los integrantes del colectivo *Los Olvidados* (en especial Primo Mendoza, sociólogo y escritor del colectivo). También se registraron: los discursos y discusiones de estos y otros colectivos invitados en el contexto del seminario realizado por el Posgrado de Estudios Latinoamericanos de la UNAM “Contra-imágenes: culturas populares en México y Brasil” (abril de 2007). Se cuenta asimismo con registros etnográficos realizados en tres visitas a los *Martes de Arte en Tepito*. En cuanto a las producciones analizadas se revisaron las publicaciones Revista Alterarte de Neza, dos compilaciones de cuentistas de Tepito y la Revista de este barrio *La hija de la Palanca*. y *Desde el Zahuán*. Todas estas publicaciones de fines de la década del 90 y principios del 2000.

que se va a entender por cultura y arte. Se intentará esbozar algunos elementos de esta complejidad.

En México, la función simbólica y crítica del arte tuvo una expresión significativa en las experiencias que rodearon y sucedieron al movimiento estudiantil del 68, enriquecidas éstas por el conjunto de experiencias revolucionarias en América Latina y en el mundo. Después de décadas de gobiernos represivos y la imposición de dictaduras en algunos países especialmente del cono sur, comienza un proceso paulatino de recuperación de la institucionalidad democrática y una mayor apertura política en el continente. La cultura, en este proceso, comienza a tener un valor importante en lo que es la consolidación de proyectos de Estado que garanticen la cohesión social y la integración, diremos, “no conflictiva” de proyectos y visiones antagónicas.

Tras los episodios de represión, persecución y paulatina privatización de la cultura en los años 80, las expresiones artísticas comprometidas comienzan a decaer o a desarrollarse en la clandestinidad. Paulatinamente, en el caso de México, las expresiones artísticas de los 80 y 90 regresan al riel de lo institucional vía concursos, bienales y becas, y en general se da una sutil decodificación de las propuestas disidentes a partir de compartimentos asignados a lo alternativo.

En la literatura especializada se rescata (Sanchez, 2003), sin embargo, la irrupción de un arte político de nuevas temáticas como la ecología, el feminismo y la homosexualidad, aunque se coincide en que el arte como creación colectiva y actividad militante ha decaído. Si bien los distintos lenguajes del tipo de intervenciones artísticas en el espacio público se desarrollan, rompiendo con las formas tradicionales, su ubicación paulatina en espacios asignados al “Arte” y los procesos de institucionalización y decodificación que ésta implica (a través de la crítica especializada), permite suponer una neutralización de su capacidad para producir conmoción y conciencia social. En tanto comienza a ser leída como expresión artística “alternativa”, la predisposición de quien la aprecia sigue siendo la de la distancia de quien contempla una obra “aurática” que no toca su experiencia a no ser que ésta sea limitada al tiempo que demora en contemplar la propuesta como una “obra”.

Se ha sostenido que la crisis de metarrelatos, que convocaron la creación de movimientos artísticos culturales en disputa con las formas dominantes de la cultura, explicaría el debilitamiento actual del arte como lugar de manifestación política. Sin embargo, lo que se pretende destacar en este capítulo es que lo que parece existir en el último decenio son irrupciones de quiebre, desde distintos lugares de enunciación, que ven en la dimensión estética (que es capaz de promover el arte y otras expresiones culturales) un importante recurso de expresión simbólica para este propósito.²

La vinculación entre estética y política sigue vigente, pero desde distintos lugares, y apreciándose con mayor evidencia en períodos cortos de efervescencia social. Las crisis coyunturales y las nuevas tematizaciones del arte pueden observarse en el recurso al performance en la forma de espectáculo de masas orientadas a llamar la atención de las audiencias sobre determinado acontecimiento, disputando el tratamiento de los medios masivos a las mismas (Hijar, 2005). Ejemplos de esto se pueden ver a partir de la huelga estudiantil en la UNAM con las intervenciones de Emma Villanueva y Eduardo Flores (colectivo *Edema*) que entre 2000 y 2003 realizarían performances en el zócalo y las principales avenidas de la ciudad.³ O con el colectivo de estudiantes de la carrera de diseño y comunicación visual de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (UNAM), que reactivaría el cartel y el estencil con fines de contra-difusión a la huelga, y que realizaría algunas intervenciones de denuncias de carácter anónimo, como manchar las piletas de algunas concurridas plazas de la ciudad de tinta roja.⁴

No siempre como iniciativa de artistas, las nuevas subjetividades, también encuentran terrenos fértiles para articular sus necesidades simbólicas presentes en el hoy, en la creación de colectivos, centros culturales y la configuración de prácticas más o menos permanentes, de distinto carácter. En la década del 90, muchos colectivos ven la

² Esta tesis fue presentada por el sociólogo Nicolás Casullo, para el cual en América Latina y especialmente Argentina, el arte de los años 60, estaba sujeto al discurso de la política izquierdista. En la medida que la política fue perdiendo su capacidad de representar lo social y careciendo de significación, el arte se debilitó también como discurso coherente. Sin embargo la misma pérdida de representatividad por parte de la política institucional propició, en el período reciente de crisis institucional en la Argentina, un sobredimensionado interés por las posibilidades del arte para expresar la crisis y construir nuevos significantes políticos.

³ En el caso de Edema, los motivos serán en un inicio la huelga estudiantil de 1999, para luego profundizar en la crítica a aspectos relacionados con la moral y la sexualidad censurada en los espacios públicos.

⁴ Para recordar a los estudiantes caídos en Tlatelolco y de esta manera denunciar y advertir la inminencia de un recrudecimiento de la represión al reciente movimiento estudiantil.

importancia de ocupar espacios autónomos. Con ello se crean centros que se autogestionan y que contemplan exposiciones, actividades de difusión y diversos talleres de expresión artística.

Para los entrevistados, estas actividades estarían más acordes y se derivarían de los intereses y la creatividad de la propia gente, lo que les confiere legitimidad, marcando una diferencia con las propuestas del Estado y el mercado. Esto, como se verá más adelante, en tanto los talleres ofrecidos por las casas de la cultura provistos por el Estado serían unidireccionales (fomentando una actitud pasiva en los sujetos) y las ofertas de los sectores privados tenderían al lucro y a la proyección de imágenes estereotipadas y fomentadoras del consumismo. Así, nacen en la década de los noventa el Circo Volador, El Foro Alicia, La Pirámide, algunas casas okupas (si bien éstas son más fuertes en los ochenta), entre otras iniciativas aún vigentes, que se verán adelante.

¿Qué relación tienen estas iniciativas con la configuración de una nueva estética y cuáles serían sus alcances políticos? Las iniciativas de estos actores tienen la particularidad de sumergir a sus participantes en el terreno de la creatividad en distintos aspectos, en la creación de arte, movilización ciudadana, aprendizaje de oficios para la vida y de técnicas que lo involucren activamente en su espacio social. Sin embargo, cuentan con limitantes en su sostenimiento en el tiempo, el repliegue de integrantes que se dedican a proyectos individuales, o el hecho de que en el caso de los centros abiertos a toda la comunidad del barrio, la gente no comprenda ni sienta afinidad con la propuesta ideológica que hay detrás de las actividades.

Algunas de estas iniciativas son concebidas dentro de ciertas comunidades o “contraculturas”, lo que implica la inmersión en una estética particular, el desciframiento e identificación con ciertos códigos compartidos y una filosofía de vida e iconografías entre otros aspectos que implicarán en el sujeto (dependiendo de sus grados de afiliación) una inmersión en formas particulares de percepción del mundo y de sí mismo. Formas que al ser compartidas producirían una sensación corporal de éxtasis. Los alcances políticos de estas instancias son más difíciles de definir, pero permiten sostener el mayor involucramiento del sujeto con sus circunstancias y el medio en el que vive.

Los colectivos que aquí se exponen llevan varios años de permanencia y se identifican con tradiciones de lucha cultural aún cuando lo que desarrollan lo asumen como una propuesta original, cambiante de acuerdo a los acontecimientos sociales que contextualizan y animan su práctica y las propias necesidades personales de los integrantes del colectivo.⁵

El arte público urbano y su vertiente en espacios populares (es decir, que se nutre y desarrolla desde la vida cotidiana), es tomada como experiencia troncal para los colectivos de barrio de Tepito y Nezahualcóyotl. *Tepito Arte Acá* (de los años 70 y 80) se considera un parteaguas que otorga tradición y con ello legitimidad a las propuestas actuales. Con los grupos de orientación anarquista pasa algo similar. Su identidad la refieren a un movimiento internacional y de larga trayectoria. En el caso de los punks surge como una motivación adolescente con bandas de música de este estilo en Europa a la que se suma una red de experiencias de intercambio, bandas y eventos locales, siendo todos estos acontecimientos importantes en la activación de una memoria colectiva que da continuidad al mismo movimiento.

Lo anterior explica la importancia que indistintamente le dan estos colectivos a lo que identifican como antecedentes e influencias de su propuesta (la cuál se extiende en muchos casos más allá de las fronteras de México) y la que le otorgan a los videos, antologías, fanzines, boletines, parches, carteles y en algunos casos manifiestos, los que en cierta forma inscriben su propuesta dentro de una tradición y memoria de luchas culturales y populares.

B.- De los lugares, los colectivos y los actores

Tepito es un barrio antiguo y popular ubicado en la zona centro del DF de México, caracterizado en los años 70 y 80 por una gran actividad cultural y artística, por ser un barrio de artesanos y vecindades. El ambiente arrabalero de peñas, pulquerías y los bailes callejeros en calles cerradas (a cargo de un anfitrión o anfitriona, conocidos con

⁵ Con ello se quiere indicar que la permanencia del colectivo en el tiempo se relaciona no sólo con los factores de contexto social, sino también con los propios proyectos personales que varían en el tiempo y las disputas internas de sus integrantes. Todos estos aspectos determinan la salida de algunos integrantes y la fusión con otros (a veces más jóvenes) o la extinción del mismo grupo y, en algunos casos, la rearticulación de sus integrantes en otros proyectos individuales o colectivos.

el nombre de los “sonideros”), son algunos de los elementos que forman parte de la memoria colectiva que son evocados y recreados por artistas y promotores culturales en sus propuestas creativas.

La producción y el mercado artesanal van siendo desplazados por el creciente comercio informal –en especial de tecnología- a lo que se suma el comercio de drogas ilícitas o narcomenudeo, aspectos que incidirán en un imaginario potenciado por los medios de comunicación que asocian el barrio tepiteño a la delincuencia y a la marginalidad.

Por su parte, las vecindades que constituían, al parecer de quienes fueron entrevistados, el núcleo en el que se gestaban relaciones de solidaridad, compañerismo y “relajo”, van desapareciendo con los procesos de modernización urbana que sustituyen estas viviendas populares de grandes patios de centro, por otras espacial y físicamente más económicas que ya no permiten las mismas relaciones de convivencia entre los vecinos.

Al oriente de la ciudad (a menos de una hora de Tepito), se encuentra ciudad Nezahualcóyotl (municipio del Estado de México) conocida por sus habitantes como “Neza” o “Neza-York”. Como otras zonas conurbanas a la capital, se compone de familias de inmigrantes provenientes de diferentes regiones del país –y algunos procedentes del Distrito Federal- que comenzaron su asentamiento desde mediados del siglo pasado. La pobreza, la adversidad del hábitat, la juventud del lugar o “condición de vacío” (como lo expresa Lupus, joven artista del lugar) junto a la heterogeneidad cultural de procedencia de sus nuevos habitantes, son algunos de los factores que habrían motivado la realización de acciones sociales y culturales tendientes a transformar y habitar el entorno.

En ambas localidades, y pese a que se señala que la atmósfera no es la misma que la que hace décadas hacía de la cultura un bastión de lucha, muchos actores culturales siguen en acción y manteniendo una fuerte impresión identitaria territorial en sus propuestas.

¿Qué manifestaciones estéticas se desarrollan a partir de estos entornos marcados por la dificultad económica y por una estrecha sociabilidad? En el caso de Tepito, en los años 70 se forma el colectivo *Tepito arte acá*, encabezado por el escritor Armando Ramírez,

autor de “Chin Chin el Teporocho” (1986)⁶, una de las primeras novelas que recrea la cotidianidad del barrio de Tepito y en la que se utilizan expresiones que se dan en ella; y el artista plástico Daniel Manríquez. Este último junto a un grupo de jóvenes arquitectos de la UNAM (*Taller 5*), inician un movimiento de “reconstrucción del barrio” (Sánchez, 2003) que consistía en la planeación urbana de éste y fundamentalmente la integración del mural a las calles, para resignificar el imaginario marginal del sector y devolverle sus antiguos aspectos identitarios. La propuesta se vuelve paradigmática del arte que explora y trabaja sobre la estética popular en sus contextos geográficos y físicos. Junto a este movimiento se desarrollan también otros proyectos visuales y literarios, entre ellos el colectivo *Los olvidados*, destacando su trabajo de cartonería, actualizando esta técnica y tradición artesanal y confiriéndole una función social de crítica y fortalecimiento de la identidad popular. También colaboran con los cuentistas y escritores del barrio que escriben en las conocidas revistas *Desde el Zahuán* y *La hija de la palanca*.

En Nezahualcóyotl (Neza), algunos artistas se propusieron lo mismo que el movimiento iniciado en Tepito y ya cuentan con tres generaciones de muralistas: Tacho, considerado por el colectivo de jóvenes artistas *Neza Arte Nell*, una especie de Rivera local (de overol, pistola y sombrero), Alfredo Arcos, muralista inspirado por la experiencia de Tepito y que dedica gran parte de su obra a dibujar iconográficamente personajes y elementos característicos y marginales de Neza,⁷ y por último el ya mencionado colectivo apadrinado por éste: *Neza Arte Nell*, experiencia que inicia en los años noventa, con una propuesta mural híbrida, definida por ellos mismos como de ensamble mural-grafitti. Otras experiencias de literatura con identidad barrial también se desarrollan acá, como el movimiento literario *Poetas en construcción* y la revista *Alterarte*.

En la actualidad, algunos de los iniciadores de este movimiento siguen trabajando en el desarrollo de espacios culturales que benefician a la comunidad, con el respaldo de organismos gubernamentales, aún cuando subrayan su independencia respecto a estos. Incluyendo a Manríquez, otros actores culturales de Tepito que pertenecieron a distintos

⁶ El teporocho es el nombre asignado al alcohólico que transita por las calles, y su nombre refiere a la “teporocha”, alcohol de 96 grados que se combina con refresco de tamarindo.

⁷ Como el perro callejero nezence o el muchacho que se droga en las calles, a quien dibuja con resistol (el pegamento con el que se droga).

colectivos en la época de apogeo del movimiento llevan a cabo algunos proyectos que consisten en ocupar espacios públicos para que la gente del barrio “se acerque a las artes y oficios” y así “quitarle espacio a los delincuentes y al consumismo del comercio informal” –como señala Luis Ávalos, uno de los gestores de la iniciativa cultural: *Martes de arte en Tepito*-. Estos talleres, realizados al aire libre en una de las esquinas más transitadas del barrio, están concebidos con una función de “autoempleo, autoeducación y fortalecimiento de la identidad tepiteña”. Por su parte, en Neza, espacios ya históricos como el centro cultural *CECOS* y la *Peña del Son*, cumplen una función parecida. Junto a los diversos talleres que brinda el primero para el encuentro de la población con la cultura y el arte, se instalan también cada domingo frente al municipio para producir un evento de música y teatro y colocar su banca informativa sobre “La otra Campaña”, en adhesión al movimiento zapatista.

Paralelo al desarrollo de estas experiencias artístico-culturales comenzarían a proliferar en los años ochenta (para el escándalo de los sectores más conservadores de la ciudad) jóvenes ataviados de estoperoles, cuero y cabelleras puntiagudas y coloridas (conocidas como mohas) como dicta el estilo punk.

Pese a que inicialmente el flujo limitado de esta música hizo que los primeros en consumirla fueran las clases medias-altas (esto como elemento generalizado en América Latina), no tardó mucho tiempo para que esta propuesta fuera reproducida y distribuida “por mano” en las zonas periféricas de la ciudad. Los punks comenzarían a congregarse en busca de algún concierto e intercambio de material, lo cual iría generando circuitos incipientes de distribución alternativa. Así se van construyendo espacios como el Tianguis del Chopo,⁸ el Foro Alicia, bibliotecas anarquistas y un número considerable de centros autónomos anarquistas, además de producción de fanzines, videos y material gráfico de difusión. De ser un movimiento preferentemente musical, pasa a extender su intercambio de información y sus prácticas hacia esferas más amplias, bajo las concepciones del “házlo tu mismo”, y los lemas anarquistas de la autogestión y autonomía. Articulación que ya estaba siendo sostenida por bandas europeas como CRASS.⁹

⁸ Un mercado y lugar de eventos culturales al aire libre, que se trasladó por varios espacios y que pasaría de prácticas más *under* como el trueque, a prácticas ya más mercantiles y amplias en estilo.

⁹ CRASS, considerada por muchos punks como la primera banda londinense que en los ochenta hace de este movimiento (antes musical) un movimiento ideológico anarquista, para lo cual sus integrantes experimentaron la vida comunitaria y rompieron con su sello discográfico para producir su propia música,

Si bien, en un principio se cuestionó desde los propios discursos de izquierda la extranjerización del rock, habría que tomar en cuenta que su versión mexicana (y latinoamericana) integra las condiciones de exclusión y problemáticas locales a su práctica. Este movimiento utiliza también el cuerpo y la trasgresión de códigos estéticos como vehículo de resistencia política, poniendo en evidencia la regulación de los mismos y las estrategias para desafiarlo. Resistencia que se dirige muchas veces hacia el propio punk comercializable, lo que implica un esfuerzo (y habría que discutir su éxito) por renovar las posibilidades críticas del rock como lugar de cuestionamiento.

El anarquismo por su parte reflorece entrados los años noventa y mantiene afinidad con este movimiento dando origen a la corriente anarkopunk. En el nuevo anarquismo confluyen diferentes caminos que se pudieron observar a partir de los colectivos vistos: algunos llegan por la puerta de la música, pero para otros la entrada principal es la inconformidad social, la curiosidad intelectual y la disidencia política. Algunos de los entrevistados vienen de agrupaciones punks de los ochenta o principios de los noventa, como es el caso de las *Juventudes Antiautoritarias Revolucionarias (JAR)* que en sus inicios se formaron para coordinar la primera marcha masiva de punks un 2 de octubre, en protesta por los caídos en Tlatelolco (1968) y hoy forman un colectivo. Por su parte, *Chavas punks*, colectivo de mujeres punks de los ochenta, realizaron ocupaciones, obras de teatro feministas y siguen siendo parte del movimiento aun cuando sin la constancia de antes. Por otro lado CAMA y la Biblioteca Social Reconstruir son algunos de los más importantes centros defechos, dedicados a la difusión del pensamiento anarquista. CAMA se forma fundamentalmente por jóvenes estudiantes agrupados en la huelga estudiantil de la UNAM (1999-2000), mientras que la biblioteca nace a mediados del siglo XX como iniciativa del anarquista español exiliado en México, Ricardo Mestre y hoy cuenta con un acervo de aproximadamente 2.000 ejemplares de literatura anarquista y revistas de esta tendencia, tanto de viejas, como de nuevas ediciones que se han ido donando.

convirtiéndose en un referente para colectivos y bandas punk autónomos posteriores.

C.- Trayectorias de los colectivos culturales y su relación con los movimientos sociales

“Yo lo que recuerdo no más es que quería aprender a tocar el charango, después eso me llevó a hacer un grupo de música, ese grupo de música nos llevó a las plazas y así hasta llegar a los movimientos sociales” (Mere, CECOS, Neza)

La cita corresponde a uno de los músicos que fundaron uno de los pocos centros culturales autogestivos nacidos en los 70 que aún se mantienen vigentes en ciudad de México. Su relato testimonia algo que se pudo percibir en otros entrevistados que participan en colectivos: la actividad creativa y cultural, que comienza casi siempre a muy temprana edad va transformándose de una motivación personal, a veces solitaria, en una práctica social en la que se establecen redes, compromisos y alianzas que van más allá del ámbito artístico. Se convierte en una forma de comunicación conectada con la realidad social que le es más cercana al artista o creador, para desde ella vincularse con otras experiencias semejantes.

Así, la mayoría de estos grupos culturales se vincula con otro tipo de agrupaciones de carácter más social y político, si bien la misma experiencia en tensión con estas organizaciones hace que sostengan su autonomía como espacio cultural. A continuación se verá esta relación.

C.1- Movimientos culturales y movilizaciones sociales

Los actores de los colectivos culturales, casi siempre asocian su inicio a una experiencia de sensibilidad social. Los entrevistados, en especial los de mayor edad, recuerdan la atmósfera de fines de los años sesenta –o bien sus ecos en los setenta- como lo que posibilitó el despliegue de formas ciudadanas de protesta que tenían como singularidad la apropiación estética y política del espacio público. El aglutinador local en el caso de México, fue el movimiento estudiantil del 68 y su posterior represión en la plaza de

Tlatelolco. “El proyecto cultural era nuestra vida, creíamos que íbamos a cambiar las condiciones subjetivas para el cambio social”, señala Mere.

Como se sabe, bajo la presidencia de Díaz Ordaz (1964-1970), mientras el gobierno mostraba una política exterior de simpatía con las izquierdas y de reprobación a las nuevas dictaduras, dentro del país eran reprimidas severamente las protestas sociales. De hecho la represión del movimiento estudiantil corona un proceso de cerrazón institucional a los movimientos que ya venía desarrollándose desde hacía décadas por los gobiernos priístas (Agustín, 1992). En este contexto, algunos recuerdan cómo las dictaduras y resistencia del cono sur y Centroamérica eran enarboladas como experiencias emblemáticas que permitirían en años de represión interna, hablar indirectamente de la represión que se vivía dentro del país. “Hablábamos de Guatemala, pero en el fondo hablábamos de nuestro país” (Mere- CECOS).

Así, comienza a abrirse (en parte gracias al exilio de artistas e intelectuales de países como Uruguay, Argentina y Chile), un importante e informal flujo de producción cultural latinoamericana. Antes de que existieran radios dedicadas a su difusión, la música de protesta del cono sur ya había penetrado en los circuitos de peñas, a través de presentaciones en vivo y el intercambio por mano de cassettes. A estas peñas y encuentros de barrios llegaban la trova, el son cubano y la Nueva Canción chilena.¹⁰ En los años ochenta, si bien la industria cultural había promovido el rock punk anglo, comienza a generarse un interés que impulsa también un flujo de distribución e intercambio por mano de música y ediciones libertarias –muchas de ellas españolas-, por parte de jóvenes sin los recursos para comprar los discos en una tienda comercial.

Paralelamente, la década de 1980 inicia un progresivo proceso de “mercantilización de la cultura”, que puede observarse en la privatización de los medios y en las propias orientaciones del Estado que fomentan la individualización y la institucionalización de la creatividad por sobre la conformación de colectividades independientes. Por otra parte, como refieren los entrevistados, la extensiva cultura clientelar de los partidos políticos como patrón recurrente desde décadas iría debilitando la capacidad innovadora y crítica de las agrupaciones, en especial las de tipo social.

¹⁰ Entrevista a Mere (Neza) y a Diego Cornejo (Tepito)

Sin embargo, la vertiente rebelde del arte y las contraculturas urbanas no desaparecen por completo. Como ya se anticipó, pese a su atonicidad adquieren mayor visibilidad pública y articulación como “movimiento” de resistencia, en determinadas coyunturas sociales en que el modelo capitalista (imperante en las últimas dos décadas) es puesto en entredicho por la movilización de la población. Esto lo podemos ver en la referencia para los años ochenta a las marchas en homenaje a los caídos de Tlatelolco. Más tarde en los noventa, en contra de las leyes para inmigrantes mexicanos en Estados Unidos y contra la globalización (en consonancia con las marchas a nivel mundial que se desarrollaban a partir de Seattle), lo cual requirió del movimiento anarquista y anarko-punk una mayor articulación tanto interna como con otros grupos que cuestionaban las nuevas formas capitalistas de explotación.¹¹

A mediados de los años noventa, el movimiento zapatista se vuelve un referente importante para muchos colectivos culturales y artísticos. Esto significó que algunos colectivos salieran de su letargo y se plantearan frente al movimiento indígena formas “urbanas” de resistencia.¹² Muchos participaron en la Convención Nacional Democrática convocada por los zapatistas, lo que permitió (al menos por un tiempo) observar la necesidad de articularse frente a los movimientos sociales.

Se señala que luego de este impulso viene un período de repliegue y más tarde su repunte, tras la ola de protestas y movilizaciones en toda la región bordeando el 2000. En ciudad de México este periodo coincide con la huelga de la UNAM entre 1999-2000, la que se transforma en un eje articulador de intereses más o menos dispersos y conecta a distintos colectivos culturales, en torno a las demandas estudiantiles.¹³

¹¹ Los anarkopunks (JAR), por ejemplo, se articulan en la movilización desde el tianguis el Chopo a Tlatelolco para protestar por la matanza de estudiantes en esa plaza el 68, ganando visibilidad en los medios. Más allá de la condena de los medios a los mismos, puede hacerse una relectura en el sentido de que “son vistos” por primera vez como un movimiento con preocupaciones sociales más allá del gueto que significaría una “tribu urbana”.

¹² Como señala un participante a un encuentro en el Foro Alicia: “No hay que olvidar lo que señala el subcomandante Marcos, que a cada cual le cabe en su espacio hacer una revolución, no somos indígenas, a nosotros nos cabe en este espacio urbano y en esta enorme ciudad hacer lo nuestro”. Encuentro de colectivos independientes y autogestión en el Foro Alicia. Octubre del 2006.

¹³ Es el caso del comité autónomo magonista (CAMA), cuyos miembros señalan que si bien desde los ochenta actuaron en colectivos, es la huelga estudiantil de 1999, como causa mas amplia de adscripción, la que fortalece el movimiento, permite articular redes, movilizarse, armar proyectos que en algunos casos continuarán. Más recientemente, éste y otros colectivos de orientación anarquista solidarizan con las movilizaciones de Atenco y Oaxaca y, tras la represión a las mismas, transforman en bandera de lucha la exigencia de libertad de los presos políticos.

Como recuerda uno de los entrevistados, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, eran decenas de alumnos los que comenzaron a preguntarse cómo traducir el movimiento de la huelga en imágenes frescas, distintas a las ya conocidas (con las clásicas figuras del Che), que pudieran ser vistas por el ciudadano común, y así cambiar la mala imagen que los medios hacían del movimiento estudiantil. En ese entonces la tarea reunió a diseñadores, comunicadores y en menor medida a artistas. Se realizaron jornadas de discusión y cuestionamiento a la función social del diseño, a la necesidad de cambiar con los cánones y las formas jerárquicas y excluyentes aprendidas en las aulas y con ella cuestionar el concepto de “calidad del arte”. Las técnicas de estencil y de carteles van a ser las más adaptables a la necesidad de producir una difusión e interlocución con el público (en la realización de talleres con la comunidad) para generar un imaginario distinto al propulsado por los medios masivos de información sobre el movimiento estudiantil.

Más tarde, en 2006 viene un proceso electoral que dividirá a la izquierda. A grandes rasgos, el proceso daría pie a colectivos en adhesión a la izquierda institucional en torno al candidato Andrés Manuel López Obrador (PRD) y a los seguidores de la “Otra campaña” por parte del zapatismo. Más adelante vendrán las movilizaciones en solidaridad a las manifestaciones y presos de Atenco y Oaxaca.¹⁴ Manifestaciones que reúnen a muchos colectivos comprometidos y conmovidos con los sucesos de represión y violaciones a los derechos humanos de los últimos dos gobiernos (del Partido Acción Nacional).

C.2- Luchar por la autonomía.

Como se señalaba más atrás, pese a la vinculación con los movimientos sociales, se observa una permanente y no resuelta tensión entre las acciones de tipo cultural y las propiamente políticas de la izquierda. Los colectivos y personas entrevistadas se

¹⁴ “[...] siempre hubo contradicciones internas fuertes: los intelectuales que tiraban líneas y los artistas, más en lo práctico. Los primeros decían: “en Bolivia la gente se muere y tu tocando la guitarra, en Salvador están matando y tu haciendo teatro, no es como para desesperarse y correr y tomar un arma” [...] era un discurso para estar cooptando a la gente que venía aquí por la música y teatro para que se fuera al hoyo obrero, “ya, vente a hacer trabajo obrero”, “nell, no, yo me quedo en la célula de Neza”, nunca me convencieron y finalmente e históricamente tuvimos la razón algunos porque si no, este espacio hubiera tronado. [...] nuestra propuesta es tan válida como la de la Otra (campaña)” Mere CECOS

cuestionan el tipo de vinculación entre su propuesta cultural-artística y el movimiento más amplio de la izquierda. El cuestionamiento remite a una preocupación por conservar la autonomía y con ello la libertad que requiere el desarrollo de una estética y creatividad original. De hecho, la permanencia en el tiempo de algunos colectivos culturales contestatarios dependió en buena medida de su parcial deslinde, especialmente con la política institucional. Probablemente este sea un factor que incide en un progresivo desplazamiento desde el apoyo a la izquierda tradicional hacia el apoyo a los actuales movimientos sociales y sus nuevas temáticas y discursos.

Mere de CECOS (Neza) comenta al respecto:

“Hemos querido sostener una propuesta artístico cultural que acompañase al movimiento social, eso ha sido una línea básica de nosotros, sin fundirse sin decir que es menos, si no que el proceso cultural es una propuesta en sí misma, eso si lo hemos insistido siempre con las organizaciones políticas sociales que veían la expresión artística como un relleno, como los artistas que llegaban a los mítines a traer su espectáculo”

Sostener la cultura y el arte como una dimensión que “acompaña movimientos sociales” pero que no se confunde con ellos es lo que señalan Roberto Vásquez y Olimpia Zárraga, integrantes de la compañía de teatro *Utopías urbana*, de Neza:

“[...] tenemos una relación con la izquierda de este país, con esa forma de pensamiento no con un partido, la política no relativa a algo partidista sino más bien de derechos humanos, de igualdad, de equidad,[...] hemos trabajado con una izquierda más libre, más radical, en la que no necesariamente tenemos que estar inmersos en una agrupación u organización para decir quienes somos [...], toda esa gente que lucha por los derechos y la igualdad en este país, puede ser EZLN, como puede ser la gente que está intentando liberar a los presos políticos de Atenco [...], principalmente nuestra finalidad es hacer teatro.”

El colectivo artístico-cultural que estuvo más cerca de los movimientos de izquierda puede mantener algunos elementos de ésta, en, por ejemplo, su “sentido orgánico” que comenta Mere, en tanto fueron concebidas desde una concepción de transformación social y que toman elementos organizativos de estas tradiciones (en las formas de discusión y en el sentido estratégico de sus propuestas). Sin embargo se desprenden para defender las potencialidades que se desarrollan desde la cultura, ya que ésta se concibe como un campo legítimo de lucha social.¹⁵

Por su parte, el resurgimiento del anarquismo nace de una desconfianza y desprestigio de la política institucional, y se dirige a crear formas de sociabilidad y una cultura política distinta a la tradicional y a la izquierda. Qué implica trabajo personal y colectivo para cambiar ciertas actitudes que atraviesan la política, como el autoritarismo, el sexismo, el individualismo (entendido como egoísmo), la depredación del medio ambiente, el consumismo, entre otras. Los jóvenes anarquistas (adscriban o no a la estética punk), realizan diversas actividades culturales con un sentido político, es decir, lo político se concibe, a partir de una serie de transformaciones eminentemente culturales.

D.- La estética de los márgenes, la identidad y la apropiación del espacio público.

Los creadores y promotores culturales de Nezahualcóyotl refieren su actividad a la pertenencia a Neza. Aún cuando dialoguen con el arte y sus circuitos de forma más amplia, siempre están volviendo a su espacio inmediato, un lugar relativamente nuevo del que tienen recuerdos de su fundación, que observan en constante transformación tanto por los procesos de modernización (vías, viviendas, servicios), por las transformaciones realizadas por sus habitantes, como por ser un espacio fronterizo que se comunica con el centro de la ciudad de México.

Algunos creadores explican estas transformaciones y el porqué de la proliferación de tantos artistas cuando es de suponer que el arte “no es para pobres”.

¹⁵ Mere sostiene que los orígenes de la organización cultural CECOS se ubican en la fusión tanto de jóvenes artistas como intelectuales y activistas de Neza. Las distintas orientaciones no cesaron en producir fisuras que terminaron en la creación del centro cultural de parte de los que no estaban conformes con ligarse al partido político PCM (partido comunista mexicano).

Mere, de 47 años, recuerda:

“La familia aquí comenzó a construir esta ciudad de la nada, entonces por dónde estos jóvenes canalizan su energía, por la ciencia iba a estar difícil sin recursos, la técnica pos no más las tecnologías básicas [...] no, lo nuestro tenía que ver con lo educativo, lo estético y el arte, para tener una voz, yo me lo explico así. Mis compañeros de infancia muchos ya no viven, se quedaron en el camino, en la calle, y nosotros tuvimos esa posibilidad de construir una propuesta colectiva de ser sujeto y objeto del proceso de construcción del cambio, hacer algo diferente por este país, con estas herramientas”.

De una generación más joven, Lupus, de 33 años, muralista de Neza Arte Nell, señala:

“Llegó mucha gente de la república a un lugar feo, nada que ver con su paisaje, porque creyeron que podían subir otro peldaño, aquí no había tradición ni nada, y tan cerca del DF que es tan cosmopolita, por ello el rock, la generación de la banda, la calle, el vivir en la calle, ¡Pero si todos vivíamos en la calle! Hasta se quedaban a dormir en la banqueta, los chimecos, los chavos que llevaban a sus novias y sus esposas. Era el vértigo en inventar una identidad que te sirviera para estar en ese vacío y para ajustarse a la velocidad de los tiempos”, “Mucho de la mística de Neza Arte Nell era eso: cómo jóvenes sin dinero podían hacer arte y si ves los materiales con los que trabajamos, son muy callejeros y reciclables, todo eso es, parte de nuestra propuesta estética”

Una constante es la necesidad de apropiación, transformación y resignificación de los espacios públicos cotidianos desde operatorias estéticas y con ello culturales. En esta apropiación o necesidad de “habitar” un espacio como propio, se desatan disputas cotidianas con otros actores y configuraciones culturales dominantes. En el caso de Tepito, los *Martes de arte en Tepito* funcionan en una esquina concurrida por el comercio, justo en los bordes del eje que divide a Tepito en dos delegaciones. Según los organizadores esta ubicación tiene por función “devolver la unidad del barrio porque

nos han tratado de dividir mediante delegaciones” (Luis Ávalos). Para ello disputan constantemente la visibilidad del espacio con los comerciantes callejeros que tienen repleta toda la avenida. Por su parte, de acuerdo a Mere, en el centro cultural *CECOS*, se está conciente de la importancia de contar con espacios tanto cerrados –como centro de operaciones que dan permanencia al grupo-, como públicos, en la calle. Por eso instalan todos los domingos un foro justo delante del Municipio de Neza. En este caso la disputa es sobretodo con el gobierno, aún cuando se señala que con el tiempo han sabido respetar este espacio.¹⁶

Se desea “habitar” de modo activo, espacios urbanos considerados hostiles, uniformes, estigmatizados, ajenos, represivos. Hacerlos “propios”, o más cercanos a una determinada identidad barrial siempre en construcción, implica inevitablemente intervenir en ella, en sus imágenes y en sus lógicas; como al mismo tiempo cambiar con ella. En los barrios la recuperación de la tradición muralista se plasma en medio de conjuntos habitacionales y un entorno urbano homogéneo, mientras que otras formas de expresión han implicado la invención de formas de socialización y comunitarismo festivo.

Las propuestas del colectivo *Los olvidados* (Tepito) en este último sentido, tiene en perspectiva recuperar las formas comunitarias de sociabilidad que se dan en la vida de barrio y que los procesos de modernización parecen aniquilar. En ellos, tal como en otros artistas, está presente la necesidad de recuperar lo mexicano, que vive en las formas cotidianas de convivencia, en las fiestas populares, en los personajes y en lo que llaman “la memoria sentimental” del pueblo, que el grupo intenta evocar en la recreación de personajes de películas mexicanas, o en la recreación (a través de sus teatros de calaveras) del espacio comunitario de la vecindad.

En este caso la mexicanidad no se observa como lo local en sí mismo, sino como una condición marginal pero en constante movimiento y diálogo con el exterior, que utiliza

¹⁶ “Cuando trajimos al subcomandante marcos aquí a la explanada [...] dijimos que íbamos a usar la plaza nos contestaron que no, pero nuestra estrategia es llegar muy temprano a las 11 de la mañana con un equipo, [...] y que quítense y para nada si quiere reprimir, reprima [...] mejor díganles a sus jefes que vengan y nos repriman, sabemos que no vendrán, y si vienen nos echamos a correr...ese tipo de censuras hemos tenido. Por eso te digo: mantener un espacio cerrado y la construcción de un espacio público ha sido clave “(Mere, CECOS)

y juega con los códigos de éste, para introducir los propios de modo casi imperceptible. Para Primo Mendoza, esto se observa en mucho de la literatura de Tepito y en el carácter de sus personajes que ponen de manifiesto al sujeto marginal. Este no es estático sino que cruza la frontera de su clase y de su lugar de origen para regresar a ella, en un constante ir y venir. Esta sería la condición del *Pachuco*, personaje que se hizo popular con las películas de Tin-tan. Pachuco es el inmigrante que cruza la frontera de Estados Unidos vistiendo un traje que le queda largo y hablando un mal inglés, poniendo así en evidencia la dificultad de ser aceptado, pero también evidenciando el carácter maquineo y de disfraz de la propia sociedad que lo acoge. La figura del *pachuco* puede ser interpretada como una metáfora del doble juego que se establece desde algunas propuestas de sectores marginales, la interpelación a la sociedad mayor y la búsqueda de reconocimiento de la misma. El estilo del *pachuco* refleja la capacidad de parodiar no sólo cruzando la frontera del país, sino las internas que existen en la misma ciudad de México. Por ello este personaje sería iconizado en la revista *Desde el zahuán*, como el alterego de su director, Fernando Ramírez.

Ahora bien, estos procesos identitarios desde los márgenes están siempre en construcción y dependen del diálogo con los diversos actores del espacio público. Con ello, la interpelación y reto a la sociedad mayor (develando sus pretensiones, artificios e intolerancias) también se superpone una cierta búsqueda de legitimidad y reconocimiento.

Con algunos relatos de los punks se observa esta doble operación, las bandas que comenzaron a exhibir sus cabelleras coloridas por el barrio y las principales calles de la ciudad provocaron en un principio el escándalo y condena de la gente, potenciada por los medios de comunicación. Si bien, habrían sido convocados más por el “desmadre” que significaba y sigue significando el punk “*la esquizofrenia de los cuerpos, en el slam*”, al que refiere Margarita (del colectivo extinto *chavas punk*). Muchos de ellos irían conformando colectivos y estableciendo puentes con el anarquismo. En este desarrollo los propios colectivos permiten percibirse y ser percibidos cumpliendo una función política y social más amplia, lo que significa ser respetados y reconocidos de otra forma, rompiendo con el estigma de delincuentes.¹⁷ En un sentido parecido los

¹⁷ Pájaro, de aproximadamente 38 años, es uno de los fundadores del Tianguis del Chopo y recuerda los inicios del movimiento: “Iniciamos el movimiento punk en la periferia, con las rolas del 72 y 73 con Perro Negro, El síndrome, la Mota, Mierdas Punks-Neza, los *gabachos*. Nos contactábamos e

anarquistas del colectivo CAMA, intentan devolver la legitimidad al discurso y práctica anarquistas, la cuál, para ellos, ha sido acallada por la cultura oficial y por la academia.¹⁸

De esta manera, en los creadores y promotores culturales como en los jóvenes anarquistas, se observa una identidad en construcción, abierta a sus efectos y relaciones con el medio, que va desarrollando y trabaja aspectos relacionados con su imagen y la legitimidad de su discurso y práctica en el ámbito social. Desde este lugar situado, contextualizado en que desarrollan sus actividades dialogan con la cultura y sus instituciones, ya sea ésta el discurso académico, intelectual- artístico, los medios, el Estado y otras formas de lucha social, consideradas talvez de “mayor peso” o más respetadas.

E. Haciendo comunidad, una crítica posible a la modernidad.

Un tipo de producción que permite conocer los principios que rigen a los colectivos es el material escrito que estos producen. En sus textos, se observa la importancia de que participe la comunidad. Incluso algunas publicaciones dependen completamente de la colaboración de simpatizantes. En publicaciones de barrio se enfatiza que la finalidad está en promover la lectura y la creación literaria de gente de la comunidad, sin censurar ni corregir lo que ésta escriba. Todos tienen derecho a expresarse, la concepción del arte es también por ello abierta. De no endiosamiento ni elitismo, arraigada en lo cotidiano,

intercambiábamos entre la misma banda, los botones, discos, en esa época tocábamos pero llegamos con bandas del Pedregal, el *cabezón*, la *zapa*, la neta era puro desmadre. 70s punks, 80s rocks. Los hoyos funks eran vetados. Cuando el pinche rock lo veíamos todo por televisa, se abre a nivel nacional la gente lo pedía. Nos vetaban primero por ser rocker, después por ser punk, te daban putizas, te sacaban lana, nos tenían miedo, ahora les damos risa. En el Chopo: Los *nokautos*, formamos también colectivos que derivaron en otras cosas, dábamos el asiento, que la gente viera que teníamos conciencia [...] Nos organizamos en colectivos para que nos respetaran” Encuentro: “A 30 años del punk”, realizado en La Pirámide, octubre, 2007.

¹⁸ Matías, perteneciente a CAMA, señala: “Hay una admiración en nuestro colectivo por el personaje de Flores Magón. Nos llamaban la atención sus convicciones, su incorruptibilidad. La idea de militante de él y de sus compañeros, el comunalismo, el planteamiento de libertad. Pensábamos que la historia lo había asesinado. No se ve en las escuelas, a Pancho Villa y a Zapata todos lo conocen [...] Pensamos que esto era así por sus concepciones anarquistas... Se cree que “Tierra y Libertad” es una proclama zapatista pero nadie habla de la influencia magonista en este principio. Algunos historiadores incluso lo distancian de la revolución mexicana y recalcan más en las fisuras, en el carácter incendiario de Magón y no observan los momentos de cohesión, su capacidad teórica y sensibilidad en la concreción de ideas a través del periódico *Regeneración*, que él dirigió. En este se proponían las fechas de los levantamientos armados que Zapata iba programando acorde al periódico.”

en la experiencia y en la necesidad de interpelar el sistema social (sobretudo en las revistas anarquistas).

La identidad, ya sea barrial, ideológica y/o contracultural, es el motor de esta producción y la comunidad, su destino. La comunidad no es cerrada y admite su relación con distintas redes y organizaciones. En el caso de Tepito se señala por ejemplo que la actividad cultural aquí ha trascendido la comuna y establece relaciones con gente que simpatiza con el movimiento, con los cuales se inicia una colaboración, muchos de ellos de Neza u otras delegaciones populares. Lo mismo los zines punks destinan algunos artículos a distintas luchas como la zapatista u otras luchas latinoamericanas e incluso no urbanas, como el Movimiento de los sin tierra en Brasil, o de los mapuches en Chile.

El sentido de comunidad estaría arraigado en las formas populares de convivencia. Éstas distinguen a la propuesta y marcan una crítica a las condiciones de la modernidad, su individualismo y falta de arraigo. Como señala Chiwi, un joven anarko-punk de la JAR:

“Nos hemos dado cuenta con el tiempo que hay que defender el sentido de comunidad, con otros compas que hemos ido a Europa hemos visto cómo no les importa, ni saben ya quien vive al lado, negocios, tiendas, estan muy aislados. Acá tuvimos la suerte de vivir todavía en una cultura de barrio, nos tocó ver que la gente se apoyaba, dónde si alguien no tenía trabajo, ni dinero, el vecino le ayudaba. Donde el vecino como se conocía con el de la tienda, le decía: “oiga puedo llevarme ésto de fiado, claro que sí”, eso es impensable en el wallmart. Ya no es tan así, ahora la gente es más egoísta, compite. Por eso es muy importante mantener el principio de comunidad, porque con comunidad somos más fuertes”

Daniel Manríquez (Tepito Arte Acá) tiene una propuesta de política publica incluso orientada a revalorar la tradición popular y las formas de convivencia que se dan ellos, para él, el Estado está en un error, habría que reavivar e invertir en la artesanía y bohemia que caracterizó al barrio tepiteño. La modernidad en Tepito habría significado

la desestructuración de estas formas de convivir y de los oficios que generaban habitantes creativos y despiertos.¹⁹

F- El Estado, el mercado y la propuesta de una política cultural de los oficios y la autogestión

En el discurso de los entrevistados la importancia de la actividad cultural y artística que promueven radica en devolver al sujeto su capacidad creativa, de ser útil por sí mismo. Esta capacidad se va perdiendo por una transformación de la sociedad a pasos agigantados que desintegran los lazos de solidaridad, que promueven el consumismo de cosas innecesarias, o de las necesarias, que antes la comunidad o el propio individuo producía. Según Luis Ávalos, de Martes de arte en Tepito:

“[El problema era que] estábamos transculturizándonos con todo lo que llegaba de afuera, en este caso la fayuca, vicios de conducta no nuestros, el sistema empieza a dañar el barrio, porque un barrio de gente creativa se empieza a transformar en un barrio de delincuencia [...] .Ha dejado el taller, la escuela. La gente ha perdido la creatividad, lo que mínimamente necesita hacer con sus manos. ¡Todo lo compra ya!, no más es apretar botones y comprar y eso a cualquier comunidad, al menos a la mía, le ha hecho mucho daño.”

El Estado y el mercado son dos agentes de las ofertas culturales oficiales o dominantes, cuyas propuestas se representan como ajenas, desconectadas con la realidad cotidiana e incluso violentándolas y desvirtuándolas.

Así, las Casas de la cultura del gobierno ofrecen talleres que reproducen la “dependencia de las personas” y que promueve que tengan una actitud pasiva. Los medios de comunicación hacen algo parecido: propician las condiciones psicológicas

¹⁹ Ponencia presentada por Daniel Manríquez en el seminario: Contra-imágenes: culturas populares en México y Brasil”. Posgrado de Estudios Latinoamericanos UNAM, abril, 2007.

que inducen a las personas a anhelar lo que no tienen: ser como la clase alta, presentar sus rasgos, consumir lo mismo. “La atrofia de las manos” como señala Eduardo artista plástico de Tepito, es una metáfora de la falta de creatividad y pasividad provocada por los medios y la cultura oficial.

Comenzando por el Estado, la constante es una crítica feroz. En los creadores podría verse que esta crítica proviene de la mala relación con los partidos políticos e instituciones. Crítica que en ocasiones llega al propio Estado como institución. La ética de los partidos es la conveniencia electoral y la cultura política que manejan es la del clientelismo. Patrones de comportamiento que parecen enquistados en el trato con las gubernaturas aunque estos vengan de la derecha o de la izquierda institucional.

El creador intelectual o artista que ha brillado en Neza y afuera es apoyado por el gobierno con el propósito no declarado de hacer pasar su talento como un producto de la política cultural del gobierno local. Muchos artistas reconocen que han pedido financiamiento mediante becas a los organismos del Estado que realizan convocatorias abiertas para eso, lo mismo se quejan de que estas rara vez llegan, o en el caso de las generaciones más antiguas, de que han llegado tarde. Sin embargo el apoyo del Estado no es un factor que incida en su motivación por emprender acciones culturales. De hecho, parece ser un principio, que permite la pervivencia de un proyecto personal o colectivo popular, el que su desarrollo no dependa de financiamientos externos, pues esto puede detonar incluso su extinción o bien la división interna de sus miembros. En el caso de los anarquistas, como es de esperar, la crítica parte del error de la propia existencia del Estado y de ahí la de los políticos. Quizás sean estos marcos de interpretación de la realidad, avivados por el pensamiento anarquista, los que inciden en que estos grupos no mantengan una relación de colaboración con el Estado ni sus políticas culturales, más bien se trata de generar acciones completamente alternativas a estos espacios.

Habría que señalar que la comunicación con algunas experiencias del gobierno relativiza la opinión de su inutilidad. Es el caso de *FARO de oriente*, iniciativa del gobierno del D.F, que en general sí es valorada por parte de los entrevistados/as porque se considera un aporte a la comunidad, por el trabajo de talleres, el sentido colectivo de

estos y porque obedecen a los intereses de la gente del sector, especialmente de los jóvenes.

Otras, en cambio desvirtúan la propuesta original, casi serían plagios del Estado. Como explica Margarita de *Chavas punk*:

“Las mujeres hicimos albergues para mujeres y niños, entonces la gente sí veía que hacíamos cosas, primaria y secundaria abiertas, visitábamos psiquiátricos, tocadas con sentido político, pero nuestros proyectos los roba el Estado; guarderías, las casas de apoyo. Ya no son autogestivos, a las mujeres las mandan de oficina en oficina [...] En una acción pudimos meter al chavo a la cárcel. Teníamos las brigadas antimachos, nos llamaban las capadoras, enfrentábamos al violador, al golpeador”

El peligro de ser usados del algún modo por el Estado es un temor que genera suspicacias y una forma de relacionarse con las gubernaturas de acomodamiento y distancia, como señalan en Tepito: “*Nosotros sabemos que le estamos haciendo el trabajo al Estado*”.

La vía cultural y la recuperación de la creatividad, desde la propia gente y no desde el Estado, es lo que puede transformar la calidad de vida de los habitantes del barrio de Tepito como señala Luis Ávalos:

“[...] De chamaco me doy cuenta que el problema no es tanto de jodidéz, sino de cultura porque de una u otra forma la gente del barrio sobrevive...Nosotros sí sabemos lo que la gente quiere, por eso decimos: sacar la mugre de los espacios públicos, para llevar la cultura, la educación y la capacitación, cuando la gente se integre de nuevo a los oficios, yo digo que ése día vamos a ser libres otra vez[...] estamos convencidos que lo que hacemos como comunidad ningún partido político ni funcionario lo va a hacer [...] La verdad es que la persona que tiene un oficio y sabe hacer algo mínimamente para vivir, sobrevive...no se necesita de mucho dinero!, [...] la gente con oficio, no necesitas ni el gran mercado, el mercado somos

nosotros mismos.. sin exagerar claro seria imposible a estas alturas llegar al trueque, si tu tienes un oficio no vas a tener patrón, tu puedes ser tu propio patrón [...] la gente que tiene oficio es libre tiene tiempo de pensar de reflexionar, si, es por eso que nos hemos dado a esa tarea, de ocupar los espacios públicos,... Cultura no es lo que nos muestran en el bellas artes, no es los libros, ni ir a la universidad a recibir información vieja, occidental, cultura es lo que a diario generamos nosotros, hasta en cotorreo lo digo, para mi de veras mi universidad es mi barrio Tepito, porque es donde aprendes, el rollo es que sabemos que la cultura es lo que hacemos nosotros. Lo que puedes recibir de las escuelas, espectáculos que te da el estado es información y gacha, no mas ve la televisión mexicana, qué programas tiene ¿eso es cultura?[...] Tepito somos todos, somos pueblo.” Luis Ávalos. Zapatero de Martes de arte en Tepito.

El arte entendido como oficio parece ser una constante. A diferencia de una concepción del arte por el arte, acá se pone en claro que el acto creativo sirve para otra cosa. Es por ello que adquieren relevancia los distintos talleres de oficio para fabricación artesanal de zapatos, de esculturas, etc. También podemos ver la importancia a la encuadernación y serigrafía en los movimientos anarquistas que conciben esta práctica tanto en su creatividad como en su funcionalidad para la difusión del propio movimiento.

G- Sobre producciones y publicaciones culturales. Una estética popular urbana y contestataria

Los sujetos y colectivos desarrollan sus propuestas desde la experiencia social en la que se encuentran inmersos. Estas experiencias encuentran su concreción en determinados recursos formales que van definiendo la estética de un colectivo o un movimiento, una estética que si bien se nutre de los distintos lenguajes del arte, realiza combinaciones con otros elementos provenientes de la tradición popular (la cartonería, las películas mexicanas, las historietas) y las vertientes culturales contestatarias heredadas de las

nuevas tecnologías, que permiten una re-codificación de los signos de la modernidad, en especial los provenientes de los medios masivos.

Como manifestaciones visuales y escénicas prevalecen la intervención en espacios públicos y en particular diversas técnicas murales en avenidas, calles y unidades habitacionales, el dibujo de reproducción masiva en distintas superficies, como la pegatina y el afiche, los talleres de artes y oficios al aire libre en que las obras adquieren para el espectador o transeúnte el carácter de proceso, además de la propia intervención corporal e indumentaria en grupos anarquistas especialmente punk. No obstante existen publicaciones de libros (de mayor volumen), las manifestaciones literarias parecen acudir mayormente al relato corto, en ocasiones de carácter testimonial, presentes en el cuento y la crónica (el que aparece muchas veces complementado con el dibujo), la historieta o el comix. Como medios que combinan lo informativo y literario en un formato económico está el boletín y su derivado que es el fanzine, el cuál contiene de preferencia un estilo narrativo que podría ser definido como de ensayo (desde la proclama ideológica, la llamada contra-información, hasta declaraciones personales) y que de modo manifiesto acude a una gráfica que remite a una identidad contestataria.

Con ello se recurre a distintos soportes, como playeras, chamarras, adornos, murallas o un cartel, y con frecuencia se entremezclan distintas tradiciones (la del dibujo y la literaria; la del diseño y el dibujo; o todas a la vez). Lo efímero del soporte se puede relacionar con consideraciones económicas, que los mismos grupos destacan, pero estas consideraciones también se enlazan a otras, relacionadas con la necesidad de producir una comunicación directa, y se podría agregar también al deseo de contactar con comunidades abarcando el espacio social simbólicamente en sus distintas superficies.

Como ya se vio, esta prioridad comunicativa liga a las propuestas muchas veces con acontecimientos sociales más o menos contingentes sobre los que se pronuncia. La función comunicativa siempre actual, aun cuando recurra a la memoria como estrategia simbólica para expresarse, advierte de su perenidad, de su carácter de proceso comunicativo y por ello cambiante. Sin embargo, se señala como necesario ir conservando las tradiciones que desde acá se van formando, antologizarse en cierta

medida y permanecer como parte de un movimiento identitario que exige reconocimiento.²⁰

“La obra” se convierte no en un elemento en sí mismo, sino que puesto en diálogo con el contexto social y los procesos de identidad del que ella forma parte constitutiva como símbolo. Se instituyen ciertas prácticas y lenguajes más adecuados a la objetivación de la experiencia situada, y con ello no limitan su creatividad a determinados lenguajes o géneros artístico-literarios. La creatividad es muchas veces pluriformativa, en ocasiones espontánea y interdisciplinaria. Con ello recurre y sintetiza elementos provenientes de distintos sistemas de codificación (de la calle, del mercado, la publicidad, las tradiciones populares, el arte, etc.) que repercuten en la hibridación de la propuesta, en su significación ligada a su contexto, que es la que completa su significación.

Veamos algunas propuestas. Los integrantes del grupo *Los Olvidados*, provienen de las áreas de la cartonería, el teatro, la sociología y la música, se reúnen periódicamente en un espacio dentro de un centro deportivo comunitario en la colonia Morelos de Tepito. En ese espacio abierto “a quien quiera acercarse”, realizan reuniones literarias, proyectan y comentan películas (tanto de cine de arte europeo como de cine mexicano y latinoamericano), discuten temas políticos contingentes y trabajan especialmente en el montaje de intervenciones en el espacio público a partir de la cartonería (trabajo de una fuerte tradición en el barrio). Para esto último, realizan reuniones de discusión e investigación del tema que intentarán abordar. Uno de sus trabajos viene realizándose cada año, desde hace más de una década y consiste en la recreación actualizada de las fiestas de la quema de Judas en el sábado de Gloria. El grupo prepara con varios meses de antelación y con gente del lugar un muñeco de hasta seis metros construido de cartón

²⁰ Ejemplos en este sentido se encuentran en todos los colectivos. Uno de ellos es el del nuevo muralismo. El muralismo en los barrios, reconoce como parte de su herencia el muralismo de “los tres grandes” de la postrevolución mexicana (Rivera, Siqueiros, Orozco), pero ciertamente el muralismo del que se habla, no adquiere plenamente el carácter de monumentalidad y de patrimonio nacional que debe ser conservado, como el que sí tuvo su antecedente. Esto tiene como resultado un discurso en tensión en los mismos artistas: por una parte reivindican el arte efímero de sus propuestas, la utilización de materiales y superficies ligadas al contexto material (que por ello no garantizan su perdurabilidad) y la libertad de sus obras, pero por otra parte, la creciente conciencia del valor de sus obras a la comunidad y la falta de reconocimiento de las autoridades a las mismas promueven en ocasiones que sus autores defiendan el que éstas se conserven como una pieza de la construcción de una identidad popular. Esto se puede ver en la preocupación de Alfredo Arcos por restaurar algunos de los murales que realizó décadas atrás en una escuela, o en la discusión que mantiene Neza Arte Nell con el Faro Oriente para mantener el mural (que realizaron con otros colectivos) que envolvió las paredes externas de este centro cultural de gobierno del DF en sus inicios.

que representa un personaje que será sometido al veredicto popular, a este se le leen sus cargos para proceder a romperlo como una piñata.

La experiencia recrea la fiesta popular religiosa y recupera de ella los elementos catárticos de manifestación del descontento popular, “Antes era común que la gente se proclamara por ejemplo contra el dueño de abarrotes por poner la mercancía al precio que quería, ahora puede ser un similar, o el mismo presidente Felipe Calderón, que fue el personaje que enjuiciamos el año pasado”, señala uno de los integrantes.²¹ Otra propuesta recurrente, también sustraída de tradiciones populares, es el montaje de lo que llaman “teatro escénico” de calaveras de cartón. En ella, la escenografía está cargada de símbolos. Los personajes y la posición de sus cuerpos intentan recrear una historia que puede remitir a la violencia de la ciudad de México, como a lo que llaman “la memoria sensitiva” (olvidada) de los públicos, a través de escenas del cine mexicano (presentes en la memoria popular) o las formas de convivencia de las antiguas vecindades del barrio.

La utilización de las tradiciones populares con un sentido actual y crítico también se observa en la compañía *Utopías urbanas*, que realiza en época de navidad una adaptación de las antiguas obras de posadas, destinadas originalmente a la evangelización española en tierras mexicanas. En estas posadas se narra la historia de un ángel que guía a los pastores hasta el nacimiento de Jesús sorteando las tentaciones del mal. En la versión de *Utopías urbanas*, el mal está representado por un cerdo que intenta por distintos medios intervenir en esta misión, evocando los vicios de las instituciones políticas, religiosas y los principios capitalistas que la cruzan, recurriendo

²¹ Rescatamos del Periódico mexicano La Jornada, algunos de los diálogos que se dan en la quema de Judás: “Ebrard [gobernador del Distrito Federal de México y miembro del partido opositor al gobierno de Felipe Calderón] también fue sometido a proceso: “Mexicanos, ¿a dónde llevan a este ciudadano? A quemarlo, es un *Judas*”. La autoridad, representada por Everardo Pillado, integrante de Los Olvidados, pedía “pruebas, pruebas ¿cuáles son las pruebas?” para consignarlo, y al unísono se escuchó: “durante su campaña prometió seguridad, política social justa, ¿y con qué respondió? Inventando un recurso que no está en la ley: la expropiación gandalla”. Entre los presentes, principalmente comerciantes y habitantes molestos por las expropiaciones y el retiro de estructuras metálicas, creció el rencor y surgieron más acusaciones: “es culpable de causar terror y confusión entre los más desprotegidos, se reúne en lo oscuro con empresarios poderosos, prestanombres y vende patrias”... “Pretende destruir el bagaje cultural de un barrio, y no cualquier barrio, la zona más emblemática de México: el barrio de Tepito”. La sentencia estaba dictada y el monigote fue consumido por las llamas”. Publicado en La jornada, domingo 8 de abril de 2007

a uno de los recursos más frecuentes en las propuestas dramáticas populares de estas características: la parodia .

Una consideración al material visual visto es la utilización de íconos pertenecientes a la cultura oficial, que son puestos en relación a otros elementos y contextos significativos, modificando su significado original, aquel que le confiere una autoridad incuestionable. Esto con la intención de provocar un cambio en la percepción del espectador frente a los mismos. La intención meramente retratista y *aurática* en la obra es modificada, para llevarla a una lectura que implica el cruce de referencias que entran en coalición y que producen (al menos teóricamente) una percepción distinta del mismo ícono y con ello de la realidad.

Neza Arte Nell, por ejemplo, interviene sus imitaciones de obras clásicas, utilizando los personajes de animación o reales como wini-pu o Salma Hayek, poniéndolos en una situación amorosa. En ellos la intención es provocar un desconcierto, mofarse y presentar elementos que hagan del arte algo comprensible a través de símbolos “señuelos” (capaces de ser vistos y reconocidos por el público distraído que transita por las avenidas).

En otros casos la operación radica en resaltar elementos subordinados o acallados por la cultura oficial, en formas monumentales que colocan a este elemento en un lugar de autoridad. Las figuras femeninas e indígenas, por ejemplo, pueden ser resaltadas, representando en ocasiones una redención. Esta operación plantea la paradoja de que lo iconoclasta –entendido como rompimiento con la autoridad de los íconos-, co-existe con una iconofilia, en este caso la que refiere a lo acallado, que no se quiere ver y que intenta hacerse visible. Como señala un entrevistado ex integrante de un colectivo punk: “la estética punk, sus dibujos a la gente no le gustan, parece agresivo, pero en eso consiste, en resaltar la parte que no queremos ver”. (Toby, Revista *Mercado Negro*)

Estas operatorias llevan a una metáfora de lo social, que devela sus contradicciones y silencios. El efecto simbólico metafórico tiene una intencionalidad crítica, pero no se trata de un mensaje unívoco, pues implica la lectura de juegos de significantes que generan una conmoción más o menos abierta a interpretaciones. Sin embargo, hay que reparar en que la sutileza de la metáfora puede depender del peligro de ser censurado,

como de la convicción de que la propuesta no puede ser pedagógica ni subestimadora del público, sino que tiene que permitir un cambio de percepciones de lo cotidiano y la reflexión acerca del mismo.

Algunos artistas ponen hincapié en no ser evidentes en el sentido de la crítica de su propuesta, optan más bien por una estrategia que pretende desestabilizar las percepciones rutinarias de la gente ayudándoles a abrir la mirada hacia otras posibilidades que le lleven a cuestionar y reflexionar acerca de su realidad.²²

El muralista Alfredo Arcos expuso, en el 2000 en el Zócalo y otros espacios abiertos y concurridos, una manta gigante con la cabeza de Juárez saliéndole por las orejas y narices mujeres muertas. La referencia a los asesinatos de mujeres en ciudad Juárez, en la figura de este prócer de la historia mexicana, llama la atención sobre la negligencia de las instituciones políticas en la actualidad sobre estos hechos.²³

En la operación de resaltar elementos silenciados por la cultura, en ocasiones puede apreciarse la presencia en la obra de un relato hasta cierto punto mítico. El relato mítico conduce a una fuerza originaria que podría volver en la forma de justicia o regreso a un equilibrio. Esto puede verse en la narrativa de algunas propuestas visuales en las que figuras devaluadas como la mujer, el indígena, los presos políticos, el joven o niño marginal, aparecen invirtiendo el orden que los excluye.

²² “Comenzamos por el panfleto, pero derivamos a otras vertientes, nos hemos ido dando cuenta, que las propuestas de panfleto o de temáticas explícitas, rayaba en un exceso de lo didáctico y a su vez me parecía hasta ofensivo con la imaginación y el intelecto del espectador..la gente en general tiene capacidad de hacer lecturas sobre lo que vé” (Roberto Vázquez-Utopías Urbanas).

En este sentido también está la perspectiva de los performanceros Emma Villanueva y Eduardo Flores del colectivo Edema (2000-2003): “En los Estados Unidos se ha teorizado de manera muy clara la diferencia entre arte simplemente *in situ* y *arte público*, entendido este como una obra que parte de una comunidad, está dirigida principalmente a ella, y tiene una clara conciencia de sus implicaciones extra estéticas. Se trata de motivar al espectador a reflexionar acerca de un tema, para que se forme una opinión propia; no de imponer un punto de vista por medio de propaganda artística. Se reconoce que el artista tiene un punto de vista tan subjetivo como el de cualquiera; no se pretende mostrar “el punto de vista objetivo”. Se trata de informar y concientizar; no se busca “salvar a nadie”. La meta es modificar conductas sociales; no poner estatuas en la calle para ‘educar a la gente’”. En presentación de la pagina web del colectivo Edema.

²³ Alfredo Arcos, construyo un pene gigante y coloca la figura de una mujer muerta en el glande, la obra la intituló *La erección de Neza* y se expuso en el museo del Chopo en 1994 desatando la ira del gobierno de Neza, quienes según el mismo autor “dejarán de mencionar por un buen tiempo la palabrita”. La obra ironiza la vanagloriada “erección del municipio de Nezahualcoyotl” que repiten sus autoridades, monumentalizando una verdadera erección que devela entre otros sus significados patriarcales y la falta de una política contra el sida en la década de los 90.

En el mural titulado “Muerte al violador”, realizado por el autor ya mencionado, se narra por escenas la violación a una mujer por perros salvajes (ícono de su obra que refiere al mismo tiempo la fundación de Neza -lugar de lobos- y el perro callejero marginal del lugar), la mujer que inicia en el piso termina en un extremo de la muralla, erguida y asesinando a los perros que la atacaron. Los murales del exterior del Palacio de ayuntamiento de Nezahualcóyotl, a cargo de Neza Arte Nell, colocan la figura del y la indígena erguida entre el maíz, la estética moderna en la utilización de sprite y colores metálicos que esta técnica posibilita, se mezcla con lo indígena y las reminiscencias del muralismo de Diego Rivera.

H.- De Revistas, periódicos, fanzines y zines

A continuación se revisarán algunas publicaciones de orientación anarquista y de artistas de barrio, intentando conocer algunos elementos que permitan entender la articulación estético-política en las propuestas creativas de estos colectivos. Sin duda la selección representa una mínima parte de la extensa diversidad de publicaciones autogestionadas o que desarrollan su actividad desde una perspectiva alternativa y crítica, difícil de abarcar en toda su extensión si se considera su gran cantidad, su heterogeneidad y la irregularidad de su aparición en el tiempo, además de los circuitos restringidos en los que circulan.

Una primera selección, en la que se encuentra la mayoría de las publicaciones vistas, agrupa a las *publicaciones de orientación anarquista*. Algunas son referentes cercanos del movimiento anarquista y anarko-punk actual. Es el caso de las revistas *Testimonio*, *Germen*, *Caos* y *el Motín*, que aparecen en su mayoría a fines de los 70 y principios de los 80. Se trata de revistas que intentan rescatar y actualizar la potencialidad crítica del anarquismo. Aparecen artículos de destacados intelectuales previamente publicados en revistas europeas a las que se irán intercalando otras sobre México y la descripción de experiencias libertarias tanto locales como de otros países. En estas revistas cumple un lugar destacado la gráfica (dibujos y serigrafías) inspirados y reproducidos de la gráfica anarquista de principios y mediados del siglo XX.

En los 80 y 90, como parte del emergente movimiento punk, nace el fanzine, improvisando un formato más artesanal y espontáneo que el anterior, hecho a mano, cortando y pegando recortes de imágenes y letras, para ser reproducidas a través de fotocopias entre los amigos y espacios de esta tendencia. Del *fanzine* muchos cambiarán al *zine*, por la amplitud que comienzan a tener sus contenidos, más allá de la difusión de la escena musical punk. Algunos de estos vistos aquí son *Art –Punk*, *Comunidad-Punk*, *Pensares y Sentires* y *Destrucción organizada*.

Otras publicaciones desarrollan las ideas anarquistas desde su tradición teórica y política vinculándola con las luchas sociales y de América Latina. Es el caso del periódico *Autonomía* (editado por CAMA). Aunque no desde una concepción anarquista debemos mencionar también el periódico alternativo *Machetearte*, el de mayor tiempo y cobertura en la ciudad de México, que tiene la particularidad de apelar a lo contingente, satirizando las noticias de los medios de comunicación.

Otras publicaciones autodenominadas fanzine, si bien tienen una afinidad con el pensamiento libertario, su lugar de enunciación crítico no está claramente identificado con una corriente de pensamiento o con un movimiento estilístico como el punk. Muchas de ellas parten de motivaciones personales y de luchas sociales y culturales específicas. Por ejemplo, el *Fanzine Libertario*, creado por un grupo de presos políticos arrestados tras las protestas ocurridas en la comuna de Atenco, toma la orientación de un diario mural de comunicación espontánea tras las rejas, con la solidaridad de los que están afuera. Por su parte, el fanzine *Mercado Negro*, surge de la iniciativa de un ex -estudiante de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), por difundir las imágenes visuales –en su mayoría stenciles-, creadas como soporte visual de la huelga estudiantil de la UNAM entre 1999-2000. El curioso fanzine *Hello Kity*, realizado por una joven punk, se compone de sólo una historieta, que muestra al personaje, descontenta de la imposición de la empresa Village a mostrarse como una gata pasiva, con lo que la historia trasunta en su transformación en una gata conciente y de apariencia anarquista-punk. Otros fanzines son propuestas de una o dos personas, algunos compuestos de poemas y de una factura artesanal.

En todos estos casos se puede observar cómo el formato y la expresión “fanzine”, servirán como concepto laxo para la expresión de distintos proyectos autónomos, libres y no adecuados a reglas que no sean las que proponen sus autores.

Otra agrupación, corresponde a lo que se podría llamar, *publicaciones culturales con una orientación identitaria barrial*. Se han considerado algunos números de las revistas literarias del barrio de Tepito: *La hija de la palanca* y *Desde el Zahuán*, además de dos libros que compilan una selección de cuentos publicados en estas revistas y otros inéditos de los integrantes del mismo colectivo. Estas revistas van de fines de la década del noventa y las compilaciones de Tepito son del 2000 en adelante. También se contempla la Revista *Alterarte* de Neza, la cual está dedicada a difundir la actividad cultural del municipio. En el caso de estas revistas hay que reparar que si bien comenzaron como una propuesta autofinanciada, algunas de ellas recibieron el apoyo de presupuestos estatales como es el caso de la *Hija de la Palanca* y la *Revista Alterarte*.

Las revistas y compilaciones de cuento en Tepito cuentan historias y leyendas del barrio, describen personajes como el teporocho, la prostituta, el almacenero, recreando la vida casi siempre de vecindades que se percibe estarían desapareciendo por el comercio y el urbanismo moderno que disgrega los espacios comunitarios. En la publicación de Neza y aunque el estilo es más de reportaje que literario, está también la intención de visibilizar la existencia de una comunidad en este caso de artistas, intelectuales, deportistas y la identificación de estos con la ciudad de Neza.

H.1-. El juego y rompimiento de los cánones de una revista cultural

Cómo ya se dijo, se invita, especialmente en las revistas y fanzines, a que sea el público o la “comunidad” la que construya la revista con sus textos (ensayos, poemas, comentarios). Especialmente en fanzines hay una suerte de anonimato, prevalencia del colectivo como autor y utilización de seudónimos. Son cuestionadas las políticas de “derecho de autor” y se explicita la autorización a reproducir el material.

Las revistas se caracterizan por su discontinuidad y muchas veces se hace referencia al “logro” que significa mantenerlas. La *Revista la Palanca*, (Tepito) se presenta como

una “publicación mensual, discontinua”, Venustiano, editor de *Alterarte* (Neza) la describe como “bi-casual”. La revista *Comunidad Punk* reivindica que, pese a la salida de muchos de sus integrantes, ésta continúe, y que, de no continuar, otros colectivos seguirán jugando este papel.

En algunos casos, desde la portada, el índice y el directorio, se juega con los cánones de una revista cultural comercial. En algunas, el mismo índice rompe los esquemas: se coloca como un colage de estrofas desperdigadas o como menú de cena popular a la carta (*La hija de la palanca*), en el cuerpo de directores, parodiando las jerarquías de una revista común, se pueden inventar directores y colaboradores de renombre como El Marqués de Sade y Rosa Luxemburgo, o hacer referencia a ellos como: “lo sacamos [al director] por negrero”. En el Motín, por ejemplo, una media hoja en blanco en el que usualmente existiría un anuncio publicitario, es utilizada para colocar un recuadro que dice: “No insista, este no es un lugar para poner su anuncio, ojala se le pudra toda la mercadería”. Los textos de reflexión filosófica son intercalados por listones en los costados con adivinanzas chistosas que alivianan la profundidad del mensaje mientras el discurso sigue siendo crítico. La burla a las amarras o cláusulas institucionales puede verse también en el libro compilado de Tepito, editado en el 2000, en el que a propósito se invierten las normas editoriales: “Ésta edición consta de 100 ejemplares más 1.900 de reposición.”

Hay una tónica espontánea en el fanzine donde se cuelan algunos errores de tıpeos que parecen no intencionales, luego los errores parecen más calculados o bajo ciertos cánones que adquiere la propia trasgresión del lenguaje, como la utilización de la K en vez de la C, o las distintas formas de romper con el sexismo de la lengua española, a través del símbolo arroba, o las “x” (que incluyen ambos géneros).

H.2- La premisa de una cultura oficial no representativa y en decadencia

Pese a la diversidad de publicaciones, se observa que estas parten de la premisa tanto de una omisión en los medios de transmisión dominantes de la cultura, como de que la misma cultura dominante está en crisis. En el primer sentido, la omisión se encuentra en no representar a parte importante de la población y sus prácticas culturales, las cuales se

podrían definir bajo el concepto de cultura popular. La cultura popular (o *under*, si se quiere), recibe siempre una connotación de autonomía: la cultura que se da el pueblo en sus intercambios cotidianos, vecinales, grupales y los procesos dinámicos de identidad que se van configurando; y no, la cultura producto y reproductora de mensajes mediatizados por los mass media o incluso la escuela y otras instituciones.

Una segunda premisa, en especial de la vertiente anarquista, reitera la decadencia de la cultura vista como proyecto civilizatorio del capitalismo y las formas operantes de su institucionalización. Así, existe una gran cantidad de artículos destinados a desmitificar las distintas instituciones de reproducción de la cultura como la escuela, el trabajo, el Estado, los ejércitos, los medios, el matrimonio, y las formas de regulación de la vida cotidiana, la relación con la naturaleza y el resultado de una subjetividad maleable y presa u oprimida. Se observan artículos que refieren a la expropiación progresiva de los recursos de los individuos, naturales pero también tecnológicos, lo que redundaría en un sujeto inválido, pasivo, y sin las armas para llevar el control de su vida.

En efecto la gráfica es fuertemente persuasiva en representar la opresión y liberación en forma desgarrada y corporal, de aquí la reiteración de imágenes de brazos encadenados o detrás de rejas intentando salir, el desmembramiento y manipulación titiritesca de un cuerpo humano, por otro mayor y a veces de aspecto demoníaco y su contraparte o transformación de un cuerpo que se yergue, desencadena y muestra una actitud desafiante, misma actitud del ícono de el o la joven punk.

El repudio a la cultura oficial mercantilista prácticamente no se refiere a los íconos más populares de los mass media, sino que adquiere en los fanzines y zines punk la forma del propio estilo punk comercializado. Varios artículos están destinados a deslindarse y reprobar a bandas punks comerciales o a la concepción del punk como mera estética, entendiendo por ella una moda. Lo que hace suponer que estos medios están dirigidos principalmente a la comunidad punk y sus simpatizantes.

H.3- Legitimación de la propia propuesta cultural

De la premisa de un vacío de representación cultural y la crítica de la misma, se desprende la validación que los colectivos hacen de su propia propuesta y del pleno derecho que tienen de expresarse a través de la escritura, el arte y la realización de diversas actividades culturales difundidas por un medio escrito como el que se está analizando. Con ello como ya se mencionó, lo que se va a entender por cultura, y en algunos casos arte, es resignificado, para trasladarlo de una concepción sublime y elitista a otra, cotidiana, popular y relacionada con la vida.

Una buena ejemplificación de esto lo da un extracto del prólogo de un libro compilatorio de cuentos, a cargo del colectivo *Los olvidados*:

“Pensamos firmemente que el Arte no pertenece a la Academia, a los herederos del poder [...] A lo que sí nos referimos nosotros [con cultura] es a la necesidad irrenunciable de imaginar, crear y hasta de soñar sueños necesarios, es decir nos dedicamos a crear y a recrear la cultura a través de lo que muchos llaman Arte [...] Afortunadamente muchos no creemos que sólo servimos para obreros, secretarias, mecapaneros, políticos o narcos...No creemos, ni creímos que la imaginación y la capacidad de creación pertenezcan exclusivamente a unos cuantos [...] Es más nos vale madre demostrar que lo que hacemos es artístico o no [...] Nuestra tradición oral se rebela negándose a extraviarse en el olvido [...] queremos legar, en pleno desuso de nuestras facultades mentales, los recuerdos, ilusiones, pertenencias emotivas y todo lo que poseemos y deseamos [...] Sin embargo no dejamos de ser sospechosos [...] ¿cómo unos pendejos que “no trabajan” pueden regalar revistas, presentar obras de teatro en la calle, hacer murales, jugar con la tradición y además no cobran?[...] Lo único bueno de ser desclazado es la libertad de no tener compromiso con nadie [...] (Colectivo *Los Olvidados*, 2000)²⁴

Por su parte las publicaciones anarquistas y anarkopunk refieren a que el modelo cultural predominante ha propiciado una cerrazón de la imaginación y la creatividad, elemento vivo y emancipador de la cultura. La libertad se manifiesta entonces como aspiración fundamental, la libertad es un instinto natural incluso torcido por la cultura.

²⁴ Prólogo escrito por el colectivo en el libro de compendio de cuentos: *El lado oscuro de Tepito*, 2000.

Su realización es la condición previa que permite el despliegue creativo en todas sus potencialidades y con ello la autonomía y el control del sujeto sobre sí mismo. La libertad también aparece como condición necesaria para la creatividad del artista del barrio en el “hacer lo que nos gusta”. (*Los Olvidados*).

El lema punk “hazlo tu mismo” se reitera incluso sin nombrarlo, pues puede verse en la misma factura artesanal del fanzine, la que luego cambiará con la apropiación de las tecnologías. Ya entrados los noventa gran parte del contenido describe y da a conocer las actividades autónomas y autogestivas en torno a la ecología, a la creación de eventos musicales, manifestaciones, a la necesidad de tener el control sobre la información a través del uso de software libres y de medios que permitan la reproducción de los mensajes en forma no lucrativa. Todo ello supone entender la cultura como algo de lo que se tiene pleno derecho de usar en libertad, pero manteniendo el principio de no privatizar su uso ni lucrar con él, es decir, una cultura al margen de la lógica capitalista.

Un recurso utilizado para la legitimación de la propia propuesta es la reiteración de la memoria de la cultura popular, independientemente desde dónde se visualiza ésta. Es una constante la reivindicación de lo alternativo, de los homenajes a artistas del barrio, homenajes o biografías de punks conocidos. Fechas emblemáticas para la comunidad como marchas, matanzas, o las mismas festividades oficiales que son resemantizadas. Por ejemplo el día de muertos puede ser la ocasión para que la publicación –retomando la tradición popular- se burle de los políticos a través de décimas y su caricaturización como calacas o calaveras. (Presente en el periódico *Machetearte* y en el zine *Comunidad Púnk*).

H.4- El lenguaje

Las publicaciones ponen en evidencia la importancia de lo visual en ellas. Existiría una gráfica nostálgica de imágenes, en especial en las de carácter anarquista cuando se acude a imágenes de los sesenta, o en los dibujos de las viejas caricaturas o textos de cuento que aparecen en las publicaciones de barrio. Mientras que la fotografía se utiliza más para la recreación de encuentros, marchas, personalidades, o para representar y

denunciar una realidad, en las primeras, la recurrencia al dibujo permitiría un mayor juego de metáforas con el texto. En el caso de la caricatura y el comix o historieta, se trata de construcciones que se independizan incluso del mismo texto.

En las revistas consideradas como un referente de los anarquistas y anarkopunks parece haber un lenguaje que mezcla el texto filosófico e histórico del anarquismo con uno más parodiador, subjetivo, en el que se vislumbra un sujeto rebelde que no quiere esperar, que hace las cosas porque le da la gana, que crea irónicamente sus instituciones ilustradas, que se ríe y que reconoce el miedo a la libertad y los desgarros que produce la represión en imágenes, esto en especial en la revista *Motín*. La utilización del comix o historieta desarrolla de modo ingenioso la trama de la experiencia de la opresión y liberación. Casi siempre representada como prisión y toma de conciencia o liberación, que en la gráfica adquiere muchas veces la forma de rompimiento de cadenas, exhibición de personajes en actitud desafiante, erguida o erótica (cuando el tema designa la libertad en el amor). En estas gráficas casi siempre está presente el cuerpo, sus desgarros y su transformación.

En la última década las publicaciones parecen estar más segmentadas a un público, el lenguaje parece más codificado, existe mayor uniformidad en el mensaje libertario. El anarquismo es esto, somos aquello, es negación y afirmación de algo. Mientras que fanzines compuestos de una o dos personas no necesariamente identificados con una corriente recurren en mayor medida a lo poético, el dibujo cambiando la estructura del fanzine.

Son muy pocas las publicaciones que logran leerse como otra cosa. Probablemente éste sea el principal límite y fortaleza que presentan los colectivos vistos. Una respuesta a pasar la barrera de lo que se denuncia podría estar hipotéticamente en el proceso estratégico de afirmación de la identidad. Habría que discutir entonces que al parecer no se pasa a una “crítica de la crítica”. En este proceso acaso aún incipiente de afirmar la función identitaria y de denuncia, éste aparece como eficiente para una comunidad, pero parece más incierta su capacidad para desplazar su estética a una transformación constante de percepciones.

CONCLUSIONES

El nuevo anarquismo, los centros culturales autónomos de barrio, el arte que se pliega a las protestas masivas, las intervenciones feministas en las calles, los diversos medios independientes que comunidades barriales o anarquistas se encuentran desarrollando en distintos puntos de América Latina, son algunas de las expresiones de resistencia cultural urbana que parecen proliferar en la región. Ellas llaman la atención sobre la disidencia en la ciudadanía respecto a los imaginarios y representaciones culturales dominantes, que son proyectados en especial por los medios masivos y por diversas instituciones. Al mismo tiempo llaman la atención sobre la centralidad que está adquiriendo la cultura, especialmente la cultura popular, como bastión de lucha y generadora de estéticas que actualizan en el sujeto sus capacidades sensoriales o sensitivas (que la modernidad parece ir desgastando). Estos aspectos se observan como necesarios de recuperar, a partir de las propias representaciones que los sujetos intentan concebir acerca de sí mismos y su realidad, y de las prácticas que para ello promueven autónomamente.

Esta inquietud por la cultura tiene consecuencias políticas, en tanto involucra al sujeto con sus circunstancias sociales y culturales inmediatas y mediatas, animándole a constituir formas de organización y redes de intercambio. Todos estos aspectos inevitablemente tienen consecuencias en una redefinición de la política, en el sentido de espacio en el que se confrontan y definen las distintas visiones sobre el mejor convivir.

Las representaciones de la cultura dominante podrían identificarse con la estetización del modelo capitalista, que, a partir de la reiteración de modelos y estereotipos, promueve en el sujeto una actitud consumista, ansiosa de reconocimiento de los signos que la distingan frente al resto. Pero ésta estetización, también, ocurre a partir de las representaciones de las instituciones oficiales encargadas de la reproducción de la cultura, la cual aparece como anquilosada y unidireccional.

Frente a la pasividad y al conformismo que estas instituciones tradicionales de reproducción de la cultura propulsan, surgen organizaciones y actividades culturales y artísticas independientes que se observan a sí mismas como productoras de espacios de

mayor participación de la gente y con ello más legítimas en cuanto en ellas se plasma el sentir de la vida de barrio o la comunidad.

Estas experiencias podrían estar desarrollando, quizás en un estado aún larvario, (a través de sus prácticas, formas no jerárquicas de organizarse, redes y realización de actividades creativas y críticas), nuevas formas de participación del sujeto en los problemas que le plantea su entorno social. Con ello podríamos decir que constituyen espacios importantes en la articulación de nuevas subjetividades políticas.

Se afirmó en estas tesis, que tales experiencias en especial las que llevan varios años y las que se ha querido resaltar, no nacen al azar sino que son el producto de tradiciones críticas (culturales y políticas), que reconocen la experiencia de lucha cultural en las vanguardias de los 60, lo mismo que el influjo de estilos e información proveniente de circuitos subterráneos de difusión, como es el caso de la música y poesía traídas a través del exilio, o el material intercambiado con simpatizantes de una misma corriente de pensamiento anarquista en otros países de Latinoamérica y España. La tradición de lucha otorga identidad al movimiento y es revivida a través de la antologización, el registro en video o fotografía de exposiciones efímeras en las calles y el testimonio entre otras formas que parecen poder ir acrecentándose en el tiempo y dirigiéndose cada vez más a una institucionalización de la crítica cultural y marginal como la que se analizó en este trabajo.

Para comprender los actuales colectivos culturales, se consideró no deshacerse de la discusión filosófica en torno a la relación estética y política, sino que por el contrario sostenerla pero repensándola a partir del nuevo escenario en que tanto la estética como la política no coinciden ya con la definición que hace décadas las identificaba con el arte vanguardista por un lado, y la izquierda revolucionaria por el otro.

Para ello se intentó contemplar un concepto amplio de lo estético en tanto sólo así se está en condiciones de entender la ubicación de sucesos que producen quiebres en el espacio público, aún cuando no provengan de una brigada de artistas convencidos de que su accionar producirá una transformación global de la sociedad. Por ello, también se intentó ubicar estas experiencias dentro de una matriz sociopolítica que evidentemente se ha transformado en los últimos decenios, es decir, en la que las coordenadas de los

distintos actores poderosos en la definición de lo cultural ya no están tan claramente mediatizadas por un discurso o autoridad representado en determinado partido político o concepción ideológica. Frente a este vacío de representatividad o de argumentos suficientemente aglutinantes, (que sin duda tienen relación con la primacía que ha adquirido el mercado y la privatización de la cultura en el último tiempo), la ciudadanía comienza a movilizarse en la búsqueda y reinención de nuevas formas de sociabilidad y afectividad que se expresan de manera privilegiada a partir de los recursos imaginativos que lo cultural y artístico son capaces de promover.

Se podría apostar en la hipótesis de que es en el terreno de lo cultural en el que el sujeto encuentra un espacio de redefinición y adiestramiento de los hábitos que hacen de él o ella al menos potencialmente un sujeto político, para una nueva política. Quizás esto se está dando aquí, en tanto la cultura (post declive de las utopías revolucionarias) reaparece como un terreno más virginal, autónomo, menos ideologizado y de mayor flexibilidad a la expresión de las distintas subjetividades, a sus necesidades afectivas, de búsqueda de identidad y en general de producción de estésis, entendida ésta como principio vital que otorga en el sujeto una re-sensualización, renovando con ello su interés por lo que ocurre en su entorno social.

Es por ello que se puede decir que son espacios germinales de la nueva politicidad y de una transformación profunda en la misma porque implicarían un cambio al interior de la cultura política y porque promueven una estetización dirigida hacia lo político como sostuviera Benjamin.

Las iniciativas de estos actores tiene la particularidad de sumergir a sus participantes en el terreno de la creatividad en distintos aspectos, en la creación de arte, movilización ciudadana, aprendizaje de oficios para la vida y de técnicas que los involucran activamente en su espacio social. Constituyen instancias de formación y sociabilidad paralelas a las ya instituidas y tradicionales de la familia y la educación, con lo que representan un interesante foco para indagar a futuro, en las disonancias e influencias que éstas y los sujetos que la integran generan en el desarrollo de las propias instituciones oficiales, las que ya no pueden permanecer indiferentes a la creciente actividad cultural autónoma que se dan tanto jóvenes como adultos.

Ciertamente estos aspectos dialogan y contradicen la ética y estética dominantes centradas en el eficientismo, el consumismo e individualismo y los ideales acerca de lo bello y bueno que estos explotan. Pero también el diálogo y crítica se realiza respecto al arte y su canonización, en tanto la importancia de la “obra” o del genio del autor, se traslada hacia la importancia del sujeto de la acción creativa pudiendo ser este también el receptor (lo que explica la prevalencia del colectivo y el anonimato por sobre el autor, en los productos estéticos analizados).

Estas prácticas incorporan al sujeto dentro del proceso creativo como modo de vida, a partir de mecanismos como la autogestión, el trabajo colectivo, la cooperación y la sensibilización. La acción creativa sin duda se revitaliza en acciones de tipo autogestivo, ya que es de esta capacidad de autodirigirse que extrae en gran parte su vitalidad, aun cuando la calidad de lo que aquí se presenta pueda en todo caso ser cuestionada.

La experiencia del sujeto en su entorno y vida cotidiana y que le refiere a su identidad, es “traducida” estéticamente a determinados lenguajes. En este diálogo de la experiencia situada, con géneros o expresiones ya instituidas (como la literatura, el arte plástico, el diseño gráfico), ocurre una creatividad pluriformativa, donde también los géneros se pueden entremezclar, dónde las citas a la cultura dominante (sus héroes y valoraciones) son recurrentes pero parodiadas, y en las que se inserta en ellos muchas veces una funcionalidad práctica (la cual no le resta mérito estético a las creaciones, sino que redefinen lo estético como no exento de funcionalidad en tanto se nutre de la vida cotidiana de la gente).

Estas expresiones operan a través de la parodia, la tergiversación de símbolos de poder y la visibilización de los elementos ocultos y silenciados por la cultura dominante, de aquello que no se quiere ver ni nombrar. Recuérdese, por ejemplo la importancia que adquiere en la gráfica anarquista de ciudad de México la exaltación del cuerpo, desgarrado y liberado, llamando la atención sobre la modernidad y lo que esta, a través del principio de racionalidad, parece estar liquidando.

La afirmación de la cultura como campo de batalla en ocasiones se cierne para recuperar lo tradicional en ella y cuestionar la modernidad. La crítica a la modernidad hace que se reflexione sobre la relación entre la técnica y la emancipación que visualizaba

Bénjamin. Plantea interrogantes en los casos que se analizaron, pues si bien existe la fusión de géneros, y la mayor apropiación de Internet y otros medios por parte de los receptores (cada vez más “creadores” de las posibilidades que estos ofrecen), al mismo tiempo también este movimiento coexiste con una reivindicación de lo artesanal, el trabajo hecho con las manos, las formas de convivencia tradicionales populares y una nostalgia a las formas, por decirlo de alguna manera, más primitivas de la tecnología.

Dicho todo lo anterior, los imaginarios de la cultura oficial tienen una reacción, las representaciones culturales dominantes causan en los colectivos vistos una profunda indignación. Con ello no es sólo al modelo económico, o la injusticia social y miseria a la que se refieren, sino a los modelos culturales que jerarquizan, valoran y definen el gusto, los estilos de vida y que posibilitan por lo tanto la reproducción de un sistema económico y social injusto. Estas experiencias no estarían movilizadas tanto por la carencia económica (si bien esta carencia tiene su traducción estética en la utilización de materiales económicos por ejemplo), sino por la necesidad de recrear el espacio, de asumir experiencias estéticas en torno a la realidad inmediata y de revertir las imágenes predominantes reproducidas principalmente a través de los medios de comunicación y las distintas instituciones.

Esto llama la atención sobre lo que expresa el colectivo *Neza Arte Nell* en su manifiesto: “De tu arte a mi arte, prefiero mi arte”, con el, afirman el derecho de crear, que la creatividad en este sentido no es atributo de genios. También se refieren a la calidad, en tanto se puede ser tanto o mejor que el arte consagrado por las galerías y la crítica. Lo mismo puede decirse por extensión a las actividades que desarrollan promotores culturales independientes en Tepito, en tanto se ven a si mismos como más competentes que el Estado y sus políticas culturales para llevar y gestionar talleres y actividad cultural a la comunidad.

La persistencia de estos colectivos ha debido pasar por una lucha por su autonomía o libertad que les permita expresarse creativamente. Ello ha implicado la articulación de un discurso estético-político de distintos matices. Se pueden ver, a continuación, algunos aspectos de éste que sintetizan en cierta medida lo ya esbozado.

i) La autonomía de la cultura reside en la autonomía de la gente y su expresividad. Es una concepción que coloca a la cultura más allá de los partidos, la ideología, los gobiernos de turno y las representaciones mediáticas. La cultura es el espacio exento de la manipulación de los partidos. Va desde las formas de convivencia que permanecen en el barrio, las propias redes y en general la vida cotidiana. Es por ello que el colectivo cultural y el espacio que realiza acciones culturales se piensa como actuando en relación al pulso de la gente, o de la comunidad. En ello, especialmente los grupos culturales de barrio, se ven a sí mismos más en contacto con la gente que los propios partidos y que los medios e instituciones que aparecen más como agentes instrumentalizadores de la cultura para conseguir ganancias personales.

ii) Con ello el discurso del arte o de la creación cultural no se subsume a la política, no es útil a la misma. Acompaña procesos, solidariza con ellos desde su particular lugar que es tan legítimo como el de los movimientos. La creación debe correr libremente, produciendo remezones, inquietudes y conciencia, pero no responde a los lineamientos de determinado discurso. Es así que se pudo apreciar que los colectivos se hacen más visibles y ganan impulso en épocas de coyuntura social, cuando muestran solidaridad con causas de la ciudadanía, con los nuevos movimientos sociales pero conservando siempre su autonomía.

iii) Se trata de propuestas situadas en un contexto inmediato desde el cual, y sólo a partir del cual, dialogan (ya sea con el arte, los movimientos sociales u otros referentes). Encuentran su asidero en un discurso de identidad, que en general se acerca al concepto de “cultura popular”. Estas en los sujetos vistos, pueden coincidir con una identidad de barrio (que en realidad imbrica las categorías de clase a la de territorio y/o experiencia vivida) o con una identidad contracultural-ideológica como es el caso del nuevo anarquismo (que imbrica diversos componentes). Con ello el impacto que esperan lo ven como un proceso lento pero significativo, aún cuando esta incidencia sea sólo personal, grupal o alcance a muy pocas personas.

iv) La reivindicación de la resistencia desde la cultura pasa por la reivindicación de tradiciones artístico-culturales. Es por ello que surge la necesidad de la biografía, autobiografía (Colectivo *Utopías urbanas*, Manríquez, Arcos, etc.), las conmemoraciones y homenajes (el encuentro “a 30 años del punk”, marchas a partir de

fechas de caídos en protesta, etc.), el rescate e identificación de cierta música, imágenes y estética (símbolos que vehiculizan sentidos y prácticas).

v) Los colectivos culturales y artísticos están jugando un rol importante en las diversas protestas ciudadanas, alcanzando puntos cumbres en momentos de crisis de representatividad, en la exigencia de castigo simbólico en tanto las instituciones no se hacen cargo de administrar justicia, en la visibilidad de los sectores minoritarios y discriminados y en la animación de la participación ciudadana, confiriendo símbolos y ritos que permiten una mayor identificación y unidad alrededor de determinadas luchas sociales. A su vez los colectivos culturales desarrollan a través de su accionar una redefinición de lo que se ha entendido como política cultural. A partir de sus experiencias como gestores culturales, y en algunos casos de la toma de espacios, estos grupos desarrollan saberes respecto a su funcionamiento y a lo que entienden por arte y cultura. En ocasiones estos aparecen en la forma de manifiestos o petitorios, en especial cuando el Estado o los privados los amenazan con desplazarlos de sus espacios, poniendo en jaque algo que los colectivos entienden como el legítimo derecho de la ciudadanía a expresarse libremente y brindar espacios culturales alternativos a la comunidad.

Es importante anotar algunas reflexiones a partir de esta investigación que trascienden el terreno de lo cultural: si bien la organización popular se orienta muchas veces a la realización de necesidades básicas como vivienda, condiciones higiénicas, mejora de los servicios, en ellas está implicado un componente cultural y estético importante que tiene relación con el mejor vivir, la apropiación de los espacios y la movilización de los afectos. Parece que la operación dignificadora y desafiante de los sujetos investigados pasa por una operación que le refiere a su identidad en permanente construcción. La identidad no se aglutina en torno a una clase como algo homogéneo que ya no es tal, sino en torno a la vida de barrio, que implica trabajo e ingresos, pero también formas de vestir, gustos, formas de ser, procedencia, colectivos y afectos con “la banda”. La operación estética cumpliría un rol de embellecimiento más legítimo cuanto remite a las tradiciones: de aquí la memoria de Tepito como “un barrio de artesanos”, o la recuperación que realizan estos grupos de la cultura indígena.

Algunas limitantes en este desempeño se pueden vislumbrar. Se señaló que la imagen simbólica necesita ser revivida, interpretada, ya que al encarnarse en una cultura, corre el peligro de esclerosarse en dogma y sintaxis y de ser sometida a los mismos discursos que critica. Esta es una amenaza constante que bien puede hacerse realidad cuando la propia actividad cultural disidente se aletarga. Lo que mantiene vivas y no esclerosadas a las imágenes es el diálogo permanente de estas con la comunidad. Un riesgo evidente si se observa que muchos grupos advierten que la creatividad crítica depende casi siempre de sólo unas pocas personas que son siempre las mismas.

Por otra parte las estrategias estéticas en la estructura y contenido cambian cuando se sabe que hay que incidir en imaginarios mayores “a contracorriente”, que cuando están dirigidos a la misma comunidad que de cierto modo ya comparte el sentido común de la crítica. Y en esto se podría pensar que aún faltan pasos para que el discurso crítico de los colectivos traspase la frontera de su comunidad y se inserte en un diálogo crítico de mayor alcance capaz de fisurar el sentido común del ciudadano común.

La tarea deja más preguntas e hipótesis a seguir desarrollando que respuestas, pero permite ubicar y esbozar la función que cumplen estas iniciativas culturales al quebrar con la inercia estetizante que promueve el modelo socio-cultural vigente.

BIBLIOGRAFÍA y FUENTES

ACHA, J. Arte y sociedad en América Latina: sistema de producción. México, F.E.C, 1979.

ADORNO, T. y HORKHEIMMER, M. La dialéctica del iluminismo. Madrid, Editorial Trotta, 2005 [1944].

AGUSTÍN, J. Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982. México, Editorial Planeta Mexicana, 1992.

ARENDT, H. ¿Qué es la política? Barcelona, Paidós, I.C.E/U.A.B, 1997.

ARIZPE, L y GUIOMAR, A. “Cultura, comercio y globalización”. En: Mato D. (coord.) Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 2005. En Internet: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Arizpe-Alonso.rtf>

BENJAMÍN, W.

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México, Itaca, 2003 [1936]

El autor como productor. México, Itaca, 2004. [1934]

BARBERO, J. M. “Jóvenes: comunicación e identidad” En: *Revista Iberoamericana*. Febrero, 2002. En Internet:

<http://www.mseg.gba.jov.ar/ForyCap/cedocse/seguridad/JOVENESySEGURIDAD/jovenesyseguridad.pdf>.

BECK U., BECK y GERNSHEIM, E., El normal caos del amor. Las nuevas formas de relación amorosa. Barcelona, Paidós, 2007.

BOURDIEU, P. La distinción. Madrid, Ed. Taurus, 1989.

BUSTAMANTE, M “Árbol genealógico de las formas *PÍAS*. Casi un siglo de *performance*, instalación y ambientación”. En: Martínez Rentería, C. (Comp.) Cultura contra cultura. Diez años de contracultura en México. Antología de textos publicados en *Generación*. México, Plaza Janéz (crónica), 2000.

CAMNITZER, L. New art from Cuba. Austin, University of Texas Press, 1994

CASULLO, N. y AMADO, A. Ponencia y textos escogidos en el seminario: *Escenarios culturales, Género y transdisciplina en América Latina*. Postgrado de Estudios Latinoamericanos –CELA. UNAM. México, 2006.

LOMNITZ, L. Cómo sobreviven los marginados. México, Siglo XXI, 1975.

DUBAR, C. La Crisis de las identidades. La interpretación de una mutación. Barcelona, Ediciones Bellaterra, (Serie General Universitaria, IS), 2002 [2000].

ECHEVERRÍA, B. Vuelta de siglo. México, Editorial Era, 2006

DURAND, G. La imaginación simbólica. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1968 [1964]

FEIXA, C. De jóvenes, bandas y tribus. Barcelona, Editorial Ariel S.A., 1998.

FOUCAULT, M.

- Microfísica del poder. Madrid, Piqueta, 1980.
- Historia de la sexualidad. V 1. La voluntad de saber. México, Siglo XXI, 1998, [1976]

GARCÍA, CANCLINI, N.

- Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, Grijalbo, 1990.
- “Sociología de las transformaciones del proceso artístico” En: Palazón, M.R (comp.) Antología de la estética en México, Siglo XX. México, UNAM, 2006.

GARRETÓN, M. A. Cambios sociales, actores y acción colectiva en América Latina. Santiago de Chile, Documento, CEPAL, División de Desarrollo Social, 2001.

GIDDENS, A. Consecuencias de la modernidad. España, Alianza Universitaria, 1994.

GRIMSON, A. “La experiencia Argentina y sus fantasmas”. En: Alejandro Grimson (comp.) La cultura en la crisis latinoamericana. Buenos Aires, CLACSO, 2004.

HALL, S. “Notas sobre la desconstrucción de “lo popular””. En: Samuel, R. (coord.) Historia popular y teoría socialista. Barcelona, Grijalbo, 1984.

HIJÁR, A.

- Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX. México, FONCA – CONACULTA, 2007.
- Arte, multitud y contrapoder. México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura – Centro Nacional de las Artes – Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) – Estampa Artes Gráficas S.A. de C.V. (Abrevian Ensayos) 2005.
- “Los torcidos caminos de la utopía estética”, En: Híjar Alberto y otros. Arte y Utopía en América Latina. México, Instituto nacional de Bellas

Artes –Centro nacional de investigación, documentación e información de artes plásticas, 2000.

IBARRA, C. “Los discursos del rock y la tensión: industrias culturales/Marginalidad. En: Documentos culturales N°2 Ministerio de Educación – Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago de Chile, 2005

Informe de Desarrollo Humano PNUD. El estado de la seguridad en América Latina. Una aproximación a la evaluación situacional e institucional de la seguridad ciudadana en la región. Álvarez, A. Marzo, 2006.

JIMÉNEZ G. Teoría y análisis de la cultura. Volumen 1. (Prolegómenos) México, CONACULTA, 2005.

LECHNER, N.

- Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y política. Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1990.

- La Crisis del Estado en América Latina. Venezuela, Ed. El Cid, 1977

MAFESSOLI, M. El tiempo de las Tribus. Barcelona, Icaria, 1990.

MARCUSE, H. Eros y civilización. Barcelona, Editorial Ariel, 2003 [1955].

MAROTIAS A.S. y otras autoras. Arte Político en Buenos Aires. Ponencia presentada en XXVI Congreso Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara, México. (Próximo a publicarse). 2007.

MANDOKI, K. Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I. Prosaica, CONACULTA-FONCA, Siglo XXI, 2006

MOSQUERA, G. "Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural", En: Jiménez, J. y Castro, F. (Editores) Horizontes del arte latinoamericano. Madrid, Editorial Tecnos, 1999.

MOUFFE, C. El Retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical. Paidós, Barcelona, 1999.

OCHOA, A. M. “Sobre el Estado de excepción como cotidianidad: cultura y violencia en Colombia”. En Grimson, A. (comp.) La cultura en la crisis latinoamericana. Buenos Aires, CLACSO, 2004.

ORTIZ, R. “América Latina. De la modernidad incompleta a la modernidad-mundo”. En Revista Nueva Sociedad. N° 166, Venezuela, marzo – abril, 2000.

RACIONERO, L. Filosofías del underground. España, Anagrama, 1977.

RAMIREZ, M.C. "Beyond the fantastic; framing identity in US exhibitions of latin american art", En: Mosquera, G. (Ed.) London, The institute of International Visual Arts England, 1995.

REGUILLO, R.

- Emergencia de culturas juveniles estrategias del desencanto. Buenos Aires, Norma, 2000. También en Internet: www.oei.org.ar/edumedia/pdfs/T03_Docu7_Emergenciadeculturasjuveniles_cruz.pdf
- "Subjetividad, crisis y vida cotidiana. Acción y poder en la cultura" En: La cultura en la crisis latinoamericana. Alejandro Grimson (comp.) Buenos Aires, CLACSO, 2004

RICHARD, N.

- "Latinoamérica y la posmodernidad". En *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, Año 2, N° 3.1991
- "La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación". En: Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVII coloquio internacional de historia del arte. México, IIE/UNAM, Tomo III, 1994.

ROJAS, F. "Globalización y violencia en América Latina. Debilidad estatal, inequidad y crimen organizado inhiben el desarrollo humano". En: Revista Pensamiento Iberoamericano. N°2 (In) Seguridad y violencia en América Latina: un reto para la democracia. 2008-1

En Internet: <http://www.pensamientoiberoamericano.org/articulos/2/51/2/globalizacion-y-violencia-en-america-latina-debilidad-estatal-inequidad-y-crimen-organizado-inhiben-el-desarrollo-humano.html>

ROWE, W Y SCHELLING, V. Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – GRIJALBO (Los noventa), 1991.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A.

- De la estética de la recepción a una estética de la recepción a un estética de la participación. México, UNAM, 2005.
- "Los problemas de la estética marxista" En: Palazón M. R. (comp.) Antología de la estética en México Siglo XX. México, UNAM, 2006 [1970].

- SANCHEZ, A. B. La intervención artística de la ciudad de México. México, CONACULTA-INBA-CENART, Programa Nacional de Educación, Instituto de Cultura de Morelos, 2003.
- SARLO, B & ALTAMIRANO, C. Ensayos argentinos de Sarmiento a la vanguardia. Buenos Aires, Paidós, 1997
- SARLO, B.
- Escenas de la vida posmoderna. Buenos Aires, Ariel, 2001.
 - “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”. Revista. Crítica cultural, N° 15, Noviembre, Santiago de Chile, 1997.
- SVAMPA, M. “5 tesis sobre la nueva matriz popular. Disertación para la apertura del seminario los nuevos rostros de la marginalidad” Buenos Aires, UBA, 2003.
- TAYLOR, CH. Imaginarios Sociales Modernos. Barcelona, Paidós (Básica 125), 2006 [2004]
- THOMPSON, J. Ideología y cultura moderna. México: UAM Xochimilco, 1998.
- URTEAGA, M. Hacia una conceptualización del rock Mexicano como campo cultural CNCA/SEP/ Causa Joven México, 1998.
- WILLIAMS, R. Marxismo y literatura. Barcelona. Ed. Península, 1980.
- YÚDICE G. El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global. Barcelona, Editorial Gedisa, 2002.

Fuentes consultadas:

Webgrafía:

Sitios de Inymedia.

www.indymedia.ar , www.indymedia.co, www.indymedia.cl , www.indymedia.mx , www.indymedia.br, www.indymedia.pe Julio de 2007.

Colectivos consultados en Internet (Agosto, 2007):

Chile:

1. Colectivo Avanzar: www.fotolog.com/colectivo
2. Centro social ocupado El semillero: <http://elsemillero.blogspot.com>
3. Colectivo AKI (República 550): www.republika550.cl

4. Centro cultural La Legua. www.lalegua.cl
5. Colectivo La Funa www.funachile.cl
6. Red Chilena de Objeción de conciencia. www.antimilitaristas.org
7. Colectivo Sonidos Libertarios. www.sonidoslibertarios.org
8. Colectivo Brigada Ramona Parra: www.colectivo.brp.cl
9. Sindicato de la imagen: www.sindicatodelaimagen.org
10. Red de talleres Hiphoplogía: En: www.prensadefrente.org

Perú:

Centro cultural Averno. En periódico electrónico Terra Perú. www.terra.com.pe

Colectivo La Resistencia: www.resistencia.org

Colectivo Sociedad Civil revisión de manifiesto de Buntinx, G: <http://w3.desco.org.pe/publicaciones/QH/qh158/qh158gb.RTF>.

Agrupación Teatro Loco:

Colombia:

Red Juvenil de Medellín: www.redjuvenil.org

Contracultura hardcore/punk: <http://www.geocities.com/contracultura/actividades.htm>

Coordinadora banderas Negras: www.banderasnegras8m.com

Colectivo Cruz negra: <http://elementohurbano.tripod.com>

Distribuidora Afinitat : www.afinitat.8m.com

Argentina:

Frente de Artistas Victor Jara: www.Frentedeartistasvictorjara.blogspot.com

Murgas Independientes: www.murargentina.com.ar

Grupo de Arte callejero GAC: www.gacgrupo.ar.tripod.com

Grupo Santa Concha: www.santaconcha.blogspot

Colectivo Brazo Largo: Información en www.anred.org y www.indymedia.ar

Casa Cultural La Gomera: Información en: www.indymedia.ar

Frente de Artistas del Borda: www.frentedeartistas.com.ar

Colectivo situaciones: www.situaciones.org

Grupo editorial Tinta Limón: www.tintalimon.com.ar

Brasil

Las referencias para Brasil son básicamente tomados del texto de Yúdice ya citado y del Seminario realizado por el Posgrado de Estudios Latinoamericanos de la UNAM “Contra-imágenes: culturas populares en México y Brasil” (abril de 2007).

México:

Faro de Oriente:

www.cultura.df.gob.mx/culturama/secretaria/Recintos/FARO/indexN.html- 26k-

Foro Alicia: www.myspace.com/foroalicia

Circo volador: www.circovolador.org

JAR: <http://espora.org/jar>

Tianguis del Chopo: www.tianguisculturaldelchopo.com.mx

Revistas, fanzines, compilaciones:

Revista “La hija de la palanca. Tlachicotón Cultural”. Grupo Cultural. La hija de la palanca A.C.. Grupo editorial 3h +1m . N° 21 1998 (año 5); N° 25 May-Nun 1999 (año 6)

Revista “Desde el Zahuán” Grupo Desde el Zahuán. A.C. N°54 Mayo 1997 (año 11)

Vazquéz E, (Comp) *El lado oscuro de Tepito*. (Compilación de cuentos) Marzo, 2000.

Revista AlterArte, Enero 2005, Junio 2006. Neza, México

Revista “Testimonio” N° 3. 1986, N° 4 año s/f, N°5 s/f Revista de coordinación libertaria Ediciones Minerva. D,F México

Revista “Caos” N° 1 Junio 1979, N°2 s/f, N°3, N°4 s/f, N°5 s/f , N°6 s/f, N° 7.s/f Editora: Coordinación Libertaria de México.

Revista “Germen” N° 1, 1996; ,N°2, 1996; N° 3, 1996, N°4,s/f, (Editado por “diversos grupos del movimiento libertario”)

Fanzine “Motín”: N°11987, N°2 1988, N°3 1989, N°5 1990.

Boletín “Motín” años: 1993, 1994, 2003, 2007.

Fanzine “Comunidad Punk”. N° 18 Verano 2004; N° 20 Invierno 2006-2007; N°21 Invierno 2007-2008. ; Juventud Antiautoritaria Revolucionaria (JAR)

Fanzine “Comunidad PUNK - . Desde Abajo” . N°4 1997; N° 10 1998;.N°12 1999

Fazine “Pensares y Sentires” N° 1 s/f ;N° 5 s/f; N°7 Feb-Mar 1998; N° 9 Jun-Ago 1998; N° 10 1998; N°11 1998; N° 12 s/f; N°13 Jul-ago 1999; N° 14 1999; N° 16 May-Jun 2000; N° 19 May 2002; N°20 s/f; N°21 s/f

Fanzine “Mercado Negro” N° 1: 2005, N° 2: 2006

Fanzine “Hello Kity” s/f.

Fanzine Libertario “Mujeres Libertarias” .N° 2 1998; N°3 1999; N°4 2000

Fanzine “Libertari@” N° 1 Jun. 2007; N° 2 Sept. 2007; N° 3 Oct. 2007; N° 4 Nov. 2007

(Desde el Penal de Texcoco, presos de Atenco).

Fanzin Art – Punk . N° 0. s/f;

Zine “Destrucción organizada” N°4 2005. Colectivo Barricadas Libertarias.

GRAFICAS LIBRES. (GRÁFICAS DE COLECTIVOS EN SITIOS DE INTERNET)



Colectivo Sociedad Civil, Perú



Poster, Perú. Anónimo.

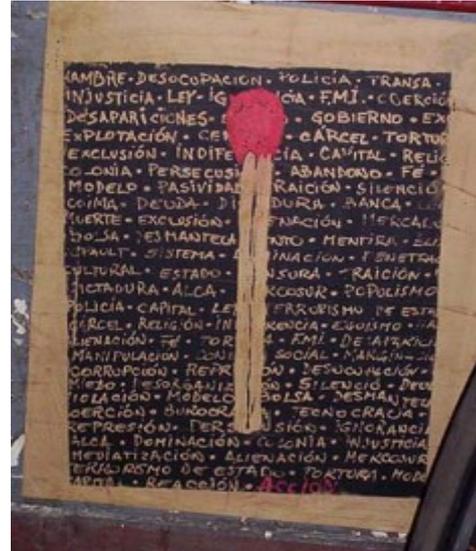


Argentina.

Manifestación por la Paz.Colombia.



Colectivo *La santa conchita*, performance metro de Buenos Aires.



Argentina.



Argentina.



Colectivo *La Rivilta*. “Casa ocupada” Buenos Aires- Argentina. Letreros de los proyectos del centro. Arriba algunos trabajos de la cooperativa de serigrafía





Grupo de acción callejera. G.A.C . 2001., Argentina.



Afiche Promoviendo las Murgas Independientes (Anónimo) Argentina



Colectivo *Mujeres Públicas*, Argentina



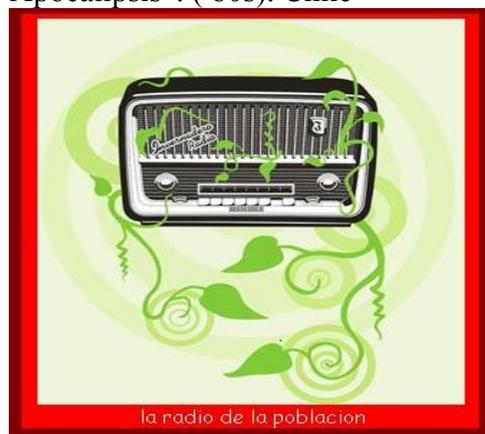
Colectivo “Las yeguas del Apocalipsis”. (80s). Chile

Caida del Sistema
- Cooperativa de Trabajo -



Soporte y Servicio Técnico
Instalación y Mantenimiento de Redes
Reparación y Armado de PC

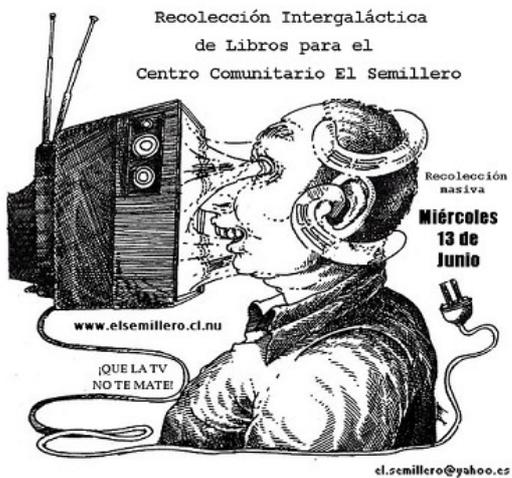
Colectivo *La Rivolta*.



Anuncio de la Radio Comunitaria /libre Población La legua. Chile



blación, La Legua, Chile



Afiche Centro Comunitario Ocupado "El semillero". Valparaíso, Chile /anónimo



Fotografía intervenida a la periodista Lidia Cacho, de Rotmy Enciso, México

Abajo: Carteles Espora.org. México.



Grafiti Brasil. Anónimo.



Colectivo muralista Neza Arte Nell (México)

Abajo: Carteles sobre jornadas de Software libre, aparecidos en Espora.org. México

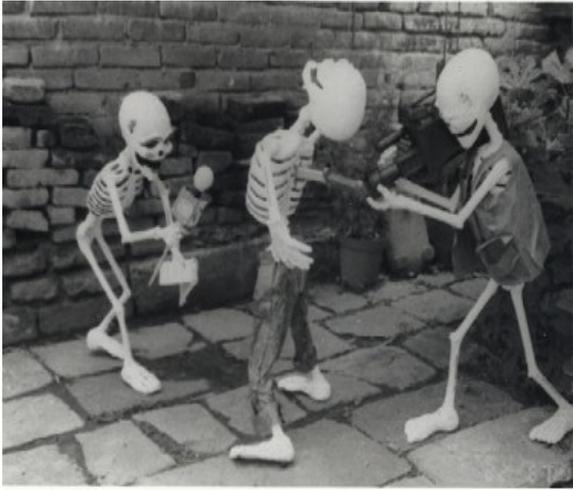




Arriba, Carteles sobre talleres de software libre, aparecidos en Espora.org.



Afiche promoción funkeiros Favela Rocinha, Brasil



“Reporteros” Tepito



“Reporteros” Expo fin de milenio.
Zócalo. (1999)



“Pedrito y Torito” Zócalo. (2001)



“Mitos y fantasías y otras calacas
midades” (1996)



“Los novios en la última estación”
(Tepito)



“Los novios en la última estación”.
(1993)



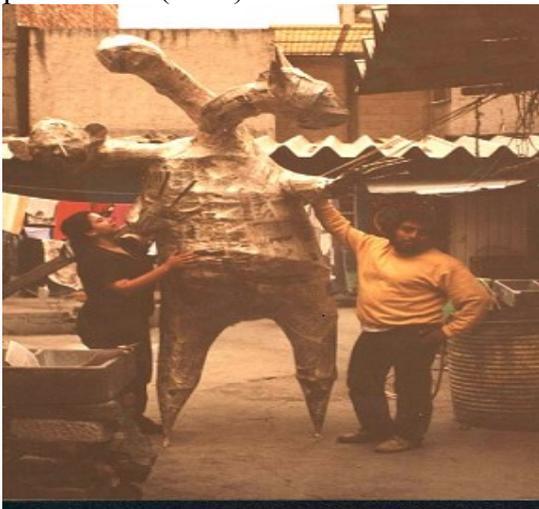
“Malas conciencias” (1997)



“Entre periodistas veas”. Club de periodistas. (2000)



“Barbi”. (1999)



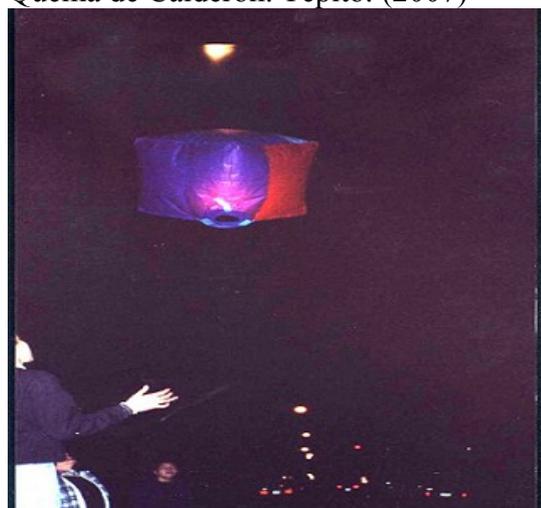
Armando Judás. Calles de Tepito



Quema de Calderón. Tepito. (2007)



Quema de “Dino Fidel”. Tepito



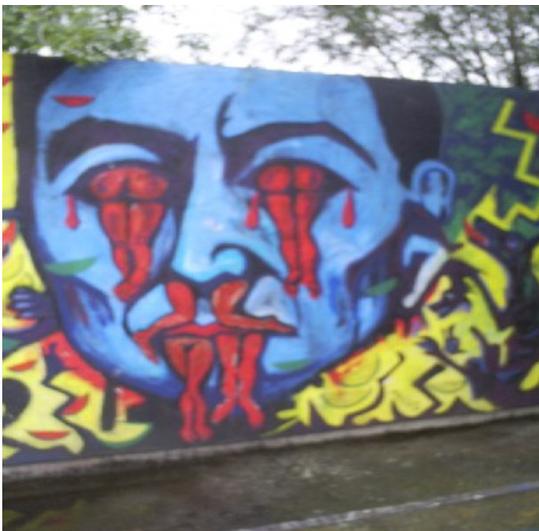
Globo de Cantoya Exhipódromo de Peralvillo, Tepito



Haciendo volar el globo de cantoya en Tepito



Miembros y amigos del Colectivo *Los olvidados*



Alfredo Arcos, Mural en Ciencias Políticas, UNAM



Alfredo Arcos. "Muerte al violador", Neza.



Daniel Manríquez, murales en Tepito



Daniel Manríquez, murales en Tepito.