



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Psicología

Psicología y cotidianidad: Historias de sus Vertientes Estéticas

T E S I S

Que para obtener el título de:

LICENCIADA EN PSICOLOGÍA

P R E S E N T A:

ALMA JESSICA BELTRÁN CRUZ

Directora de Tesis: Dra. Norma Patricia Corres Ayala

Revisora: Dra. Ma. Emily Reiko Ito Sugiyama

Sinodales: Dr. Pablo Fernando Fernández Christlieb

Mtra. Inda Saenz Romero

Lic. Patricia Paz de Buen Rodríguez



México, D.F., Ciudad Universitaria, noviembre, 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Para todo lo que sobrevive y vive.

**Para Elena Cruz.
Para Samuel, donde quiera que esté.**

Índice

	Página
Introducción	
Capítulo I	
Ciudad de México: miradas	
1.1. Ciudad: la común diversidad.	10
1.2. Ciudad de México: memoria.	16
1.3. Actualidad cotidiana del área metropolitana de la Ciudad de México.	26
Capítulo II	
La experiencia espaciotemporal y la vida cotidiana	
2.1. El espacio y el tiempo: un fenómeno.	35
2.2. El espacio-tiempo de la vida urbana.	41
2.3. La vida cotidiana: reproducción y transformación.	45
2.4. Una reflexión acerca de la experiencia extraordinaria.	51
Capítulo III	
El Arte: una relación con la realidad	
3.1. Filogénesis: la trascendencia evolutiva del arte.	60
3.2. Lo que hay entre el arte y la psicología: ontogénesis.	64
3.3. Arte: reflejo de la constancia y del cambio social.	69
3.4. Siglo XX. El arte se reinstala en la vida cotidiana.	82
3.5. ¿Qué es el arte? Corolario.	87

	Página
Capítulo IV	
El arte en la Ciudad de México: una apropiación cotidiana	
4. 1. Las formas de apropiación.	90
4.2. El sentido de la práctica artística en la experiencia urbana.	95
4.3. Moderno sistema del arte en la Ciudad de México. Lo que se tiene y lo que se necesita.	103
4.4. Esperanzas. Soluciones. Apuestas.	111
Capítulo V	115
Método	
5.1. Participantes.	
5.2. Objetivo general y objetivos específicos.	
5.3. Entrevista cualitativa enfocada y procedimiento.	
5.4. Consideraciones éticas.	
5.5. Construcción de categorías para la interpretación de resultados.	
Capítulo VI	
Resultados	
Palabras y actos: los caminos para transformar lo ordinario	
6.1. Significado y relación que las/os participantes tienen con el arte.	129
6.2. Los significados y experiencias en la ciudad y/o su área metropolitana.	161
6.3. La vida cotidiana, su relación con el arte y la ciudad.	204
Capítulo VII	235
Discusión y Reflexiones	
Apéndices	259
Referencias	270

Agradecimientos

Por **todo**, gracias a **Elena** (mamá), por sus ojos que vieron en mí un espíritu para la sensibilidad. Por la infancia amorosa, protegida y plena que me procuró. Por su gran respeto y solidaridad dentro de la vida que nos ha tocado compartir. Por su rebeldía y espíritu de contradicción. Por su energía cada mañana. Porque inspira mi vida en formas que no imagina.

Infinitas gracias, por toda la vida que me regaló, a la hermosa Ciudad Universitaria y a todas las cosas furtivas y fascinantes de esta ciudad.

A Juan Luis porque a pesar de su falta de intención me llevó a encontrarme en medio de la soledad y la protección que me propició. Sin mencionar la paz de sus manos.

A mi grande y verdadera familia, por la fortuna de tener a personas tan solidarias cerca de mí. Por las largas conversaciones, sonrisas, festejos, mudanzas y porque a la distancia, me aceptan tal cual soy: oscura y luminosa. En estricto orden de aparición: Adrián, Bila (por la diferencia que me regala), Amelia, Carolina, Reyna, Lorena Cervantes (porque atravesamos la misma aventura de *ser*, a través de nuestras tesis y nuestro caminar, por las largas, reflexivas y emotivas charlas y por sus amorosos abrazos), Adriana, Migue, Elena Mora (por la exactitud de su presencia y escucha, por el afán de descubrirse y desear compartirlo conmigo, pero sobre todo por su alegría de mi alegría), a Yésica, Ana Durini (por su energía que abre las puertas) y a Ricardo y Liz (porque me permitieron sentir que su espacio era también mi espacio, por el refugio y la escucha).

A las personas que me concedieron una entrevista para este trabajo y por quienes yo sentí que era parte de una comunidad.

A Isaías Cruz, que finalmente es él mismo. Por renacer. A Juan Cruz, porque dentro de la distancia, las ocupaciones, los malos entendidos y los breves momentos, he contado con él incondicionalmente.

A José García, por su canto, su protección, los libros y las barras de galleta al salir de la biblioteca.

A aquél *HH* seminario de redes y complejidad en el Instituto de Física, que nos convocó durante dos años, entre la lluvia, las ardillas, el consuelo, la inteligencia, la esperanza y la poshuelga: Eduardo, Mariana, Benjamín, Guadalupe, Alma Rosa, Humberto, Gabriel, Juan Agustín, Ricardo e Isaías.

A Nicandro, por los dones, por los ojos.

A Gloria González. Por la luz, por el destino, por la inspiración y la risa norteña.

Por el amor de su ausencia-presencia, la ternura, la risa, los caminos, gracias a Javier Granados. Tea encendida que no ahuma.

A Patricia Corres por el hermoso libro de Marshall Berman y por toda la paciencia al guiarme en este largo camino.

A Emily Ito, por el inmenso regalo que me dio amando su trabajo y porque este proyecto nació bajo la buena sombra del seminario de globalización e identidad.

A papá por lo que sí pudo darme. Por mi infancia.

Al Taller Séptimo Arte, por su juventud que me ha hecho tanto bien cada día. A la Compañía Cartaphilus Teatro, *al borde del abismo, con la respiración suspendida, un pie en el vacío, a punto de caer*. Especialmente a Alma Bernal, Nancy Cano y Carmen Baqué, por llevarme a renunciar a mi racionalidad y reencontrarme con la acción. A Luis Ibar porque la energía de su cuerpo construye “desesperadamente” un lugar en donde reencuentro caminos que creí perdidos.

A los ojos negros tirándole a café de *Julieta* y a la silenciosa noche.

INTRODUCCIÓN

En recientes décadas, la psicología social ha desbrozado el camino hacia la *comprensión* de la realidad, su propósito ya no necesariamente es *mostrar y comprobar* una realidad definitiva y verdadera, sino explorar sus interpretaciones. Schütz entendía por *realidad social* “la suma total de objetos y sucesos dentro del mundo social cultural tal como los experimenta el pensamiento de sentido común” (1974: 74), que es compartido por seres humanos vinculados en múltiples *interacciones*. En última instancia, nuestra disciplina aborda los procesos con los cuales las realidades sociales se *construyen*, así como el *significado* de la *acción social*.

La necesidad de abordar los cambios sociales, tanto en un sentido *conservador* como *revolucionario*, ha movilizado las estructuras del conocimiento. Nuestra sociedad, heredera del siglo XX, no está a salvo del cambio constante y en ocasiones vertiginoso, por lo que nuestras experiencias continuarán agitando a la ciencia social, que será registro de los distintos avatares y circunstancias históricas. No obstante, el *sentido* de cualquier práctica humana estriba en la *interpretación* que se haga de ella, en función de la cantidad y cualidad de referentes con que se cuenta. La realidad no es una absoluta determinación, pero es difícil apreciar estas *indeterminaciones* dentro de un *espacio-tiempo* como el de la Ciudad de México, en donde nuestras acciones parecen restringidas y nuestras decisiones orientadas por motivos ajenos a nuestras verdaderas necesidades o intereses. Justamente, lo que nuestro trabajo explora, son las posibilidades para transformar la experiencia urbana cotidiana mediante la práctica artística, así como las interacciones y repercusiones que son consecuencia de ello. Ya que las interacciones humanas no se explican sin el tejido histórico al cual responden, nos hemos apoyado en aspectos históricos y sociológicos, además de psicológicos –con autoras/es como Sabina Berman (psicóloga y dramaturga), Lucina Jiménez (antropóloga enfocada en el arte y la cultura en México), Larry Shiner (filósofo e historiador), Néstor García Canclini (antropólogo orientado hacia la cultura latinoamericana y en especial, de la Ciudad de México) o el psicólogo John Dewey–, para describir las formas en que el arte y la vida cotidiana, dentro de la construcción de la ciudad, se transforman entre sí.

Con tal intención, nuestro primer capítulo es sobre la *ciudad* y los procesos históricos que la conformaron como ahora la conocemos. El *espacio-tiempo* de la ciudad transformó las relaciones humanas, la regulación social y económica de la comunidad, obligando a una *adaptación cultural*; en particular, debido a las etapas industrial, posindustrial y *globalizada*. La ciudad es la

consolidación, el signo, del progreso técnico, científico, artístico o económico. En los últimos cien años, se ha producido un *megacrecimiento* de las ciudades a nivel mundial. El Distrito Federal, por ejemplo, era una pequeña localidad en 1900 –su superficie aumentó de 27 a 1500 km.² al final del siglo XX–, una metrópoli para 1950 y una megaciudad en los ochenta, década en la que el país se vuelve hegemónicamente urbano al tener el 56 % de su población concentrada en ciudades; además, actualmente produce la cuarta parte del PIB nacional. Estos datos nos permiten reconocer la celeridad con que nuestra urbe se ha transformado, ubicar su extraordinaria heterogeneidad, así como su capacidad de sobrevivencia. Hemos evitado sumarnos a las nociones catastrofistas que se tienen sobre la urbe, no porque no sean interpretaciones o experiencias indiscutibles para muchos de sus habitantes, sino porque verla desde un ángulo único ignora su carácter histórico y *paraliza* la acción social. Deseamos presentar una ciudad que no sólo nos haga sentir que *no se puede hacer nada*, sino que *tenemos mucho por hacer*.

Ya que dentro del vértigo urbano se asienta nuestra cotidianeidad, el segundo capítulo indaga los *límites* (reproducción) y *alcances* (transformación) de la conceptualización de lo *cotidiano* y la forma en que las interpretaciones sobre el espacio y el tiempo han modelado la experiencia humana. Para la psicología social, lo inaprensible de temas como el arte y la ciudad, se puede abordar estudiando la *experiencia cotidiana*; precisamente, la transformación industrial modificó sobre todo la *espacio-temporalidad*, con una obvia reverberación en los procesos psicológicos de sus habitantes. El sentido común reconoce los efectos adversos a nuestra salud física y emocional, derivados del crecimiento metropolitano y del ritmo que nos impone; sin embargo, también ha sido el lugar para que la vida cotidiana sea *extraordinaria*, en tanto *sistema complejo* en el que frecuentemente estamos a punto de que un espacio, una oportunidad o un encuentro surjan. De este modo, sus calles, sus actrices y actores han sido nuestras *lecturas* cardinales; reconociéndonos a través de gestos, miradas, palabras, sensaciones y percepciones e incontables formas de ser, vivir, amar, sentir, disfrutar o embellecer, que sugieren la sobrevivencia a las transportaciones cotidianas y a las imposiciones homogéneas. En este sentido, se recuperó la *experiencia* –urbana, cotidiana y artística– como *fenoménica*.

En el tema del arte, los enfoques psicológicos retoman en general, los estudios experimentales y psicofisiológicos sobre percepción –presentes desde el nacimiento de la disciplina–, los procesos cognitivos implicados en la percepción estética o la práctica artística, el desarrollo sensorial, perceptual y simbólico desde la infancia; la creatividad humana, las implicaciones terapéuticas y educativas de las experiencias artísticas y estéticas; los estudios centrados en el “genio creativo” o

la locura del artista, así como el análisis de contenidos simbólicos de las obras de arte –donde *Psicoanálisis del Arte* de Sigmund Freud es señera–. Incluso, Vygotski (1970) o Marty (2000) han planteado la necesidad de una “psicología del arte” como campo específico. Por otra parte, frecuentemente el arte se circunscribe al *artista* o al *espectador*, en lugar de incluir el conjunto de cualidades artísticas o estéticas que los seres humanos podemos compartir; quizá porque “suponer que el arte es misterioso e inabordable le da un atractivo suplementario, mientras que intentar develar las claves de la percepción estética parece convertirlo en algo estéril y mecánico” (*ídem*: 19). Vygotski también criticó el intento por diseccionar las vías sensoriales involucradas en la experiencia del arte, que no es individual, sino colectiva. Debido a esto, en nuestro tercer capítulo justificamos una psicología social que explore los contextos, procesos, emociones y significados de las prácticas artísticas, más allá de un momento de creación específica.

Por otra parte, la literatura sobre arte suele restringirse a la cultura occidental y principalmente menciona el desarrollo artístico en Estados Unidos y algunos países de Europa, además de subrayar la propuesta estética nacida con la Ilustración. Este predominio provoca que muchas de nuestras experiencias y definiciones sean herencia suya, mucho más que de otras culturas de las que ni siquiera hemos oído hablar o cuyas prácticas se han disuelto. Consideramos que algunos prejuicios sobre el arte pueden atribuirse a dicha hegemonía, que se ha convertido en el referente para acercarnos o rechazar al arte. Estos procesos de acotación y exclusión del arte de la vida cotidiana, lo convirtieron en un espacio “limitado de significado” –lo cual corre en paralelo con el modo en que la vida cotidiana adquirió su *empobrecimiento* en la experiencia espacio-temporal y su sitio de insignificancia jerárquica–. En este sentido, en los capítulos tres y cuatro, recuperamos la *construcción del sistema del arte*, así como lo que entendemos como el proceso de *apropiación* de la *práctica artística*, en donde la cualidad del espacio y el tiempo se *transforma*, tanto para quienes la realizan, como para los contextos –en este caso urbanos–, con los que interactúa. Nos interesa un marco teórico capaz de acoger al arte como una experiencia narrada desde sus autoras/es.

El resto de capítulos exponen el trabajo de campo, centrado en la *entrevista cualitativa enfocada* a 14 habitantes de la Ciudad de México, en quienes pudo converger lo artístico, lo cotidiano y la posibilidad de transformación. Estas/os participantes constituyen el aspecto más sobresaliente, pues son sus miradas, acciones, experiencias, recuerdos, interpretaciones o creaciones las que abren las franjas de indeterminación en la realidad que vivimos.

C a p í t u l o 1

CIUDAD DE MÉXICO: MIRADAS

Lo difícil es penetrar en la propia experiencia del tiempo y del espacio en que nos hemos formado para reconocer en ella todo lo que hay de determinación histórica y por tanto de relatividad social y cultural.

Alicia Lindón. La vida cotidiana y su espacio-temporalidad.

Mencionar a la Ciudad de México remite a imágenes y sentidos que nunca pueden abarcarse en una sola mirada. Necesitamos muchas miradas. Todas las miradas. A salvo de la pretensión de asir a la ciudad, de definirla, haremos otra cosa con la *espacialidad* y la *temporalidad* que le corresponden: hablaremos, no de lo que *es*, sino de lo que *significa*, hablaremos de la *relación* que se establece con ella, de lo que puede ser en *nuestra experiencia*. En particular, nos interesaran las actividades artísticas y estéticas que son atravesadas por la ciudad.

Consideramos que cualquier registro, investigación o descripción de la Ciudad de México es muy valiosa, ya que como espacio enfrentado a cambios drásticos en lapsos históricamente breves con un carácter efímero en sus procesos, cualquier material nos permite reconstruir y entender un poco de su abrupto, acelerado y contradictorio recorrido. Quienes habitamos la Ciudad de México, probablemente desconocemos los datos y hechos históricos registrados en los textos; no obstante, *vivimos cotidianamente* todo lo que se deriva de ellos: los enfrentamientos políticos, los cambios en su paisaje y arquitectura, la demografía exacerbada o las contradicciones culturales, económicas y sociales. Así, la ciudad es una referencia no sólo histórica, sino afectiva, espacial, lúdica, decadente, amenazante o estética. Estos **significados** más que los *conocimientos precisos*, se vuelven la ciudad que nos habita, son *nuestra ciudad tal como la experimentamos*. En este capítulo abordaremos parte de los procesos, condiciones, limitaciones y posibilidades de la Ciudad de México, en tanto *escenario de nuestra experiencia*; que a pesar de ser un campo *íntimo* de estudio, no excluye su reciprocidad con la vida social.

1.1. CIUDAD: LA COMÚN DIVERSIDAD

Macondo es el misterio de ser latinoamericano a fines del siglo XX; significa 'no podrán imponernos un patrón de modernización que no calza con nuestro misterio'. No es Europa. Macondo es el último gesto aristocrático de un continente semidesarrollado que se ve enfrentado a reconocerse en la modernidad.

José Joaquín Brunner. Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana.

El tema de *La Ciudad* y su vida social, ha provocado estudios científicos, crónicas e incluso literatura de ficción. Todo este material puede hablar de Mesopotamia, Río de Janeiro, Tenochtitlan o Londres; que entre sí guardan una gran distancia, pero en donde lo común es la fundamental disposición humana de agruparse y de reunir los conocimientos y técnicas de culturas diversas con propósitos económicos y sociales. En cada periodo histórico, la existencia de las ciudades implicó una gran *transformación cultural* que, en el caso de las primeras, no sólo consistía en asentamientos humanos de mayor dimensión, sino en un orden social distinto del de la migración constante. Las ciudades permitieron una *especialización* de las nuevas funciones económicas y sociales, por lo que su desarrollo descansó en la *acción social mutua*, en la “dependencia continua de unos con otros en número cada vez mayor” (Turner, 1985: 139):

“Acudieron forasteros con mercancías extranjeras, informes y creencias desconocidas, [creando una riqueza que permitió] actividades distintas de las necesarias para obtener el sustento. La ciudad se convirtió en centro de adelantos económicos, creación artística e innovación intelectual, [que posteriormente se consolidaron en] instituciones políticas y sociales” (*idem*)

Éste aspecto es el que más nos interesa en el presente trabajo: lo que la ciudad transformó en la experiencia espacio-temporal de sus habitantes. Hablamos del flujo informativo constante, de la complejidad nacida en él y de cómo esa experiencia comenzó a ser expresada –intelectual, social o artísticamente–, en lo público o lo privado, haciendo que “la ciudad ostentara la mayor concentración de símbolos de poder y de manifestaciones artísticas” (Torrijos, 1988: 21). También cambió la relación con el *espacio público*, que era la ciudad en sí, pero también el *espacio íntimo* de las relaciones con los otros y lo Otro. Quizá no es tan paradójico que de la “dependencia social mutua” surja la *individualidad* y ambas recreen el proceso cultural urbano que todavía experimentamos, especialmente por la aceleración de procesos migratorios:

“En la ciudad son legión los medios de vida y las variantes de su escenario admiten diversidades extremas. [...] No se sienten la tierra común, la fortuna común ni el común destino. Hay pocos

acontecimientos en que todos tomen parte. [...] No hay horas comunes de trabajo y descanso, ni ocasiones comunes de congregarse para el chismorreo acerca de las personas y la discusión sobre los asuntos públicos. Enorme es la heterogeneidad de la vida” (Turner, *op. cit.*).

Posteriormente y en una forma muy general, la mayor parte de las ciudades europeas y norteamericanas, se conformaron con base en dos transformaciones socioeconómicas: la **industrialización** y la **posindustrialización**, además de la influencia *global* a la que nos referiremos más adelante. La razón de que toquemos este punto, es que nuestros modelos de desarrollo urbano, cultural y económico se han originado en esos procesos, aun si no hemos conseguido beneficios comparables a los de los países desarrollados. Además, el tema ilustra el modo en que los cambios espaciotemporales modifican la cotidianidad, pues la industrialización fue una verdadera revolución en ese sentido. Antes de ella, todavía durante el siglo XVIII, las ciudades concentraban funciones político-administrativas y medios de producción –la materia prima y la mano de obra–, hasta que la industrialización extendió y complejizó la producción, dentro y fuera de los centros urbanos (cfr. Lefèbvre, 1973: 22); tomó como base del sistema económico a la *mercancía*, marcó la división del trabajo, expandió geográficamente sus intereses económicos y homogenizó las instituciones que regulaban todo esto (cfr. Castells, 1974: 21). Esta reorganización descompuso “las estructuras sociales agrarias” (*ídem*: 22) de los espacios no urbanos y arrojó a sus poblaciones a las ciudades, convirtiéndolas en mano de obra y mercado para la creciente industria. Desde la perspectiva de Castells y Lefèbvre, la industrialización “tomó por asalto” a la ciudad, obteniendo materias primas, creando medios de transporte y promoviendo la urbanización donde no la había, en beneficio de sus necesidades productivas.

Así, la *industrialización* no benefició ni fortaleció la *cultura urbana* de las ciudades. El *arte* por ejemplo, en apariencia alejado de estos cambios, sufrió repercusiones del mismo modo que el trabajo considerado *artesanal*, proceso que describiremos en el tercer capítulo. De muchas maneras, la *articulación* urbana *desarticuló*¹ formas de vida culturales y productivas. Trajo consigo la *planeación urbana*, como la correspondencia “entre un determinado tipo técnico de

¹ La industrialización también brindó comodidades *urbanas* como los servicios de agua y electricidad, o elementos como el coche y la televisión, forjando un *sistema de valores* que incluía el ocio, la adopción de las modas, las preocupaciones por la seguridad o la previsión relativa al porvenir. El urbanismo propició el consumo y la idea de una vida moderna y segura: “lugar de dicha en una vida cotidiana milagrosa”, a través del acceso a un estilo de vida. Así, las ciudades reúnen las condiciones para “una refinada explotación de la gente, [no sólo] como productores, sino como consumidores de productos y de espacio” (Lefèbvre, 1973: 42-43). Cabe decir que el fundamento *racional* y *ordenado* de la modernidad, descansaba en las contradicciones e irracionalidad de la vida urbana, comenzando por el desgaste ecológico que sostuvo –y sostiene– su crecimiento.

producción (*la actividad industrial*), un sistema de valores (*la modernidad*) y un asentamiento espacial (*la ciudad*)” (*ídem*: 16). Para Berman (1988), aunque la modernidad como atmósfera cultural posee una tradición propia en cada región, su presencia es uniformemente urbana. La posibilidad permanente de la disolución, el carácter efímero de la realidad o de los encuentros, se vuelven parte de la experiencia de la ciudad y de los sentimientos hacia ella:

“Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología. Puede decirse que la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia” (*ídem*: I).

A la vida cotidiana urbana se le imprimió otro ritmo, justamente un ritmo de vértigo, de aceleración persistente, de complejidad. Se creó un mundo asociado con la fotografía, los medios de comunicación, los transportes veloces, las máquinas, las modas, los nuevos productos, el crecimiento urbano inusitado, los movimientos sociales y políticos o las guerras mundiales. Un mundo en el que, de acuerdo con Berman, se puede aspirar a todo –aunque no ocurra– excepto a la *estabilidad*. Un mundo dicotómico que va, desde una racionalidad esperanzadora, hasta un escepticismo y desesperación culturales ².

Por supuesto, la industrialización fue incapaz de *controlar* todo lo creado y también originó el *desorden urbano*; de ahí las “aglomeraciones, ciudades obreras, barrios periféricos o suburbios, allá donde la industrialización no alcanzó a ocupar y fijar la mano de obra disponible” (Lefèbvre, 1973: 23). Ante este panorama, el urbanismo se basó en un “racionalismo tecnicista”, ante cuya mirada las ciudades antiguas o no *planificadas* significaban contradicción y desorden. “El racionalismo instaurará o restaurará la coherencia en la realidad caótica que observa” (*ídem*: 40) ³. Gracias a los

² Según Berman, había “modernolátras, [...] para quienes las disonancias sociales de la vida moderna podían resolverse por medios tecnológicos y administrativos. [Mientras que] para los visionarios de la desesperación cultural, [...] la vida moderna parece uniformemente vacía, estéril, monótona, ‘unidimensional’, carente de posibilidades humanas” (1988: 171). El autor piensa que ambas posiciones son estériles, pues se trata de abrazar la contradicción –o dualidad– moderna para reinventarnos.

³ Un ejemplo es la construcción de los bulevares en París hacia 1880, por el barón Haussmann; modelo de un urbanismo moderno instaurado “en las ciudades que surgían o se extendían en todos los rincones del mundo” (*ídem*: 151), incluyendo la nuestra.

modelos urbanísticos, las ciudades modernas –europeas y norteamericanas– dieron la impresión de orden y limpieza, aunque estuviesen “social y espiritualmente muertas, [pues] el antiguo caos en movimiento era un orden humano maravillosamente rico y complejo” (Berman, 1988: 171).

Otro caso es el de Latinoamérica, en donde ha ocurrido “una masiva extensión de las ciudades y una urbanización con poca industrialización” (Lefèbvre, 1973: 25). En esto ha repercutido el descuido al sector agrario y las migraciones hacia las ciudades, pero sobre todo la condición de “países explotados [que se han integrado en una estructura económica] de dominación y dependencia” (Castells, 1974: 54). García señala que la autogestión que se consigue tras un periodo de planificación de la expansión urbana y la satisfacción de necesidades básicas –como en algunas ciudades europeas–, no puede esperarse “del crecimiento caótico, el intento de supervivencia basado en la escasez, la expansión errática, el uso depredador de suelo, agua y aire, que son habituales en Asia, África y América Latina” (2004: 69). Lo que ocurre con nuestros países es una **hiperurbanización** que, lejos de contribuir al desarrollo de las metrópolis, lo paraliza, pues mientras no se organicen, planeen y provean los servicios necesarios, se generará una concentración de gente con bajo nivel de vida y altas tasas de desempleo, que impactan colectivamente y desequilibran la red urbana, *polarizándola* (cfr. Castells, 1974). Agregamos que la *hiperurbanización* está lejos de la frialdad racional y rutinaria que la urbanización generó en ciudades europeas o estadounidenses, cuyas formas y ritmos sociales estaban “muertos”, al ser *unidimensionales* y vivir la racionalización de los espacios públicos⁴.

Por lo que toca a la actualidad de las metrópolis, no hay un marco general –ni siquiera el de la modernidad– que abarque la heterogeneidad histórica de *cada ciudad*, pero en el siglo XXI hay características que ciudades como la de México comparten: ser **ciudades globales**, sede en grados diversos del control económico mundial⁵. De ahí la necesidad de abordar los nuevos fenómenos metropolitanos desde otros marcos⁶.

⁴ Al respecto puede consultarse *Muerte y vida de las grandes ciudades* (1961), de Jane Jacobs.

⁵ Una *ciudad global* es parte de una *red de ciudades* en un sistema internacional jerárquico. Para Sassen, la definición surge de *The World City Hypothesis* (1992), de Friedmann y Goetz, que sitúa a las ciudades como base del capital global, con una jerarquía cambiante entre ellas (cfr. 2004: 42).

⁶ Sassen y García creen inadecuados ejes de análisis como la oposición rural/urbano, los criterios económicos o la descripción meramente geográfica y espacial que ignora los procesos históricos, sociales y multiculturales contemporáneos; es decir, “la experiencia cotidiana del habitar y las representaciones que los habitantes nos hacemos de las ciudades” (2004: 59). La investigación actual sobre ciudades y economía global, es intersectada por “los estudios antropológicos y culturales sobre transnacionalidad, globalización, formación de identidad y estudios regionales sobre economía global” (Sassen, 2004: 44).

El marco de la economía mundial –entendida como globalización o como sociedad *posindustrial*– no será un referente primordial en nuestro trabajo; sin embargo, la intrincación que tiene, en mayor o menor medida, con *todos* los procesos sociales es imposible de ignorar. Pérez-Negrete refiere que el mismo término de *red global*, impide “identificar un solo rincón en el mundo que no esté vinculado a estos espacios de acumulación” (2002: 7). Sassen argumenta que “las más avanzadas industrias de información tienen un proceso de trabajo que, al menos parcialmente, está atado a un lugar”; aún se requiere de actividades y servicios no especializados para producir y reproducir la “economía corporativa superior” (2004: 38). El proceso económico no es autosuficiente ni ubicuo o inmaterial; por mucho que haya *eliminado* fronteras, en la ciudad sigue encontrando:

“Un lugar estratégico y en los productores de servicios, un insumo estratégico. [...] Más que volverse obsoletas debido a la dispersión detonada por las tecnologías de información, las ciudades a) concentran funciones de comando, b) son sitios de producción postindustrial para las industrias financieras y de servicios especializados y c) son mercados transnacionales donde las empresas y los gobiernos pueden comprar instrumentos financieros y servicios especializados” (*ídem*: 39).

Con una magnitud diferente de la de ciudades que encabezan el control económico ⁷, esta tendencia comenzó a finales de los años ochenta en Sao Paulo, Buenos Aires y la Ciudad de México ⁸ que, pese a los contradictorios efectos sobre sus sociedades, sus economías o sus políticas, se *integraron* al mercado mundial con “una especificidad inherente a su carácter de ciudades periféricas” (Pérez-Negrete, *op. cit.*). Contradictorio es que, debido al declive industrial, el sector de servicios se desarrolle como un cuadro altamente calificado, participante en la creación de riqueza mientras, al mismo tiempo y casi en el mismo espacio, se expande un gran sector informal, generalmente de

⁷ Sassen menciona a Tokio, Londres y Nueva York como las ciudades principales, cuyo nuevo protagonismo está más allá del que tiene la nación a la que pertenecen.

⁸ La denominación de *ciudad global* para nuestra urbe ha sido cuestionada debido a sus “problemas de abasto y evacuación de agua, contaminación, pérdida de la gran industria, dislocación de las cadenas productivas, escasa exportación, mercado interno contraído o red vial y de transporte de mercancías saturada”; sin mencionar que carece de influencia mundial en política, comercio, comunicaciones, finanzas, educación y tecnología. Sin embargo, otros criterios admiten que las ciudades globales son *posindustriales*, ya no están centradas en la manufactura, sino en los servicios –tal como ocurre con nuestra ciudad– y las finanzas. Además, la mayoría de agencias legales, contables, publicitarias y financieras más importantes a nivel mundial, poseen representación en la Ciudad de México, que también concentra la mitad de las empresas del país y las dos cadenas de televisión privadas. Esto la coloca como “un nodo en la red mundial de flujos” (cfr. Nivón, 2004: 418-19); aunque según la tipología de Friedmann, seríamos “una metrópoli mundial secundaria en un país periférico, que enlaza al sistema urbano nacional y de algunos países de América Latina con la jerarquía mundial, vía Los Ángeles y Houston” (Garza, 2000: 13).

autoempleo. Paradójico es que, aun cuando algunas urbes latinoamericanas sean parte del entramado mundial de ciudades, “su calidad de vida no sea congruente”⁹ con el papel que desempeñan en la generación de la riqueza mundial” (*ídem*). Vivimos:

“La coexistencia de dos mundos opuestos y desarticulados, [...] así lo exhibe Santa Fe, [al lado de la cual] vemos un Tercer Mundo que vive atrapado en la [...] marginación y la exclusión. [...] Los que vivimos y habitamos estas ciudades lo vemos todos los días. **Hemos integrado las desigualdades a nuestra vida cotidiana.** Para llegar a la zona de vanguardia de la ciudad, donde se agrupan los centros corporativos, comerciales y universitarios más importantes del país, tenemos que atravesar caminos sin pavimento rodeados de hogares autoconstruidos, donde el hacinamiento y la pobreza son habituales. La mujer indígena se autoemplea vendiendo chicles de cara al edificio de la Bolsa mexicana de Valores. La ‘muchacha’ que vive en Neza trabaja en una casa de Polanco. Todo ello forma parte de una misma ciudad; todo ello es demasiado distante y a la vez demasiado próximo. Autónomos y dependientes. Muy globales o muy marginales. [...] La ciudad tradicional no integrada, marginada de los procesos más dinámicos, vive, coexiste y es testigo de la inserción en su mismo territorio de un Primer Mundo, simbólicamente distante y geográficamente inmediato” (*ídem*).

Sin que el sistema económico determine el rumbo de las ciudades, sí nos explica suficiente de ellas, por ello, hasta aquí hemos esbozado marcos referenciales que delinear el *sentido* y las *posibilidades* de una ciudad como la nuestra. En ocasiones, la sociedad consigue revertir lo que tiende a desintegrarla, consigue fortalecerse, *recrearse* dentro del movimiento a través de procesos culturales que se articulan, –más que oponerse– con la racionalidad instaurada por los procesos económicos y productivos. Dentro del afán de *progreso* y de *dominio* sobre la vida cotidiana, emerge “la redención del placer, del tiempo” (Berman, 1988: 126). Quizá la defensa por una sensibilidad *no racional* sólo emerge de un contexto que intenta reprimirla, sólo ahí adquiere sentido y valor. Padecemos una extraordinaria y contradictoria vitalidad inherente al caos y a la desigualdad. **¿Qué hacer con todo eso?**, es la pregunta. Precisamente, nuestro interés son las *posibilidades de acción*, que no tendrían otro escenario que el de la *ciudad*.

⁹ De esta cita en adelante, todos los énfasis en negritas o cursivas serán nuestros.

1.2. CIUDAD DE MÉXICO: MEMORIA

Aunque la contaminación restrinja la visibilidad, en algunos días claros o en la noche, al descender por las carreteras de Toluca o Cuernavaca, el panorama es espectacular e imponente. No puedo pensar en ningún otro lugar del mundo en el que tanta humanidad esté expuesta y sea tan visible a ojo descubierto.

Peter Ward. México: Una Megaciudad.

Tal vez no nos sea imposible imaginar a la antigua Tenochtitlan en lo que hoy es el centro de la ciudad, pero ¿podríamos concebir la extensión del lago en el que se asentaba? ¿Podríamos imaginarnos que en donde hoy visitamos Bellas Artes, antes hubo una fábrica de seda, que primero fue una iglesia? ¿Creeríamos que la Torre Latinoamericana fue alguna vez el edificio *más moderno*? ¿Nos acordamos de que hace 30 años Santa Fe era el basurero más grande de la ciudad y no el complejo residencial, vanguardista, globalizador y corporativo que es ahora? Si la modernidad se definió por su vértigo y afán de novedad, la Ciudad de México, destruida y construida tantas veces que la memoria se extravía, es una buena ilustración. Cada etapa ha tratado de ser la negación de la anterior. Una ciudad que nos pierde, que no es capaz de explicarnos a nosotros mismos y ante la que sólo queda seguirse perdiendo, alejándose del centro, desintegrándose, erigiéndose infinitamente en cada particularidad. No obstante, cada fragmento puede ser la guía para encontrarnos.

La primera vez que la cuenca de México albergó una ciudad fue en 1324¹⁰ (García, 2004: 64) y aunque remoto, su pasado reverbera, porque mucho de lo que distingue a la Ciudad de México es el “complicado tejido entre dos culturas notoriamente distintas: la española y la mesoamericana” (Nivón y Portal, 1999: 13), que comenzó en el siglo XVI. La que se convertiría en nuestra ciudad, comenzó a construirse el 13 de agosto de 1521, sobre la destrucción de la gran México-Tenochtitlan, “el centro urbano más consolidado del mundo prehispánico del siglo XVI” (Garza, 2000: 6, 15). La nueva ciudad colonial se erigió en el mismo sitio e incluso con la cantera de los templos destruidos y la mano de obra de sus habitantes originales. La fusión cultural no sólo consistió en derruir una ciudad, sino en la violencia presentada ante sus creencias, su religión, su

¹⁰ De acuerdo con Quirarte, los peregrinos de Aztlán estaban seguros del lugar donde habrían de establecerse y cumplieron con diversas etapas iniciáticas para merecer ese espacio. Al **imaginar, encontrar, fundar y nombrar** a la ciudad, repitieron el mecanismo arquetípico de hallar el lugar al que se pertenece (cfr. 1999: 17-18).

sistema político-social y su vida lacustre ¹¹, con una visión incapaz de apreciar la civilidad y el desarrollo mexicas.

El 24 de julio de 1548 por cédula real de Carlos V, quedó fundada “la muy Noble, Insigne y muy Leal e Imperial Ciudad de México” (Garza, *op. cit.*). Desde entonces, la presencia indígena quedó subordinada –como supuestamente corresponde a un pueblo conquistado– y su memoria empezó a amalgamarse o a perderse. La ciudad colonial siguió una traza en la que “la autoridad mayor – española– se colocaba en el centro, dentro de inmuebles majestuosos y el resto de los estratos, en círculos concéntricos sucesivos” (Nivón y Portal, 1999: 26); en la periferia se reproducían “las chozas de los indígenas hacinadas en terrenos pantanosos e insalubres” (*ídem*: 31). A estos cambios se sumó la creciente presencia mestiza y el hecho de que la ciudad, como centro de la construcción, el comercio o los servicios, atrajera una “población flotante” y se convirtiera en *pluricultural*. Para el siglo XVIII, debido a los cambios políticos e ideológicos en España ¹², la ciudad fue escenario del cambio ilustrado hacia el progreso y la funcionalidad, con todo y su doble rostro de belleza y majestuosidad por un lado y pobreza y marginación, por otro. La ciudad fue renovada ¹³ – recordemos los planes urbanizadores del apartado anterior–, no sólo físicamente para volverla más sencilla, eficiente y cómoda; sino también en cuanto al comportamiento y modales de sus habitantes. Se trataba de *ordenar* para distinguir la rígida estructura social, pues “había una prohibición estricta de mezclarse” (*ídem*: 41).

La reconstrucción colonial es apreciada como una época de esplendor arquitectónico, cuyo testimonio es la Catedral (1573-1791), considerada la “síntesis del urbanismo y producción artística

¹¹ En tres siglos se pasó de una cultura lacustre a una cultura de valle, modificando drásticamente las formas de producción, alimentación y transporte; este último por ejemplo, requirió de las “flamantes” calles empedradas. Hasta el siglo XIX, el lago continuó siendo desecado y las consecuencias de ello fueron inundaciones y un ecosistema trastornado (cfr. Nivón y Portal, 1999: 32, 34).

¹² Era el auge de la Ilustración, del progreso, de la confianza en la razón y de la idea de universalidad e igualdad humana. Ideales que los borbones buscaron materializar en la Colonia.

¹³ Aparecieron tres tipos de instituciones coloniales: “las civiles –como el cabildo, la cárcel, la horca o el hospital de la Purísima Concepción–; las religiosas –como el convento de Santiago-Tlatelolco, iglesias como Santa Catarina, Santa Lucía, San Martín y San Pablo– y las comerciales –como la alhóndiga y los portales–” (*ídem*: 29). Además, se ejecutan “medidas higiénicas [...] como el aprovisionamiento del agua por medio de fuentes, alcantarillado, alumbrado público, creación de hospitales, cementerios, hospicios y organizaciones de policía urbana, [...] porque el vicio y el delito se concebían como una amenaza al ideal de paz ciudadana. [...] Se comenzó a valorar la naturaleza, por lo que se crearon jardines y parques como espacios públicos y pulmones de la ciudad: el parque de Chapultepec y la Alameda para las clases altas y el parque de Balbuena para los trabajadores” (*ídem*: 41).

de toda la Colonia” (Garza, 2000: 8). Otros ejemplos son el Museo Franz Mayer, que era un hospital; colegios como Las Vizcaínas; el Palacio Virreinal, hoy Palacio Nacional, la Secretaría de Hacienda y la Casa de Moneda, hoy Museo Nacional de las Culturas. Actualmente, quedan menos de cien inmuebles sobrevivientes, como huella de la Independencia, la inestabilidad política, la lucha de conservadores contra liberales, la imposición del archiduque Maximiliano o los “caudillos incapaces”; pero especialmente, debido al periodo juarista iniciado en 1855 (cfr. Gruzinski, 2004: 92). Benito Juárez, con su política caracterizada por la ruptura con la Iglesia Católica y las Leyes de Reforma, abolió la propiedad eclesiástica. Debido a que el legado arquitectónico colonial era en su mayor parte religioso, fue destruido, vendido a particulares o transformado en vivienda popular; esta destrucción fue una “secularización del espacio urbano para afirmar la identidad republicana” (cfr. *ídem*: 83, 86, 87). Éste es un ejemplo de la importancia que los poderes y los gobiernos han otorgado a la configuración del espacio público, para simbolizar determinados ideales y *reconfigurar* la percepción de sus habitantes.

Pero el siglo XIX no sólo consistió en inestabilidad, también fue el periodo en el que se instituyó la nueva capital del país independiente. El 28 de noviembre de 1824, el Congreso Constituyente creó el Distrito Federal como residencia de los poderes federales, en la Ciudad de México ¹⁴. Fecha a partir de la cual concentró “la industria, la producción artesanal, el comercio y los servicios, [atrayendo] inmigrantes que buscaban mejores condiciones de vida” (Nivón y Portal, 1999: 46). Entre 1855 y 1871, los límites urbanos se ampliaron, cambiando el uso del suelo de agrícola e industrial a comercial y residencial. En 1898, el Congreso de la Unión estableció los actuales límites y superficie del Distrito Federal.

En la segunda mitad del siglo XIX el perímetro urbano se quintuplicó, debido a que la forma de producción capitalista –agroexportadora y manufacturera– se estableció en el país, siendo la capital su centro de producción, circulación y consumo. También el porfiriato (1876-1910), como dictadura de *orden y progreso* provocó el crecimiento y la urbanización de la ciudad; aunque principalmente benefició al centro y a las nuevas colonias residenciales. Aunados a la funcionalidad y utilidad de la ciudad, la belleza y el nacionalismo también fueron importantes:

¹⁴ Antes de eso, la Ciudad de México “formaba parte del Estado de México, que incluía los actuales estados de Querétaro, Hidalgo, Morelos y partes de Guerrero. [...] El flamante Distrito Federal tenía como núcleo a la Ciudad de México y comprendía un círculo de dos leguas cuyo centro era el Zócalo, llegaba hasta lo que hoy conocemos como el Circuito Interior y Viaducto Tlalpan; al poniente incluía el Toreo de Cuatro Caminos, al norte el Río de los Remedios y al Oriente tocaba los terrenos del actual aeropuerto” (*ídem*: 45).

“desde Santa Anna hasta Porfirio Díaz hubo una preocupación por embellecer la ciudad independiente, por hacerla moderna” (*ídem*: 44). Algunos esfuerzos del equipo tecnócrata porfirista fueron: el Gran Canal de desagüe en 1900, la pavimentación o el agua entubada (Garza, *op. cit.*), pero también el Correo Mayor, el Palacio de Comunicaciones, el de Bellas Artes, así como la Columna del Ángel de la Independencia ¹⁵. Aunque se dejó inconclusa una nueva cámara de diputados, su cúpula se convertiría en el Monumento a la Revolución en el siglo XX. Por otra parte, en las lindes de la ciudad se ubicaron instituciones de salud y seguridad: “el Hospital General, el Manicomio de Mixcoac [y el] palacio de Lecumberri” (Gruzinski, 2004: 73-74).

Comenzando el siglo XX, la Revolución paralizó el desarrollo de la ciudad por varios años, pero también dio origen a “una de las sociedades más estables y menos opresivas –lo que puede cuestionarse– de América Latina” (Ward, 1991: 29). La etapa posrevolucionaria, entre 1921 y 1930, hizo que la población creciera de 615 mil a más de un millón de personas (*ídem*: 61). A partir de ese momento, tres procesos perfilarían a la ciudad: la expansión de la urbanización, la modificación de sus actividades productivas y el establecimiento de importantes servicios de comunicación; todo ello con relación al crecimiento *industrial* del país. Cabe señalar que la Ciudad de México fue pieza fundamental en la reconfiguración del resto del país, pues su crecimiento demográfico implicó el despoblamiento de las zonas rurales. Debido al flujo de habitantes, en 1918 el Distrito Federal fue reorganizado en doce delegaciones políticas. En 1928 los habitantes perdieron el derecho de elegir a sus gobernantes locales, que fueron nombrados por el presidente de la República. El Distrito Federal se convirtió en una localidad política y administrativa, con un carácter paradójico dentro de la confederación, puesto que ya no era un estado como los otros (cfr. Garza, 2000: 34 y Ward, 1991: 111).

De cualquier forma, la *vida moderna* y el dinamismo tecnológico comenzaron para la capital. En 1923 se estableció la primera estación de radio, en 1935 los tranvías de animales se sustituyeron por trenes eléctricos y en los cuarenta apareció la televisión, entre otros *electrodomésticos* (cfr. Nivón, 2004: 405). A pesar de que el país fuese predominantemente rural e indígena y estuviese

¹⁵ El Ángel fue inaugurado el 16 de septiembre de 1910 sobre el Paseo de la Reforma, para celebrar el primer centenario de la Independencia. En medio de los barrios nuevos, materializó las ambiciones y los gustos de la clase dirigente de la época. Fue encargado a Francia y su estilo refleja las pretensiones del porfiriato: una *belle époque* que admiraba las grandes ciudades europeas o norteamericanas (cfr. Gruzinski, 2004: 67). Esto se asocia con la construcción de la Torre Mayor sobre el mismo Paseo, terminada durante el sexenio foxista. Además de preciarse de ser la más alta de América Latina, fue una proeza de la ingeniería mexicana y norteamericana, concretada en un edificio de primer mundo que afirmaba la participación de nuestra ciudad en el *mundo global*.

sumido en el rezago, se albergaban grandes aspiraciones y había gran actividad cultural y artística que sobre todo, reivindicaba el nacionalismo. Poco después se construyó Ciudad Universitaria (1948-1952) y “la Torre Latinoamericana materializó el dinamismo urbano, [volviéndose] símbolo del Progreso, de la norteamericanización a todo galope” (Gruzinski, 2004: 29). En 1946, Salvador Novo en su *Nueva Grandeza Mexicana*, elogió las actividades ciudadanas: “el transporte, la velocidad, el cosmopolitismo de la gastronomía, el cine, la radio, el teatro, la arquitectura y los monumentos; [así como] la pervivencia de tradiciones al lado del progreso. [Novo quiso] fijar la imagen de una ciudad cuya modernidad ha obligado a sus habitantes a asimilar estos cambios en su vida interna, privada” (Nivón *op. cit.*). Para Gruzinski en cambio, a la par del encanto y misterio, los años cincuenta contenían “la hipocresía de una burguesía próspera”, al estilo de *El esqueleto de la señora Morales*, película de 1959. La ciudad respiraba, al menos en apariencia, una modernidad controlada.

A partir de la segunda década del siglo XX ¹⁶, la urbanización absorbió distintas periferias, más o menos en este orden: Tacuba, Azcapotzalco, Tacubaya, Tlalnepantla, Tepeyac, Mixcoac, Iztapalapa, Coyoacán, San Ángel, Ecatepec, Contreras, Tlalpan y Xochimilco (cfr. Ward, 1991: 65, 135). La mayoría de estos lugares eran *pueblos*; es decir, estaban más cercanos al modo de vida rural que al urbano. “En algunos casos se remitían a tiempos prehispánicos, con sus propios centros, su propia dinámica de construcción y crecimiento, sus propios significados, historias y memorias ancladas en los antepasados y en la tierra” (Nivón y Portal, 1999: 48); elementos todos que nutrieron a la ciudad. Ward (1991), Nivón (2004) y García (2004) coinciden en que la expansión urbana y el establecimiento de los habitantes en sitios alejados del centro histórico, provocaron que éste dejara de ser “el corazón de la ciudad” ¹⁷. Esa *nueva urbanización periférica*, muchas veces albergó antiguas tradiciones que ya tenían o que construían sus propios centros, creando *ciudades dentro de la ciudad*.

Así, debido a que la industria crecía hacia los límites de la ciudad y que estos se fueron urbanizando, se convirtieron en zonas aptas para que los trabajadores de la industria las habitaran.

¹⁶ Durante el porfiriato, antes del auge industrial, la ciudad ya se había extendido más allá del centro; los altos estratos ocupaban la zona occidental, hacia Chapultepec, Reforma o las colonias Juárez y Roma. La propagación de la ciudad fue primero hacia el poniente y más tarde hacia el oriente; ya en el siglo XX, el crecimiento se dirigió hacia el norte y después hacia el sur (cfr. Nivón y Portal, 1999: 46).

¹⁷ “La zona central de cualquier ciudad es emblema de identificación colectiva y asentamiento de poderes. [...] A partir de ella surge la plaza, que en América llegó a ser el *corazón* de la ciudad, punto de partida de las principales calles y de la vida económica y social” (*ídem*: 28).

Del mismo modo, fueron construidas vialidades, gracias a las cuales muchos pueblos cercanos se incorporaron a la red urbana; esto ocurrió por ejemplo, con la ampliación de las avenidas Insurgentes y Calzada de Tlalpan durante 1930 y 1940. Entre 1940 y 1950, hubo un flujo del centro hacia las delegaciones del área intermedia, que triplicaron o cuadruplicaron su población. Las zonas industriales más grandes se situaron en el noreste y noroeste, principalmente en Azcapotzalco, Cuauhtémoc, Miguel Hidalgo y Gustavo A. Madero (Nivón y Portal, 1999: 51); aunque en medio de muchos parques industriales también se levantaron zonas habitacionales. La adquisición de terrenos o viviendas produjo grandes movimientos en todos los niveles sociales y hacia todas las direcciones; un nuevo patrón de segregación espacial y social comenzaba en la Ciudad de México.

En general, los grupos con mayores ingresos se trasladaron a sitios con las mejores condiciones – bosques, agua fresca, bajos niveles de contaminación, acceso a carreteras y cercanía a los poblados extraurbanos–, en el occidente y el sur, creando colonias como el Pedregal de San Ángel, Lomas de Chapultepec, Reforma, Tecamachalco o Nápoles, Polanco y Satélite. En tanto, los sectores empobrecidos se instalaron en el oriente y en el norte¹⁸. Debido a la inadecuada urbanización del área de Texcoco, fue junto con la zona norte, de las más baratas en el mercado (cfr. Ward, 1991: 91) y muchas de las viviendas en esa región fueron autoconstruidas. En este ávido crecimiento que no podía ser atendido y en sus consecuencias, Gaytán (2001: 14, 16) ubicó un término afín al de *hiperurbanización*, la *desmodernidad*:

“Ejércitos de paracaidistas de la *desmodernidad* mexicana, [...] con ingeniosas manos y habilidades ancestrales tejerían telarañas eléctricas para alumbrar el nacimiento de la submetrópoli chilanga. Con las uñas rascarían las cepas del drenaje a flor de tierra, [...] edificarían los cimientos del desorden que carcome llanos y pedregales. En grupos interétnicos terminarían la faena de una nueva topografía urbana. [...] En los fabulosos sesenta, las calles de la *desmodernidad* avanzaron sobre las faldas del Ajusco, se adueñaron de los pedregales del Coyoacán negro [y de los] salitrosos llanos de Chimalhuacán. [...] La ojerosa y pintarrajeada ciudad maquillaba su antigua amplitud territorial en semicírculo, [...] en suburbios y suburbs, no para democratizar el espacio urbano sino para reafirmar una modernidad segregante. [La] urbanización asimétrica comenzó por las colonias

¹⁸ Nivón nos remite a Tenochtitlan que “se construyó con una orientación este-oeste, que dejaba a las espaldas del Templo Mayor las aguas saladas del lago de Texcoco y al frente –al occidente– la región alta y el agua dulce de la Cuenca de México. La ciudad colonial también reprodujo esta marca y Gutiérrez Nájera escribía a mediados del siglo XIX ‘rumbo al Oriente quédanse los pobres, los tristes, los esclavos del trabajo, los que no ven más nubes que las grandes chimeneas. Los ricos, los felices, los desocupados, los favorecidos de la suerte, van camino de Occidente’” (2004: 419).

industriales del norte, en donde las carreteras reemplazan a las vías de ferrocarril hacia Ecatepec en el noroeste y hacia el noreste en Naucalpan y Tlalnepantla. [...] Por la carretera a Puebla y el Lago de Texcoco, [...] zonas pantanosas pertenecientes al Estado de México emergen del salitre, colonias como los Manantiales, Agua Azul, Jardines de Guadalupe, Las Flores, Aurora, La Perla o Las Fuentes, cuyos nombres son el poder mágico de convertir la tierra depredada del ex-lago en un paraíso residencial”.

Desde entonces, la segregación espacial tiene un impacto en la vida cotidiana. Nivón, refiriéndose a sectores del oriente de la ciudad, describe una vida de sacrificio, escasas fuentes de trabajo o de instituciones de educación superior, por lo que sus habitantes se trasladan grandes distancias para acceder a ellas (cfr. 2004: 420). Mientras que al poniente de la ciudad, en Miguel Hidalgo, Cuajimalpa o Huixquilucan, se han construido “verdaderas ciudades amuralladas [...] con arquitectura caprichosa, amplios jardines y vigilancia excesiva [que, para] alejarse de los grandes males de la ciudad no fomentan el transporte público, porque sería una invitación a que extraños y malvivientes se acercaran” (*idem*). No obstante, numerosas colonias populares envuelven a estos exclusivos fraccionamientos y los altos estratos hacen uso de los servicios que los habitantes de esas colonias ofrecen, especialmente los domésticos. Ward y Nivón (*op. cit.*) coinciden en que hoy día, las zonas del sur y el occidente también albergan sectores menos favorecidos ¹⁹, de modo que calificar puntos de la ciudad como social y económicamente homogéneos, ya no es útil para entender la diversidad urbana.

Por otra parte, la *descentralización* que se acentuó a lo largo del siglo XX, se explica por la diversificación de funciones y servicios en varios *subcentros* de la ciudad; pero también porque sus dimensiones convirtieron los traslados en una inversión excesiva de tiempo y en ocasiones, de incomodidades. Ward refiere que la funcionalidad de los subcentros fue valorada en la década de los setenta por “los planificadores”, que promovieron los “Centros Urbanos Metropolitanos”. En la Ciudad de México han sido parte de la *periferia*, tanto los barrios elitistas como los populares, así que las características de la periferia tampoco son unívocas, pues expresan distintas maneras de vincularse con la centralidad urbana, relaciones simbólicas, pautas de consumo y culturas múltiples, que escapan a los planificadores. Por ello, para Nivón hay tres categorías para describir

¹⁹ Desde que el siglo XX inició, las áreas privilegiadas han sido *invadidas* y obligadas a cambiar el uso de suelo: de residencias unifamiliares a comercios, oficinas o viviendas multifamiliares de clase media o baja y, desde 1970, poblaciones de bajos ingresos se han insertado en áreas –incluso ecológicas– del occidente y del sur (cfr. Ward, 1991: 96-97).

las periferias: *conurbaciones, suburbios y fraccionamientos residenciales*. Existe una periferia con formas de vida diferentes a las de la zona central ²⁰ y otra que es consecuencia de la falta de oportunidades de reproducción social y familiar que literalmente arrojó a la población de escasos recursos (cfr. 2000: 54, 56, 64). Esta descentralización, de acuerdo con García (2004) y Nivón (2004), modificó el *sentido de la vida urbana*, puesto que antes nos podíamos relacionar con todo el ente *ciudad* y ahora sólo con fragmentos incapaces de mostrarla en su verdadera dimensión.

El crecimiento económico nacional entre 1930 y 1970, se sintió particularmente en la Ciudad de México –especie de *ciudad-país*–, que llegó a participar con el 48 % del total de las industrias de la república. Debido a esto, es la urbe mejor dotada en infraestructura eléctrica, hidráulica y de hidrocarburos, ya que está conectada con las principales zonas petroleras del país. Además, fue favorecida la instalación de agua potable y drenaje, así como la construcción de carreteras. Si bien esta infraestructura subsidiada por el Estado, era un requisito para la industria, el resto de la población obtuvo empleos, cobertura en vivienda, electricidad, transporte, agua, servicios públicos e instalaciones de bienestar social y educación (cfr. Ward, 1991: 56). Subrayamos que esta prosperidad tuvo como prioridad las necesidades de la industria, no las de la *habitabilidad* urbana, el bienestar social o la calidad de vida de las personas. Ya que el beneficio económico era evidente, los aspectos sociales, ecológicos o culturales del acelerado y poco planificado crecimiento industrial, parecían poder ignorarse. Es esta la *oposición* entre industrialización y ciudad que Lefèbvre y Castells mencionaron.

La inmigración más alta a la capital fue en los años setenta, representando el 38 % del total de movimientos interestatales del país y elevando la población a los ocho millones. “Las colonias populares se multiplican, los empresarios exigen concesiones y ventajas, [...] la capital es el sitio para los ambiciosos, los desesperados, los ansiosos de libertad para sus costumbres heterodoxas, sus experimentos artísticos o su hartazgo ante la falta de horizontes” (Monsiváis, 1999). A finales de los sesenta se construye el Anillo Periférico. En 1971, se reordenaron 16 delegaciones para atender las crecientes demandas de la población. Durante la década del 70 se construyeron 16 ejes viales, que además del flujo vehicular, produjeron nuevos asentamientos en una periferia cada vez

²⁰ “La burocratización de la vida cotidiana, el consumismo y el retiro hacia la privacidad, parecen constituir el espacio suburbano de las clases altas, como un espacio contrario a la vida urbana tradicional, que vio en la diferencia y la heterogeneidad un valor positivo y en la confianza y corresponsabilidad de los individuos el ideal de la participación ciudadana. [...] Hemos transitado del ideal urbano de la modernidad, al espacio cerrado de los suburbios como el modo adecuado de desarrollar la vida urbana” (cfr. Nivón, 2000: 67).

más alejada del centro. Los Juegos Olímpicos de 1968 y el Campeonato Mundial de Fútbol en 1970, requirieron sistemas de transporte y la construcción de una infraestructura, que las empresas también aprovecharon. A pesar de que en la ciudad se producía alrededor de la tercera parte del PIB nacional, Ward asegura que todo este crecimiento no beneficiaba a las clases de menores ingresos. De hecho, a finales de los cincuenta se acuñó el término *ciudad perdida*, para “miles de vidas marginadas desde el primer día en que emergen sobre la tierra baldía” (cfr. Nivón y Portal, 1999: 49, Ward, 1991: 152, Nivón, 2004: 407, Gaytán, 2001: 17)²¹.

Como Berman (1988) ha sugerido, la modernidad en ciudades como la nuestra es un *fantasma*, así que después de las experiencias represivas de 1968 y de principios de los setentas, el ideal modernizador comenzó a declinar. Al terminar el sexenio de José López Portillo (1982) sobrevino una crisis económica, salarios y ahorros fueron mermados y el Estado abdicó de su papel en el desarrollo del país. En el contexto de los ochenta, para Bonfil Batalla (en Nivón *op. cit.*), la modernidad era una “entelequia” confrontada con la pervivencia del rezago indígena²². Era y es un hecho que grita ¡No hay progreso! ¡No hay modernidad! ¡No hay primer mundo! La modernidad de calce europeo o norteamericano no había resuelto nuestras grandes diferencias y sus beneficios no contribuyeron al equilibrio, ya no digamos del país, ni siquiera de una ciudad tan arraigadamente excluyente. La evidencia más deplorable de que la modernidad, el progreso, la urbanización y el desarrollo habían sido una ilusión, fueron los sismos de 1985. Una destrucción más en el corazón de la ciudad:

“Cientos de edificaciones, especialmente hospitales, oficinas y multifamiliares producidos por el Estado, fueron destruidas y tras el duelo por más de seis mil muertos; la ciudad se dispuso a buscar

²¹ Para Gaytán, las franjas *desmodernas* acogieron, entre los 70 y los 80, varias formas de organización juvenil, desde las pandillas, hasta los movimientos anarcopunks, siendo una de las características culturales de la urbe. “Las primeras pandillas interétnicas emergieron de los porosos pedregales, [viviendo] la crisis económica [...] como nuevo sistema de vida capitalista, que al grito de austeridad y carencias trivializa las utopías vitales de las mayorías. [...] Antes del desarrollo compartido, ninguno de la banda iba a la prepa ni tenía un trabajo estable, [...] tramaba su vida cotidiana entre broncas de pandilla o uno que otro asalto, [...] navegaba entre casas autoconstruidas, baches, changarros, misceláneas, loncherías, salones de belleza, cantinas, cervecerías, vulcanizadoras o bases de camiones; [...] anunciando el tránsito de una gran Cartolandia a ciudad-dormitorio o colonia popular”. En continuidad con las desigualdades sociales, al mismo tiempo existía una juventud con sus necesidades básicas resueltas, “que vivía el *rock and roll*, consumía la cultura norteamericana y habitaba el corredor Centro Histórico–Zona Rosa–Ciudad Universitaria” (cfr. 2001: 33, 39).

²² Sin ir más lejos, el fenotipo de las personas de estratos socioeconómicos altos, es principalmente europeo, muchas de ellas tienen ascendencia extranjera y como expusimos, ocupan las zonas privilegiadas de la ciudad. Mientras tanto, el fenotipo de los sectores pauperizados generacionalmente, con menos acceso a todas las oportunidades y que ocupa la periferia urbana, es generalmente indígena (cfr. Ward, 1991).

responsables, reedificar la zona central y transformar su forma de organización política. ¿Qué confianza podía tenerse en el progreso, si los grandes triunfos del desarrollismo como el Centro Médico, los edificios de Tlatelolco o el complejo habitacional Benito Juárez se habían venido abajo como naipes?” (*idem*: 408).

Nacía una etapa *posnacional* donde el Estado –a diferencia de los años 30– “ya no articulaba la acción política de la sociedad”. Además, la experiencia colectiva estaba fragmentada y la ciudad albergaba, “un despertar de los movimientos sociales: universitarios, invasores de predios urbanos, movimientos feministas y magisteriales. [...] Había un promedio de seis manifestaciones al día durante periodo de Carlos Salinas (1988-1994)” (*idem*); precisamente, el sexenio de la apertura hacia el desarrollo tecnológico internacional, sin fronteras ante inversiones extranjeras, con el objetivo de que México entrara al “primer mundo”. Desde esta perspectiva, se distinguían algunos espacios por su importancia simbólica y económica, como el Paseo de la Reforma, la colonia Polanco, el tecnopolis Santa Fe y el nodo Insurgentes Sur/Periférico Sur. Nuevamente, al estilo del porfiriato o de la industrialización, el proceso *globalizador* se inscribe en el espacio urbano, dejando testimonio de su existencia:

“Muchos centros comerciales fueron construidos rápidamente y los suburbios de clase media alta crecieron como hongos, [...] **se buscó una nueva imagen del país.** [...] El *boom* de construcciones fue símbolo del consumo cultural y de la globalización, [como] el megaproyecto Santa Fe. [...] En menos de diez años, se construyó uno de los conjuntos de comercios y oficinas, de empresas transnacionales, centros privados de educación superior y condominios de lujo, más exclusivos. [...] Dos túneles penetraron los cerros para conectarlo directamente con las Lomas de Chapultepec, la colonia más rica de la ciudad” (Tamayo y Wildner, 2002: 18).

En 1986, los ciudadanos recuperaron parcialmente sus derechos ciudadanos al crearse la Asamblea de Representantes, precipitando una serie de reformas políticas, hasta la recuperación de los derechos políticos locales (cfr. Garza, Ward, *op. cit.*). Desde 1997, los capitalinos elegimos al jefe de gobierno y desde 2000 a los titulares de las 16 delegaciones. En 2005 el Distrito Federal tenía una población cercana a los **nueve millones de habitantes** (censo de población y vivienda)²³. Tal expansión demográfica requirió de una nueva denominación, pues el término *Distrito Federal*

²³ Garza (2000: 24) refiere que en 2000, el AMCM tenía una población estimada de 19.7 millones de habitantes, de los que 47.2 % se localizaban en el D. F. y 52.8 % en los municipios del Estado de México, lo que hace cada vez más necesarios planes de carácter metropolitano.

define únicamente su carácter de entidad administrativa del país –antes de que recuperáramos nuestro derecho a elecciones democráticas–, circunscrita en un área determinada. Debido al crecimiento y a la cada vez mayor interrelación con el Estado de México, el término **Área Metropolitana de la Ciudad de México** (AMCM), define mejor sus actuales dimensiones: 16 delegaciones y 40 municipios del Estado de México más uno de Hidalgo (Garza, 2000: 21). No se trata de una homogeneidad administrativa, política, legal o cultural entre estas entidades, sino de un flujo de personas que diariamente trabaja, habita o se recrea en una demarcación u otra.

Para cerrar nuestro recorrido histórico sobre la ciudad diremos que, a finales del siglo XX, su crecimiento social fue casi de cero (*ídem*: 11). Es posible que la *desindustrialización*²⁴, así como la crisis económica de los ochenta, hayan frenado el crecimiento poblacional; aunque también es cierto que mucha de la migración que hacia crecer la urbe, ahora se dirige a Norteamérica.

1. 3. ACTUALIDAD COTIDIANA DEL ÁREA METROPOLITANA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Se dice, con chovinismo de desastre, que la Ciudad de México es la más grande del mundo. A lo mejor no es así, pero “minúscula” o “recorrible” sí que no es. Y sin embargo, hasta ahora funciona razonablemente, no para todos y no todo el tiempo pero con eficacia perfectible, por decir lo menos.

Carlos Monsiváis. Apocalipsis y utopías.

El fehaciente desarrollo metropolitano no pudo evitar convertirse en un fuerte punto de atracción, de modo que el proceso industrial ya no sólo representaba ventajas, su otra cara era la contaminación, los largos traslados o los altos costos de los productos básicos (cfr. Ward, 1991: 47). Durante las décadas en que los gobernantes de la ciudad no eran “elegidos”, la sociedad estaba limitada para participar políticamente, aun cuando tuviera motivos para la protesta; de modo que la abundancia de recursos fue usada por los gobiernos para “comprar la paz social” y como un “medio de control”, pero no para el desarrollo ni para menguar las desigualdades. Además, la riqueza urbana era costada por el resto del país, cuyos habitantes continuaban emigrando a la ciudad.

²⁴ Nivón explica que el proceso globalizador ha debilitado las políticas estatales y transferido el eje de desarrollo de la Ciudad de México hacia el norte del país; de ahí el surgimiento de maquiladoras a lo largo de la frontera norte y el crecimiento de ciudades fronterizas. Esto ha descentralizado la ciudad, ya que la migración se ha *distribuido* hacia otras ciudades (cfr. 2004: 412).

Los problemas y posibilidades de una urbe repercuten en *toda* su población; sin embargo, teniendo en cuenta los contrastes que caracterizan el AMCM, dichos *problemas* o *posibilidades* se viven más acentuadamente en una zona que en otra. Por ejemplo, el problema respecto a la basura o a la salud no es el mismo en el Bordo de Xochiaca que en la colonia Narvarte, ni la inseguridad es la misma en un paradero de Pantitlán que en el Pedregal de San Ángel –aunque en este último la preocupación parezca mayor– ni la contaminación es la misma en el Ajusco que en Vallejo, ni las costumbres que hay en Milpa Alta calcan las de la colonia Roma, ni las oportunidades educativas son equivalentes entre las delegaciones Gustavo A. Madero y Coyoacán. Precisamente porque nuestro trabajo carece de la extensión para profundizar en la diversidad de nuestra ciudad, se circunscribirá a las generalidades que enmarcan nuestras experiencias espacio-temporales dentro del panorama urbano; recordando que si algo las vuelve más intensas es la zona en la que se viven y el *significado* que se les da. Como dice Monsiváis (1999):

“Uno no vive en una ciudad, sino en su descripción. Si esto es cierto, poética y sociológicamente, uno se domicilia en el trazo cultural y psicológico integrado por las vivencias íntimas, el flujo de comentarios, noticias y leyendas nacionales e internacionales a propósito de la urbe. [...] ¿Cuáles son las descripciones más usuales de la Ciudad de México? Hacinamiento, contrastes monstruosos de riqueza y miseria, desempleo, violencia urbana, problemas de transporte, contaminación, escasez de agua, de vivienda y de producción alimentaria. Habitamos una descripción de las ciudades caracterizada por el miedo y las sensaciones de agobio, distinguida por el agotamiento de los recursos básicos y el deterioro constante de la calidad de vida. Nos movemos entre las ruinas instantáneas de la modernidad, [...] en una ciudad que es el mayor *happening* concebible”.

Veamos las características generales de los problemas del AMCM, que en mayor o menor grado repercuten en todos sus habitantes:

- Una **población** cercana a los nueve millones de habitantes –en el Distrito Federal–, en un territorio que se extendió de los 9.1 km.² a los mil 500 km.² en un siglo (cfr. Ward, 1991 y Garza, 2000). La cantidad de espacio disponible por habitante: la *densidad demográfica*, también caracteriza la segregación espacial. Algunos asentamientos irregulares ya consolidados, tienen densidades de más de 400 personas por hectárea (Ward, 1991: 73). Monsiváis (1999) es muy claro al respecto:

“La demografía modifica los puntos de vista, restringe ilusiones y movimientos. Al extenderse la ciudad, se circunscriben sus habitantes, [...] los departamentos son más pequeños, las multitudes más compactas, las colas se alargan, [...] se engrandece el recuerdo de lo que casi nadie ha vivido: las casas amplias, el tiempo sin prisa, las calles vacías. En la megalópolis, el ensueño secreto es la obtención de espacio, de calles y avenidas solitarias a las doce del día”.

■ **Desempleo.**

El acelerado crecimiento ha tenido un impacto en el empleo, las oportunidades de movilidad económica y el valor de los salarios reales; aunque los cambios en la estructura económica mexicana, como las medidas de austeridad que comenzaron en los ochentas y la *integración económica* de los noventas, jugaron su papel. La economía actual tiene tres tendencias: la *desindustrialización* de la ciudad, la reorientación de las actividades al sector financiero, comercial y de servicios ²⁵ –tres de cada cuatro nuevos empleos son terciarios– y la profundización en la desigual distribución de la riqueza, con la consecuente vulnerabilidad de la fuerza de trabajo mexicana ante los cambios económicos internacionales (cfr. Ward, 1991: 41 y Nivón, 2004: 414).

■ **Empleo informal y pobreza.**

Ante las escasas probabilidades de obtener un trabajo formal, estable y bien remunerado, la mano de obra en la Ciudad de México se *autoemplea* en el sector *informal* y lo hace vertiginosamente. En 1998, la OCDE estimó que la economía informal participaba en un tercio del PIB. Para el Distrito Federal, el INEGI calculó que el 42 % de los trabajos pertenecían a este sector (*ídem*: 416). Monsiváis lo narra mejor:

“A las pretensiones de la gran ciudad las disipa cada media hora la realidad performancera de la economía informal. En las esquinas más concurridas, al acecho de la luz roja, dos o cinco o siete o doce personas asedian los sentimientos o los caprichos del automovilista. [...] La desesperación cubre la ciudad de espectáculos convulsivos, [...] se han dado desnudos colectivos de protesta en bancos, en plazas, en las cercanías de oficinas gubernamentales, en los monumentos a los héroes. Elefantes y

²⁵ De 1986 a 1996, la participación de la industria manufacturera se redujo un 9 %, el sector terciario pasó de 66 % a 77 % y sin volverse el motor del desarrollo económico, incrementó la oferta de empleo, que en 1999 fue del 70 % en la ciudad (Nivón, 2004: 414). Garza considera que si el mundo económico experimenta una “revolución terciaria”, la ciudad podría promover “los servicios profesionales, de informática, financieros, educativos u hospitalarios”, para su desarrollo económico (2000: 13).

contorsionistas han presidido marchas de protesta de deudores bancarios. Se ha escenificado, en un costado del Periférico una prolongadísima huelga de hambre en demanda de respeto laboral” (1999).

Estos procesos en el mercado de trabajo han precipitado el empobrecimiento generalizado que testificamos cotidianamente. Garza (*op. cit.*) refiere que en la ciudad “17.1 % de la población pertenece a un estrato socioeconómico alto o medio-alto, 39.1 % a un estrato medio y 43.8 % a uno bajo”. La quinta parte de la ciudadanía lleva una vida equivalente a condiciones del Primer Mundo y 40 % se encuentra “calcutizado”.

▀ Problemas ambientales y sustentabilidad ecológica.

Los millones de habitantes del AMCM, ya suponen una crisis medioambiental y se corre el riesgo de que la región se transforme en un ecosistema *insustentable*: “aquél que pierde su capacidad de recuperación natural porque el consumo de recursos naturales es mayor que su reproducción” (*idem*: 16). Un problema fundamental es el abastecimiento de agua, que cada vez proviene de fuentes más lejanas y costosas. A mediados del siglo XX, se estimó que las fuentes de agua disponibles, sin arriesgar la sustentabilidad, eran para una población de ocho millones. Actualmente, Cutzamala a 100 km. de la ciudad, se ve afectada por la imparable necesidad de agua. Por otra parte, la extracción hídrica del subsuelo de la Ciudad de México ha provocado su hundimiento y el mayor riesgo es que el manto acuífero se contamine.

Además, con el crecimiento industrial y vehicular, las emisiones contaminantes de la atmósfera han sido imposibles de neutralizar. Entre 1986 y 1994, empeoró la calidad del aire en la Ciudad de México; lo que provocó algunas medidas preventivas, como la promulgación de una ley de protección ambiental. Las emisiones vehiculares representan el 85 % de la contaminación atmosférica (cfr. Ward, 1991: 93 y Garza, 2000: 17). La generación y concentración de residuos industriales en el AMCM es más peligrosa, sobre todo si se filtran a los mantos acuíferos y al suelo o afectan la salud de las personas. Según datos de 1997, se generan 21,725 toneladas diarias de basura y su manejo cuesta mil 500 millones de pesos al año (*op. cit.*). En este sentido, ni el procesamiento o reciclaje de la basura ni las actitudes de la mayoría de habitantes, evidencian una *cultura ecológica*.

La mancha urbana destruyó la vegetación lacustre, selló suelos, convirtió bosques y zonas de cultivo en calles y urbanizaciones. La preservación de zonas de conservación en el AMCM carece de un compromiso serio por parte de gobiernos y habitantes; no obstante sea imprescindible para

reoxigenar nuestra atmósfera altamente contaminada y para reabastecer los mantos acuíferos de la ciudad (cfr. Ward, 1991: 142). A pesar de que se han delimitado “áreas de conservación y rescate ecológico en la periferia”, así como parques y jardines, los estándares sobre las áreas verdes por habitante, que la ONU ha fijado, están muy lejos de nuestra realidad; sin mencionar que la distribución de esas áreas es muy desigual (cfr. Garza, 2000: 18).

▀ **Transporte público, privado y congestionamientos viales.**

El Sistema de Transporte Colectivo-Metro, que se inauguró en 1969 y se expandió desde 1977, puede considerarse un verdadero esfuerzo estatal a favor de “la transportación masiva, no contaminante, eficiente y económica (*ídem*: 14). El transporte público en el Estado de México es caro, pero en el Distrito Federal no puede criticarse ni por sus costos ni por su cobertura que, de forma integrada, abarca todos los rumbos metropolitanos. No obstante, la calidad en el servicio, las incomodidades y el tiempo que tardan los viajes –casi como una extensión de la jornada laboral–, dejan una impresión más negativa (cfr. Ward, 1991: 139).

Ward considera que la planeación urbana favoreció el uso del automóvil privado al construir vialidades rápidas y sin semáforos –como el Viaducto, el Circuito Interior o el Anillo Periférico–, pero también por todas las facilidades que la industria automotriz brinda para adquirir vehículos. En el AMCM los congestionamientos viales son frecuentes; Garza señala que éstos se deben al número de vehículos, pero también a que las vías son insuficientes, a las grandes distancias y a las *horas pico*; en resumen: a la cantidad de gente. Desde luego, en el transporte público las mayores distancias las realiza la población de menores ingresos.

Más allá del fastidio y de “la inmersión en la lentitud” (Monsiváis, 1999), la preferencia que la planificación en la ciudad ha dado a los vehículos, delimita el uso y la pertenencia del espacio público; eliminando por un lado, formas alternativas de locomoción, como caminar o andar en bicicleta y por otro, modificando la experiencia urbana ²⁶. De hecho, el automóvil y la adaptación del terreno a sus necesidades, es otra herencia industrial y moderna. Berman nos regala una gran metáfora entre el automóvil, la racionalidad y la sensibilidad urbana, cuando menciona que, en la modernidad parisina de los bulevares sin semáforos del siglo XIX, el ser humano:

²⁶ En este sentido, reconocemos que la importancia del automóvil en el AMCM, no se compara con ciudades de EUA, en las que verdaderamente es *imprescindible*. Si bien resulta difícil o hasta incómodo, aún podemos llegar a pie a muchos lugares o recurrir al transporte público cuya cobertura es muy amplia.

“Es un peatón lanzado a la vorágine del tráfico, [...] está solo y lucha contra un conglomerado de masa y energía que es pesado, rápido y letal. El incipiente tráfico [...] inunda todos los espacios urbanos, impone su ritmo al tiempo de cada cual, transforma la totalidad del entorno moderno en un ‘caos en movimiento’. Para cruzar el caos, [una persona] debe ajustarse y adaptarse a sus movimientos, debe aprender no sólo a ir al mismo paso, sino a ir al menos un paso por delante. Debe hacerse una experta en giros y contorsiones súbitas, bruscas, descoyuntadas; no sólo de las piernas y el cuerpo, sino también de la mente y la sensibilidad. [...] La vida urbana moderna impone estos movimientos a todos, pero al hacerlo impone, paradójicamente, nuevas formas de libertad. Un hombre o una mujer que saben cómo moverse en, alrededor y a través del tráfico, puede ir a cualquier parte, por cualquiera de los infinitos corredores urbanos” (1988: 159-160).

■ **Vivienda y autoconstrucción.**

Ward refiere que la mayor parte de viviendas fueron construidas con “métodos alternativos e informales”, invadiendo predios, autoconstruyendo y luchando organizadamente por la infraestructura de agua, electricidad o pavimentación, como Gaytán señaló en párrafos anteriores. Durante 1970 y 1980, las décadas de la migración más elevada hacia la urbe, surgieron los Movimientos Urbano Populares; para Ward, un 60 % del área construida de la Ciudad de México, surgió en estas condiciones (cfr. 1991: 200, 250). Para 1990 sólo el 26 % de las viviendas del AMCM se consideraban adecuadas, tomando en cuenta “agua entubada, drenaje, hacinamiento y deterioro de las casas” (Garza, 2000: 15).

■ **Cultura de la ilegalidad y corrupción. Delincuencia e inseguridad.**

Los altos niveles de criminalidad en el AMCM constituyen su mayor patología social y el énfasis mediático está puesto ahí. Tener índices confiables acerca de los delitos cometidos en la ciudad entraña muchas dificultades, como la falta de denuncias o el manejo que las instancias oficiales hacen de las cifras; sin embargo, según la Encuesta Nacional sobre Inseguridad en Zonas Urbanas (ENSI)²⁷, en 2006 ocurrieron mil 689 delitos por cada cien mil personas. El problema tiene su raíz en la desigualdad socioeconómica y en determinantes estructurales, como la corrupción policíaca y política o la impunidad; sin hablar de la escasa inversión en favor de la educación y la cultura (Garza *op. cit.*). La sociedad experimenta un clima de violencia, inseguridad e injusticia que Monsiváis (1999) denomina “ecología del miedo: el modo y el método capaces de convertir al temor en el hábitat interno, el que se lleva siempre a todas partes”.

²⁷ Al respecto, se puede consultar la página electrónica www.icesi.org.mx.

Más grave y difícil de combatir puede ser la cultura de la ilegalidad y la corrupción, en la que se han sostenido nuestros grupos políticos. ¿A quién le correspondería señalar la trasgresión en una ciudad cuya administración pública parece *construir* la ilegalidad? **¿Cuál es la clase de racionalidad/irracionalidad cotidiana que se impone –desde los poderes–, para poder habitar esta ciudad?** (cfr. Ward, 1991: 209). ¿Cómo remontar un sistema y una cultura sostenidos en prebendas, nepotismo, lucro, compadrazgo, protección *a cambio de*, lealtades o intereses de grupo? ¿Cómo ignorar la participación vertebral de esta cultura en la destrucción ecológica, a través de concesiones a mercados de bienes raíces, industrias o empresas? ¿Cómo negar el saqueo de los presupuestos ciudadanos que debieron haber generado empleo, educación, salud y cultura en la urbe? ¿Por qué las personas no se sentirían con derecho a autoconstruir o a *invadir* sin planeación, cuando varios gobiernos o empresarios han hecho lo mismo? Si bien es delicado hablar imparcialmente o hacer una *apología* del caos y la ilegalidad, argumentamos que los desajustes principales provienen de quienes han administrado nuestra ciudad y sus recursos; de modo que muchas acciones de la población, reproducen un patrón similar sin necesariamente estar *consciente* de que sus acciones pueden perjudicarla o afectar a otros sectores en el corto y largo plazos. Es el caso de la ocupación de reservas ecológicas para vivienda o de la expansión del comercio ambulante, por citar algunos. Lo que resulta claro es que, una cultura de la ilegalidad desalienta los intentos de organización de las personas.

■ **Salud, educación, cultura y bienestar social.**

Hemos descrito a la ciudad como un espacio con ventajas en bienestar social, que otras zonas urbanas de la República no tienen. El D. F. concentra muchas de las instituciones educativas, culturales y de salud más importantes del país, lo que no significa que todos sus habitantes hagan uso de ellas. El problema está en la distribución, pues la cobertura actual no satisface la demanda de estos servicios.

El AMCM tiene los niveles educativos más altos del país. La industria turística en la Ciudad de México es de las más importantes, debido a su equipamiento cultural: “88 museos, principalmente ubicados en Cuauhtémoc, Coyoacán y Miguel Hidalgo”, el corredor cultural sobre Paseo de la Reforma, el complejo cultural de Ciudad Universitaria, el Centro Nacional de la Cultura y las Artes de Coyoacán, así como el Zócalo, la Catedral o el Bosque de Chapultepec. Este último, por ejemplo, aunque sea visitado por cualquier persona durante los fines de semana, entre semana es reserva de quienes viven alrededor de él, en colonias de clase media y alta (cfr. Ward, 1991: 93). A la par de esta abundancia cultural, la delegación Iztapalapa –localizada en el oriente, con el 20 %

de la población del D. F., sólo tiene 40 salas cinematográficas, cinco espacios escénicos, 35 unidades médicas públicas y el índice de inseguridad más alto. Mientras que la delegación Miguel Hidalgo, –con el 4 % de la población– tiene 79 salas cinematográficas, 37 espacios escénicos, 74 unidades médicas privadas y uno de los índices más bajos de inseguridad (cfr. Nivón, 2004: 423).

En párrafos anteriores mencionamos que la Ciudad de México se había construido en función de las necesidades *productivas* y que las necesidades de habitabilidad habían sido de segundo orden. Al respecto, Connolly (en Ward, *op. cit.*) ha señalado que las actividades dentro de una ciudad se ubican en un continuo que va de las “directamente productivas y por ello benéficas para el capital, a las *improductivas*”; muchas de éstas últimas, como el arte, la cultura, la calidad y diversidad en la educación o una atmósfera limpia, pueden ser parte del bienestar social pero no benefician directamente a la producción ni incrementan aquello que se considera *riqueza*. “En la Ciudad de México la acción del Estado ocurre fundamentalmente en áreas necesarias para acelerar el crecimiento económico” (Ward, *op. cit.*):

“El espacio urbano se determina por una constelación de intereses económicos y políticos, que se refieren a diferentes actores sociales, como los gobiernos locales, urbanistas y arquitectos, empresas productivas y de servicios, comerciantes, organizaciones civiles y sociales o partidos políticos, cuyo interés no es el desarrollo sustentable de los espacios y paisajes urbanos, sino la maximización de la renta” (Tamayo y Wildner, 2002: 13).

Hasta aquí con las características negativas del AMCM; agregamos que éstas actúan como un *entramado*, aunque todas encuentran su origen en el explosivo crecimiento y en la ausencia de planes sociales e infraestructurales, sin mencionar las no tan recientes disposiciones *globales*. Por ejemplo, el desempleo, la baja escolaridad, los limitados horizontes culturales, así como la corrupción, pueden tener una relación, en grados diversos, con la delincuencia y la inseguridad. Otro ejemplo es que el estilo de vida que la cultura urbana propicia –vehículos privados, uso de electrodomésticos o generación de basura–, merman la capacidad de nuestro ecosistema para cubrir las necesidades de agua, electricidad o aire limpio, especialmente cuando su uso es inmoderado. Es cuando cabe hablar de la *hiperurbanización paralizante* que Castells refería y a la que Ward añade, la tradición antidemocrática de nuestra ciudad.

Acercas de la vida reciente en la metrópoli, serán la historia y la complejidad urbana las que permitirán valorar o criticar las acciones gubernamentales de los últimos diez años. Si bien algunas

acciones son *asistenciales*, un enfoque *optimista* vería en ellas un acto de *justicia social*, una contribución para disminuir parte de la desigualdad económica imperante o para contrarrestar la escasa oferta laboral y los bajos salarios, en tanto los cambios estructurales se realicen ²⁸. Un enfoque más *pesimista* ²⁹, denuncia una continuidad con el paternalismo característico de gobiernos anteriores, que no pretendían una transformación social, sino precisamente una desarticulación de los movimientos que ponían en riesgo su estabilidad. Lo que resulta evidente es que *la ciudadanía* también hace su parte, lo cual se refleja en la proliferación de organizaciones de la sociedad civil, orientadas a la autoconstrucción, la seguridad, la educación, los derechos humanos o la cultura y el arte; estableciendo así, otro tipo de relación con la ciudad, con sus representantes en el gobierno, con el resto de los actores sociales y con nuestro propio quehacer.

²⁸ Algunas de ellas han sido: el distribuidor vial de San Antonio o la remodelación del Centro Histórico –que despierta críticas y oposiciones–. La ampliación, junto con el Estado de México, de la línea B del metro (Buenavista-Ciudad Azteca) y el proyecto del tren ligero Buenavista-Izcalli. La construcción del metrobús sobre Insurgentes y el de Tacubaya-Zaragoza. La creación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y de 16 preparatorias, una por cada delegación. La Fábrica de Artes y Oficios en el oriente del AMCM, que ofrece talleres para gente joven y que se ha replicado en otras zonas. Los programas de asistencia social para adultos mayores, personas con discapacidades y madres solteras; así como el de útiles escolares gratuitos o el seguro de desempleo. Iniciativas en cuanto a la separación y recolección de la basura y adquisición de camiones recolectores. Programas y festivales culturales como “Para leer de boleto en el metro” o “De fiesta en el DF”.

²⁹ Gaytán, en su texto *Apartheid social en la ciudad de la esperanza cero* (2004), critica fuertemente los operativos de seguridad que, lejos de combatir el crimen organizado, funcionan para reprimir la organización y la cultura de las clases socioeconómicas marginadas; así, las acciones de los nuevos gobiernos, encubrirían la defensa de los derechos y garantías de los más privilegiados. En el mismo sentido, cuestiona la remodelación del Centro Histórico de la mano del empresario Carlos Slim, siendo Jefe de Gobierno Andrés Manuel López Obrador.

C a p í t u l o 2

LA EXPERIENCIA ESPACIOTEMPORAL Y LA VIDA COTIDIANA

Lo que sentimos, no lo que es sentido, es lo que tenemos.

Fernando Pessoa. Obra poética.

El tema de la Ciudad de México puede ser inagotable, pero lo que resaltamos para este trabajo es cómo la construcción y el significado de un espacio urbano particular, modifican la vida cotidiana de las personas, a la vez que éstas también operan transformaciones en el espacio y en la experiencia del mismo. Esta doble vía de acción –reproducción / transformación– identifica la vida cotidiana de cualquier ser humano; en este sentido, es imperativo hablar del espacio y el tiempo como las coordenadas de la cotidianidad en las que construimos nuestra realidad, nuestro “mundo de vida”¹. A lo largo de este capítulo deseamos comprender la experiencia del espacio y el tiempo y las cualidades que se le otorgan.

2.1. EL ESPACIO Y EL TIEMPO: UN FENÓMENO

No dejes pasar el momento, pues los que lo han dejado escapar, quedan desconsolados.

Dhammapada.

La forma en que las culturas definen el espacio y el tiempo, es lo que las hace diferentes, porque el *modo de vivir* no es otra cosa que lo contenido en ambos parámetros, que son el eje de la *vida cotidiana*. Para la ciencia social este eje no existe por sí mismo, sino que surge y adquiere su

¹ Existen cuatro vías para el estudio de la vida cotidiana: “la socialidad, los microrituales, el espacio y el tiempo. Además, están los que Lefèbvre denominó ‘materiales’ que constituyen la vida cotidiana, refiriéndose al trabajo, el ocio, la sexualidad, la residencia, el transporte, la vestimenta, etcétera” (Lindón, 2000: 12).

cualidad a través de nuestras relaciones con una realidad históricamente construida. En este trabajo consideramos que la *experiencia espaciotemporal* no es divisible al momento de vivirla y su separación sólo tiene un propósito analítico. Una vez aclarado este punto, comenzaremos hablando del tiempo.

El **tiempo** no es un objeto autónomo que transcurre independientemente de que sea yo quien lo aprehenda y experimente, es un *tiempo vivido*, real no *por sí* mismo, sino *para mí*. Kerkhoff advierte que lo que entendemos como “El Tiempo”, es más “una coordinación instintiva de ritmos endógenos y exógenos” y su presunta *realidad*, expresada en relojes y calendarios, es una necesidad –humana, no *natural*– de “imponer a las acciones un sentido directivo” (1997: 2, 9). El tiempo se ha convertido “en *símbolo* de un amplio entramado de relaciones, donde se entreveran procesos de niveles diversos: el individual, el social y el natural no humano” (Elias, 1989: 25). Permite ubicar la posición y la duración de los hechos, con el propósito de orientarnos y coordinar nuestras actividades con los demás y con la naturaleza, de la cual se han retomado sus pautas, interpretándolas como repetitivas aunque en realidad sean únicas e irrepetibles. Un ejemplo de estas pautas son “la bajamar y la pleamar, la frecuencia del pulso propio o el orto y el ocaso del sol y la luna” (*idem*: 12). Como se desarrollará más adelante, es importante saber que el tiempo y el espacio son de carácter *único e irrepetible*, para que nuestras realidades puedan verse como *transformables*.

Elias propone que el tiempo es una correspondencia entre “posiciones y periodos de dos o más procesos factuales, que se mueven continuamente, [de modo que] la relación entre ellos constituye una elaboración de percepciones” (*idem*: 20) que se ha convertido en un símbolo social. Esto significa que el tiempo es *relativo*, que existe porque se le percibe *con respecto de* la diferencia o la simultaneidad al comparar dos procesos o acontecimientos, alguno de ellos más o menos fijo; como por ejemplo, el sol con respecto a *nuestras* actividades matutinas o el retraso de alguien respecto a *nuestro* reloj, pero con quien habíamos acordado bajo una coordenada estandarizada. No obstante, el tiempo se transfiguró en una *institución* del “proceso civilizatorio” y en cuanto tal, pasó de coacción externa a *autocoacción*. Tanto así, que experimentamos “en toda su crudeza, la presión

del tiempo de cada día y [...] el acoso de los años del calendario” (*ídem*: 16). La *autocoacción* da paso a una “consciencia individual del tiempo”; así, la noción de que *controla la naturaleza humana* quedó profundamente arraigada, al menos en sociedades como la nuestra.

Nuestra *representación tangible* del tiempo es su medición, pero “ni la *medición* del trabajo es trabajo ni la *medición* del tiempo es tiempo” (Lefèbvre, en León, 2000: 69). Esto también se asocia con el **espacio**. León explica que “dicha transformación representacional del tiempo es posible por la que sufre la concepción del espacio, [cuya geometría] se basa en la no ubicuidad de la materia: dos cosas no pueden ocupar el mismo lugar en el mismo momento, [...] no pueden hacerse dos cosas a la vez, ni situarse en un espacio ocupando otros, ya que se corre el riesgo de la trasgresión” (*ídem*). Es conveniente que las concepciones del tiempo y el espacio no sean transgredidas porque determinan el orden de la vida social; pensemos en “los criterios de separación entre espacios de Trabajo y de No Trabajo” (*ídem*). Sin embargo, en la *experiencia*, el *espacio* va más allá de la geometría. De modo que esta dimensión puede ser tangible o intangible, puede ser mi cuerpo, la colonia en que vivo o mis recorridos; pero también meras imágenes e incluso mi mundo abstracto y espiritual. Merleau-Ponty señala que aunque nuestro cuerpo y nuestra percepción tomen como punto de partida el mundo tangible que nos rodea en un momento presente, somos capaces de “estar en otra parte” sin necesidad de trasladar nuestro cuerpo, porque “además de la *distancia física* o geométrica que existe entre mí y todos los objetos, una *distancia vivida* me vincula a las cosas que cuentan y existen para mí” (1985: 301). El espacio está dado porque *alguien* lo experimenta, lo describe y establece sus relaciones y las de los objetos que percibe; “en lugar de imaginarlo como una especie de éter en el que estarían inmersas todas las cosas [...] debemos pensarlo como el poder de sus conexiones” (*ídem*: 258).

Por otra parte, además de que el espacio remita a algo *habitable*, al lugar en el que *estoy*, es también aquello sobre lo que *ejerzo* alguna transformación, como al pintar una casa o un lienzo, cambiar los muebles de lugar, escribir una carta, lavar o tejer una prenda, tatuarme la piel, componer un auto, hacer una pieza de carpintería, construir un edificio, sembrar un árbol, transitar por una calle o tomar clases en un salón o en un parque. A cada momento, el espacio sólo conserva

una *estabilidad aparente*. Podría asumirse que la **emergencia del espacio** se da a través de mis **acciones** y mis **intenciones** de uso ², en combinación con las de otras/os. Yo, en mi interacción con los diversos objetos y procesos de la vida **establezco** el espacio como el resultado de una acción, así sea la de llanamente *vivir*. En este sentido, se habla de *crear una atmósfera*. No vivo un espacio predeterminado, sino que surge hasta *mi aparición*. Al igual que el tiempo, cualquier punto específico del espacio está dado “por sus relaciones con otro punto de referencia y así sucesivamente, la ordenación del mundo va difiriéndose indefinidamente, el ‘arriba’ y el ‘abajo’ pierden todo sentido atribuible” (*ídem*: 262). Las interacciones con otras/os pueden fungir como límites, pero también hacemos propuestas: el espacio nos configura y lo configuramos.

Finalmente, como ya sugerimos, gran parte de lo que en la vida de los seres humanos es susceptible de **control**, tiene que ver con el **uso** del espacio y el tiempo; de hecho, gracias a su ordenamiento y dirección ciertos tipos de relaciones y de sociedades se hacen viables. Cualquier transformación de nuestra experiencia, involucra una transformación en la percepción de ambas dimensiones, porque la experiencia espaciotemporal tiene que ver con su *calidad*, no con su carácter cuantitativo. Así, la forma de vivir el espacio y el tiempo son para mí: mi cotidianidad, mi mundo de vida, *mi actitud natural* o *mi ciudad*. Hablar en estos términos conduce a reconocer la experiencia espaciotemporal como **fenómeno**. Alfred Schütz (1974 a), en sus contribuciones a la teoría social comprendió la necesidad de un fundamento filosófico, en su caso, la **fenomenología** de Edmund Husserl, cuya influencia perfiló un rumbo distinto ³ para la indagación sobre el mundo social. Mardones (2001)

² “La constitución de un nivel espacial es uno de los medios para crear un mundo pleno: mi cuerpo hace presa en el mundo cuando mi percepción me ofrece un espectáculo tan variado y tan claramente articulado como sea posible y cuando, al desplegarse, mis intenciones motrices reciben del mundo las respuestas que esperan. Este máximo de nitidez en la percepción y en la acción define un *suelo* perceptivo, un contexto general para la existencia de mi cuerpo y del mundo”: un **espacio** (Merleau-Ponty, 1985: 265-66).

³ Esto se reconoce como *una crisis* en la psicología que converge con el fin de la Segunda Guerra Mundial, periodo que exigía el remedio a problemas sociales acuciantes, que la disciplina no estaba preparada para afrontar (Ibáñez, 2001: 39). Además, la guerra provocó la migración de científicos sociales europeos hacia Estados Unidos, contribuyendo al nacimiento de enfoques teóricos que retomaban la olvidada tradición de la ciencia *comprensiva* o de la *filosofía fenomenológica*. Así, para el aparato teórico de la psicología social, ya no sólo contó el dato observable, medible y predecible dentro de experimentos controlados, sino las creencias, narraciones y percepciones que las personas expresaban acerca del mundo en que vivían. El verdadero acercamiento a la *realidad*, radicó en aceptar la subjetividad del proceso de conocimiento.

señala que Schütz, con una mirada fenomenológica, se concentró desde 1932 en el análisis del *mundo de la vida cotidiana*, de la realidad de sentido común. Tanto para la fenomenología de Husserl, como para el *mundo de la vida* de Schütz, era el **significado** de nuestras acciones y las del otro, lo que otorgaba “un sentido, una dirección” a las mismas. Para comprender las acciones humanas había que acudir al *significado*.

Gracias a Husserl, se regresó al sujeto como **autor de la realidad**, pues la fenomenología se entiende como *el estudio del mundo de significados*, de la forma como nos representamos las cosas del *mundo natural*. Hablar de *fenómenos* es comprender que las cosas muestran no lo que *son*, sino una **apariciencia**. Es esta *aparición*, lograda a través de la *reducción fenomenológica*⁴, lo que se denomina *fenómeno*: la cosa y *mi percepción de ella*. Merleau-Ponty afirma que “no hay más realidad que la aparición; [...] no obstante, es lo propio de la ilusión el que no se dé como ilusión” (1985: 309); así, el conocimiento de algo es *conocimiento del fenómeno*. Un objeto no es para mí, más que la síntesis presunta de sus “*apariciones sucesivas*” que me brindan una “estabilidad relativa”. Por todo lo anterior, es fundamental la experiencia *sensible*, la experiencia con el cuerpo, porque es ella en sí misma el conocimiento del mundo y porque gracias a ella –a vivir, sentir, pensar o creer–, ese mundo adquiere *sentido* para nosotros⁵. Todo esto no implica que el *mundo de significados*, sea “totalmente diferente del *mundo natural*, aun cuando no podamos reducir el uno al otro” (Corres, 1997: 47). Así, tenemos que:

“El fenómeno [como encuentro de nuestros sentidos con el *mundo de la vida*] no es contrario a la cosa en sí, sino más bien una manifestación dentro de su **amplia gama de posibilidades**. La

⁴ Para Husserl el método de acceso al campo fenomenológico es la **reducción fenomenológica** (*epoché*); en la que se “inhiben las posiciones objetivas puestas en acción en la consciencia irreflexiva, [impidiendo] que penetre en los juicios el mundo que ‘existe’ directamente [y en su lugar] se presenta el mundo **consciente** (percibido, recordado, juzgado, pensado, valorado, etcétera) **como tal**” (1992: 42-43).

⁵ En cuanto a la *percepción*, Abram recuerda que gracias a Merleau-Ponty, hablar de experiencia no significa hablar de “un ego auto-subsistente, desencarnado y trascendental”, sino de un **cuerpo** que es “el verdadero sujeto de la experiencia. [...] El cuerpo viviente constituye la única posibilidad de contacto (pensamiento y conocimiento), con los demás y con uno mismo. El concepto de ser experimentador o mente, como fantasma inmaterial, independiente del cuerpo, es un espejismo” (1996: 54).

posibilidad de representaciones es una cualidad del ser, [...] la subjetividad trascendental para Husserl es **el universo de sentido posible**" (*ídem*: 48).

Husserl (*op. cit.*) menciona que al tener conscientes cualesquiera objetos, estamos "dirigidos" con nuestra *intentio* hacia ellos. Para la fenomenología, la experiencia es siempre *experiencia-de*, *consciencia-de*, *aparición-de*. Es decir, lo más importante es la **relación**. Berger y Luckmann señalan que en tanto la consciencia "apunta o se dirige a objetos", es siempre **intencional**, "ya sea que el objeto de la consciencia se experimente como parte de un mundo físico exterior o se aprehenda como elemento de una realidad subjetiva interior" (1989: 38). Para Husserl, las *cosas* hacia las cuales la intención se dirige son el **mundo de vida** (*Lebenswelt*). Las cosas son *para* nosotros. El *mundo de vida* constituye *la realidad* para cada persona. Si la realidad no es unívoca, al considerar al sujeto en el mundo de la vida hemos de reconocerlo como alguien que construye *espacios y tiempos* relativos.

Finalmente, Husserl reconoció la intersubjetividad que el *mundo de la vida* provocaba. Para Abram la **intersubjetividad** es "la recíproca inserción de los otros en nuestra experiencia, así como de nosotros en la suya, [...] transformando el entretejido de nuestros respectivos campos fenoménicos en una trama única" (1996: 48); de ahí que seamos capaces de construir significados y de interrelacionarnos, compartiendo "la objetividad del mundo de la vida". Es el *otro* quien permite construir la propia *subjetividad*. Esta compenetración es lo que lleva a la *consciencia* de nosotros mismos, del otro y de las cosas. Debido a nuestro continuo contacto con los demás, se experimenta la *solidez* del mundo de los fenómenos y se asienta una realidad *compartida*. Por ejemplo, decir que "el cielo *es* azul", no deja lugar a dudas porque se comparte esa *certeza* con otros y la expresión que no cabe –aunque sea cierta– es que "el cielo es azul porque lo *vemos* azul". La realidad no es pura y universal, sino *percibida*, *consensual* e *intersubjetiva*. Su conocimiento está sustentado en **nuestras experiencias**.

Entonces, "el análisis fenomenológico de la vida cotidiana o más bien, de la experiencia subjetiva de la vida cotidiana, es [distinto de] las hipótesis causales o genéticas de los fenómenos analizados"

(Berger y Luckmann 1989: 37). Y éste será nuestro acercamiento a la experiencia de la Ciudad de México y las prácticas artísticas. En el caso de la ciudad, cualquier adjetivo con que se describa o sensación que provoque, no hablará de ella objetivamente y aún así, habrá experiencias en las que se coincidirá y que serán *la realidad intersubjetiva y fenoménica* de la Ciudad de México.

2.2. EL ESPACIO – TIEMPO DE LA VIDA URBANA

Estoy comenzando a sentir la embriaguez en que te sumerge esta vida agitada y tumultuosa. La multitud de objetos que pasan ante mis ojos, me causa vértigo. De todas las cosas que me impresionan, no hay ninguna que captive mi corazón, aunque todas juntas perturben mis sentidos, haciéndome olvidar quien soy y a quien pertenezco.

Jean-Jacques Rousseau. La nueva Eloísa.

Debido a la importancia económica de las grandes ciudades e incluso para su desarrollo, la vida cotidiana de las personas hubo de adaptarse a las necesidades de un nuevo sistema social. Juan resalta que el más claro reflejo fue la segmentación del espacio y nos recuerda que el urbanismo del Barón Hausmann espacializó los territorios por el tipo de *función*, considerando:

“1) La separación creciente entre los lugares de residencia y de producción. 2) El comercio y las galerías comerciales. 3) Lugares específicos de recreación. 4) El ensanchamiento de las vialidades, que propicia la circulación, aunque fracciona aún más la ciudad por la dificultad de atravesarla. 5) La geometría regular y ordenada de las formas, la división de las funciones urbanas. 6) La primacía de lo monumental en detrimento del tejido ignorado de los barrios de vida” (2000: 126).

En este sentido, para Simmel las ciudades poseen una omnipotencia, como si al delimitar los usos de su espacio, ya no fuesen *construidas por* sino que *construyesen a las personas*; cuya tarea entonces, consiste en “conservar su autonomía y peculiaridad”, resistiéndose a ser “niveladas y

consumidas en un mecanismo técnico-social” (1986: 247) ⁶. Incluso, el autor no concebía la ciudad como la intersección de entes individuales, sino como un “*organismo polinómico* [en el que si no existiera] la más exacta puntualidad en el cumplimiento de las obligaciones y prestaciones, el todo se derrumbaría en un caos inextricable” (*idem*: 249). Así, pese al conjunto de diversidades que se aglutinan, las conexiones e interdependencias prevalecen.

Por otra parte, la ciudad sintetiza la racionalidad dominante y genera la asociación entre *ciudad-entendimiento* (razón o intelecto) y *economía monetaria*, configurando la cotidianidad urbana. Desde esta perspectiva, el habitante de la urbe se “adapta mejor” con el intelecto que con “el sentimiento”. Así, para responder al desarraigo que el ritmo de la ciudad propicia y por la “estimulación nerviosa” permanente, aparece la “*indolencia*, como incapacidad para reaccionar frente a nuevos estímulos con las energías adecuadas a ellos” (*idem*: 251). Con la *indolencia*, “los nervios descubren su última posibilidad de ajustarse –equilibrarse–, al negarse a reaccionar frente a la ciudad” (*idem*: 253). De ahí que otra característica del habitante urbano sea la actitud de “*reserva*”, pues si hubiésemos de responder al, más que frecuente, contacto afectivo y corporal nos “atomizaríamos internamente por completo; la *reserva* es parte del derecho a la desconfianza que tenemos frente a los efímeros elementos de la gran ciudad” (*idem*). Berger y Luckmann, señalan que la interacción social se vuelve “progresivamente anónima”, pues por un lado, está mi círculo íntimo y por otro “abstracciones sumamente anónimas, que por su naturaleza nunca pueden ser accesibles en la interacción ‘cara a cara’”, pero que no dejan de conformar la cotidiana estructura social (1989: 49, 51).

De igual forma, las zonas que cuentan y tienen sentido para cada persona son las “directamente accesibles a su manipulación corporal” (*idem*: 40); conforme más lejos esté una zona, menor será el interés en ella, pues no constituye una necesidad urgente de la vida cotidiana ⁷. Es decir, la

⁶ Aunque Simmel es un autor del siglo XIX, muchas de las características que encuentra en la ciudad, en general, pueden atribuirse a la urbe mexicana contemporánea.

⁷ Actualmente, sí puede afirmarse que el mundo más allá de mi manipulación corporal es significativo, debido a las tecnologías en comunicación y al cambio cultural que la globalización ha traído consigo. No obstante, nuestra relación suele establecerse con las personas y no con el *espacio* al otro lado del mundo.

experiencia urbana no incluye a la ciudad *en su totalidad*, nos centramos en los espacios en que desarrollamos nuestras actividades cotidianas, concentración para la que nos ayuda la actitud de *reserva*. Cabe decir que debido a la creciente espacialización de las actividades, también se han extendido los trayectos cotidianos, provocando una sensación de *heteronomía*, en donde nuestra experiencia espaciotemporal parece dictada por la configuración de la metrópoli ⁸ (cfr. Juan, 2000: 123).

El hecho es que la mayor parte de la ciudad queda fuera de nuestra experiencia cotidiana, pues no todos los días atravesamos el Paseo de la Reforma o Zaragoza, ni tenemos actividades en cada una de las colonias, ni conocemos a todos los habitantes urbanos; a lo sumo recorremos un par de rutas, sea para trabajar, estudiar o consumir y tratamos con un círculo reducido de personas en comparación con los casi veinte millones de habitantes del AMCM. No obstante, ninguna de estas experiencias o conocimientos son necesarios para que la realidad sea reproducida día con día – aunque permitirían transformar algunas condiciones de la urbe–. Definitivamente, las personas podemos vivir ignorando mucha de la realidad que nos rodea; incluso, la actitud de *dar por hecho* es la que permite la continuidad de la vida; pero únicamente los procesos de *duda* y *sorpresa* pueden derivar en transformaciones o colapsos. Quizá la vida requiera de ambas actitudes, *ignorar* y *sorprenderse, creer* y *dudar*.

Dentro de una urbe como la nuestra, parte de lo que nos vuelve afines es la herencia de procesos que se han convertido en nuestra *cultura urbana* y propician un tipo de interacción que no se presenta en otras concentraciones humanas y que modifica nuestra percepción espaciotemporal. Un ejemplo común, son las distancias recorridas y el tiempo para transportarse; en muchas ciudades pequeñas hacer media hora transportándose, es ya un trayecto largo, mientras que en el D. F. significa haber llegado rápidamente, pues en general los trayectos son de por lo menos una hora.

⁸ Muchos espacios se han vuelto monofuncionales y corresponden “a las cinco principales lógicas institucionales, generadas por la división del trabajo y en contraparte, a las cinco figuras del actor: la producción (el trabajador), la vivienda (el habitante), el comercio (el consumidor), el equipamiento público (el usuario) y el ocio (el homo *sapiens-ludens*)” (Juan, 2000: 127).

También, tenemos a la *vertiginosidad metropolitana*, expresada hasta en la denominación “vías rápidas”, que están semivacías en algunos periodos vacacionales o en las madrugadas, pero suelen ser hiperutilizadas en determinadas horas o épocas del año, donde la *rapidez* parece volverse una ironía. De ahí que Juan, considere la calma y la lentitud dentro de la ciudad como un privilegio, pues para la mayoría domina “la sensación de que ‘todo está lejos’, [...] del *vuelo* del tiempo en el doble sentido del término: el tiempo que pasa rápido (que vuela) y el tiempo que roba la vida” (2000: 130).

En el metro, que no sufre embotellamientos, lo que se vive es el máximo y obligado contacto con los otros. Cuando las jornadas laborales inician y terminan, no es una exageración decir que ese espacio se vive cuerpo a cuerpo. Vale también como ilustración la cantidad de personas que han hecho filas, literalmente kilométricas, para entrar a exposiciones recientes del Palacio de Bellas Artes o del Museo Nacional de Antropología. Por otra parte, está la premura para construir viviendas o comercios a lo largo de las avenidas más importantes o en terrenos despoblados. Es difícil pensar en alguna zona de la ciudad –sin contar a las más tradicionales o antiguas–, exenta de cambios en su apariencia; sea destruyendo, construyendo, remodelando, o cambiando de giro. No es redundante decir que cada una de estas transformaciones se convierte en parte de la identidad de las personas.

Vivir en las ciudades no sólo ha implicado aspectos negativos, también ha otorgado la posibilidad de integrarse en círculos sociales tan amplios, que el control, “las pequeñeces y los prejuicios” de las pequeñas poblaciones o antiguas ciudades, perdió mucha de su fuerza. Si un habitante urbano actual retrocediera a alguna de aquellas formas de vida “no podría respirar” (Simmel, 1986: 255). En este sentido, las mujeres y hombres urbanos son *libres* –o se *sienten* libres–; lo cual se circunscribe en la oportunidad de llamar la atención entre un sin número de habitantes, pues “la gran ciudad impulsa la existencia personal más individual” (*ídem*: 259), aunque la búsqueda también puede ser por el *anonimato*, por *liberarse* de las miradas de los otros. En cuanto a otro tipo de libertad, Simmel señala que la proliferación y diversidad de oportunidades, instituciones o relaciones es aparente, pues:

“El individuo ha crecido menos y menos [...] se ha reducido a una partícula de polvo frente a una enorme organización de cosas y procesos, [...] construcciones, centros docentes, maravillas y comodidades de las técnicas, [...] formaciones de la vida comunitaria e instituciones visibles del Estado. [Se le] ofrecen estímulos, intereses, rellenos de tiempo y consciencia que le portan como en una corriente en la que apenas necesita de movimientos natatorios propios, [eliminando] las coloraciones e incomparabilidades auténticamente personales” (*ídem*: 260).

La *reserva* y la *indiferencia*, tan constantes en una ciudad como la de México, sólo revelan la distancia espiritual o la soledad que, en medio de “la muchedumbre urbanita”, parecen el costo de las libertades de la vida urbana. En este sentido, como veremos en los siguientes capítulos, cobra relevancia el papel de las prácticas o experiencias artísticas, cuya propuesta además de estética, da la posibilidad de restablecer la *comunicación* con una/o misma/o, con los otros y con la espacialidad urbana.

2. 3. LA VIDA COTIDIANA : REPRODUCCIÓN Y TRANSFORMACIÓN

Las cimas de las montañas no flotan sin apoyo. Ni siquiera descansan sobre la tierra.
Son la tierra en una de sus operaciones manifiestas.

John Dewey. El Arte como Experiencia.

Al hablar de que “el tiempo pasa, como si no pasara nada” o de que “los días son siempre iguales”, es decir, cuando enunciamos quehaceres que *sólo* nos permiten llegar al día siguiente, recurrimos a la palabra **cotidianidad**; ésta incluso denota aburrimiento, describe lo que es tan habitual que no puede distinguirse entre sí, sino sólo de aquello que lo rompe, lo violenta o lo sorprende. Aceptando esto ¿cuál es el caso de que la ciencia social estudie algo semejante al aburrimiento? Vale decir que la vida que se asume como *cotidiana* permite la ocurrencia de todos los procesos sociales que construyen la realidad, tanto subjetiva como intersubjetiva. En consecuencia, la *vida cotidiana* es el marco, la base, el reflejo y la edificación, de la interacción psicosocial. Para León, por ejemplo, es el espacio de “intersección entre el individuo y la sociedad, [...] es allí donde ‘se

hace, se deshace y se vuelve a hacer' el vínculo social: las relaciones entre los seres humanos (2000: 9-10). Es decir, el estudio de este constructo es ineludible para la ciencia social.

La vida cotidiana es inherente a los procesos que permiten la reproducción social de los seres humanos, pero su *forma* se determina por las múltiples condiciones históricas, económicas, culturales e incluso, geográficas. A pesar de que las concepciones acerca de lo cotidiano han cambiado, podemos afirmar que se presenta como “una realidad interpretada por los seres humanos y que para ellos tiene el significado subjetivo de un mundo coherente” (Berger y Luckmann, 1989: 36); de forma que, en cuanto al desarrollo de la humanidad, la vida cotidiana reproduce la sociedad, mientras que como sujetos o individuos, nos permite asumir el mundo “evidentemente real”, dado, preexistente y posterior a mi propia duración, ya que es heredera de las sociedades precedentes y de sus instituciones. No debe entenderse como un mundo extrínseco o accesorio, pues es dentro de éste, donde ocurre toda nuestra experiencia. En gran medida, *somos* vida cotidiana –que es como decir que *somos* lo que nuestras *experiencias cotidianas* son–, en ella descansa una noción de realidad más allá de toda duda; es ese mundo con el que sabemos que podemos contar, sin prestarle demasiada atención: el mundo que transcurre con *naturalidad* (cfr. Abram, 1996). Lefèbvre nos dice que lo cotidiano “es lo que no lleva fecha, es lo insignificante (aparentemente), [...] no tiene necesidad de ser dicho” (1968: 306).

Los hilos de nuestra costumbre nos fijan en un orden y en una continuidad ⁹ que ocurren *casi* sin desconcierto y sin extrañeza. En esta continuidad, cada mañana sabemos que amanece con claridad, despertamos en ambientes que nos son conocidos, tenemos noción de cómo transcurrirá nuestro

⁹ Schütz (1974: 125) describe los mecanismos que permiten nuestras interacciones cotidianas, tales como el *sentido*, el *propósito*, las *motivaciones* o la *acción*. Él se plantea “¿Cómo es posible la mutua comprensión y comunicación? ¿Cómo es posible que el hombre lleve a cabo, con un propósito o de manera rutinaria, actos provistos de sentido, que se guíe por fines que desea alcanzar y esté motivado por ciertas experiencias? Los conceptos de sentido, motivos, fines, actos, ¿no se refieren acaso a una cierta estructura de la consciencia, a cierto ordenamiento de todas las experiencias en el tiempo interior, a cierto tipo de sedimentación? Y la interpretación del sentido del Otro y del sentido de sus actos, así como los resultados de esos actos, ¿no presuponen una auto-interpretación del observador o el copartícipe? ¿Cómo puedo yo en mi actitud como hombre entre otros hombres o como científico social, acceder a todo esto, si no es recurriendo a un acervo de experiencias preinterpretadas y construidas por sedimentación dentro de mi propia vida consciente?”. Schütz deja ver que todo esto constituye un **conocimiento**, el del sentido común.

día, de cómo llegar a donde realizamos nuestras actividades o de cómo relacionarnos con las personas. Abram lo define como el mundo primordial “fácilmente pasado por alto, pero siempre presente cuando empezamos a reflexionar o filosofar” (*op. cit.*), cuando *cuestionamos* o ponemos en tela de juicio su *naturalidad*. Sabemos que no tenemos que *rehacer* el mundo cada día. Sin embargo, al mismo tiempo nos es posible manejar lo inesperado, hacer variaciones, añadir nuestras pequeñas incisiones en esta roca de sedimentos infinitos que es la sociedad y su cultura. Es importante reconocer que en última instancia, no todo está dicho y que los seres humanos somos flexibles y creativos cuando la vida cotidiana rompe su rutina abruptamente. Mientras esto no suceda, coincidimos con Schütz (1973) en que de manera frecuente “se me aparecen ordenamientos coherentes de objetos bien circunscritos que tienen determinadas propiedades”. Para él, la “actitud natural” –la que *da por hecho*– es la que nos relaciona con esos objetos de esa forma *ordenada*.

Por otra parte, aunque todos los seres humanos experimentamos una cotidianidad, esto no implica que lo vivido sea idéntico. “Todos necesitan dormir o alimentarse, pero ninguno lo hará en las mismas circunstancias o del mismo modo”. *Su modo de ser* corresponderá con el momento histórico, con los sitios que cada persona ocupe en la sociedad de su época y por supuesto, con su carácter. La vida cotidiana pertenece a cada uno en su circunstancia; de esta manera, lo cotidiano de una persona, puede ser un desorden o carecer de armonía para otra y no obstante, otorgar *sentido* y estructura. La **vida cotidiana** es **histórica**, tanto en su vivencia, como en su conceptualización.

Hemos mencionado los procesos de la modernidad y la industrialización, así como sus repercusiones en el espacio urbano; ahora añadiremos, como otra de sus consecuencias, la vida cotidiana urbana que crearon y que a la fecha prevalece ¹⁰. Lefèbvre refiere que la cotidianidad tal como hoy la experimentamos, es generada hasta el siglo XIX, con el capitalismo y el “mundo de la

¹⁰ Para Lefèbvre (1968), Torrijos (1988) o Fernández (1994); la “vida cotidiana” como la conocemos, es básicamente el resultado de los procesos de industrialización en el mundo occidental. Lefèbvre (*ídem*: 21) menciona que las ciencias sociales y la obra de Marx al abordar “la vida real de los trabajadores”, permiten “el nacimiento de la vida cotidiana como campo de estudio, en el siglo XIX” y la convierten en el centro de la reflexión social.

mercancía” (1968: 52). Así, los conceptos actuales con los que explicamos lo cotidiano no son *universales*, sino que se entretajan:

“Con procesos de percepción social, valores, vivencias, afectividades, creencias y cosmovisiones [...] de **algunas sociedades particulares**. Especialmente las expresadas bajo la cultura occidental, configuración capitalista y desarrollo de la modernidad; [...] dejando un margen bastante reducido para razonar, nombrar y elaborar problemas de estudio sobre otros patrones de sociedad y cultura que pueden no haber nacido ni ajustarse a ese recorte espacio-temporal” (León, 2000: 53, 59).

La polifonía cultural que la ciudad industrial generó, depositó en la cotidianidad urbana determinadas actividades, propósitos y significados. En el nuevo espacio urbano se forjó la división *trabajo / ocio*, vigente hasta nuestros días como una actitud natural. Esta bipartición del espacio-tiempo, implicó su jerarquización y tipificación. Así, los atributos de la vida cotidiana, pese a su importancia, se consideraron “subsidiarios de otros que ocuparon los pisos más altos de esa lógica diferenciadora y jerarquizante”. Nos referimos a la oposición surgida por los procesos económicos, entre las áreas que presentamos en el siguiente cuadro:

Áreas	Productivas-Generativas	Reproductivas
Asociadas con	La innovación, la ruptura, el cambio.	El mantenimiento, la continuidad de las realidades producidas.
Ámbitos	Las racionalidades científicas y filosóficas, la acción política, los lenguajes artísticos: aquello que vale la pena en el mundo.	La vida cotidiana, lo familiar, lo íntimo, lo privado, las prácticas y subjetividades instrumentales, utilitarias, no mediadas reflexivamente (cfr. <i>ídem</i> : 55).

Suponiendo que nuestras actividades fuesen susceptibles de separarse y que al hacerlo justificaran un orden de importancia –una jerarquía–, la vida cotidiana seguiría en la base de dicha clasificación, sería *fundante* para aquellos hechos que son registrados como *La Historia*; sin

embargo, aun cuando entrañe profundos e indudables significados, el espacio de su acción se ha interpretado como “insignificante” ya que en una lógica ascendente, lo apreciable es la cima ¹¹.

Como hemos sugerido, mantener la vida humana requiere de la producción y reproducción de prácticas, condiciones y productos tanto materiales como culturales. En última instancia, se trata de actos de sobrevivencia y autoconservación, de *necesidades*, que precisamente, dan el carácter de *limitación* a la cotidianidad, pues:

“Sobrevivir no deja margen a nada y reproducirse es antagónico a producir algo nuevo. La realización y desarrollo implican que el sujeto se **eleve** del reino de la necesidad, en dirección de valores superiores (autonomía, emancipación, goce estético, etcétera). El Sujeto Cotidiano puede hacer mucho dentro de los márgenes establecidos, [pero] **jamás podrá salirse de su conocimiento inmediato, vivencial y pragmático**; no llegará a investirse con los requerimientos de la acción social o de los actores organizados; no saldrá de los subcampos de la cultura popular, masiva o folklórica. [...] **No hace tiempo ni espacio**, sólo transita por los laberintos que otros sujetos han impuesto” (*ídem*: 57).

De acuerdo con esto, se admite “la racionalidad instrumental, el disciplinamiento, el encierro, la clausura y las lógicas panópticas”, como signos de una cotidianidad cada vez más controlada, cuyos reflejos pueden encontrarse en la experiencia urbana. Si la vida cotidiana “no cualifica a un

¹¹ Hay un vínculo casi mecánico, entre cotidianidad y reproducción social dado por la transformación industrial, pero también por la *división mente-cuerpo* nacida con la Ilustración, que despreció las prácticas en que el cuerpo y los sentidos sobresalían y supeditó el *Homo Faber* (el hacer) al *Homo Sapiens* (la racionalidad suprema). El primero se homologa con lo doméstico, lo técnico y lo instrumental; mientras el segundo va “más allá de la necesidad para volar en la voluntad y libertad creadoras, [en] procesos sociales para los cuales la cotidianidad está vedada ontológicamente” (León, 2000: 63). Dewey, ha señalado que la escisión entre arte y vida revela “el desprecio por el cuerpo y el temor a los sentidos; [...] los segmentos institucionalizados de la vida se clasifican en altos y bajos, sus valores se dividen en profanos y espirituales, materiales e ideales. [...] Así como religión, política o negocios tienen sus propios compartimentos, el arte también debe tener su reino privado; [esto] trae consigo la separación de la práctica y la intuición, de la imaginación y el acto ejecutivo; del propósito significativo y el trabajo, de la emoción respecto al pensamiento y a la acción. [...] Los que describen la anatomía de la experiencia, suponen entonces que estas divisiones son inherentes a la constitución humana” (1934: 20).

sujeto como motor de desarrollo y cambio social” (*ídem*: 70), niega el valor que *en sí misma* y para cada persona, posee. Pero como ya indicamos, esta interpretación se acuñó apropiándose del “tipo de alienación de las sociedades capitalistas” (Heller, 1997: 100) y tal apropiación –si así puede llamarse– exige una **pasividad** que impide “una actitud individual, autónoma: **activa**, en la que se objetive la totalidad de la persona” (*ídem*: 29). Heller defiende que “la vida cotidiana no es pasiva, aunque acontece sobre un comportamiento pasivo, en su conjunto” (*ídem*: 100); por tanto, el **cómo** se viva esa vida es lo que marcará su cualidad, valoración o interpretación. León también nos remite a la etimología de *cotidianidad*, subrayando el horizonte de una significación más vasta:

“*Quotidianus*, -a, -um. De *Quotus* - cada, cuanto. -A, -um - posesión del sujeto. *Dies* - relativo al día. Las declinaciones -a, -um, refieren tanto posesión, pertenencia o cualidad, como la atribución del ser sobre el cual recae la acción del verbo. [Así tenemos] **una entidad y proceso para hacerse día con día**, con la característica de que **ese hacer implica la posesión de la entidad que hace, de sí misma y en el transcurrir del tiempo, imprimiendo formas y contenidos, o sea, configurando espacios**. [...]
La cotidianidad se reconoce como el manto genérico de las **relaciones de apropiación humana**” (*ídem*: 63-64).

Es en el transcurso de la *normalidad* que también se crea “el universo de **sentidos posibles**”, la repetición de actividades diarias recibe la *variación del sentido*, de la indeterminación, de la sorpresa. Reguillo (2000) sostiene que lo cotidiano no es un sedimento impenetrable sino intersticial, reversible, revocable y rebatible. Todavía, los seres humanos **construimos sentidos**, además de los que incorporamos. *Todavía*. Es decir, que la *reproducción* no está separada de la *producción*, de la innovación social.

Las prácticas no significan nada con sólo reiterarse o reproducirse; su importancia está en “los *sentidos* que representan y en los *modos* en que son representadas, para y por los grupos sociales en un contexto histórico y social” (*ídem*: 84); es decir, su importancia se sostiene en la **apropiación**. No sólo vale la pena dormir, alimentarse, trasladarse, vestirse o alojarse, sino que todas estas prácticas posean o permitan la construcción de *sentidos*. Así, la vitalidad del sentido rompe con la

alienación o la posible monotonía de la cotidianidad: el *sentido* de nuestras prácticas otorga la cualidad espacio-temporal a nuestra vida ¹².

Dentro de la costumbre existe una “**franja de indeterminación relativa**” que deja espacio para la improvisación (*ídem*: 77). Es preciso que cualesquiera transformaciones se den al interior de la vida cotidiana, porque ¿de qué otro lugar podría partirse? Lefèbvre dice que “la cotidianidad permite saltar de lo relativo a lo absoluto” (1968: 13) y Schütz explica que “el mundo de la vida moldea activa y pasivamente el mundo social” (1974: 130); sin duda, esto implica una reciprocidad –lo absoluto y el mundo social moldean la costumbre–, pero es justamente en la *franja de indeterminación* que “**los poderes y los actores sociales libran la batalla simbólica por la definición del orden social, del proyecto societal**” (Reguillo, *op. cit.*). La *franja* es la oportunidad de *transformar* además de *reproducir*.

2. 4. UNA REFLEXIÓN ACERCA DE LA EXPERIENCIA EXTRAORDINARIA

En la vida cotidiana, en el mundo del desencanto, deseamos una vida más plena y exultante, algo que sea verdadero y auténtico, deseamos la felicidad del estado naciente y su éxtasis.

Francesco Alberoni. Enamoramiento y amor.

Cuando entre la *práctica* y la *estructura* ocurre una desarticulación, esta *asincronía* exige poner en cuestión la autoevidencia de la vida cotidiana. El *tiempo* y *espacio sociales*, heredados e impuestos y que no dependen de nosotros, son una “delimitación”; pero alcanzamos la “movilidad” en las **apropiaciones y usos diferenciales del tiempo y del espacio**, que entonces son **nuestros**. Si nos concebimos en constante roce con una miríada de inspiraciones, intereses o estímulos, no será extraño que con frecuencia la vida ordinaria sea cuestionada, sometida a reflexiones o arrebatada por toda clase de experiencias, donde lo extraordinario aparece.

¹² Profundizaremos acerca del *sentido* y la *apropiación* en nuestro capítulo final.

Si la vida cotidiana es lo que *ordinariamente* transcurre ¿qué significa lo *extraordinario*? ¿Un evento? ¿Un hecho tangible? ¿Un sentimiento? ¿Una acción? ¿Una condición? ¿Pertenece a la vida cotidiana o no lo hace? Las definiciones de *ordinario* coinciden con los adjetivos que se otorgan a la vida que es cotidiana, algunos de ellos bajo la atribución de *inferioridad* –como ya hemos señalado– y que Lefèbvre denominó “*miseria de lo cotidiano*”; donde lo consuetudinario es el desgaste y el consumo, “las tareas fastidiosas, [...] las relaciones elementales con las cosas, con las necesidades, las mercancías y con el dinero” (1968: 49).

En cuanto a *lo extraordinario*, descripciones poco afines a los lenguajes de las ciencias sociales nos inician mejor en un concepto tan indeterminado como éste. La literatura fantástica plantea que dar por válidas las leyes de la naturaleza –confiar en la regularidad de un mundo conocido–, es crear simultáneamente, el escenario en el que sin esperarlo “se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mundo familiar” (Todorov, 1998: 25). Los caminos que intentarán regresarnos a la familiaridad, son: dudar de la propia percepción para *no alterar las leyes del mundo* o asumir que el acontecimiento se produjo en verdad y que “la realidad está regida por leyes que desconocemos” (*idem*: 24). En el segundo camino se abre una puerta, un cuestionamiento ante los presupuestos de la anterior legalidad.

Para este punto, Schütz (1974) aplica el concepto de *racionalidad*. Él menciona que los actores sociales orientan sus acciones de acuerdo con reglas previamente aprendidas y aprobadas, sin por ello comprender *racionalmente* “ni el origen ni el contenido del patrón socialmente aprobado, [ya que] cuanto más estandarizada es la pauta, tanto menos analizables resultan los elementos subyacentes para el pensamiento de sentido común” (*idem*: 59). Esto no impide que dicha conducta sea “sensata y hasta razonable”; de hecho, es lo que permitiría la otra *racionalidad*, la de la *interacción humana* –o *intersubjetividad*– en el plano del *sentido común*. La *racionalidad del sentido común* es tal porque en los esquemas y en las construcciones típicas que forman un horizonte aparentemente indeterminado “se destacan elementos nítidamente determinables, [no hay] ‘certidumbre empírica’, pero habrá siempre el carácter de plausibilidad, de probabilidad subjetiva”, sobre el destino de nuestras acciones. La *plausibilidad* será la apuesta de los actores al

llevar a cabo su acción, aunque para ellos no será *plausibilidad*, sino *realidad*. Para Schütz, la norma que se ejerce porque no se cuestiona, la pauta estandarizada, que “cuanto más anónima, tanto mayor la probabilidad subjetiva de conformidad” (*op. cit.*), contribuye para que la intersubjetividad exista y en parte, favorece la linealidad de la vida cotidiana, que transcurre con nuestra confianza en su certidumbre, que vemos reflejada en los otros al interactuar con ellos.

La duda, la reflexión, el dejar de aceptar los marcos establecidos –cualesquiera que sean para una sociedad o en una situación social específica–, tendrían la potencia de transformar la legalidad que dábamos por sentada en el mundo social. Consideraremos la interpelación a la realidad como un acto análogo a lo *extraordinario*, en tanto *rotura*. Así, lo extraordinario no es otra cosa que la duda o la acción divergente respecto a una vida cotidiana. Dentro de la plausibilidad proyectada por nuestras acciones racionales de sentido común, podemos “aventurarnos y correr riesgos, lo que se expresa en nuestras esperanzas y temores, que no son sino los corolarios subjetivos de nuestra incertidumbre básica respecto a nuestra interacción proyectada” (*op. cit.*). Insistimos: por más estandarizada que una norma se presente, no todo está dado.

Lo *extraordinario* nos rebasa, precisamente porque dentro de nuestros marcos de organización, normas y tipicidades, hay experiencias –en grados distintos– ante las cuales surgen las dudas, las reflexiones, la inmovilidad o la fascinación, *traspasando* nuestros encuadres y nuestras legalidades. Las *irrupciones* anuncian que lo que conocíamos, no abarca todo lo que puede nombrarse como *real*; instigan una transformación, que puede darse en nuestros pensamientos, nuestros sentimientos, nuestras acciones o mejor todavía, en las tres esferas. Lo extraordinario no se vive como fantasía, sino como una *ampliación* o *intensificación* de lo real.

Sería fácil concluir que *ordinario* y *extraordinario* son antónimos y suponer que refieren dos opuestos conceptuales; sin embargo, tienen un punto de encuentro. **Ordinario**, derivado de la palabra *orden*, puede ser el *umbral* de lo *extraordinario*. Pensemos lo *ordinario usual* como la acotación de un campo en realidad muy pequeño, pues supone la constancia y la regularidad; mientras que lo *extraordinario* se piensa, representa y vive como una *ruptura*, una *discontinuidad*,

como el resto de *apariencias* que no puedo percibir de las cosas. Aceptando lo anterior ¿sí lo *ordinario* es finito, lo extraordinario sólo puede ser *infinito*? ¿Dónde está lo extraordinario, dónde lo ordinario?

No aseveramos que *lo extraordinario* se presente como un *objeto tangible*. En la vida cotidiana, lo *fantástico-extraordinario* tiene más que ver con un estado, una disposición o una forma de mirar – todo lo cual remite a lo sensorial y perceptivo–, que con apariciones monstruosas, espectrales o élficas. Esta disposición depende principalmente de un *contexto* y de una *experiencia previa*, a partir de los cuales surge una *ruptura*, un *cambio*. Por lo mismo, es inherentemente efímero, pues “lo extraordinario convive siempre con lo común y se vuelve ordinario” (Alberoni, 2000: 65). Y no obstante sea efímero, día con día podemos sorprendernos. Nuevamente, lo *ordinario* es un **límite finito** –por conocido, por sabido– y lo *extraordinario* un **horizonte infinito** –a la medida de su incertidumbre–. Éste último parece surgir de nuestra *huida* breve, real o imaginaria, de la *misericordia cotidiana* en la que constantemente se han de cubrir las necesidades vitales. En esto existe una paradoja: el horizonte *infinito* de lo extraordinario es al mismo tiempo efímero y mortal. Trasciende y en ello es infinito, pero no permanece. Por el contrario, la *finitud* de posibilidades en lo ordinario, es la que parece definitiva y constantemente predecible.

Entonces, la “*huida*” no lo es tanto, pues termina por ser un acercamiento a la “verdadera libertad”, pero una libertad *respecto del* contexto y la experiencia anteriores. De la misma forma que no hay una *cotidianidad esencial, unívoca*, lo que se considere excepcional, necesariamente tendrá que ubicarse sobre el fondo de alguna regularidad. Es el caso del amor ¹³ o de los viajes. Estar en alguna ciudad desconocida, por ejemplo, podrá parecerme sorprendente y fantástico, pero no necesariamente a sus habitantes, pues quien está *de viaje* soy yo. Habrá incluso, para quienes lo

¹³ Alberoni opone el enamoramiento a cualquier experiencia cotidiana, donde “el orden de las cosas no nos tiene a nosotros como centro. [En lo cotidiano] nuestro deseo se nos presenta en forma de fantasías, ‘que bueno sería que...’ [...] Todo esto es el desencanto: la impresión de que hay algo deseable que se nos escapa siempre, porque constantemente hemos de hacer otra cosa, de otro. [...] La profunda atracción que el enamoramiento suscita en cada uno de nosotros se debe a que *introduce en esta opacidad una luz encescedora, un período total*” (2000: 40, 46).

extraordinario pueda expresarse en los aspectos más sencillos: una hoja seca, un sonido, una charla, una gota de agua, el viento sobre la cara, una sonrisa; cosas al alcance de cualquiera, dada nuestra *comunalidad sensorial*. De este modo, el contexto no necesariamente ha de cambiar, sino nuestra relación con él. Aquí recordamos la relación fenoménica con el mundo, la importancia de la percepción y el significado. Somos las personas quienes cambiamos, quienes nos sentimos atraídas, quienes rechazamos, quienes disfrutamos y quienes nos sorprendemos. Constantemente habrá objetos, situaciones o experiencias que nos puedan parecer extraordinarias, pero el punto de partida para identificarlas como tales, será siempre el propio contexto y la “situación biográficamente determinada”¹⁴. Paulatinamente, nuestras nuevas relaciones pueden incidir en los tejidos sociales e ir transformando a la misma vida cotidiana y a la realidad. La dicotomía *ordinario-extraordinario* habla, sí, de dos mundos distintos con legalidades diferentes, pero que no entran en conflicto porque es el *orden* lo que sugiere el *estado naciente*. Lo *extraordinario* es, sencillamente, el nombre para todo aquello que hasta ese momento no habíamos experimentado, es relativo¹⁵ y no siempre tangible.

La “franja de indeterminación” podría coincidir con la experiencia del *momento extraordinario*. Explicamos: la franja es un espacio sobre el que aún no se decide, qué escapó a la norma del poder, por así decirlo. Si algo como la autonomía existe, éste es su origen, tomar *la decisión* durante la ocurrencia de esa *franja* y *actuar* en consecuencia. Así, decidir cotidiana y reflexivamente, donde

¹⁴ Se refiere a la posición física, sociocultural, moral e ideológica, a “la sedimentación de las experiencias previas, organizadas en el patrimonio corriente del acervo de conocimiento a mano” (Schütz, 1974: 40).

¹⁵ Diferentes autores hablan de la dicotomía *ordinario-extraordinario*. Schütz explica lo discontinuo como una “motivación especial” que induce a la persona “ingenua” a cuestionarse la estructura que da sentido a su mundo de vida. Él equipara “motivación especial” con “fenómeno de aparición *reciente*”, que por la misma razón no se asemeja a la experiencia previa y provoca el “abandono de la actitud natural”; la fluidez cotidiana se detiene y automáticamente, los elementos y los significados que se destacan, son otros. Alberoni (2000) define la situación como una búsqueda de “estados nacientes”, para transformar nuestra cotidianidad y las regularidades a que está sujeta la vida social, a través de lo inédito. En una línea semejante, Lefèbvre (1968) concibe la *Revolución* con dos acepciones, una no violenta, referida a la “restitución de la Fiesta” y la otra “violenta”, aludiendo al final de una cotidianidad que es reflejo del sistema y ejercicio de un determinado poder. Dicha *Revolución* no se define tan sólo en el plano económico, político o ideológico, sino más concretamente por el fin de lo cotidiano; aunque una vez instituida, acabará por convertirse en costumbre.

se presupone que todo está dado, no puede ser otra cosa que una experiencia extraordinaria, en tanto nos sitúa como *autores* –ya no sujetos– de nuestra existencia. Por eso, para Bachelard “cada acción, por simple que sea, rompe necesariamente la continuidad del devenir vital” (1987: 21).

Cuando la decisión o el momento extraordinario *salta* por sobre la sucesión de momentos, simultáneamente los pone en evidencia, puede cuestionarlos. Se regresa después a la experiencia cotidiana, pero con la memoria de lo extraordinario. Entonces lo cotidiano *puede* –no necesariamente lo hará– empezar su transformación, ser debatido, ya no darse por sentado. Lo cotidiano –por ser reproducción– es una forma de sujeción en tanto no tengamos los elementos para dudar de ello; al adquirirlos en la vivencia extraordinaria, por ejemplo, probamos una mínima libertad o precaria felicidad, no como mera retórica o abstracción, sino como lo que se encarna en nuestros actos, los actos que realizamos con nuestros cuerpos y nuestros sentidos de por medio. Lo que tenemos que aceptar como un orden *impuesto*, nos limita, pero lo que sentimos como *propio*, nos libera.

En este punto cabe recordar dos descripciones de la experiencia espaciotemporal. La primera de ellas habla de **cronos**: un *transcurrir*, un *flujo* o una *continuidad* que podría asimilarse al tiempo ¹⁶ de la *vida cotidiana*. En un sentido análogo, Robberechts habla del *tiempo vivido*, que mientras se vive, no se puede conocer, porque “nos penetra tanto, nos ‘rodea’ tan de cerca que no hay manera de distanciarse de él” (1968: 2). En la “actitud natural” tampoco nos detenemos para marcar “la diferencia entre un estado y la transición a otro” ni para pasar de un “no-ser-tal a un ser-tal, [porque] lo que se da es un continuo sucederse” (*idem*).

La segunda acepción teórica es la del *instante*, lo efímero, el *tiempo sagrado*: **kairos**. Kerkhoff establece que el *instante vivido*, además de fluir, posee intensidad, es único e irrepetible, anuncia la posibilidad de un encuentro, de la toma de una decisión que sería el punto de partida para la *acción*. De ahí que sea el espacio de “libertad posible”:

¹⁶ En los siguientes párrafos se hablará principalmente de la *dimensión temporal*, pero insistimos en que la experiencia espaciotemporal es indivisible.

“La serie infinita de los momentos abstractos recibe de esta intensidad de vida concentrada en un **momento decisivo**, lo poco que tiene de realidad. [...] La unicidad del momento extraordinario – metafóricamente hablando: el hecho de su muerte definitiva– constituye su carácter de algo eminente, de algo que se eleva sobre otros momentos; la paradoja de que lo que ocurre una sola vez reúna en sí la primera y última vez. [El instante] convierte un momento cualquiera en un **momento extraordinario**, [en] esa explosión de sentimientos que vagamente circunscribimos con el término “felicidad”, [lo que en la antigüedad era] el ‘tiempo sagrado’. [...] En cada instante experimento algo, pero el experimentar mismo no es experimentado sino en aquellos momentos que, en vez de ser determinados por mí, me determinan a mí. Los griegos tenían para tal tipo de instante el término *kairos*, el momento justo, decisivo, culminante” (1997: 2, 4).

Si debido a una realidad que sentimos encadenante, cotidianamente *deseamos* lo extraordinario, el **uso del espacio-tiempo**, lo que cada quien **haga** y como cada quien **otorgue sentido** a su acción, imprimirá la cualidad *ordinaria* o *extraordinaria* a su cotidianidad o mundo de vida. Y esta consciencia es la experiencia de la **autonomía**. Bajo esta lectura, adelantándonos al siguiente capítulo, encontramos que la capacidad creadora consiste en un “poder modificador” que *actúa sobre el mundo de vida*, reconstruyéndolo, pero también reinterpretándolo (Fiorini, 1995: 63). El sistema creador **moviliza** a los otros sistemas dotados de tendencias inerciales y brinda el empuje vital que llega a las zonas detenidas (cfr. *ídem*: 35). Consideramos que la creatividad –en este caso la artística– no debería estudiarse aisladamente, desmembrada del diario vivir; aunque entendemos que en ese día a día es donde la facultad creativa se bloquea, por razones a las que ya hemos aludido, dando lugar a una “producción sin creación” y a “la desaparición del sentimiento de una vida real y significativa” (*ídem*: 24).

Volver a la *creación* y no a la reproducción, reencontrarnos con el *acto*, que es *decisión* y *autonomía*, aprovechar las “frangas de indeterminación”, practicando aquello que creemos nos acerca a la *libertad posible* dentro de nuestros límites ¹⁷ urbanos, tiene que ver con el *uso* del

¹⁷ El ámbito de *decisión* y *libertad*, refleja la capacidad de las personas para manejar “equilibrios más o menos flexibles entre instancias coactivas diversas [y] sujetas a un constante cambio” (Elias, 1989: 42). La autonomía ocurre en la medida en que los límites son evidentes.

tiempo y el espacio; porque eso somos las personas, una *oportunidad de espacio en el tiempo*. La apuesta es vivir no sólo *cronos*, sino también *kairos*, apropiándonos de nosotros mismos y de la vida cotidiana como el lugar, no sólo de nuestra *necesidad*, sino de nuestra *acción*.

C a p í t u l o 3

EL ARTE: UNA RELACIÓN CON LA REALIDAD

Lo que determina una vida creativa es una voluntad que avanza a través del tiempo.

Mihalyi Csikszentmihalyi. Creatividad. El *fluir* y la psicología del descubrimiento y la invención.

Lo que se considera arte y las experiencias en torno a él se han transformado continuamente pero todo *cambio* se acompaña de una *constancia*. En palabras de García (1977), Mandoki (1994) o Shiner (2004), es un mito más que una realidad la separación entre el arte y la vida o la sociedad; no obstante, la división entre áreas productivas y reproductivas de la que hemos hablado, suprimió de la cotidianidad actividades como las artísticas. Debido a esto, la palabra *arte* puede suscitar imágenes de lugares y actividades inaccesibles para muchas personas; el término parece rodeado de un halo solemne y en general, el prejuicio lo asume como un campo excluyente al que sólo tienen acceso aquellos económica o intelectualmente privilegiados. El mercado del arte, cuya labor parece la de exponer una *mercancía* en una especie de vitrina esotérica, con códigos reservados para sensibilidades refinadas, también es excluyente. Resulta paradójico que muchos de los hoy reconocidos como artistas no vivieran en el privilegio o que, incluso, fuesen valorados como tales tiempo después de morir. Así, por muy exquisito que el tema artístico parezca, es aquí casi un pretexto para llegar al *acto de apropiarse* de una realidad; por ello asumimos que, como práctica o institución, el arte es *socialmente producido*. Con tal propósito, describiremos dos aproximaciones sobre la posibilidad artística que se resumen en: los elementos “propios de la especie” (filogénesis y ontogénesis) y en la “dimensión estrictamente histórica y social” (cultura)¹ (Marty, 1998).

¹ Marty (1998, 2000) ha justificado una “psicología del arte” por derecho propio. Para ella hay dos campos de la experiencia artística: el *objetivo* (la obra de arte en sí misma) y el *subjetivo* (la experiencia que se siente ante una obra artística), sea como creador o como espectador. En su planteamiento, el “verdadero campo de estudio para una psicología del arte” son los *elementos internos, subjetivos*. Coincidimos en que al estudiar los *simbolismos, emociones o significados* de la experiencia artística, aludimos a *elementos internos*, que no por ello son individuales o intransmisibles, sino colectivos y comunicables. Sin embargo, la autora no considera un marco sociocultural que identifique al arte y sus prácticas con el proceso de su construcción.

3.1. FILOGÉNESIS. LA TRASCENDENCIA EVOLUTIVA DEL ARTE

La imaginación no es la propiedad de una mente lúcida, sino una construcción histórica, es un talento colectivo.

Adrián Medina Liberty. *Mente, cultura y significado*.

Las personas alejadas del arte debido a perspectivas que ha predominado dentro de la filosofía, la historia del arte o la estética, encontrarían más satisfactoria una comprensión que lo considerase una *cualidad humana* al alcance de *cualquier persona*; cuya invisibilidad –pues es evidente que no todos somos considerados “artistas”–, tiene el mismo origen que la creencia de que es un asunto de privilegio social. No obstante, es una cualidad humana, en tanto los elementos que la habilitan se encuentran en la raíz de nuestra especie. Reconocer la importancia del arte en el desarrollo de la humanidad, brinda un horizonte que allana las hegemonías culturales y encuentra un común denominador, que aunque ancestral, resulta vigente en la actualidad del arte y su experiencia. Esto nos remite al desarrollo *filogenético* desde la prehistoria, en cuyo contexto Giedion (1981) intenta reubicarnos, acercándonos al tipo de *sensibilidad*² que dio pie a la creación artística. Él sostiene que la expresión artística invariablemente hablará de nuestra relación –íntima o compartida– con el mundo: “no existe enunciado artístico que no refleje la actitud del hombre hacia el espacio [o que no sea] una proyección directa, aunque inconsciente, del impacto de ese mundo” (*idem*: 30).

A través del desarrollo evolutivo, quizá fue la provocación de la naturaleza que todo lo abarcaba, lo que desbordaba nuestra sensualidad. Castiglioni lo asegura: “la forma primera del hechizo mágico se encuentra en la naturaleza. En ella juegan un papel destacado la luz, la música, los colores, las fragancias, provocando e incitando sensaciones y deseos” (1947: 40). La naturaleza ejercía una

² La **sensación** es la condición de estar presente, vivo, mientras que la **sensibilidad** es estar en relación con algo o alguien a través de la corporalidad, los sentidos o la razón. La sensibilidad no se conecta y desconecta a la obra de arte, la vivimos *en todo instante*, es mucho más vasta que la consciencia, pero no por ser amplia es ininteligible. No es mera emotividad, sensualidad o imaginación. Para Dewey la sensibilidad es de origen biológico y cultural, está constituida históricamente, condiciona el gusto, los juicios de lo bello y el arte, de lo repugnante y de lo sórdido, de lo cortés y lo grosero o de lo trivial y lo grandioso. Partimos de la sensibilidad en nuestras relaciones estéticas con la realidad, en nuestras reacciones emotivas, en nuestros valores y a veces también, en nuestros juicios sobre lo verdadero y lo falso (cfr. 1934: 65).

fascinación, un encantamiento, como la vivencia de *kairos*, de un espacio-tiempo sagrado y vulnerable que al parecer, era la única forma de experiencia en los orígenes humanos, sujetos a “las manifestaciones antitéticas de la naturaleza, [...] el violento golpear de la lluvia, [...] la destrucción de la vida por los torrentes de fuego que arrojan los volcanes, [...] la intensa fascinación de las noches oscuras, los inaccesibles silencios [o] el encanto de la muerte”³ (*ídem*: 40). No podemos imaginarnos este escenario sin suponer que esa humanidad empezó a valerse de todo cuanto estaba al alcance de su *inteligencia sensible* para relacionarse con el mundo y con la vida. Uno de esos vehículos de relación fue el arte.

Marty (1998), citando a varios autores, refiere los períodos y evidencias hasta ahora conocidos que pueden considerarse el inicio de una *intención y capacidad estética* en nuestros antepasados. La especie a la que pertenecemos, *Homo Sapiens*, surgió hace 100 mil o 150 mil años, pero la primera *evidencia estética* data de un millón y medio de años atrás, con los bifaces –hachas de mano– del *Homo Erectus*, que atrajeron la sensibilidad estética contemporánea, pues a pesar de su utilidad como herramientas, poseían una “indudable belleza”⁴. Aunque no hay coincidencia en aceptar los bifaces –sumamente remotos– como el origen del arte, lo que se interpreta de ellos sí vale como el

³ Para encontrar descripciones de la Ciudad de México capaces de despertar nuestros sentidos y nuestras emociones, no tenemos más que recurrir a la poesía o a la crónica de autores que van desde Francisco Sedano o Gutiérrez Nájera, hasta Octavio Paz, José Emilio Pacheco o Mejía Madrid. Baste el ejemplo de Efraín Huerta “¡Los días en la ciudad! Los días pesadísimos/ como una cabeza cercenada con los ojos abiertos/ Estos días como frutas podridas/ Días enturbiados por salvajes mentiras/ Días incendiarios en que padecen las curiosas estatuas/ y los monumentos son más estériles que nunca. [...] Ciudad tan complicada, hervidero de envidias/ criadero de virtudes desechas al cabo de una hora/ páramo sofocante, nido blando en que somos/ como palabra ardiente desoída/ superficie en que vamos como un tránsito oscuro/ desierto en que latimos y respiramos vicios/ ancho bosque regado por dolorosas y punzantes lágrimas/ lágrimas de desprecio, lágrimas insultantes. [...] Te regalamos nuestro odio perfeccionado a fuerza de sentirte cada día más inmensa/ cada hora más blanda, cada línea más brusca/ Y si te odiamos, linda, primorosa ciudad sin esqueleto/ no lo hacemos por chiste refinado, nunca por neurastenia/ sino por tu candor de virgen desvestida/ por tu mes de diciembre y tus pupilas secas”. Fragmentos del poema *Declaración de odio* (en Soler, 1988: 103-104).

⁴ Algunos autores asumen que la *belleza* de las hachas prueba que los homínidos de ese tiempo “habían desarrollado algún sentido de la estética, de algo que era significativo y agradable para ellos por su forma y apariencia” (Marty, 1998: 125). Si bien discutiremos las ligas entre arte/ belleza y arte/ utilidad más adelante, resaltamos esta referencia por el **significado otorgado a un objeto**, pues constituye un parámetro para distinguir lo *artístico* de lo *no artístico*.

precedente *cognitivo* que paulatinamente permitió “las manifestaciones más espectaculares al final del Paleolítico Superior, como las pinturas de la cueva de Altamira, España o los altorrelieves de bisontes de la cueva de Le Tuc d’Audoubert, Francia”, 14 mil años atrás⁵ (*ídem*: 127).

Es ambicioso intentar señalar un origen exacto del arte, cuando lo que deseamos enfatizar es la cantidad de tiempo que nos ha acompañado, así como el sentido que ciertas manifestaciones artísticas pudieron haber tenido. Marty expresa que el cambio cualitativo entre el Paleolítico Medio (de 200 mil a 300 mil años atrás) y el Paleolítico Superior (entre 40 mil a 10 mil años atrás), fue tan grande y significativo que necesariamente implicó distintas sensibilidades y capacidades por parte de nuestros lejanos antecesores, no sólo en beneficio de lo estético sino también de lo tecnológico y por supuesto, de lo cognitivo. Los homínidos, además de representar aspectos de su realidad mediante dibujos, crearon danzas, sonidos, gestos o figuras, que después llevaron a representar conceptos y palabras. El *simbolismo*, como *capacidad cognoscitiva*, hizo del arte un comportamiento que fue más allá de la ornamentación accidental de los objetos cotidianos. Si hablamos de *significados* en la capacidad artística, en términos filogenéticos, estaría asociada con tres elementos substanciales: el **simbolismo**, el **lenguaje** y la **cohesión social**, que además ocurren en simultaneidad y yuxtaposición.

Simbolizar significa salir de lo tangible, de lo concreto, acceder a un mundo mental y abstracto, con representaciones e imaginaciones que transforman la diversidad de relaciones y complejizan la realidad. Para Mandoki, los símbolos poseen libertad y multiplicidad, pueden expresar experiencias “místicas, personales” –como podrían ser las artísticas–, que no sería posible comunicar a través de signos, porque no son *convenciones* y no pueden ser comparadas recurriendo a un signo identitario, sino a la complejidad simbólica. Por otra parte, “el símbolo *condensa emociones*, articula sensaciones mejor que el signo que es comparativo y referencial” (1994: 106).

⁵ La secuencia temporal de hallazgos en este sentido es: “a) La cultura achelense contiene bifaces simétricos en África y Europa hace más de un millón de años atrás. b) Un período de unos 100 mil años, coincidente en su mayor parte con la última glaciación, en el que aparecen útiles a los que algunos autores atribuyen un simbolismo incluso religioso. c) Entre 40 mil a 10 mil años atrás, donde masivamente hubo objetos de intención estética ampliamente reconocidos como tales” (*ídem*: 127).

El *lenguaje* articulado, una expresión simbólica a su vez, permite que “los conocimientos que se elaboran puedan comunicarse, almacenarse y transmitirse generacionalmente” (Torrijos, 1988: 22). El arte puede ser tomado como un lenguaje basado en diversas expresiones simbólicas. De este modo, tanto el *símbolo* como el *lenguaje* transforman nuestro espacio cognitivo y nuestro pensamiento; *construyen una subjetividad* que se refleja en nuestras acciones.

La práctica artística además de transformar una realidad o un material, **comunica**, de modo más veloz e impactante que el lenguaje ordinario, esa transformación. Es la combinación entre formas nuevas de ver la realidad y su traducción a gestos o códigos que otras personas puedan comprender. Quien realiza arte, *ve lo que nadie ve*, pero lo puede comunicar en forma precisa mediante la **abstracción** –la síntesis/metáfora–, que condensa impulsos vitales que vuelven universal una pieza artística. La abstracción integra un *cosmos de fuerzas complementarias* –operatividad animal⁶, emocional e intelectual– que parecen opuestas, pero cuya unidad coordina todo acto creativo (cfr. Cardona, 1993: 20, 33, 60).

Si el paso de lo no artístico a lo artístico fue ir de lo *semiótico* a lo *semántico*, hubo de aparecer “un estrecho contacto social con una determinada equivalencia entre cada símbolo y su significado” (Marty, 1998: 149); nos referimos a la **cohesión social**, una comunidad capaz de *compartir el significado* de determinados símbolos y experiencias, en torno a los cuales podía organizarse. Cabe pensar en lo que significaban los dibujos geométricos para los homínidos como el *Homo Erectus* que vivieron en el Pleistoceno Medio, ¿la belleza atribuida a sus hachas era *fortuita*? No sabemos *qué significaban*, pero es una pregunta que vale para la experiencia artística contemporánea. ¿Qué *significan* ahora las manifestaciones multimedia del arte, el uso del espacio público o la poesía en red, por ejemplo? El **significado** es la guía que nos sigue conduciendo por los entresijos contemporáneos de un arte que da cuenta de la complejidad del mundo actual.

⁶ Susanne Langer ha señalado que la vida está materializada de actos rituales, como lo están los hábitos de los animales y Cardona describe analogías entre los impulsos de autoconservación animal (reproducción, depredación, huida y defensa) y los que guían al bailarín/actor: el animal no duda, tiene un cuerpo decidido, sabe a lo que va, conoce su necesidad (cfr. Cardona, 1993: 40-41).

3.2. LO QUE HAY ENTRE EL ARTE Y LA PSICOLOGÍA. ONTOGÉNESIS

La creación en la vida es a partir de lo cual descubrimos nuestro límite, hasta dónde es que llega nuestra voluntad de poder.

Nietzsche.

Los estudios que desde la psicología se han avocado a nuestro desarrollo sensoriomotor, cognitivo, emocional y social conceden una gran importancia a la adquisición de la *capacidad simbólica*. Marty (1998) y Gardner (1994) afirman que la *ontogénesis* de las capacidades *verdaderamente* artísticas comienza a partir de los dos años, edad en que se vuelve más elaborado nuestro conocimiento meramente sensoriomotor, no mediado reflexivamente. La relación con la realidad es influida por la tradición cultural en que cada persona se inscribe, gracias a la posibilidad de *comprender y expresar símbolos*; se trate de “palabras habladas o escritas, números, lenguaje corporal o gestual, dibujos, música o esculturas” (Marty, *op. cit.*), que dan pie a *las capacidades creadoras infantiles*. Los autores también señalan que durante el inicio de la capacidad simbólica, la lógica con la cual la realidad es comprendida puede ser muy original, *similar* a la de *genios creadores* adultos ⁷, debido al incipiente conocimiento de la tradición cultural. De hecho, el aprendizaje de símbolos es “extrasomático”, no está en nuestros códigos genéticos, sino en la comunicación y el aprendizaje deliberado de nuestra cultura (cfr Csikszentmihalyi, 1996: 56). Sin embargo, cuando la etapa escolar –por la que gran parte de la población urbana transita– orienta y sanciona el aprendizaje de la realidad, se asienta la conformidad con reglas preestablecidas:

⁷ En cuanto al proceso creativo como inherente a otras prácticas, además de las artísticas, Csikszentmihalyi ha encontrado cinco etapas: a) **Inmersión**, consciente o no, en cuestiones propias del campo de interés. b) **Incubación**, donde en forma no completamente consciente, lógica o lineal, se van estableciendo conexiones inusitadas, puede durar días, meses e incluso años. c) **Intuición**, que puede ser parte de cualquiera de los periodos. d) **Evaluación**, es la decisión acerca de la validez de las intuiciones y la posibilidad de desarrollarlas; puede ser un momento de inseguridad sobre las propias ideas, con respecto a lo establecido. e) **Elaboración**, la materialización de ideas e intuiciones: “uno por ciento de inspiración y cien por ciento de transpiración”. Esta estructura no es lineal, cada etapa puede incluir todos los elementos; se puede por ejemplo, *elaborar* durante todo el proceso, regresar constantemente a la *incubación* o bien, tener intuiciones una vez que el trabajo se creía terminado (cfr. 1996: 105).

“La adquisición de la escritura, el aprendizaje de la ortografía de las palabras, la gramática de las frases o las matemáticas, favorecen el pensamiento racional concreto y canalizan el funcionamiento mental a través de **esquemas exactos**, pero rígidos, que acaban con las actividades creadoras. **El conjunto de los sistemas educativos da prioridad al desarrollo de una mente lógica, ordenada, objetiva.** [Bajo esta normatividad] la expresión artística cambia y se caracteriza por una tendencia hacia el convencionalismo” (Marty, *op. cit.*).

Cardona añade que nuestros procesos educativos se centran en aprendizajes pasivos e ignoran la importancia del cuerpo como instrumento de percepción integrada (1993: 18). Estas palabras son reveladoras en el marco de nuestra investigación, pues nos remiten a la fractura entre *producción* y *reproducción*, bajo la noción jerárquica que arraigó hasta el punto de ser fundamento de nuestras instituciones y de que la *racionalidad* misma sea una institución. El sistema educativo es sólo un viso de ello. Dadas estas condiciones de *separatividad*, como si *lo natural* en nosotros fuese el pensamiento lógico, el arte *parece* adquirir las *especiales* connotaciones con las cuales lo identificamos, pero sólo porque fue expulsado, –a través de un proceso que describiremos más adelante– como un aspecto legítimo de la cotidianidad social. El arte parece guiñarnos el ojo, desde una distancia que advierte la existencia de un mundo *cotidianamente* imposible, que en muchos sentidos se *opone* a la *racionalidad* y sus métodos, en tanto no busca demostraciones, es intuitivo y afianzado en las emociones. Tampoco afirmamos que el arte es el polo opuesto de la racionalidad, pues validaríamos cualesquiera clase de dicotomías sociohistóricas (razón-emoción o mente-cuerpo); en todo caso, es una experiencia de **integración** donde necesariamente han de estar en acción diversas capacidades, tanto de las entendidas como *racionales*, como de las *emotivas*. Fiorini, desde un punto de vista psicoanalítico, habla de un *psiquismo creador* y de un “proceso terciario”⁸, además de los procesos “primario” y “secundario”, propuestos por Freud. En este trabajo, la *organización terciaria* es la que cimentaría la cualidad integradora de la práctica artística, en tanto pensamiento polivalente que permite conexiones múltiples entre diferentes

⁸ El autor considera *formaciones de proceso terciario* las que: “Desorganizan formas constituidas y trabajan la reorganización de nuevas formas o nuevos sentidos. Convocan elementos en sus diferencias, enlazan sus oposiciones haciéndolas convergir y divergir. Constituyen objetos abiertos a múltiples significaciones. Hacen coexistir diferentes formas de temporalidad” (Fiorini, 1995: 47).

niveles de pensamiento. En vez de una secuencia **unívoca**, los trayectos terciarios otorgan una *ambigüedad* que estimula acciones e interpretaciones siempre distintas (cfr. 1995: 109). Así, el arte “de acuerdo con la estructura del cerebro, órganos de los sentimientos y sistema muscular, es la prueba de que el ser humano es capaz de restaurar conscientemente, en el plano de la significación, la unión de los sentidos, necesidades, impulsos y acciones características, de la criatura viviente” (Dewey, 1934: 25).

Esto también toca a la emoción artística, que crea conexiones más unitarias que fragmentadas porque “rompe el equilibrio interno, [...] agudiza nuestra sensibilidad, facilita y hace más sutiles nuestras capacidades de discriminar perceptiva y emotivamente” (Vygotski, en Páez y Adrián, 1993: 107). Precisamente, la importancia del arte no se circunscribe a la comunicación, el lenguaje o el simbolismo. Entre otros autores que han estudiado las ligas entre el *desarrollo emocional* y las artes, Marty (1998) incluye “los procesos emotivos como aspectos esenciales de toda experiencia estética”; como Vygotski expresó, el arte “es la técnica social del sentimiento”, es un instrumento para el desarrollo de las emociones superiores, como la *reacción estética*. Raya también defiende que la práctica artística es un espacio de trabajo del individuo sobre sí mismo que permite un desarrollo sensorial, emocional, cognitivo y social:

“Los múltiples caminos del arte a través de la literatura, la música, la danza, el teatro y las artes plásticas [...] llevan a conocer y explorar nuevas posibilidades, [...] que exigen un trabajo diferente al cotidiano, permiten expresar, aprender de uno mismo y del otro, romper con los propios límites, ya sea autoimpuestos y/o impuestos por los otros e ir construyendo la individualidad. La construcción de la individualidad, opuesta a la particularidad, implica según Heller (1977), tener autonomía, elegir los propios valores, tomar distancia de lo socialmente establecido, seleccionar libremente las normas que le regirán y desarrollar una postura crítica” (2000: 10).

Mukarowski (en *ídem*: 11), expresaba que el arte “nos sitúa de manera nueva frente a lo conocido, [...] da una dimensión extraordinaria a lo cotidiano o bien hace cotidiano lo extraordinario”. Además, el contacto con el arte cambia de acuerdo con las experiencias de las personas, no sólo en

razón de sus capacidades cognitivas y su perfeccionamiento técnico, sino de acuerdo con los *significados* que se van imprimiendo en la experiencia global del trabajo artístico ⁹ y de la vida. Es decir, no sólo el *producto final* significa algo, sino *todo el proceso* que lo acompaña.

Un elemento que destaca en tal proceso es el **placer** derivado de la *creatividad*. **Disfrutar** de una tarea, artística en este caso, modifica la experiencia espaciotemporal. Para Fiorini (1995), el proceso creador consta de tres momentos: *lo dado*, *lo posible* y *lo imposible*. El punto de partida de la creación es lo *dado* –lo ordinario, lo que a cada uno de nosotros se nos presenta como formas ya establecidas– que, cuando se transgrede, abre espacios de lo desconocido. Esta experiencia supone cierto *placer* por la libertad, la apertura –*franja de indeterminación*–, el *caos creador*, que conllevan un estado de vértigo, de fascinación y angustia. Angustia, porque no siempre se consiguen nuevas reorganizaciones y la empresa puede caer en *lo imposible*: “el desfiladero por el cual todo trabajo creador tiene que pasar”; pero si la persona insiste, nuevas formas pueden surgir y crear *lo posible*. Al final, el *objeto posible*, vuelve a ser un *objeto de lo dado*, de lo cotidiano y origina un nuevo proceso creador (cfr. *ídem*: 30-31, 34).

Continuando con el *placer*, Csikszentmihalyi considera que se relaciona con una concentración total, *extraordinaria*, que no está al pendiente del reloj o del tedio, común de las rutinas que enfrentamos con una atención dividida, a medias. Este tipo de placer no es simple ocio, comodidad o la urgencia por desconectarnos de la cotidianidad; es mucho más exigente, implica desgaste y no conservación de la energía, dado que es un espacio-tiempo dedicado a descubrir formas distintas de pensar y actuar (cfr. 1996: 98-99, 137). Repetimos, es la *calidad* de la experiencia, la posibilidad de un *descubrimiento* –análogo a *romper lo ordinario*–, lo que mantiene la motivación de las personas cuando no parece que haya otro tipo de recompensas o de beneficios, sino incluso dificultades y

⁹ Las posibilidades técnicas van de la mano con las etapas del desarrollo sensoriomotor y cognitivo. De acuerdo con la edad; por ejemplo, la literatura y la música adquieren su solidez con el tiempo, mientras que en la pintura, la juventud no es un obstáculo. En cuanto a la “apreciación del objeto de arte” Marty (1998) plantea que ésta concurre con la maduración de nuestras facultades de percepción, razón y juicio, alrededor de los diez años de edad, en donde la educación formal comienza a dictar muchos de nuestros criterios y gustos.

riesgos que afrontar. Csikszentmihalyi denomina esta experiencia como *fluir* y la compara con un estadio de consciencia de suma concentración, similar a la experiencia de *kairos*.

De acuerdo con entrevistas que Csikszentmihalyi realizó a artistas, científicos y deportistas de distintas edades, géneros y culturas, el *fluir* marca un contraste con las experiencias de la *cotidianidad rutinaria* y reúne nueve características principales: 1) **Metas claras en cada paso del camino**. 2) **Respuesta inmediata a las propias acciones**. A diferencia de la vida cotidiana, donde a menudo se dan exigencias contradictorias y nuestros objetivos son inseguros, en el *fluir* sabemos siempre lo que hay que hacer y lo hacemos con seguridad. 3) **Equilibrio entre dificultades y destrezas**. Sentimos que nuestras capacidades corresponden adecuadamente con las posibilidades de acción. 4) **Actividad y consciencia están mezcladas**. Es típico de lo cotidiano que nuestras mentes estén desconectadas de lo que hacemos, en el *fluir* nuestra concentración está en la actividad. 5) **Las distracciones quedan excluidas de la consciencia**. 6) **No hay miedo al fracaso**. Sólo somos conscientes del *aquí* y *ahora*, alejándonos de la depresión y la ansiedad. 7) **La autoconsciencia desaparece**. En lo cotidiano controlamos la apariencia que presentamos ante otras personas, pero en el *fluir* estamos absortos en lo que hacemos, incluso podemos sentir que nos hemos convertido, temporalmente, en parte de una realidad más grande. 8) **El sentido del tiempo queda distorsionado**. Las horas pueden sentirse como minutos o al contrario, como en la experiencia del *espacio-tiempo extraordinario*. 9) **La actividad se convierte en autotélica**, que significa “un fin en sí misma”¹⁰ (cfr. *ídem*: 138-39).

Debido a la vivencia del *fluir*, el arte es la oportunidad de *abstraer* y *comunicar* experiencias y emociones que surgen a lo largo de nuestra vida, independientemente de la edad o de nuestra habilidad técnica y esto es, por supuesto, un modo de *apropiación* de la realidad. El arte es una *interpretación* de la cotidianidad, creada por una persona bajo circunstancias específicas que puede compartir gracias a la intersubjetividad, volviendo polisémica a la obra de arte y alejándose de la

¹⁰ Mucho de lo que hacemos es *exotérico*, lo hacemos sin que sea importante disfrutarlo, sino para alcanzar una meta ulterior. Actividades como el arte o el deporte son habitualmente autotélicas: la razón para hacerlas es sentir la experiencia que proporcionan (cfr. Csikszentmihalyi, 1996: 139).

comprensión o interpretación *unívoca*. Cuando el arte transita por estas vías, es capaz de influir en la realidad y no sólo en la creación de *universos ficticios*.

Gracias a la *institucionalización de la racionalidad*, hemos descuidado el talante artístico de nuestras capacidades, privilegiando “el pensamiento lógico y esquemático”, no sólo como parte de la educación formal, sino en la convivencia humana. Éste, es el referente principal de nuestra apreciación del arte; ignoramos u olvidamos que *puede desarrollarse* en la medida en que el resto de nuestras capacidades de comprensión, relación e interacción con el mundo, también se despliegan. “Aun cuando no tengamos la buena suerte de descubrir un nuevo elemento químico ni de escribir un gran relato, el amor al proceso creativo por sí mismo está al alcance de todos” (*idem*: 132). La capacidad simbólica nos acompaña casi desde el principio de nuestro desarrollo; así, no obstante la *ausencia* de la ejecución artística en *todos* los seres humanos, la posibilidad de que se desarrolle es algo de lo que nadie, en principio, podría privarse.

3. 3. ARTE : REFLEJO DE LA CONSTANCIA Y DEL CAMBIO SOCIAL

Creemos que la división “ética/ estética”, así como “fondo/ forma”, es un enfoque torpe y anticuado para observar la misma cosa: la vida y que es una torpeza epistemológica. Por lo tanto, leer una obra creada a propósito de un contexto social específico, de manera exclusivamente formal, es absolutamente inadecuado, pues implica desnaturalizarla.

EDEMA. Colaboratorio de Arte Público.

Hemos tratado el fundamento filogenético y ontogenético y situado al arte en un marco psicobiológico, potencial en el desarrollo de cada ser humano. Ahora, abordaremos los elementos socioculturales también dominio de la psicología, pero de una que entiende los quehaceres humanos como construcciones sociales. Hablamos de la *construcción* de la historia del arte y de la teoría estética, intentando ir más allá del artista y su obra o el momento específico de creación, hacia la práctica artística inserta en su *mundo de vida*. No haremos un recorrido estricto –ambicioso para este trabajo– de las escuelas, los períodos o las corrientes más conocidas y estudiadas de cada

una de las artes, ni nos detendremos en las teorizaciones estéticas –de gran trascendencia–, que algunos filósofos han propuesto o en las biografías artísticas interpretadas psicopatológicamente. No nos interesa centrarnos en las diferencias individuales y culturales que estas perspectivas promueven –tampoco negamos que existan–, pero afortunadamente, un tema como el arte puede mirarse desde una multiplicidad de ángulos.

Nos interesa trabajar los aspectos que pueden ser comunes entre los seres humanos respecto a la experiencia artística. Al igual que la facultad *simbólica* ligada al *significado*, una filogenéticamente a los seres humanos del Paleolítico con los contemporáneos o une a un ejecutante lego con un artista mundialmente reconocido; es también el *significado* que subyace a la experiencia artística, el lugar donde converge la pluralidad sociocultural del arte. Es decir, entre el jazz, el son o la música clásica; entre Shakespeare, Becket y Sabina Berman o entre la pintura virreinal, el muralismo mexicano, la instalación y el *graffiti* –ejemplos todos del sinfín cambiante del arte–, hubo y permanece una *relación con la realidad* mediante el *significado* de cada una de esas ejecuciones, dentro de una *sociedad específica*.

García pregunta si es posible llamar homogéneamente *arte*, no sólo a la diversidad plástica, visual, narrativa o auditiva, sino a la intención con que se realizaban las obras y que se representa con “realidades tan dispares como obras religiosas, puramente estéticas, obras como medios de comunicación masiva y hechos como el *ready-made* y el *happening*” (1977: 19). Por un lado, existen *cambios* en las relaciones entre autor, obra y público; por otro lado, *han permanecido* los *significados*, para autores y para públicos; existen *apropiaciones* y una correspondencia con la cotidianidad y la sociedad de la que cada expresión ha surgido ¹¹. No obstante, los diversos enfoques del arte normalmente omiten la construcción de las nociones que lo han caracterizado;

¹¹ García (1977: 12) argumenta que es válido analizar el arte de todas las épocas “junto con su contexto histórico. En las ciencias sociales encontramos los conceptos y modelos para la comprensión del arte que las estéticas tradicionales, distraídas en especulaciones metafísicas sobre la belleza, no pueden ofrecer”. En todo caso, la ciencia social es capaz de entender el *proceso* de esa “estética tradicional”, aceptando que también corresponde con un momento histórico.

intentaremos aclarar por qué se circunscribió a una elite que fijó las conductas y actitudes respecto a él y para ello, comenzaremos por aclarar un término que usaremos a lo largo del capítulo, *sistema del arte*:

“Incluye los diferentes mundos del arte y los submundos de la literatura, la música, la danza, el teatro, el cine y las artes visuales. El *mundo del arte* está compuesto por redes de artistas, críticos, público y otros, que comparten un campo de intereses y un compromiso con ciertos valores, prácticas e instituciones. El *sistema del arte* abarca los ideales y conceptos subyacentes compartidos por los distintos mundos del arte y por la cultura en general” (Shiner, 2004: 32).

Esta definición toma en cuenta las variadas circunstancias que rodean al arte y lo muestra como un *proceso* y no como “resultado de una evolución inevitable” (*idem*: 35). En este sentido, Shiner habla de un *antiguo sistema* y un *moderno sistema del arte*. Lo que ahora llamamos *artesanía*, por ejemplo, en términos de algo con poco valor u originalidad, carecía de importancia como clasificación. La *unidad de sentido* de lo artístico y lo artesanal –que ahora nos parecen casi opuestos–, distinguió al *antiguo sistema del arte*, vigente durante dos mil años¹². La palabra *arte* se deriva “del latín *ars* y del griego *technē*” y significa “cualquier habilidad humana, ya sea montar a caballo, escribir versos, remendar zapatos, pintar vasijas o gobernar” (*idem*: 23-24); de modo que actividades que hoy consideramos *oficios* o *artesanías* se incluían en esa definición. Aunque

¹² Mucha de la literatura sobre el arte parte de la cultura griega, a pesar de que entre ella y el Paleolítico Superior hay un espacio de 30 mil años. Con un esquematismo que no hará justicia a estos desarrollos, mencionamos el período Neolítico, posterior a la última de las glaciaciones, donde se dio el cambio de vida agrícola y el establecimiento en pequeños núcleos que ya no vivían en cuevas ni refugios provisionales y cuyos rituales religiosos eran más sofisticados. Entonces, predominó la alfarería ligada a su vida doméstica, como su *arte*. Los estudiosos concluyen que esos logros “no fueron resultado de una *ociosidad* que permitía dedicarse a propósitos creativos, sino que surgieron de **la naturaleza de su sociedad**, su tecnología y creencias mitológicas, así como del aumento de sus posesiones materiales, producidas en escala doméstica” (Gowing, et al., 2006: 20). Del mismo modo, las expresiones en la llamada Edad de Bronce –aunque también usaran oro y plata para forjar– o de sumerios y egipcios, cuyo arte exaltaba la organización religiosa; depositaron en el arte los temas y preocupaciones de su sociedad y su cotidianidad. Otro ejemplo es Mesoamérica, en donde las energías naturales eran el eje de la organización política y social; el arte entonces, era un elemento más que integraba su cosmovisión y no estaba interesado en mostrar individualidades o personalidades concretas (cfr. Westheim, 1991: 61-79).

muchos filósofos e historiadores afirman que las sociedades griega y romana tenían un concepto de arte como el nuestro, “*techné* y *ars* no se referían tanto a una clase de objetos **como a la capacidad o destreza humanas de hacerlos o ejecutarlos**” (*idem*: 46).

Desde el sistema de arte vigente, se ha tratado de explicar la experiencia que prácticas semejantes *debieron* haber tenido para culturas antiguas; lo cierto es que cuando son examinadas en sus contextos, sus significados difieren de los nuestros. Ya que griegos y romanos, por ejemplo, no tenían nuestras categorías de arte y artista, tampoco actuaban ante el arte con el desapego contemplativo y estético que existió después. En realidad, su arte:

“Estaba **firmemente asentado en contextos sociales, políticos, religiosos y prácticos**. [...] La *Encida* era memorizada y recitada, no sólo como una obra de arte imaginativa sino porque era usada para enseñar las reglas correctas de la gramática y el estilo refinado, para inculcar ejemplos de virtud cívica y para mostrar que uno era miembro de las clases ‘cultas’. [...] La música no era algo que había de ser escuchado en silencio o en el marco de una actitud estética sino algo para marchar, para beber, para cantar e interpretar, para ayudarse a memorizar algo, para comunicarse y como complemento del ritual religioso” (*idem*: 53).

Sí existía una división entre artes liberales –basadas en el intelecto y realizadas por personas cultivadas– y artes vulgares o *serviles* –en las que intervenía el trabajo físico y/o el pago. En esa clasificación, sólo la poesía y la música –parte del sistema del arte actual–, se consideraban *liberales*, mientras que el resto eran artes *vulgares*; en éstas últimas no importaba cuánta habilidad o inspiración mostrase quien las realizaba, sino que estaba de por medio *el cuerpo* –contrario al intelecto– o el uso de las manos. El prejuicio tan afianzado contra el trabajo manual, especialmente cuando se obtenía una remuneración por él, es un antecedente de la *oposición* entre arte y *dinero*, uno de los actuales valores del arte. También aclara las actitudes elitistas, pues aquellas personas cuya actividad artística podía estar exenta de una remuneración, generalmente pertenecían a una clase social cuyas necesidades económicas estaban resueltas.

Lo anterior, no significa que las culturas antiguas no apreciaran sus expresiones artísticas, sólo que no distinguían entre las cualidades *puramente estéticas* y las funciones morales, religiosas o cívicas y carecían de una clasificación que agrupara lo *estrictamente artístico*. La actitud de griegos y romanos ante el arte era una “mezcla de lo instructivo y lo placentero, del uso y el deleite” (*idem*: 56), lo cual se heredó tanto a la Edad Media –con las exigencias de la cristiandad–, como al Renacimiento ¹³. Igualmente, las cualidades del artesano/ artista eran una combinación entre *genio/ técnica/ inspiración, innovación/ imitación y libertad/ utilidad*.

En la Edad Media, la escultura y la pintura se trabajaban en talleres donde muchas veces, no había un *único* autor ni realizaciones de *inspiración propia*; además, estas prácticas *manuales* seguían considerándose inferiores. Por otro lado, la poesía continuaba *utilizándose* para la instrucción y la música *acompañaba* textos y funciones sociales o religiosas. En cuanto al concepto de la *belleza*, “filósofos y teólogos medievales reflexionaron sobre ella, pero se referían a la belleza de Dios y la naturaleza, no a la belleza de los productos o las interpretaciones del arte humano” (*idem*: 65). El *contenido* y la *función*, religiosa sobre todo, seguían siendo tanto o más importantes que la *forma* de la obra de arte. Incluso las imágenes en las iglesias tenían un propósito *didáctico*, más que artístico. Claro que, al ver esas mismas imágenes en los museos contemporáneos, es difícil contextualizarlas y percibir los propósitos específicos a que estaban destinadas, pero:

“Para quienes vivían en el Renacimiento, las fachadas ornamentadas, los frescos, los retablos pintados, las tallas, los tapices, las estatuas, las banderas, las fuentes, el mobiliario y la cerámica, no eran simplemente arte concebido para ser admirado, sino productos de la habilidad humana e instrumentos que servían a la vida social, religiosa y política” (*idem*: 93).

Estas palabras nos acercan mejor a la realidad artística del periodo renacentista, aunque en esa época sí comenzaron los cambios que convirtieron al arte en lo que conocemos; como lo ilustra “el

¹³ No debemos suponer que las categorías *arte* y *artesanía* se mantuvieron durante los últimos dos mil años en extremos opuestos; de hecho, cuando predominó el antiguo sistema, había atisbos de modernidad; así como ahora, en el sistema de las artes vigente, hay rescoldos del antiguo sistema.

surgimiento de la *biografía del artista* como un género, el desarrollo del *autorretrato* y el ascenso del *artista cortesano* ¹⁴ (*ídem*: 73). Gracias a este último, creemos que los artistas gozaban de gran prestigio, cuando sólo algunos pintores y escultores sirvieron a reyes y a papas, mientras que la mayoría permaneció en sus talleres ¹⁵.

Para Shiner, el *moderno sistema del arte* se edificó en tres largas etapas, la primera abarcó de 1680 a 1750. Hubo un momento conocido como *La Querella*, en el que al interior del mundo académico, “antiguos y modernos” se confrontaban. La discusión giró en torno a lo que podía considerarse como literatura, pero también advirtió que el creciente prestigio de la ciencia cuestionaba el esquema de las artes liberales (cfr. *ídem*: 123). El hecho palmario fue que dicho sistema y en general, el del conocimiento humano, necesitaban una reorganización ¹⁶, que fue conseguida hacia 1750 cuando el término *bellas artes* quedó establecido. A pesar de que esta consolidación no fue autoría de una sola persona ni un decreto académico, se suelen ubicar dos textos que difundieron el uso del nuevo término, en Alemania, Francia e Inglaterra. El primero, *Las bellas artes reducidas a un único principio* (1746) de Charles Batteux, agrupó la música, la poesía, la pintura, la escultura y la danza bajo el principio de *imitación* de la naturaleza *bella* y opuso el placer contra la utilidad. El segundo escrito fue *La Enciclopedia* (1751-1772), en la que Diderot clasificó los conocimientos de acuerdo con tres facultades: “memoria (historia), razón (ciencia), e imaginación (poesía, pintura, escultura y música)” (*ídem*: 128). Lo relevante es que Diderot colocó la *imaginación* como un campo *claramente aislado* del resto de las disciplinas y ciencias. Estos textos justificaron algo

¹⁴ La monarquía fue pieza clave en el proceso del arte, al patrocinar o emplear a algunos artistas. También fue fundamental al crear, en Francia, la Academia Real de Pintura y Escultura en 1648 (cfr. Shiner, 2004: 99); inaugurando una *educación institucional y exclusiva* para el arte y alejándolo paulatinamente de la artesanía y el trabajo autodidacta de los talleres.

¹⁵ No obstante, a lo largo del siglo XV, esos pocos *artífices* defendieron las cualidades de su actividad, aludiendo al uso de facultades intelectuales y no únicamente manuales.

¹⁶ La organización de ese periodo se basaba en “el *Trivium* (gramática, retórica y lógica) y el *Quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y teoría musical). [...] La poesía era una subdivisión de la retórica, [...] la música era vista más próxima a la retórica que a la matemática; en tanto que la pintura, la escultura y la arquitectura, eran aceptadas como artes liberales. [...] El éxito de las ciencias experimentales y la reducción de la retórica al estilo, disolvieron el esquema de las artes liberales” (*ídem*: 124).

común entre las artes visuales, verbales y musicales, así como sus *diferencias* con el resto de artes liberales, ciencias y oficios.

En la segunda etapa del proceso –1750 a 1800–, el arte se *separó* definitivamente de la artesanía, el artista del artesano y lo estético de otros modos de experiencia. La Estética, bautizada con la *Aesthetica* (1750) del alemán Baumgarten, se convirtió en la disciplina filosófica de moda; en Inglaterra y Francia, otros intelectuales escribían sobre el mismo tema. La *Estética* se popularizó a través de las revistas, los salones y los ensayos, esto es “canales que conocemos como *opinión pública*, una de las grandes conquistas ilustradas” (Marchán, 2000: 11). *Opinión pública* que como *público* solicitaba una *autoridad* en materia de juicio artístico. Así, en apenas cincuenta años, la suma de estos pequeños cambios condujo a que:

“A partir de determinado momento, en pintura hubiera exposiciones de arte, subastas, marchantes, críticos, historiadores de arte y un nuevo énfasis en la autoría. En música aparecieron los conciertos, se eliminaron los asientos en el escenario de la ópera, se desarrolló la crítica musical y la historia de la música, surgió el concepto de ‘obra’ y se puso fin al hábito de ‘tomar prestado’ o de reciclar las partituras de otros compositores. En literatura, aparecieron las bibliotecas públicas, la crítica literaria y la historia; también los cánones vernáculos y el derecho de autor, [que] a partir de entonces fue considerado como creador libre” (Shiner, 2004: 215).

Los objetos considerados artísticos ya no necesitaban incluirse en otras funciones, marcos o propósitos, sino que tenían un *valor en sí mismos*; la poesía, la música o la pintura “podían ser objeto de experiencia y análisis con independencia de funciones tradicionales” (*ídem*: 134). El mercado del arte, junto con los ensayos y tratados de intelectuales, orientó en gran medida esta nueva apreciación. Cuando el arte fue visto como un *mundo en sí mismo* –confirmando la disolución de las actividades integradas que caracterizaron a la sociedad medieval: política, economía, religión y ciencia–, significó que tenía sus propios intereses, sus propios lenguajes, sus propios campos de estudio, *separados* del resto de la cotidianidad. Entonces, al ser la creación artística un *fin en sí mismo*, se convirtió en *producción*, mientras que lo considerado artesanal en

reproducción. Tanto así que, al denigrar a la artesanía, el capitalismo industrial y el mundo académico favorecieron su *feminización*, catalogándola como “arte de mujeres” (*ídem*: 175). En el camino de distanciar prácticas *artísticas* y *artesanales*, todos los “atributos *poéticos* –la imaginación, la inspiración, la libertad y el genio– quedaron adscritos al artista y todos los atributos *mecánicos* –la destreza, las reglas, la imitación y el servicio– pasaron al artesano” (*ídem*: 164), sin aceptar combinaciones entre ambos.

La tercera etapa (1800 a 1830), fue la consolidación del *moderno sistema del arte* y recibió la influencia de la *modernidad*, de la convergencia de cambios históricos cuya propagación aún experimentamos. Nos referimos al predominio científico y técnico derivado de la Ilustración, la autosuficiencia, la marcha acelerada hacia el progreso, la preferencia por la razón, la filosofía positiva, la lógica y la realidad demostrable. También tenemos que mencionar al capitalismo, a su implacable industrialización y reglamentación del tiempo, como umbrales de la clase social que se estaba consolidando ¹⁷. La ascendente burguesía usó como marca de clase, la preferencia cultural que las nuevas instituciones artísticas hacían visible. Para Shiner (*ídem*), Torrijos (1988) y Hebdige (1998), se generó un distanciamiento –análogo al que se creó entre arte y artesanía– entre *alta cultura* y *cultura de clase baja*, cuyas manifestaciones se estigmatizaron como *meramente recreativas*. Este *arte aislado* fue instrumento de la clase burguesa para legitimar la *alta cultura*.

Lo más relevante desde un punto de vista social, fue la transformación de las relaciones privadas y públicas y de la experiencia espacio-temporal. La separación definitiva arte/ artesanía, carecería de importancia más allá del mundo del arte, si no fuese metáfora del avance moderno, de la “divergencia entre el *pensar* y el *sentir*” y de la *mecanización*, donde la artesanía es suplantada por la producción industrial (cfr. Giedion, 1981: 22). Cabe añadir que la artesanía quedó integrada en

¹⁷ Si bien la Nueva España heredó la modernidad europea; la religiosidad novohispana, el rezago de España respecto a otros desarrollos europeos, la Independencia en ciernes y la herencia sociocultural mesoamericana, la alejaban de esa modernidad. Ya en el México independiente había una aspiración occidental evidente en la ideología y la cultura, que se plasmó en una arquitectura de estilo europeo; aunque el desarrollo industrial fue más notable a mediados del siglo XX, aparejado con cambios políticos. Así, aun cuando no compartimos plenamente los procesos socioeconómicos occidentales, sí fuimos influenciados por los culturales e ideológicos, especialmente en ámbitos urbanos.

una categoría del *trabajo* que, al ser reorganizado para generar una producción y consumo mayores, rompió con el peculiar significado y modo de vida de los trabajadores ¹⁸. Este periodo de afianzamiento del sistema de las bellas artes o en una palabra, del Arte ¹⁹, se acompañó de un ánimo y una “retórica inflamada, casi religiosa” (Shiner, 2004: 195). Había nuevos conceptos, como el de *desinterés* o gusto *estético*, en los que la nueva clase cultural creía; además de las nuevas instituciones del arte y las condiciones sociales que ya expusimos, que no fungieron como *causa* sino como “puntos de convergencia de lo social y lo ideacional, que se constituyeron y reforzaron recíprocamente” (*idem*: 121). De tal suerte que, a finales del siglo XVIII, el contraste artista/ artesano era la descripción misma del nuevo ideal artístico y de su libertad:

“Libertad con relación a la imitación de los modelos originales (*originalidad*), con respecto a los dictados de la razón y la regla (*inspiración*), libertad con respecto a las restricciones de la fantasía (*imaginación*) y con respecto a la imitación exacta de la naturaleza (*creación*)” (*idem*: 164).

El tema de la *libertad* y la *autosuficiencia* es una de las fascinaciones ilustradas, pues ambas alimentaron el espíritu de acumulación de capital y a los Estados absolutistas que buscaban negar el

¹⁸ Con la industrialización, la mayoría de los talleres artesanales tuvieron que desaparecer, con lo que también desapareció una organización en la que: “1) Había una jerarquía basada en la inventiva, el conocimiento y la destreza, cuyo conjunto formaba el ‘arte’ del oficio. Ser zapatero o vidriero, requería de varios años de aprendizaje y los maestros solían trabajar junto a sus empleados protegiéndolos y orientándolos. 2) Aunque había una cierta división del trabajo en talleres grandes, los aprendices practicaban todos los aspectos de la producción y solían ver el proceso completo de un producto, desde su diseño hasta su realización final. 3) Aunque el ritmo de trabajo variaba de acuerdo con la demanda, por lo general había tiempo para descansos y para charlar (había zapaterías en Nueva Inglaterra conocidas como centros de discusión intelectual y política). 4) La mayoría del trabajo se hacía con herramientas manuales y con técnicas que se transmitían de generación en generación. [...] A medida que los métodos tradicionales fueron desplazados en el cristal soplado, el tejido o la fabricación de zapatos, los artesanos quedaron reducidos a operarios. [Hubo trabajadores que expresaron] el temor a que, a pesar de la reducción del esfuerzo que implicaba la mecanización, ‘privar a los trabajadores del cristal de las tareas difíciles destruirá sus destrezas, así como ese talento artístico del que podían sentirse orgullosos’. [...] Hacia 1914, en la época de los grandes centros comerciales y de las franquicias, la mayoría de los pequeños talleres del siglo XIX, así como el *ethos* de los oficios desempeñados en ellos, había desaparecido” (*idem*: 282, 285-86).

¹⁹ Término acuñado a principios del siglo XIX, que integraba a las bellas artes pero que, sobre todo, designaba un mundo autónomo, trascendente y apartado del resto de la sociedad (cfr. *idem*: 265).

cercano sistema feudal. Molinuevo lo ejemplifica atinadamente: “esa modernidad propone una educación emancipatoria bajo las fórmulas del *¡Atrévete a saber!* y del *¡Atrévete a sentir!* (1998: 10). Para Marchán “la *autonomía* nomina tanto la independencia económica y la lucha por la libertad política, como la independencia moral e intelectual del nuevo sujeto burgués” (2000: 14). En esta convergencia, la Estética se propuso *liberar* al arte de sus funciones tradicionales y redescubrirlo como *arte estético y absoluto* con sus recién creadas instituciones. La Estética fue muestra del dominio del *hombre autónomo* sobre la realidad y coincidió con la construcción de lo moderno²⁰ (cfr. *ídem*: 11, 13). Por otra parte, Baumgarten consideraba que la Estética se *liberaba* de la Lógica, creando *sus propias fronteras* y la definió como un “arte análogo a la razón, como la *ciencia del conocimiento sensitivo* [cuyo] fin es la *perfección del conocimiento sensible en cuanto tal: la belleza*” (*ídem*: 38). Molinuevo también expresa que esta disciplina “nace como el *saber reflexivo* de la sensibilidad”. Al ser un “racionalista”, Baumgarten “no puede soslayar la analogía con la razón” (*op. cit.*) y desde entonces la Estética posee un matiz positivista. No obstante, la nueva disciplina también denuncia “las carencias del Racionalismo, anunciando una declaración de hostilidades entre la razón y la sensibilidad estética” (Marchán, *op. cit.*).

Para la elite cultural, la Estética se convirtió “en una experiencia superior a la producida por la ciencia o por la moral, [porque encontraba] en el arte y en diversas utopías sociales los sustitutos de los viejos ideales y certezas religiosas” (Shiner, 2004: 257, 265). Si nos detenemos en estos visos religiosos –como las atribuciones divinas, sagradas y espirituales del romanticismo y el idealismo que adjudicaron al arte la salvación de la humanidad–, podemos ver en lo artístico una defensa, un refugio o equilibrio ante el alud que las vertiginosas transformaciones socioeconómicas trajeron consigo. Para Shiner, fue de “una reacción al utilitarismo y a la codicia, a través de la cual muchos artistas expresaban su disconformidad” (*ídem*: 272). Esto reforzaba la noción de autonomía y trascendencia en el Arte, ya que los artistas, que no deseaban ser vistos como *trabajadores*

²⁰ Marchán (2000) habla de la categoría estética desde un orgullo por la Modernidad y la Ilustración, que otros autores ya no muestran. Marchán sugiere que lo anterior al siglo XVIII en materia de estética y arte, fue una dependencia, un encierro y que el *verdadero propósito* del arte comenzó a partir de ese siglo, porque se “desprende de sus funciones”; argumento ampliamente rebatido por Shiner (2004), para quien el arte, al ser sustraído de la función social, se convirtió en un dominio específico y excluyente.

asalariados o “animadores” partícipes del auge industrial, podían sentirse “una subcultura especial, con sus propias instituciones, círculos y convenciones, un mundo singular de belleza y valor espiritual en una sociedad incomprensiva y comercial” (*ídem*). Lo que en última instancia, constituía un aislamiento, una actitud excéntrica y una separación de las fuerzas económicas. Según Dewey, estas concatenaciones produjeron “una separación entre la experiencia ordinaria y la experiencia estética, [junto con] las filosofías del arte que lo situaron en una región no habitada por ninguna otra criatura, enfatizando su carácter contemplativo, [donde] el placer de coleccionar, exponer, poseer y exhibir, simulaban valores estéticos” (1934: 10-11).

Como una paradoja, al interior del mundo del arte se *perdía autonomía* debido a las presiones del mercado y el público. En este contexto, la aspiración artística idealizada es comprensible y podríamos aceptar que el Arte permitía una resistencia sensible o espiritual que, de cualquier manera, se configuraba del mismo modo que el resto de sistemas o realidades a los que pretendía oponerse y rechazar. Así, el sistema del arte buscó distanciarse de una cotidianidad que juzgaba enajenante y dogmática, por mucho que él mismo fuese presa de:

“Las mismas tendencias: fetichismo de lo bello y el arte, enajenación de la complejidad de lo real, reificación de la obra de arte como si ésta tuviese valor por sí misma y no fuese un vehículo de relación entre autor y receptor; dogmatismos reproducidos por el aparato legitimador del arte en sus valores y categorías y [repetida] por los discursos estéticos y la crítica del arte. [...] Buscar refugio en los confines del arte y de lo bello es el recurso típico de un gesto puritano y despectivo. Fracasa porque **el mundo del arte es el mismo mundo de todos**, sencillamente el mundo, con sus mezquindades y grandezas, su fineza y su grosería” (Mandoki, 1994: 40).

El moderno sistema del arte no necesariamente expresaba la *verdadera libertad*, sino justamente su *ausencia cotidiana* al interior de los procesos de tecnificación y fragmentación de las actividades y capacidades humanas. Entre *lo cotidiano* y *otras* actividades que también conformaban la vida, se forjó una condición de mutua exclusión; de modo que para hablar de vida cotidiana en *el estricto sentido* del término, debían dejarse fuera prácticas que se reconocieron como: *estados*

excepcionales ²¹, *amor, espiritualidad, fiesta o zonas limitadas de significado* ²², por mencionar algunos términos. Lo paradójico es que, al mismo tiempo que se las dejó fuera se propició su re-encuentro, pero sancionado por los *expertos*. Lo cual se entiende como la prohibición implícita de que los *no expertos*, que somos casi todos, las asumamos cotidianamente. Claro que, venciendo los prejuicios, todos podemos pintar, escribir o bailar, pero de eso a que el sistema lo valore como Arte habrá una gran distancia, pues más bien lo designará como *entretenimiento* o *artesanía*. No obstante, como veremos en nuestro capítulo final, en la actualidad muchas personas han dejado de interesarse en que sus prácticas sean reconocidas por el sistema del arte, su valor no reside ahí, sino en la *apropiación y sentido* que su ejercicio constituye.

Tampoco afirmamos que la pregona libertad del moderno sistema fuese una fantasía. El mercado del arte, por ejemplo, dio oportunidad al artista de liberarse de sus patrones y mecenas, así como de las exigencias a que éstos lo sujetaban. Sin embargo, en el mundo del Arte contemporáneo, las instituciones, la crítica, las academias, las escuelas de arte o los artistas, tratan de *obedecer u orientar* el gusto del público, lo que en cierta forma les resta libertad. Sin mencionar que, a pesar del desdén hacia la *utilidad o remuneración económica* afianzado desde el siglo XIX, los artistas “han de ganarse la vida con su trabajo y no tienen más remedio que producir obras que el público y los críticos [puedan aceptar] o de lo contrario, unir fuerzas con otros artistas y críticos para imponer una nueva dirección” (Shiner, 2004: 184). Este primer sentido del arte como *trabajo*, indica que la

²¹ La investigación sobre las relaciones entre *arte y locura* –un estado de excepción–, presupone que el Arte se opone al pensamiento racional. Así, en el loco, el iluminado, el místico o el artista, puede albergarse una verdad indescifrable para los cuerdos y los racionales, que sugiere el vínculo entre la locura *creativa* y la espiritualidad. De ahí que muchas investigaciones psicológicas respecto a la sensibilidad artística tengan un cariz patológico: la energía creativa puede constituir un peligro mental dada su intensidad, es algo que *posee* al artista. De hecho, cuando los mismos artistas abrazan la idea de estar *locos* marcan su excepcionalidad y su abierto rechazo al tono general –cotidiano– de una época. Ésta es también la idea subyacente en la capacidad creativa infantil, cuando *recuerda* a la del genio (cfr. Brenot, 1998: 39-55).

²² Berger y Luckmann señalan que las *zonas limitadas de significado* son aquellas experiencias que difieren de la realidad de la vida cotidiana, que se viven fuera de la misma, en el *límite* y donde al caer “el telón, el espectador vuelve [a la suprema realidad] de la vida cotidiana, en comparación con la cual, la realidad presentada sobre el escenario parece ahora tenue y efímera, por vívida que haya sido. [...] Las experiencias estéticas y religiosas abundan en transiciones de esta especie, [que] desvían la atención de la realidad de la vida cotidiana, [produciendo] un cambio radical en la tensión de la consciencia” (1989: 43).

supervivencia del artista se basa en su capacidad para *conciliar* el arte –lo supuestamente *espiritual*– y la vida cotidiana –*necesidad material*–. Un segundo sentido nos habla del desgaste que la actividad artística exige. Baudelaire aseguraba que el *genio del artista* no era otra cosa que “una gran aptitud de ser paciente, [que] se debe arriesgar, como el aprendiz de saltimbanqui, a romperse mil veces los huesos en secreto antes de danzar ante el público: la inspiración, en una palabra, no es sino recompensa del **ejercicio diario**” (en Brenot, 1998: 55).

En la línea de estas reflexiones, Mandoki cuestiona la exclusividad del *arte y lo bello* como los objetivos de un esteta que sólo trabaja “en los museos y salas de arte, bibliotecas y diapotecas, para no ser turbado por los olores, las temperaturas, los movimientos de masas y cuerpos o los gestos y los golpes de la vida cotidiana” (cfr. 1994: 37). Esto es visible en la *recepción artística*, donde a pesar de la inmensa oferta o el aparente acceso, no suscribiríamos que haya *total libertad*, puesto que nos topamos “con obras complejas y extrañas para quienes no están al tanto de las últimas tendencias” (*op. cit.*). Es decir, en tanto no se pertenezca al mundo del arte descrito, no se tendrán los recursos para *entenderlo*, criticarlo o disfrutarlo y con justificación, no tendrá nada que ver con *nuestros mundos*²³. En general, nos convencemos de que una obra exhibida en teatros, conciertos, cines, libros o museos, *debe ser* apreciada como seguramente lo hacen los artistas y los críticos; de modo que “la insistencia en la independencia y libertad es una reacción a un nuevo tipo de dependencias” (*op. cit.*), respecto al dictamen *experto* de la experiencia artística y estética. Nos acercamos más a la libertad que el arte propicia, si reconocemos sus elementos económicos, políticos, semióticos, tecnológicos o de relaciones públicas, aunque la ideología del arte los silencie (cfr. Mandoki, 1994: 50); por no mencionar la validez que la experiencia estética de los *no-expertos* posee.

²³ No gratuitamente surgió el término *avant-garde* como “desafío a las convenciones de la clase media, a los estilos artísticos e instituciones establecidas” (Shiner, 2004: 282). Para el siglo XX, la idea de la vanguardia artística poseía una clara relación con las ideas de la modernidad, en el sentido de que “el arte, la música y la poesía más relevantes debían ser desconcertantemente nuevos” (*idem*).

3. 4. SIGLO XX. EL ARTE SE REINSTALA EN LA VIDA COTIDIANA

Entendemos el papel del artista de un modo mucho más tradicional:
el artista como parte de la cultura en la que vive.

Philipp Glass. La invención del Arte.

Es comprensible la *necesidad* de mirar la práctica y la experiencia artística como algo más que la contemplación distante y racional; así como la *necesidad* de salir de los *espacios del Arte* para encontrar *el arte* en *cualquier espacio*, en nosotros mismos. Shiner (2004) y Mandoki (1994) refieren que la discusión sobre la vinculación o separación entre arte y *vida*, es ya típica²⁴. Desde nuestro punto de vista, “el arte es y ha sido siempre un producto social” (*idem*: 39), sencillamente porque en tanto manifestación simbólica, no existiría sin la interpretación social. Sin embargo, esto destacó hasta el siglo XX; para Shiner, no tanto el *surrealismo* o el *dadaísmo*, sino el *constructivismo ruso* y la *Bauhaus* de Alemania –anteriores a 1950–, fueron la verdadera provocación del sistema del arte, que anunciaba la reunión entre el arte y la vida cotidiana.

El *constructivismo* tenía raíces marxistas y su propósito social era evidente²⁵. “En sus primeros manifiestos declaraba: ¡Abajo el arte, viva la técnica!” (*idem*: 347). La visión del arte reemplazado por la *construcción* y la consigna de producir únicamente objetos *útiles*, era exactamente opuesta al

²⁴ Aunque no influyera en el sistema predominante, el nexo arte/ vida siempre tuvo defensores. Además de enfatizar la función social de lo artístico, sostenían que en la cotidianidad y la naturaleza había arte y belleza: “la música más dulce no está en un oratorio sino en la voz humana cuando habla, en el instante que es su vida” (*idem*: 321). Sin embargo, la exaltación espiritual del arte volvía a separarlo de la esfera cotidiana. Por otra parte, algunas ideas marxistas proponían la reunificación arte/ cotidianidad como un acto de justicia social, en tanto “la clase trabajadora estaba reducida a la actividad mecánica y la clase capitalista ya no participaba en la realización del arte, sino que pasaba su tiempo adquiriendo dinero para comprar cosas” (*idem*: 322).

²⁵ El desprecio al trabajo artesanal, el desplazamiento de las personas por máquinas y la asociación *productos artísticos/ burguesía*, encajó muy bien en el capitalismo. El Arte ya era el *mundo autónomo* del que las clases altas querían ser parte, mediante la *compra* de sensibilidad, espiritualidad o belleza; así que su reivindicación como parte de la vida provino de posiciones socialistas, argumentativamente contrapuestas al capitalismo. “Desgraciadamente para los constructivistas, ni su moderno experimentalismo ni sus ataques al Arte, sobrevivieron a Stalin. [...] El Partido Comunista cerró las escuelas de arte y música y controló lo que se enseñaba, se interpretaba o se publicaba” (*idem*: 349).

sistema vigente. Por su parte, la **Bauhaus** (1919-1932) creada por Walter Gropius, no era un movimiento antiartístico, sino una escuela de arquitectura, arte y oficios que intentaba restaurar el propósito social del arte, con un enfoque *moderno e industrial*; compuesto de “adornos, utensilios y accesorios de un excepcional diseño moderno y a un precio asequible” (*idem*: 351), más que de obras de arte. Sin embargo, ninguna de estas dos propuestas resistió la violencia política de Europa, ni pervivió el sentido original con el que fueron creadas.

Pero todavía, a lo largo del siglo XX, el sistema del arte habría de enfrentarse a muchas otras expresiones que lo *vulneraron*. Fue el caso del cine, el jazz y el ‘arte primitivo’ –a los cuales asimiló–, pero también de la ficción popular, los discos, la radio o la televisión, expresiones a las que despectivamente denominó *arte de masas* o *arte popular* (aunque este último incluía expresiones más tradicionales, no necesariamente ligadas al consumo cultural masivo) y cuya segregación consiguió neutralizarlas, recordándonos las categorías de *baja* y *alta* cultura. El *arte de masas* hacía desconfiar a quienes –como Theodor Adorno de la Escuela de Frankfurt– veían en él una forma de explotación comercial con visos ideológicos; identificándolo con “lo simple, lo trivial, lo conformista y lo escapista”. Fue señalado como “algo conculcado por una manipuladora ‘industria cultural’” (*idem*: 389) y no como una expresión legítima de las personas. Hubo quienes defendieron un grado de complejidad y originalidad en las obras “populares”; se argumentó que “las *masas* no son sólo un montón de indiferenciados consumidores pasivos, sino que son capaces de escepticismo e independencia interpretativa” (*idem*). En todo caso, las bellas artes tal como las hemos analizado, tampoco eran *cultura creada por la gente*, sino otra suerte de imposición.

Hacia la segunda mitad del siglo XX, debido en parte a la migración europea, Nueva York se convirtió en la meca de un mundo del arte muy fortalecido; quizá por ello, los esfuerzos para reconciliarlo con la vida continuaron radicalizándose. Aún estaban por llegar los *happenings*, las posiciones políticas de la Internacional Situacionista o el movimiento Fluxus de los sesenta, por mencionar algunos. Una de las nuevas perspectivas, dejó de considerar al objeto artístico y su contemplación como lo primordial. El arte se presentaba como una **acción** en la que el resto de la *realidad* podía *intervenir*; se tratase del público, del mercado o del lugar donde ocurría tal acción:

el arte estaba en una *interacción deliberada* con elementos reales y cotidianos. Comenzó a irrumpir en los contextos urbanos, interperándolos en modos inéditos y dando cuenta, por ejemplo, de la etapa posindustrial con manifestaciones como el arte *povera* (pobre), cuyo propósito era reflejar la crisis de estructuras sociales y generacionales en las sociedades occidentales o bajo su influencia.

También predominaron el *concepto* y el *significado*. “Fuente”, obra de Duchamp es ya paradigmática, no sólo por la irreverencia de exponer un urinario como objeto artístico, sino por el juego con los elementos del sistema del arte en una situación real, como lo era una exposición. Para Duchamp, “Fuente” era una obra de arte *legítima* en tanto constituía “un objeto de la vida cotidiana [colocado] de tal manera, que su *significado instrumental* desaparecía bajo el nuevo título *–Fuente–* y el **nuevo punto de vista**, creando una **comprensión nueva** del urinario” (*idem*: 392). Otro gran ejemplo es “4’33” del músico John Cage, en donde éste sólo creaba el silencio para que la verdadera música fuesen los ordinarios sonidos de los asistentes al recital ²⁶. “Tanto el arte como el artista parecían reducidos a señalar la ‘música’ del mundo que nos circunda; **[el artista termina por ser alguien] que simplemente, establece las condiciones de la indeterminación**” (*idem*: 394). Entoces, la discusión *arte-vida*, se centró en la apertura de una *ventana* para ver el mundo de un nuevo modo. Conjuntamente, hacia 1960 había paradigmas teóricos cuestionándolo todo, incluyendo al mundo del arte:

“La teoría de la recepción y el Nuevo Historicismo enredaron aún más profundamente a las obras canónicas y a sus autores. [...] El feminismo, el marxismo, el afrocentrismo o lo gay/lésbico y los teóricos poscoloniales tacharon el canon literario tradicional de machista, aburguesado, heterosexual, blanco y eurocéntrico” (*idem*: 385).

²⁶ Estas piezas *performativas* también fueron asimiladas por el sistema del arte y actualmente forman parte de conciertos, galerías de arte, clases universitarias o revistas especializadas. En la Ciudad de México, el Museo Ex Teresa Arte Actual, expone piezas de este tipo, aunque muchas veces éstas se presentan en espacios públicos.

De este modo, la modernidad también engendró la ruptura estilística y científica del siglo XX²⁷, quizá como parte de una confianza en el *progreso* profundamente socavada y de las secuelas que las guerras dejaron. Junto con el giro epistémico, los artistas descubrieron que no había más espacio de acción que el de la vida cotidiana; la esfera social de la que se sentían alejados, los alcanzó. Al ver “lo elitista y políticamente retrógrado” (*idem*: 342) que el Arte había sido, las llamadas *vanguardias europeas*²⁸ se vieron obligadas a tocar asuntos políticos y sociales. Se sucedieron vertiginosamente: “el *pop*, *op*, arte conceptual, neorrealismo, *land-art*, video, *performances*, instalaciones, etcétera” (*idem*: 17), que compartían el deseo de *romper las fronteras* entre arte y vida. Estas nuevas corrientes privilegiaban las búsquedas netamente artísticas, pero originaron iniciativas de otros sectores que sí tenían en primer plano la realidad social y la *transformación de la vida diaria*, empleando la expresión artística como un medio y no sólo no como un fin. Estos propósitos condujeron a ocupar espacios distintos de los recintos tradicionalmente artísticos o hasta en franca confrontación con ellos, con la intención de desafiar al “mercado del arte basado en galerías, museos, expertos o exclusividad [y ampliar el horizonte sobre] **a quién le pertenece el arte**” (cfr. Frye y Durland, 1998: 4). Pero además, para fomentar otros tipos de participación con la obra, involucrando al *público* en el proceso de creación. Una experiencia de este tipo –denominada *arte comunitario*– fue la realización de murales en barrios norteamericanos, donde tanto el diseño como la ejecución, la hicieron los *artistas* y los habitantes de los barrios:

²⁷ Blancos de dicha ruptura fueron la pintura representativa (Picasso), la narrativa tradicional en la novela (Woolf), el sistema tonal en música (Shönberg) o los movimientos clásicos en la danza (Duncan). Aunque la modernidad no alteró la base del sistema de las bellas artes, los experimentos con la abstracción y la multiplicación de puntos de vista sustituyeron criterios como *imitación* y *belleza*. Decir de algo que era bello empezó a significar un pobre halago al lado de calificativos como ‘significativo’, ‘complejo’ o ‘transgresor’ (cfr. *idem*: 335, 337).

²⁸ En América Latina, lo que ha vinculado el trabajo artístico con su contexto es similar a lo que obligó a las vanguardias europeas a involucrarse con la realidad: “la agudización de conflictos sociales, la toma de consciencia de artistas e intelectuales sobre las *implicaciones extraartísticas* de su trabajo, la expansión de la sociología en el continente y su influencia sobre el estudio del arte” (García, 1977: 35).

“Entre gente que no se sentiría a gusto en lugares como el ‘Museo de Arte Contemporáneo’, estas actividades invertían las relaciones culturales de poder, de modo que el mundo de los museos y las galerías [...] eran los desplazados y se veían obligados a preguntarse por qué semejantes actividades extrañas eran calificadas de ‘arte’. [...] La *cultura en acción* tuvo mucho más que ver con la esencia del arte que cualquiera de las cosas que se muestran en una galería o en un museo; [...] la pintura y la escultura modernas siempre ofrecerán una experiencia estética profunda e indispensable, pero incapaz de [...] responder a los desafíos o a los traumas políticos y sociales de la vida americana —o de cualquier sociedad occidentalizada—, pues los diálogos y las reconciliaciones que ofrece son esencialmente privados y metafóricos y tienen una potencia limitada para interpelar a **ciudadanos multiculturales**. [...] La *cultura en acción* planteaba interrogantes más difíciles de responder que los de las piezas conceptuales o performativas que ya habían sido digeridas por el mundo del arte. Algunos de los proyectos de este movimiento eran indiscernibles del tipo de cosas imaginativas y populares que hacían los activistas políticos, a quienes nunca se les ocurrió calificar de ‘arte’ lo que hacían” (Shiner, 2004: 398-99).

La función del arte se modificó cuando fue llevado de su reducido sistema, hacia las esferas públicas. Fue el reconocimiento de que la *creatividad* no era una prerrogativa del artista sino de **la comunidad con la que comparte un espacio y un tiempo**. Esto constituye “una visión democrática de la colaboración, el servicio y la función social” (*ídem*: 405), *transformando* la vida de los objetos y de los espacios de nuestra cotidianidad. Aunque la conclusión de Shiner sea que el viejo sistema de las artes, así como otros modos de vida inherentes a él, no pueden resucitarse, podríamos “**trascender los dualismos que han plagado nuestra cultura**” (*ídem*: 413) mediante los nombres y significados que damos a *nuestras* prácticas. Todo esto nos acerca a la práctica artística como un terreno de la *apropiación*.

3.5. ¿QUÉ ES EL ARTE? COROLARIO

El arte nacido del rito y la magia; el arte nacido de una angustia cósmica, el arte como invención repentina enraizada en el empeño de ornamentación, el arte por el arte: todas esas teorías y quizá otras más, contienen algún elemento de verdad.

Siegfried Giedion. El presente eterno. Los comienzos del Arte.

Nos gustaría agregar algo sobre una pregunta cuya belleza radica en que cada persona puede responderla como desee, sin posibilidad de error: **¿qué es el arte?** Damos por hecho que no podremos responderla a cabalidad. “¿Es posible generar criterios generales de valoración, mejor fundados que los gustos de cada hombre, cada clase o cada periodo histórico? ¿Es correcto preguntar en forma general *qué es el arte?*” (García, 1977: 21). Ya que requerimos denominar lo que estudiamos, hablaremos de **prácticas artísticas**, acentuando que el arte no es auto-generado, no existe por sí mismo, sino gracias a un tejido de *acciones* –muchas de ellas *cotidianas*–, sustentadas tanto en los conceptos que hemos expuesto, como en los de cada persona. Recapitulemos, la *práctica artística*:

- Ocurre por el hecho, en apariencia simple, de habitar un *tiempo* y un *espacio* sobre los que podemos reflexionar y compartir, en tanto somos un cuerpo sensible y perceptual. Es un modo de relación y de conocimiento de la realidad.
- Es un acto de *comunicación*, dirigida hacia el interior y/o el exterior de los seres humanos. Para Berger y Luckmann, las prácticas artísticas se *objetivan*, se manifiestan en *productos* que “sirven como índices más o menos duraderos de los procesos subjetivos de quienes los producen, lo que permite que su disponibilidad se extienda más allá de la situación cara a cara en la que pueden aprehenderse directamente” (1989: 52). Por lo tanto, es *simbólica* y presupone el marco social dentro del cual esa existencia simbólica tiene sentido; así, no está *separada* de la realidad social ni funciona *autónomamente*.

- Comunica, en tanto apropiación de la realidad, las relaciones entre el ser humano y el mundo de su cotidianidad; así, esta práctica tiene un origen y una función *sociales*. *Origen*, porque parte de una capacidad simbólica que requiere de una comunidad. *Función*, porque expresa la experiencia subjetiva de cualquier persona. De acuerdo con Mukarowski (en Raya, *op. cit.*), podemos tener acceso a la personalidad a través del trabajo artístico, pues “para crear, la persona se apoya en los elementos de su realidad y los transforma de acuerdo a sus propias finalidades e intereses”. Por todo lo que el arte articula de un periodo histórico o de un ser humano, las/os artistas son una suerte de sociólogos.
- Tiene no *una* función, sino múltiples; es terapéutica, pecuniaria, espiritual, estética, emocional, intelectual, social, anti-estética, lúdica, tecnológica, identitaria, política y muchas más.
- La diversidad *funcional* de las prácticas artísticas ocurre como un *acto de apropiación* cognitiva, simbólica y cultural que permite asimilar el mundo cotidiano y extraordinario en el que se origina. Lo artístico puede ser una forma de reelaborar creativamente lo que vivimos, una suerte de *equilibrio* que no por ello es sólo consuelo, fantasía o sublimación. Es un acto de apropiación legítima. Giedion considera que la práctica artística es *abstracta*, en el sentido de “captar lo esencial” y ofrecer un medio para “ordenar sistemáticamente la ilimitada multiplicidad de objetos que nos llegan a través de la percepción, la imaginación e incluso de nuestros pensamientos” (1981: 36).
- Trasciende a quien la realiza, extendiéndose, ramificándose, difundiéndose: *transformándose y transformando*. “Un pergamino sobre el que se escribe, un lienzo sobre el que se organizan los pigmentos, un bloque de mármol que se esculpe, un colmillo que se talla, un edificio que se erige, un rostro que se maquilla [...] son utilizaciones del espacio” (Torrijos, 1988: 18) público o privado. Gracias a los objetos culturales antiguos, podemos imaginar una comunicación con los seres humanos que los crearon y esto vale siempre que no interactuamos cara a cara, sino con las piezas artísticamente creadas. La *obra* artística *nos habla* de las intenciones de quien la realizó y deja traslucir las *cualidades* de su espacio-temporalidad, haciendo de ella:

“Un proceso configurante de una realidad, que se consume cuando se consume y se recrea, consumiéndola de nuevo, porque se transforma con el tiempo; incluso cambia su significado. La obra de arte, el artefacto, no es el resultado final, sino el medio por el cual se produce el resultado final: la **interacción**, la **viva**” (*idem*: 9).

Así, cuando la práctica **viva** del arte nos *interpela*, puede *transformarnos* y a lo que nos circunda.

C a p í t u l o 4

EL ARTE EN LA CIUDAD DE MÉXICO: UNA APROPIACIÓN COTIDIANA

La hostilidad hacia la asociación de las bellas artes con los procesos normales de la vida es un comentario patético y aún trágico de cómo ésta es ordinariamente vivida. Solamente porque esa vida es generalmente raquítica, abortada, perezosa o se lleva pesadamente, se mantiene la idea de que hay un antagonismo entre los procesos de la vida normal y la creación y el goce de las obras de arte.

John Dewey. El arte como experiencia.

Ya que *damos sentido* al modo en que hemos de sobrevivir cotidianamente, la ciudad no representa una catástrofe –no para todas las personas ni todo el tiempo–; pero si acaso lo fuera, trae consigo la capacidad de *transformar* las determinaciones naturales, geográficas, gubernamentales o sencillamente, las de nuestra experiencia. En un modo no tan inexplicable, se ha creado una profunda relación entre la vida urbana moderna y lo artístico; es comprensible que las áreas supuestamente excluidas de lo cotidiano, como la religión, el amor o el arte, sean las vías para la recuperación del *sentido*. Este capítulo final explora las relaciones entre la urbanización moderna y las prácticas artísticas, especialmente el proceso por el cual puede entenderse a las segundas como un medio de *apropiación* y *sentido* dentro del ambiente urbano del AMCM.

4.1. LAS FORMAS DE APROPIACIÓN

El arte necesita generar el espacio del individuo percibiendo el tiempo –y no el de la masa consumiendo el espacio institucional– y el tiempo en el cual el espectador desaparece como público de esa institución y se convierte en persona.

Gabriel Orozco. Un problema de tiempo.

La historia del museo –el de las artes visuales, de la literatura (bibliotecas), la música (salas de conciertos), el teatro o la danza (teatros)– como *institución*, resume lo sucedido al arte en épocas

recientes e ilustra lo que queremos señalar del término *apropiación*. Inicialmente, la construcción del museo solucionó el dilema de los revolucionarios franceses sobre las obras de arte de la depuesta monarquía, pues se las conservó en tanto *obras de arte*, pero con un significado *neutral* (no monárquico) al alejarlas *de su contexto original* y apreciarlas *por sí mismas* en el nuevo contexto museístico. Fue el origen de un Arte orientado por el gusto del museo y posteriormente, del mercado, donde “el coleccionista típico era el típico capitalista” (Dewey, 1934: 9). También surgió la exigencia del mérito *técnico* y *formal* de las obras, así como los “principios” de libertad y autonomía, ya mencionados.

Desde otra vertiente, Torrijos defiende un arte inaccesible para el contexto museístico, que cobró fuerza a lo largo del siglo XX. Lo relevante de una pieza artística es la *efimeridad*, aquello que no es susceptible de conservarse, porque “lo que puede archivar y coleccionarse –en un museo– es justamente *la imagen* de lo vivo pero no lo vivo” (1988: 34). Esta *vitalidad* se encontraría en el arte de otras culturas –recordando el antiguo sistema del arte–, donde no existen la *permanencia* o la *contemplación*, sino complejos rituales que se *integran* a la vida cotidiana, en lugar de romperla:

“Existen aborígenes que tras pintar laboriosamente las cortezas de los árboles, las sepultan; esquimales que tallan delicadamente colmillos que luego tiran; navajos que confeccionan pinturas con arena y otros elementos para, una vez terminada la ceremonia mágica en la que intervienen, ser destruidas; incluso en la civilización azteca, pueden encontrarse obras que se crearon y dispusieron para que no las viera nadie” (*idem*).

El arte entonces, parece estar en cualquier lugar, excepto en los museos o su circuito artístico; lo encontramos en **los sistemas que fija cada cultura para representar su mundo simbólico** a través de las formas y fenómenos plásticos, visuales, sonoros, literarios o corporales. Así, cada cultura reactualiza sus símbolos dentro de un flujo vital, en la medida en que se los *apropia*.

Cuando hablamos de **apropiación**, nos remitimos a los conceptos: *mundo de vida*, *actitud natural* y *fenomenología*. Con el propósito del análisis referiremos tres niveles de apropiación; el primero

se refiere a nuestro *cuerpo sensitivo* y a la reciprocidad que mantiene con el mundo, pues aquél no puede evitar *transformar* lo que permanentemente recibe. Esta apropiación es *sensorial*. Un segundo nivel es la *incorporación simbólica* de los significados del mundo preexistente a nosotros, que nos permite construir la actitud natural. De acuerdo con Ricoeur (en Medina, 2002: 119), “la *apropiación* es el proceso mediante el cual se ‘*hace propio*’ lo que antes era ‘ajeno’”, sostenida por el *acto interpretativo*:

“El término *apropiación* obliga a considerar simultáneamente una fuente de sentido –un texto, un objeto o un acto– y a un *individuo activo* que la interpreta; el significado no está en lo primero ni es una posesión del segundo: **se genera de la fusión de ambos**. [...] Al entender el sentido de un gesto o de un signo, [una persona] logra apropiarse de su significado. No se trata de una transferencia de gestos [...], sino de *compartir* un significado. Cuando dos personas se comunican no se intercambian sensaciones o experiencias sino los significados de tales sensaciones y experiencias” (*idem*).

En el tercer nivel, identificamos a la *apropiación* como un **actuar**, como un **hacer**, capaz no sólo de modificar la sensación, el conocimiento o la comprensión, sino la *realidad* en que se vive. En los tres niveles, apropiarse es **hacer sentido**. Para Dewey, la palabra se asocia con los órganos de los sentidos, por un lado y con los significados, por otro: “el sentido de las cosas es su **significado emotivo**, vital, relacional o sensorial” (en Mandoki, 1994: 79). El *sentido* también describe la vivencia de *kairos*, las experiencias valiosas y en sí mismas *completas*. Puede ser un orden, una forma, una armonía, un fin en sí mismo o quizá una *unidad interior*. Fernández sostiene que el *sentido*: “es la configuración dada de las interrelaciones de una situación: la organización, secuencia y armonía interna que presentan los acontecimientos y objetos situacionales [y] es de carácter más estético que lógico, apprehendido de manera más afectiva que racional” (1994: 153).

En las prácticas artísticas, la *apropiación* se da por la *nueva interpretación de atributos y cualidades* que únicamente se adjudicaban a la obra de artistas consagrados. Además, lo estético y la sensibilidad, ya no se agotan en actividades como la música, la literatura, la pintura o la escultura, sino en múltiples aspectos de la vida cotidiana. Lo estético se ha convertido en “**aquello**

en que se manifiesta la facultad de la sensibilidad del sujeto”¹ (Mandoki, 1994: 63). Esto reivindica el término **hacer**, que ya no describe un *acto mecánico* o *instrumental*², interesado en la mera reproducción, sino una capacidad humana placentera y valiosa en sí misma –con *sentido*–. Shiner cita a Morris, quien ya en 1890:

“Reclamó incansablemente respeto hacia quienes trabajaban con sus manos. [...] Si el arte fuera como corresponde, cada albañil y carpintero haría cosas tan bellas como útiles. [...] Morris destacó las implicaciones de clase de la reunificación de las bellas artes y la artesanía: ‘**arte hecho por la gente y para la gente, el goce del que hace y del que usa**’” (Shiner, 2004: 324).

El *acto de vivir* –subrayando sus cualidades de acción y movimiento– es el verdadero arte, que nunca se establece, sino que está siempre fluyendo. Lo cotidiano posee su propia estética, como Yuriko Saito observa en prácticas japonesas tradicionales, en las que:

“Se valoran las experiencias sensoriales vinculadas a los aspectos pasajeros de la vida; el placer del baño, el sonido de la lluvia sobre un tejado, la conversación y los sonidos de las tazas en una ceremonia del té. La tradición japonesa atribuía el mismo valor a la belleza formal, la destreza del artesano y la función de objetos cotidianos. [...] Mientras que la corriente principal de la estética occidental puede considerar un cuchillo de cocina como una obra de arte desde el momento en que

¹ Mandoki expone “lo asqueroso, lo grosero, lo insignificante, lo estúpido [o lo trágico], carecen de estudios en la estética, [...] aunque nuestra sensibilidad los confronta cotidianamente. Nos impiden pensar en el inverso de la catarsis aristotélica: el *envenenamiento estético*, que es tanto o más relevante socialmente que la purificación” (1994: 54). Ella propone dos orientaciones de la estética relacionada con la sensibilidad, una enfocada en el arte (*poética*) y otra en la vida cotidiana (*prosaica*); sin que por prosaico se entienda “lo banal, lo vulgar, lo grotesco o la prosa, [sino] la matriz de sensibilidad de todas las manifestaciones poéticas, su condición de posibilidad”. Así, la estética conocería la sensibilidad *elaborada* en la poética y *vivida* en la prosaica (cfr. *idem*: 83-85, 89).

² Por *acciones instrumentales*, Fernández entiende “un conglomerado de cosas, actos, hechos, actividades o fenómenos con los que no se juega, que son en serio, con otros fines que el puro despliegue armónico del gusto por la invención y las cuales se realizan bajo una lógica, siguiendo las reglas. Carecen de lúdica y ocupan además una parte grande y notoria de la vida colectiva. [...] Se desarrollan con el fin de manipular y controlar la realidad, independientemente de cualquier consideración por lo controlado” (1994: 221).

la función está subordinada a la forma, una estética de lo cotidiano tendría en cuenta no sólo la apariencia del cuchillo, sino también ‘la sensación que produce agarrarlo, su peso, sus proporciones y lo más importante, cuan suave y fácilmente corta’” (*ídem*: 411).

Ocurre un *entrecruzamiento* entre la cotidianidad que acompaña a lo artístico y la sensibilidad o *arte* que encontramos en la vida diaria. La creencia en la oposición *utilidad / belleza*, destruye el significado intrínseco del arte (cfr. Dewey, 1934: 358). Hasta cierto punto, Dewey reformula la idea de lo estético como **una dimensión de toda la experiencia humana**; incluso habla del *arte aplicado* o *popular*: “las artes que hoy tienen mayor **vitalidad** no se consideran arte, por ejemplo el cine, la música, el jazz, la página cómica, los relatos periodísticos de amores, asesinatos y hazañas de bandidos” (*ídem*: 7). La continuidad entre lo cotidiano y lo artístico es “un comercio activo y alerta frente al mundo, significa una completa interpenetración del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos” (*ídem*: 19), tal como hemos definido a la *apropiación*. No obstante, si nuestro transcurrir cotidiano carece del carácter de *una experiencia* y es mecánico e irritante, se debe a que nuestros sentidos:

“No se *unen* para decirnos una historia común y más amplia. Vemos sin sentir; oímos pero solamente un informe de segunda mano, porque no está reforzado por la visión. Tocamos, pero el contacto permanece tangencial; [...] cedemos a condiciones de vida que obligan a los sentidos a quedar como una excitación superficial, [como ocurre en el espacio urbano, donde] las cosas suceden, pero ni las incluimos definitivamente ni las excluimos con decisión. [...] Hay comienzos y cesaciones pero no hay genuinas iniciaciones y conclusiones. Una cosa reemplaza a la otra pero no la absorbe. Hay experiencia, pero tan laxa e inconstante que no es *una* experiencia. [...] La **experiencia** es el resultado, el signo y la recompensa de la interacción entre organismo y ambiente, [que se transforma] en participación y comunicación” (*ídem*: 21-22, 38).

La *experiencia* –como el *sentido*, la vivencia de *kairos* o el *fluir* de la creatividad– posee autosuficiencia y perdurabilidad, “tiene una unidad que le da su nombre, *esa* comida, *esa* tempestad, *esa* ruptura de amistad” (*ídem*: 35). No implica encontrar lo insólito, sino *integrar* y *concentrar*, siendo la interrupción y distracción constantes lo que anula la experiencia.

Precisamente, el verdadero arte no está en el *objeto* artístico ni en el autor, sino en la **relación/integración** de todos los elementos y en lo que “**el producto hace con la experiencia**” (*ídem*: 5). Mandoki, asegura que “lo bello no es una cualidad de los objetos sino **un efecto de la relación** que el sujeto establece con el objeto desde un contexto social de valoración” (1994: 30).

Como un argumento más que relaciona *arte, experiencia y modificación espacio-temporal*, citamos la reflexión de Fischer: “¿por qué reaccionamos ante la irrealidad del arte –la música, una novela ficticia, el teatro– como si se tratase de una intensificación de la realidad? [...] Porque **todo lo que nos absorbe totalmente, nos habla en profundidad de nosotros mismos, nos concentra, nos encuentra**” (1985: 6). Es *el instante*, en el que a través de la experiencia artística nos comprometemos aún más, en vez de *huir* o distraernos de la vida. Es la exigencia de una plenitud más allá “del carácter fragmentario de la vida individual”, relacionándonos mediante lenguajes artísticos, convirtiendo en “*social* nuestra individualidad” (*ídem*).

4. 2. EL SENTIDO DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA EN LA EXPERIENCIA URBANA

Buena parte del sentido que los hombres y mujeres modernos buscaban con desesperación, estaba cerca de la superficie de sus vidas: todo estaba allí, sólo con que aprendiéramos a excavar.

Marshall Berman. Todo lo sólido se desvanece en el aire.

En la ciudad, espacio de seducción, inagotable en sus temas y al mismo tiempo repetida obsesivamente en algunos rituales, ¿puede ser fortuito lo que conduce a tematizarla, pintarla, teatralizarla, musicalizarla, graffitearla o poetizarla? Desde siempre, la ciudad ha sido *tema* para artistas e investigadores o simplemente para conversar. En el acto de responder a su complejidad, no lo hacemos como ante un objeto inerte, la dotamos de vida, de rostro, de subjetividad. Es coautora en la provocación de reeditarnos. Esta ciudad viva, despierta desde su fundación el afán de interpelarla o penetrarla, de exhibirla o explotarla; intereses que continúan expresándose con la aparición de revistas especialmente dedicadas al Distrito Federal –como la homónima “DF” o “Chilango”–, cuyo propósito es en parte, la difusión de establecimientos y diversiones asociadas

con una moda, una identidad y un estilo de vida pretendidamente urbanos, en el marco de la época global. En un contexto diferente, están los centros de estudios o seminarios cuyo eje de análisis ³, desde la psicología, la sociología, la ingeniería, la arquitectura, entre otras, es la Ciudad de México. También existe un museo dedicado a ella e incluso se celebra su aniversario –el número 184 en 2008– cada noviembre. Sin mencionar las frecuentes exhibiciones artísticas ⁴ en las que es el tema central y que, unidas a lo anterior, recrean una permanente alusión al *ethos urbano*.

Si bien los crecimientos urbanos y sus repercusiones culturales fragmentaron la unidad de la vida cotidiana, es ahí donde el *sentido* vuelve a florecer, debido a un “instinto de supervivencia simbólica”. La vida cotidiana, además de *miseria* posee una *grandeza*, por la solidez de su costumbre, de su continuidad, por “la *apropiación* del cuerpo, del espacio y el tiempo, del deseo; [por encerrar] un mundo práctico-sensible a partir de los gestos repetitivos” (Lefèbvre, 1968: 49). Hablar de una estética o un arte *urbanos* no significaría unir mundos contrarios, a pesar de que el descomunal crecimiento de las ciudades continúe vulnerando la sensibilidad humana. La estetización de lo urbano puede constituir un *acto de apropiación*, por la confluencia de los *poderes* ⁵ y la *franja de indeterminación*. Cualquier sector social lleva a cabo su cotidianidad ocupando y transformando la dimensión espaciotemporal, la diferencia radica en el *nivel de participación y reproducción* que cada sector es capaz de generar. La primera de estas formas de

³ Es el caso del Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad (PUEC) o revistas como “Ciudades. Análisis de la coyuntura, teoría e historia urbana” (que no sólo habla del D. F.), editada por la Red Nacional de Investigación Urbana o más recientemente, “Cultura Urbana” de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. El Consejo Editorial del Distrito Federal ha coordinado una colección bajo el sello “Tu ciudad”, con libros como “Érase una vez en el D. F.”.

⁴ La pintora Mónica Roibal, por ejemplo, realizó la exposición “El corazón sobre el asfalto” en septiembre de 2003. Como bienvenida se leía un texto escrito por ella, del que recuperamos lo siguiente: “Las guerras son en las ciudades. Vivimos en guerra contra la contaminación, las limitaciones físicas, el medio ambiente, la masacre del paisaje y la violencia de la ciudad en sí misma. ¿Qué lugar nos queda dentro de este ente con vida propia llamado ciudad?”.

⁵ Por *poderes* entendemos el conjunto de instituciones, intereses y organismos oficiales y fácticos que dictan la orientación económica, social y cultural de nuestro país, como la Iglesia, el Estado y los partidos, los Medios de Comunicación Masiva, la Intelectualidad y ciertos sectores empresariales.

apropiación estética de la urbe mexicana podemos llamarla **objetiva** (refiriéndonos al paisaje urbano establecido); la segunda es la **subjectiva** (asociada a la percepción y producción) y ambas están en continua comunicación.

a) El **paisaje urbano** está conformado por el conjunto de edificaciones y urbanizaciones, tomando en cuenta su función –habitacional, industrial o comercial–, corriente arquitectónica, diseño y relación con el conjunto urbano restante. También a incluye los símbolos urbanos. Debido a los fuertes contrastes en la ciudad, un tipo de *paisaje*, no siempre se circunscribe a *una colonia* o *zona* bien delimitada. Este tipo de *apropiación* podría entenderse como *imposición*, pues es prerrogativa de los distintos *poderes* que orientan el rumbo general del AMCM y que se han manifestado a largo de su historia. En este sentido, gobiernos e instituciones en distintas ciudades y periodos históricos han echado mano del arte con propósitos dictadores, revolucionarios o demócratas ⁶, lo han incluido en sus programas gubernamentales como un instrumento que subraya el *estatus quo* – como fue el caso de la burguesía–, promueve determinados valores o adoctrina a los habitantes:

“La estética urbana ha detectado siempre cada cambio en el medio cultural y lo ha expresado transformando su fisonomía, sustituyendo parte de sus elementos, poblándose de nuevas obras; cada nuevo grupo que detenta el poder eleva en la ciudad sus monumentos” (Torrijos, 1988: 21).

El Arte se convierte en una *imposición* si no es una práctica que refleje las necesidades comunicativas de actores diversos. Empleamos el término *imposición*, en tanto la *experiencia* de lo urbano no siempre coincide con las descripciones que de la ciudad nos sugieren los medios de comunicación, la propaganda u otras imágenes. En 2006, por ejemplo, un anuncio gubernamental

⁶ Durante siglos, el dominio artístico lo tuvieron la Iglesia, la monarquía y la aristocracia. Ya hemos señalado el interés del porfiriato en el diseño arquitectónico. Lo ocurrido durante el nazismo es otra ilustración, donde “escritores, pintores y compositores descubrieron muy pronto que Hitler detestaba el arte moderno, [de ahí la persecución al ‘Arte Degenerado’ y el apoyo a] las formas neoclásicas para exaltar su propio régimen” (Shiner, 2004: 354). Un ejemplo todavía anterior, fueron los revolucionarios franceses, al promover la integración “espontánea” de las artes en “festivales”; sin embargo, a la distancia vemos en sus tentativas “un acto de manipulación” y propaganda política para consolidar la nueva *nación* (*idem*: 243). Todo esto nos sugiere que la práctica artística no es en absoluto inofensiva.

colocado en distintos puntos de la ciudad, indicaba: “*vive tu ciudad como quieres, no como quieren que la vivas*”, invitación en principio afín a nuestro planteamiento y cuyo propósito también parecía ser el de restar peso a los aspectos negativos de la metrópoli. No obstante, la imagen que lo ilustraba, volvía ambiguo el mensaje: un joven cuya elección para *vivir su ciudad* consistía en colocarse unos audífonos mientras caminaba, lo que con gran probabilidad no nos relaciona con la ciudad y sus estímulos, sino con nuestro mundo interior. Aunque este ejemplo resulta coherente con el hecho de que, la *especialización* propicia la especificidad de las interacciones del urbanita como la construcción de su subjetividad, su *punto de vista*, su modo de comportarse, de relacionarse o de desplazarse que –como Simmel refirió–, con frecuencia conducen al refugio en la vida interior. Reiteramos, en este trabajo, la práctica artística no se reduce a dicha interioridad, sino al derecho al arte, a la estética o a la creatividad como algo propio del lugar en que vivimos. Lo cual nos lleva a una *apropiación subjetiva* de la ciudad.

b) Las **percepciones** estéticas y las **propuestas** artísticas de los habitantes de la ciudad. Ya sea que *intervengan* el espacio público y por tanto, el paisaje urbano o que *reflejen* la experiencia espaciotemporal de la ciudad en sus prácticas (artes plásticas, cine, literatura o artes escénicas) ⁷. Más allá de la saturación sensorial e inhabitabilidad de la metrópoli, descrita en el primer capítulo, hay infinitas posibilidades de percepción y acción artística, porque en la ciudad:

“Todo propone el acceso a la obra de arte por la conjunción, la diversidad, la multidisciplinariedad. [...] En una esquina alguien toca una guitarra, a nuestro lado pasa una mujer con un perfume intenso, nos rozamos a la salida de los establecimientos. [La ciudad, como] obra de *arte de relación* [...] provoca una experiencia [que es] síntesis de la transformación espacial y lugar en el que las actividades artísticas alcanzan su mayor nivel: es el *espacio transformado* por excelencia” (*ídem*: 21, 31, 33).

⁷ Basten dos ejemplos mínimos de novela que tienen por marco a la Ciudad de México: *La región más transparente* de Carlos Fuentes y *Diablo Guardián* de Xavier Velasco.

De esta forma, al hablar de la experiencia urbana nos referimos sobre todo, a una relación con el paisaje urbano capaz de crear un *entorno significativo*, a partir del cual las cosas cobran importancia para nosotros. Hablar de los ejercicios artísticos de las personas, sin hablar del lugar en que desarrollan su existencia, sería un contrasentido, dados los vínculos entre lo artístico y el mundo de vida cotidiano. Como Ward asegura, el paisaje urbano expresa la *construcción social*, toda vez que “la estructura física de la ciudad [articula y reproduce] una amplia gama de procesos, [fijando] las ideas acerca de la ideología y la estética en el medio urbano, por lo que *se vuelve parte de nosotros y nosotros de ella*” (1991: 243).

La *apropiación objetiva y subjetiva*, resume un **ciclo de comunicación sensorial** que se *realimenta*. Tamayo y Wildner sostienen que la urbanización no sólo se caracteriza por “factores históricos, económicos y políticos, [sino] por formas de interacción social y apropiación simbólica de los espacios” (2002: 20):

“En el cruce de Insurgentes y Periférico [...] estábamos en el centro mismo de la vorágine, en un cruce de carreteras urbanas, rodeado por viejas piedras volcánicas del Pedregal, por conjuntos de edificios enormes, anuncios gigantescos, puentes inseguros para peatones y un enorme tráfico de vehículos. No es un lugar agradable para estar. Pero a pesar del ruido, del calor y del viento, este lugar es usado por paseantes. Se encuentran ahí huellas de apropiación social del espacio. [...] En las paradas provisionales de los microbuses [...] se han instalado puestos de comida y docenas de vendedores ambulantes. En los muros de concreto, se han pintado *graffities* y consignas políticas. Y en uno de los puentes peatonales estaba sentada una pareja de enamorados mirando el flujo permanente de carros” (*idem*: 16).

La ciudad –moderna, global o posmoderna–, a decir de Benjamin (en Kerik, 1993) es un laberinto que encierra el espíritu de su época, que obliga a agudizar los sentidos y a “dar belleza a paisajes que en sí mismos no tenían belleza” (Berman, 1988: 130). El habitante urbano ha encontrado en el arte un vehículo para reflejar las cualidades de su *entorno significativo*. Tal como Kazin (en Charyn, 1998) expresa respecto a la ciudad de Nueva York: “cuanto más masiva e inaccesible llega

a ser la forma urbana, más imaginativo es su espacio interior”. La intensificación de la urbanización y la modernidad conformaron un tipo de experiencia espaciotemporal que sintetizan escritores como Dostoievsky o Baudelaire, cuya sensibilidad era renovada por las:

“Contradicciones que animan las calles [...] y la voluntad de luchar hasta agotar sus energías con las complejidades y contradicciones de la vida moderna, de encontrar y crear en medio de la angustia y la belleza de su caos, **[La] fuente de energía y material creativos.** [...] Se esforzaron en transformar las energías caóticas del cambio económico y social en nuevas formas de significado y belleza, de libertad y solidaridad” (Berman, 1988: 154, 171).

La importancia de los siglos XIX y XX, fue esta revaloración de los aspectos cotidianos. El artista realizaba un arte más vital y profundo, mientras más cercano estaba a las personas *ordinarias* y al caos urbano y no en tanto mantuviera una distancia asceta. Cuando la obra artística nace “en medio del tráfico”, es decir dentro del riesgo, del peligro, se convierte en un acto de **supervivencia simbólica, afectiva y estética**. El arte reorganiza la intensa saturación y la riqueza urbanas, como Monsiváis (1999) reseña:

“He visto una misa del Día de Muertos con prostitutas portando máscaras de esqueleto. Asistí a un concurso de parejas travestis recreando el cuadro ‘Las dos Fridas’. He visto en el atrio de la Basílica a un grupo de danzantes indígenas con las máscaras de *Batman, Robin* y *Spider Man*. [...] Las realidades urbanas no son inferiores en dramatismo o eficacia narrativa a los hechos artísticos, pero así como el arte y la cultura se benefician de la intensidad citadina, también a la descripción de las ciudades se añaden atmósferas y descargas creativas del arte nuevo. También habitamos la ciudad creada por pintores, cineastas, dramaturgos, novelistas, poetas, coreógrafos, bailarines, actores, fotógrafos, escultores o instaladores. A través de ellos se renueva nuestra visión de lo urbano”.

Se vuelven centrales las **tensiones y contradicciones** entre arte y ciudad; pues de acuerdo con Cardona y Fiorini, ambos elementos son lo que por principio convoca el trabajo creativo cuando intenta unir dominios o universos que no tienen una relación aparente. Se trabaja en el interior de la

contradicción y se fundan allí relaciones, haciendo de ella un material para *construir* (cfr. Fiorini, 1995: 28). La creatividad es un “**encuentro entre movimiento y forma** [que] marcha por un estrecho desfiladero con abismo a ambos lados (lo estático y lo informe) y una cresta de amenazada estabilidad en la que el encuentro se hace posible” (*idem*: 97). En este intercambio permanente, se forja una de las funciones primigenias del arte: el “**equilibrio precario**” (Cardona *op. cit.*). Estas argumentaciones nos regresan a preguntas acerca de las funciones del arte –revisadas en el capítulo tres– o aun de su **necesidad**, tema controversial en espacios como la Ciudad de México, cuya lista de pendientes es tan profunda. Es verdad que ninguna persona moriría si no pinta, no escribe, no canta o no actúa, pero sí moriría una forma de relación con el mundo, una intimidad transformada. Además, aunque las expresiones artísticas no formen parte de las necesidades básicas, tienen un vínculo con los mecanismos de autoconservación. Cardona menciona que el expresionismo alemán, por ejemplo, surgió dentro de una crisis en la que el impulso por la sobrevivir era feroz. “Las obras de arte más convincentes y duraderas tienen su origen en propuestas de alta tensión, al ser vehículos para aferrarse a la vida cuando sus cimientos se resquebrajan” (1993: 47). O, en palabras de Ek:

“La danza es pensar con el cuerpo. ¿Es necesaria la danza? **No para sobrevivir. Sí para vivir.** Hay tantos pensamientos que sólo el cuerpo puede pensar. Otros asuntos, como la paz, pueden ser más importantes que la danza. Pero entonces, necesitaremos danza para celebrar la paz y para exorcizar los demonios de la guerra. Emma Goldman, lo dijo de mejor manera: No vale la pena luchar por una revolución que nos impida danzar” (2003).

La precariedad genera la creatividad y en esta lectura, es una conducta de supervivencia. La creación, dadas las condiciones cotidianas de vida urbana, puede semejar una batalla entre los anclajes de lo determinado y las dificultades para transformar las realidades. El sistema creador dispara analogías entre unos y otros mundos, regalándonos “metáforas que poetizan lo cotidiano” (Fiorini, 1995: 139). Éste es el espacio de la *terceridad*. Como narra una de las crónicas posteriores al terremoto de 1985 en el Distrito Federal:

“Sobre la Avenida Álvaro Obregón, en la semidestruida colonia Roma vivía el grupo de teatro Zopilote, [...] cuando la vida nació en la esquina de Chiapas y Córdoba de inmediato se sumaron los artistas, ciudadanos de carne y hueso, mexicanos golpeados por el infortunio; sacudidos por la corrupción, se pusieron a hacer lo que sabían y hubo teatro y canciones, funciones de cine, talleres de pintura para niños y adultos y **entre tanta desgracia el arte fue un consuelo**. Así nació la Comisión Cultural de la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre. Y se multiplicaron las uniones de vecinos y pintores y músicos y bailarinas y poetas y actores se sumaron al trabajo organizativo en diferentes rumbos de la ciudad” (Martínez, 1999: 121).

Esto nos conduce a otro punto; los materiales, el espacio y el artista se religaron a lo cotidiano usando como escenario a **las calles**, el símbolo de la vida moderna, el *lugar de encuentro y desencuentro*. Pero lo más importante, es que nos recuerdan la existencia de “un espacio colectivo que pertenece a todos, donde es posible que ocurran cosas fuera de lo común” (Nivón y Portal, 1999: 81). En la calle se da el principal *ciclo de comunicación* con lo urbano; sea que la caminemos o nos transportemos, al estar en ella es prácticamente imposible sustraernos del vértigo, los contrastes o las imágenes metropolitanas. Se ha asegurado que el modo de vida urbano, sujeto a horarios y recorridos, cancela la experiencia de la ciudad en su conjunto; también es cierto que gran parte de las personas desearía evitar su convivencia con ella ⁸ y siente que los traslados son una desagradable necesidad. No obstante, hay quienes encuentran *placer* en caminar por las aceras metropolitanas –no sólo las que se consideran *transitables*–, con el *privilegio de la lentitud* o del *descubrimiento*, permitiéndose una comunicación atenta al tipo de estimulación que la ciudad ofrece. Nos viene a la memoria la palabra *flanear*, que indica “*errar, deambular, vagabundear* [y donde se] concibe al espacio de circulación y a sus congéneres como parte de una puesta en escena, de un montaje” (Hiernaux, 2006: 147).

⁸ Esto ha sido llamado *desespacialización* por García, quien de acuerdo con estadísticas no del todo precisas, encuentra que una quinta parte de los habitantes no “usamos la ciudad. “Las seis actividades que ocupan el tiempo libre, luego de trabajar o estudiar, se realizan dentro de la casa: ver televisión, descansar, leer el periódico, escuchar música, convivir con la familia y hacer ejercicio. [...] Parece que los capitalinos –cuando pueden elegir qué hacer– evitan el contacto con la vida pública de la urbe” (1998: 31).

Precisamente, los ambientes ciudadanos poseen “mayor densidad de interacción y proporcionan una mayor efervescencia de ideas, [incitando] a experimentar”⁹ (Csikszentmihalyi, 1996: 158). Así, una actividad como *caminar* induciría la creatividad¹⁰. Aguilar coincide en esto último, pues recorrer las calles implica una “atención flotante”, un “deambular”, que se dirige al exterior, pero también atraviesa “rumbos de la misma consciencia, [viendo a] la ciudad desde una suerte de ensoñación inmóvil, en un continuo diálogo entre el paseante, el paseo y lo que se ofrece a los sentidos, un caminar mirando hacia adentro y hacia fuera” (2006: 134). El espacio repercute en nuestra consciencia y éste es el significado de la frase *habitar la ciudad*: mirar hacia fuera y hacia adentro, trayectos *exteriores y personales* e incluso *locales y metropolitanos*.

4.3. MODERNO SISTEMA DEL ARTE EN LA CIUDAD DE MÉXICO. LO QUE SE TIENE Y LO QUE SE NECESITA

El arte inventa posibilidades sobre la aparentemente estática configuración urbana: la imaginación logra provocar una violenta alteración del tiempo y del espacio.

Vicente Quirarte. La ciudad como cuerpo.

Si bien al nacer el siglo XX, nuestra ciudad poseía una tradición artística y cultural reflejo de los valores del porfiriato y sus aspiraciones europeas, de acuerdo con Nivón y Portal también había espectáculos populares en sus calles: se contaban historias, había teatro callejero, marionetas y actos de circo. Estos espectáculos fomentaban el encuentro, el chisme o el chiste, es decir, *la*

⁹ Incluso reconoce como “centros de creatividad a Atenas, [...] las ciudades árabes del siglo X, Florencia en el Renacimiento, Venecia en el Siglo XV, París, Londres y Viena en el siglo XIX y Nueva York en el XX. [Todas ellas], prósperas y cosmopolitas, estaban en encrucijadas de culturas donde se intercambiaba y sintetizaba información procedente de diferentes tradiciones” (Csikszentmihalyi, 1996: 170).

¹⁰ Actividades semiautomáticas como nadar, caminar o andar en bicicleta, exigen atención, pero dejan libre otra parte “que hace conexiones entre ideas por debajo del umbral de la intencionalidad consciente. [...] Esa libertad y carácter lúdico, posibilitan que el pensamiento ocioso ofrezca formulaciones y soluciones originales” (*ídem*: 168).

interacción (cfr. 1999: 83). Como se mencionó, el periodo revolucionario fue una pausa antes del desarrollo económico, tecnológico, educativo y artístico del nuevo régimen. Respecto al tema que nos ocupa, en el período posrevolucionario nacieron “las instituciones modernas que dan forma y significado a la política cultural de nuestros días” Evidentemente, el espíritu posrevolucionario albergaba un “ansía de nación, de mexicanidad, de encuentro con lo propio”, en un país en el que estaba todo por hacerse (Berman y Jiménez, 2006: 255). El flamante nacionalismo se reflejó en la pintura mural y sus consignas, en la música, la danza, el teatro o el cine de oro. Hubo una concordancia entre el gobierno y el mundo artístico que hizo posible la estructura institucional en la que aún descansa *nuestro moderno sistema de las artes*.

Berman y Jiménez coinciden en que José Vasconcelos como secretario de Educación Pública de Álvaro Obregón, representó a un Estado que asumió todos los papeles respecto a la cultura: productor, mecenas y patrón de artistas. De hecho, las autoras aseguran que no ha existido otro impulso para las artes y la educación como el corto periodo vasconcelista, cuya influencia provocó otras iniciativas a lo largo del siglo, especialmente en la creación de infraestructura artística:

“La escuela de Escultura y Talla Directa, antecedente de la Esmeralda, se crea en 1927. En 1928 se reorganiza el Conservatorio Nacional de Música, que venía del siglo XIX y cobra vida la primera Orquesta Sinfónica de México. En 1930 nace la Escuela Nacional de Danza Nellie Campobello y en 1945 la Escuela de Arte Teatral. [...] En 1946 se crea el Instituto Nacional de Bellas Artes, organismo descentralizado con patrimonio propio y ley orgánica expedida por el Congreso, [...] bajo su tutela se colocaron todas las escuelas de arte, [...] las agrupaciones artísticas oficiales y toda la infraestructura artística existente hasta entonces” (*idem*: 248, 258).

Vasconcelos tuvo la intención de acercar el arte a toda la sociedad, con las escuelas populares y Al Aire Libre, que tras el asesinato de Obregón sufrieron los prejuicios y desdén de “los artistas fieles a los lineamientos académicos, en momentos de profundo debate estético y político” (*idem*). Otro elemento que escindió las artes de la vida social y educativa fue el crecimiento industrial, al favorecer los conocimientos y prácticas con él asociadas, restando importancia al sector cultural y

artístico, ya fuese privado o público ¹¹. Aún cuando se suponía que los sistemas educativos de la época completarían las bases de la industrialización, “la formación de maestros normalistas para atender lo básico, [en donde no figuró lo artístico], fue lo apremiante” (*idem*: 250).

Hacia 1950, el nacionalismo ya era un discurso: es el tiempo de la institucionalización, la unidad, el partido único y la emigración a la ciudad. El crecimiento de la capital no va de la mano con su infraestructura cultural, sólo la UNAM contribuyó en este sentido: “en 1962 se termina la Casa del Lago, en 1967 se abre el Teatro de la Danza y en 1968 el Centro Universitario de Teatro” (*idem*: 259). Paralelamente, se afincó una “intermitente separación entre lo ‘culto’ y lo ‘popular’, ajena a la radio y la televisión que ya habían invadido los hogares” ¹² (*idem*: 260). Sin embargo, la *modernidad mexicana*, el crecimiento urbano, las fallas políticas, el conflicto social, así como las revoluciones que se vivieron a nivel mundial durante los años sesenta y setenta, repercutieron en la juventud de la Ciudad de México, originando una *intervención* y una *apropiación* del espacio público urbano:

“Con propósitos estéticos y de comunicación social, [...] a partir de las condiciones que imperan en el ámbito callejero, [experimentando con] los soportes urbanos para transmitir su discurso visual o [representando] el universo ciudadano en sus obras. [Necesariamente, esto se da] al margen de la legislación institucional y del arte urbano ortodoxo, que por su monumentalidad, financiamiento y connotación ideológica ha estado inscrito en los proyectos del mecenazgo estatal” (Sánchez, 2003: 11, 13).

¹¹ Para Berman y Jiménez, esta indiferencia fue la responsable de que el Estado no participara en las telecomunicaciones, (cediendo su control a la empresa privada), de que anulara los contenidos artísticos de la educación pública y descartara la creación de escuelas profesionales de arte.

¹² “Los más piensan que la Cultura con mayúscula [...] es aburrida, elitista o sólo para los que saben, la miran con recelo, dada la distancia (social, estética, afectiva, económica, política) que los separa de ella. Sin embargo, viven diario y sin prejuicio la cultura con minúscula, la que circula por los medios, por la tele, en el cine, los antros, las discos y los *malls*; la que se incrusta en los mercados y en las calles atascadas de ambulantes y de piratería, la que se vive en la fiesta de la colonia o el barrio” (*idem*: 158).

En esta atmósfera surgió la verdadera *comunicación e interacción* entre los elementos de la ciudad y sus habitantes. La pintura, la gráfica o las instalaciones, presentadas en espacios artísticos o fuera de ellos, daban cuenta de “la masificación urbana, la pobreza, la omnipresencia de los medios audiovisuales y publicitarios, la despersonalización, la violencia, el individualismo dominante o la ausencia de solidaridad social” (*ídem*: 12). A la vez, planteaban las preguntas: “¿quiénes somos?, ¿cómo somos?, ¿cómo nos relacionamos con el espacio, con su distribución, su tránsito, sus funciones?, ¿cómo se elabora la estética urbana?” (*ídem*: 18). De acuerdo con Sánchez, la construcción de este imaginario fue detentada por un movimiento denominado “los Grupos”, asentado en distintos colectivos de artistas ¹³ e intelectuales; sus premisas fueron “la identidad grupal –contraria al artista individual–, el trabajo colectivo, los lenguajes multidisciplinares y no tradicionales, así como la intervención artística de la Ciudad de México” (*ídem*: 25). La presencia de los Grupos todavía reverbera en los escenarios urbanos, sea porque algunos persistieron o porque heredaron su visión acerca del arte y lo cotidiano a nuevas generaciones.

En la década de 1980, la cultura y el arte aún no se beneficiaban con nuevas inversiones, cuando empezaron a sufrir recortes presupuestales como parte de “la estrategia de gestión pública” ante la *crisis* del periodo. Evidentemente el Estado ya no era capaz de ser “el único y gran productor”, pero tampoco propició reglas nuevas para incluir a quienes supliesen su función (cfr. Berman y Jiménez, 2006: 270). Una excepción fue la fundación, durante el periodo de Salinas de Gortari en 1988, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), cuyo propósito fue reorganizar la administración de esos rubros, mediante becas y subsidios a los creadores –aunque muchos de estos recursos se han concentrado sólo en algunos grupos del sector–, pero sin atender la difusión o la redistribución de infraestructura cultural, que se rezagaba. Sin mencionar que “la educación artística no formal, no escolarizada, para el común de los ciudadanos, quedó prácticamente fuera de cualquier programa oficial” (*ídem*: 252), con el único paliativo de las casas

¹³ Sánchez (2003) menciona un auge en la década de 1970, con: Tepito Arte Acá, Grupo Proceso Pentágono, Mira, Suma, Taller de Arte e Ideología, El Colectivo, Germinal, Tetraedro, Peyote y la Compañía, Marco, No Grupo o El Taco de la Perra Brava, entre otros; que llegaron a organizarse como Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura.

de cultura, construidas en varios puntos de la ciudad, pero que quedaron empobrecidas y “aisladas de las escuelas profesionales de arte” (*ídem*).

La contribución del sexenio salinista fue el Centro Nacional de las Artes (CNA) –de los cuales ya se han construido dos más en el país–. “Maravillosa oportunidad para los estudiantes de vivir el sueño de la estética posmoderna: disciplinas que se contaminan entre sí, se invaden, se fecundan. [...] Los resultados son visibles en la audacia creativa de las generaciones graduadas en él” (*ídem*: 113). Aunque el CNA fue una inversión necesaria, Berman señala que su carácter de *centro de estudios superiores* en arte, afirmó la separación entre la vida escolar y social y el arte, alimentando la percepción de que el arte es elitista y no cualquiera puede aspirar a realizarlo. El restringido ingreso a escuelas como el CNA, el CUT, el INBA o la Nacional de Música, con generaciones de alrededor de 20 alumnos en cada disciplina, vuelve acertada la noción del arte como algo “aristocrático en el sentido de excelente” (*ídem*: 91). Por otra parte, a pesar de que el CONACULTA depende formal y presupuestalmente de la Secretaría de Educación, “en la práctica, educación pública y Cultura se desvincularon” (*ídem*: 113). Finalmente, el CONACULTA ha relegado su tarea de difundir las creaciones de los artistas que auspicia. De su presupuesto total, el 80% es para la administración y el 20% restante para el subsidio de artistas y difusión de obras. “Se gasta muchísimo más en burocracia que directamente en arte o en enterar de sus eventos a la sociedad. [Además, en las escuelas de arte] no se educan productores, promotores, críticos, divulgadores o publicistas” (*ídem*: 44). De forma que, si bien una educación especializada en arte ha dado frutos, estos no son degustados por la sociedad y por lo tanto el *trabajo artístico* no es *sustentable*, sencillamente no hay públicos o no hay espacios disponibles para *costear* una oferta saturada y desconocida. Esto ha dado lugar a la “indiscriminada fila india de artistas [con o sin trayectoria], buscando espacios ¹⁴ que compiten por los mismos públicos” (*ídem*: 204).

¹⁴ Salvo el nuevo museo de arte de la UNAM, “el Centro de la Imagen, el Centro Nacional de las Artes, el Faro de Oriente, el Laboratorio de Arte Alameda o la reapertura del Teatro de la Ciudad, ni el gobierno federal –excepto por la ‘megabiblioteca’ que después se clausuró–, ni el del D. F. han creado nuevas infraestructuras culturales en los últimos diez años” (Jiménez, 2006: 203). Aunque el financiamiento privado ha contribuido con el Centro Cultural España o la Casa Vecina, en el Centro Histórico.

Desconexiones todas, que suceden dentro del cambio cultural global sobre el consumo y lo que ahora las personas puedan considerar un encuentro, una experiencia –recordemos a Dewey–. Precisamente, en una encuesta nacional sobre prioridades nacionales del año 2000, la cultura fue colocada en el lugar 128 (cfr. *ídem*: 39) ¹⁵.

Todos estos avatares han conformado distintas nociones y categorías para definir las particularidades de nuestra *cultura* y nuestro *arte*:

“Cultura es el entramado de relaciones sociales que las personas crean para construir significados y dar sentido a su existencia, controlar su incertidumbre y saciar su espíritu inquisitivo. [...] *Cultura* es un sitio arqueológico que testimonia la vida ritual de un tiempo pasado, [pero también] la gastronomía, la plástica, las artes digitales y electrónicas, el cine, las telenovelas, las relaciones de compadrazgo y parentesco, la fotografía, las artes escénicas, la ciencia; la manera en que asumimos el cuerpo y la salud, la lengua, el habla y una enorme lista de elementos tangibles e intangibles que se desarrollan en contextos históricos. [...] En ese inmenso territorio [...] fluye la obra de los profesionales, los que han optado por la creación y producción simbólica como **forma de existencia**, aunque no puedan vivir de ella. **El arte** es uno de los componentes más complejos del entramado de la cultura, porque **entraña el dominio y desarrollo de lenguajes y códigos que requieren de aprendizaje, apropiación, dominio y de una expresión propia, así como de públicos capaces de dialogar y dar significados a esa creación**” (*ídem*: 172-73).

¹⁵ Sin traer a colación la corrupción que hay en el sector, el presupuesto para el artista y la difusión de su trabajo es ya escaso. La mayor parte de los presupuestos se concentran en el INBA y CONACULTA, cuya administración fue muy cuestionada en el sexenio foxista, debido a la falta de transparencia, la centralización de los recursos en la Ciudad de México, el porcentaje de espectáculos que gozaron de grandes presupuestos sin ser distribuidos al grueso de iniciativas culturales y artísticas, la discrecionalidad en el otorgamiento de becas, la indiferencia ante formas alternativas y/o subterráneas de cultura, la burocracia cultural o, en general, debido al “raquítrico” presupuesto nacional para arte, ciencia y educación. Para el rubro fueron asignados “7 mil 448 millones de pesos, 14 millones menos de lo ejercido durante 2006, [y] significativamente menos de lo anunciado en noviembre por el entonces secretario de Educación Pública, Reyes Taméz, [quien] había asegurado que el presupuesto para 2007 sería de 9 mil 400 millones de pesos” (consultado en *La Jornada*, noviembre de 2006).

Con igual propósito esclarecedor, Berman y Jiménez brindan una clasificación de los distintos tipos de cultura:

1. *Cultura Masiva*. Constituye la cuarta industria en el país, después de la industria maquiladora, el petróleo y el turismo. Incluiría la mayor parte de la televisión nacional –donde las telenovelas son una exportación notable–, la música popular, cierto tipo de conciertos o cadenas de cine como Cinemex o Cinemark (cfr. *ídem*: 35).

2. *Cultura Subsidiada*. Identificada con *El Arte y La Cultura*, con contenidos decididos libremente por sus hacedores y que se caracteriza por un “autoconsumo comunitario de carácter endogámico”. Incluye “la infraestructura para Cultura acumulada por el Estado”; es decir, nuestro sistema del arte (cfr. *ídem*: 41, 43).

3. *Cultura Alternativa*. Incluye a las empresas civiles con un propósito cultural y/o a artistas que han optado por volverse autónomos en su creación, producción, circulación, distribución y promoción. Es el sector más inestable, el de más riesgo y al que más perjudica la ausencia de una nueva legislación cultural, pues opera “con los mismos reglamentos y leyes que las cantinas, [...] con la única felicidad de verse acompañados por más empresas culturales que, pese a todo, surgen” (*ídem*: 137). Ante financiamientos lentos e impredecibles por parte del Estado, “es la paciencia del creador lo que persiste; [sin embargo], en los últimos diez años muchos foros de teatro independientes y galerías han cerrado ante la falta de apoyo” (*ídem*: 217).

Las omisiones y rezagos en el sistema del arte impiden el acceso a las prácticas artísticas, sea como consumidores/ espectadores o como creadores. En principio, las zonas urbanas que se consideran privilegiadas concentran los espacios culturales y artísticos que se consideran importantes, sean foros o escuelas de arte. Para Nivón y Portal, aunque la oferta de diversión y cultura de cualquiera de las tres categorías de *cultura* sea vasta, no se distribuye homogéneamente, puesto que hay zonas que carecen de infraestructura adecuada, particularmente en la periferia, donde se concentra la mayor cantidad de gente. Una razón más por la que las personas de la ciudad “prefieren

permanecer en sus casas y mantenerse en zonas de acción más o menos reducidas”¹⁶ (1999: 51). Estas dificultades obligan a distribuir equitativamente la oferta de “conciertos y bailes populares o de fiestas patrias y locales, [pues] en general, la deficiencia se acentúa en la oferta cultural para élites, como los teatros, museos, galerías de arte y salas de concierto” (García, 1998: 45, 49). La *cultura masiva* es más fácil de difundir goza de elevadas inversiones; mientras que la *cultura subsidiada* es esencialmente consumida por quienes, gracias a su nivel económico o educativo, encuentran familiares sus contenidos (cfr. *ídem*). Ante este panorama, las preguntas de Jiménez son más que pertinentes:

“¿Cuántos millones de personas se mueven en este inmenso territorio sin poder participar en un coro, [...] sin haber pisado nunca un teatro, sin haber ido a un museo? Cuántos, sin embargo, tienen en su casa tres radios y tres televisores con video y DVD. [Según CONACULTA], 69% de la población nacional no participa en ninguna actividad colectiva, 90% no suele pintar, 70% no suele escribir, 70% no canta, 47% nunca ha asistido a una presentación musical. Sólo 5% [...] dice preferir el teatro, la danza o las exposiciones y el 5% de los ciudadanos de todas las edades estudia alguna disciplina artística. [...] Pocos [jóvenes] están en un taller de algo. No hay casa de cultura a la mano. Los cursos que imparten no tienen cupo, no convocan a nadie o nadie sabe que existen. [...] Los menos, con estudios universitarios, con familias que por alguna razón azarosa los llevaron al teatro, al Museo de Antropología o al Templo Mayor, no más del 5%, participan de la cultura artística del sector oficial o civil. Se interesan por el jazz, la música de concierto, el video, la fotografía, las artes electrónicas, la danza contemporánea, el ballet, el teatro del cuerpo y las expresiones de frontera, sin que ello excluya repertorios eclécticos que mezclan lo artístico con lo masivo” (Berman y Jiménez, 2006: 186, 196).

¹⁶ Parte de esa pobreza cultural se debe, según Nivón y Portal al surgimiento de la televisión en los cincuentas, que poco a poco “cambió las formas de diversión, afectando particularmente al teatro; [...] empobreció el humor y la inteligencia de los capitalinos, [transformó] la relación de los habitantes con el espacio público” (1999: 87, 102) y cambió la forma de comunicación, la sensibilidad estética y la comprensión de la realidad, en tanto medio difusor omnipresente.

Resulta paradójico que por falta de espacios, espectadores, difusión o distribución, el trabajo artístico –especialmente el *subsidiado*– no llegue a ser recibido, pues “ningún artista crea para nadie”. Además, el que una parte de los impuestos sostenga un arte sin contacto social “entraña una injusticia” (*idem*: 18) porque el *sentido social de la creación*, no se cumple.

4.4. ESPERANZAS. SOLUCIONES. APUESTAS

La educación estética: sensibiliza para la convivencia pacífica. La belleza da un bienestar superior al de la salud. El arte es una máquina alquímica.

Sabina Berman. Democracia Cultural.

Para solucionar las deficiencias del sistema del arte, las **políticas culturales** deben transformarse, pues lamentablemente se acostumbraron a pensar más en la creación, los creadores, la producción, los consensos y el arte consagrado, que en la recepción, el público, la distribución, el riesgo, la experimentación artística o la comunicación (cfr. *idem*: 169). El subsidio al arte favoreció que los artistas operaran al margen de lo público, creando estructuras cerradas y endogámicas. Dadas las condiciones socioeconómicas del país, el Estado ha dejado de ser el eje de la política cultural, pero podría fungir como un apoyo que no únicamente incluya dinero, sino “exenciones, liberaciones o gestiones, [...] desde una posición catalítica, que deje la operación en manos ciudadanas” (*idem*: 50-51). Partiendo de lo que existe, Berman y Jiménez proponen:

- **Fomentar y facilitar la participación de nuevos agentes**, como las asociaciones civiles, las organizaciones artísticas, artistas individuales, empresas pequeñas y medianas, agrupaciones comunitarias, centros culturales alternativos, editoriales independientes o productoras privadas.
- **Estructurar la legislación en materia cultural**. El CONACULTA, tal como ahora existe, está lejos de reorientar las políticas culturales, ni siquiera recibe su presupuesto directamente sino a través de la SEP. En esta dependencia, “estará siempre subordinado a los retos mayúsculos y colosales que significa la crisis de la escuela” (*idem*: 309). Quienes verdaderamente influyen en

la política cultural son la Secretaría de Hacienda, la de Economía o la de Comunicaciones, por ello, la cultura debe ser reconocida “como un sector dentro de la administración pública” (*idem*: 206); es decir, como un *recurso sustentable*, en el amplio sentido de la palabra. A nivel internacional, la cultura ya es tomada en cuenta como motor de la economía, además de considerarse un “espacio de diálogo intercultural capaz de favorecer la paz” (*idem*: 159).

- **Impulsar la investigación prospectiva** capaz de relacionar los distintos campos artísticos con los medios de comunicación y los sectores científico, tecnológico, educativo o social.
- **Fomentar la educación artística entre la población**, a través por ejemplo, de “la formación de maestros en educación artística para la escuela básica, programas y centros de educación no formal, formación de artistas para trabajar con niños y escuelas, acercamiento de centros culturales, museos y programas artísticos con comunidades y escuelas o la formación de públicos en todas las disciplinas” (*idem*: 318).
- **Actualizar la infraestructura existente**, hasta donde otras prioridades lo permitan, pero con la intención de que también se reelabore la noción de *espacio artístico* usando espacios alternativos o a la misma calle, lo cual dependería de una nueva legislación.
- **Profesionalizar a los promotores culturales** con una orientación hacia la sustentabilidad. “Buscar nuevos esquemas y montos de financiamiento público, privado y civil [...], fomentar y apoyar a las empresas civiles y a otras formas de organización autónoma” (*idem*: 320).

Independientemente de que el Estado y los ciudadanos tomemos cartas en el asunto y hagamos viables estas propuestas, tanto la cultura como el arte se transforman aceleradamente, más aún en el contexto global, de modo que estos flujos también propician que los proyectos autónomos, que ya existen, se fortalezcan:

“Basta leer la crónica de la jornada de Cultura Autónoma, donde espacios alternativos como el Galerón, el Circo Volador, Multiforo Alicia, El Sauce Boxeador, la Casa Tomada y otros, luchan agrupados en la RECIA (Red de Espacios Culturales Alternativos) y buscan condiciones de operación que no sean las de una cantina o cualquier otro establecimiento comercial. [...] Buscar autonomía de la gestión artística, es buscar la sostenibilidad de un proceso artístico individual o colectivo, la posibilidad de ser tú en tiempo y forma, el derecho de transformarte a ti misma y de decidir cómo quieres entrar al campo y para qué. [...] Supone no traicionarte a ti misma como creadora pero al mismo tiempo hacerte cargo del destino de tu obra” (*idem*: 221, 223).

Cabe una aclaración final para cerrar nuestro marco. Si bien hemos descrito las dificultades que una infraestructura y educación artística inadecuada o inexistente generan, nos sustraemos del prejuicio de que si las prácticas artísticas no ocurren tal como el sistema del arte lo exige, están lejos de ser llamadas así. De forma ideal, cualquier habitante de la ciudad tendría el derecho y la posibilidad de contar con una educación e infraestructura artística, pero los hechos han mostrado lo contrario; lo cual no puede tomarse como una justificación para anular la experiencia artística y estética en la vida de las personas. Precisamente, puede construirse en lugares impensables y totalmente cotidianos, si recordamos que un lugar es lo que *nuestra relación* con él construye. En el caso del arte, interpelamos las determinaciones que el espacio-tiempo urbano parece condicionar: las personas experimentan, son autodidactas, acceden a la oferta cultural de la que se llegan a enterar o crean la propia; algunas acceden a las casas de cultura delegacionales, donde se imparten talleres de teatro, pintura, escultura, danza, música, fotografía e incluso de principios básicos de cine. Las instituciones oficiales del arte no parecen el único camino para vivir la gama de experiencias que la capacidad artística nos otorga. Aunado a todo esto, están los artistas de *formación académica*, para quienes la ausencia de apoyos económicos tampoco es un obstáculo, como Berman refiere:

“Estamos sentados a una mesa colocada en la banqueta de la calle, bajo la fronda de un árbol. Ahí pone su mesa de madera el Pintor cada día, **sin permiso** de ninguna autoridad. Como dice él: se **apropia** de la calle. A su espalda está la galería que abrió y mantiene para sus cuates, jóvenes pintores como él, donde exhiben y a veces venden, sin permiso de ninguna autoridad. Eso es lo que llamamos

boquetes: lugares o momentos en que la distancia entre la creación y la recepción del arte se acorta, con el ideal de anularse” (*idem*: 21).

Tal vez sea muy pequeña, pero aquí se juega la *franja de indeterminación* y la *apropiación*; porque se realiza una práctica para la cual, de acuerdo con nuestro marco, **todo parece estar en contra**. Dedicar el tiempo a una práctica artística, en modo *no profesional*, parece *poco útil*; sin embargo, ocurre. Así como también ocurre la preocupación-ocupación de intelectuales, artistas y promotores culturales por el futuro y sustentabilidad de *las culturas* y *las artes* en el país. Nuevamente, estos intentos podrían ser atacados cuando tenemos tantas otras necesidades, pero como afirma:

“Amílcar Cabral, uno de los dirigentes de la liberación nacional de los pueblos africanos: [...] ‘**la ausencia de vida cultural es una negación de la existencia misma y contribuye al mantenimiento de las condiciones de degradación social**’. [...] Lo dijo un niño en el Bronx de Nueva York [...]: ‘cuando pinto, siento que me nacen alas y que puedo volar por encima de todos mis problemas, pienso que soy capaz de mover el mundo’. [...] Cuando un niño en Chalco aprende a cantar, su voz se eleva por encima de las calles sin pavimento y puede apreciar otros cantos. Es una pena que el coro se haya desintegrado” (*idem*: 323-25).

La *democracia cultural* a la que aluden Berman y Jiménez es “el privilegio de una vida sensibilizada por las artes”, para disfrutar, tanto de lo que el sistema del arte o el arte subsidiado es capaz de ofrecer, como de “la discreta e íntima gloria de expresar [nuestra] individualidad con arte” (cfr. *idem*: 53). Basta para entenderlo la existencia de los niños cantores del Valle de Chalco, por supuesto, de los músicos mixes de Oaxaca, del proyecto Nortec de Tijuana o del programa de literatura *Siempre Alerta*, dirigido a los policías de Ciudad Nezahualcóyotl¹⁷. Se trata del derecho a la experiencia artística, entre muchos otros derechos.

¹⁷ Este es un programa literario dirigido a elementos de Seguridad Pública de esa demarcación, que busca no sólo tener mejores policías, sino también mejores ciudadanos, sensibles y críticos ante la sociedad a la cual sirven a través del fomento a la literatura y la escritura. El proyecto pretende publicar un libro de cuentos y cinco novelas.

C a p í t u l o 5

M É T O D O

Para que la historia del devenir de nuestra disciplina sea realmente esclarecedora debe tener en consideración las discontinuidades, inconvenientes, fracasos y callejones sin salida, así como las continuidades, éxitos y progresos. No debe pretender unidad si lo que hay es pluralismo.

Sabucedo, D'Adamo y García Beaudoux. Fundamentos de psicología social.

La interacción entre los marcos teóricos y las realidades sociales encuentra su evidencia en el trabajo de investigación, donde se sitúa en referentes concretos, en actrices y actores sociales cuyas palabras, significados y experiencias nos guían en la comprensión sobre las *relaciones* que establecen con sus prácticas artísticas, su ciudad y su cotidianidad. Así, de acuerdo con el marco que hemos presentado, tenemos un objetivo general y otros específicos, basándonos en entrevistas realizadas a 14 personas. A continuación, hablaremos de los criterios de selección de las/os participantes y presentaremos dos cuadros con sus datos generales; posteriormente, nuestros objetivos general y específicos, la justificación del uso de la entrevista enfocada como nuestro método de investigación, los antecedentes, así como las fases del *procedimiento* que llevamos a cabo para realizar las entrevistas y al final, mencionaremos brevemente el modo en que analizamos nuestros resultados.

Participantes

Se entrevistó a 14 personas que voluntariamente accedieron a participar en la investigación; fueron siete mujeres y siete hombres, cuyas edades abarcaron de los 23 a los 32 años. Los criterios de selección fueron:

a. Que realizaran una práctica artística –de acuerdo con la definición de Dewey (1934), mencionada más adelante, en el objetivo general–, con independencia de que al momento de la entrevista, algunas/os participantes no calificaran a sus prácticas como arte, de acuerdo con el sistema artístico oficial. Considerando que en el marco teórico argumentamos que el arte era una *posibilidad humana*, que no se manifiesta en todas las personas debido al funcionamiento de las instituciones artísticas y a lo que nuestra sociedad considera prioritario, once participantes eran

básicamente autodidactas, mientras que los tres restantes se habían formado en escuelas de arte, siendo la práctica artística su *profesión*. De estos últimos, sólo uno de ellos *no* se describía como “artista”. Entre las/os autodidactas, cinco consideraban su práctica como arte, mientras que el resto no la calificaba así, a pesar de que le atribuyeran características del mismo o que experimentaran el tipo de elementos que señalamos en nuestro planteamiento teórico.

b. Que residieran, al momento de la entrevista, en la Ciudad de México o el AMCM. Conforme la muestra creció, se buscaron participantes que vivieran en puntos de la ciudad distintos de aquellos en donde residían quienes ya habían sido entrevistadas/os; esto, con el propósito de ilustrar la diversidad de experiencias urbanas del centro, el norte, el sur, el oriente y el poniente de la ciudad y su área metropolitana.

Características de las/os participantes.

Cuadro 1. Datos sociodemográficos de las mujeres participantes

Muestra	FE	LG	GG	AC	SG	EV	SB
Edad	23	26	25	25	23	28	24
Lugar de nacimiento	DF	DF, creció en Pachuca	DF	DF	DF	DF	DF
Años de vivir en la ciudad	Toda la vida	Dos años	Toda la vida	Toda la vida	Toda la vida	Toda la vida	Toda la vida
Práctica artística ¹	Teatro escribe prosa y obras de teatro	Toca el violín participa en espectáculo de títeres	Hace escultura en papel, escribe cuento	Hace fotografía, pinta	Pinta, toca el teclado en un grupo	Hace arte público, performance, danza	Hace graffiti, escribe poesía
Tipo de formación	Talleres, académica	Talleres escolares	Autodidacta	Talleres escolares	Talleres, autodidacta	Talleres	Autodidacta
Estudios	Sociología no terminada	Antropología	Filosofía pasante	Psicología	Psicología pasante	Letras Hispánicas pasante	Derecho pasante
Con quien vive	Con su pareja y una hija	Con su pareja	Soltera, vive con amigas	Soltera, vive con su familia	Soltera, vive con amigos	Con su pareja y estaba embarazada	Soltera, vive con su familia
Lugar de entrevista	Su domicilio Venustiano Carranza	Plaza de la Conchita Coyoacán	Su domicilio Tlalpan	UAM Xochimilco Tlalpan	Su domicilio Iztacalco	Faro de Oriente Av. Zaragoza Edo. Mex.	Deportivo en Xochimilco, Col. Los Volcanes Tlalpan
Fecha de entrevista	17.05.04	14.06.04	15.06.04	02.07.04	04.07.04	20.07.04	08.08.04 04.09.04

¹ Decidimos usar el *verbo* que nombra a la práctica artística en lugar del *sustantivo* que nombra a la persona; por ejemplo, en lugar de *actriz* o *graffitera*, nos referimos a personas que **hacen teatro** o que **hacen graffiti**. Por un lado, consideramos que la identidad de las/os participantes no se circunscribe a una sola práctica, por muy relevante que ésta sea y por otro lado; para algunas personas de la muestra su práctica era justo eso: **un hacer**, no un estereotipo que muchas veces se presta a estigmatizaciones. Esto también denotó la ambigüedad del término *artista* para referirse a quien había cursado una carrera artística. En este sentido, únicamente **JG** (cuadro 2) se denominó “artista visual” o “pintor”, pues eso estudió.

Cuadro 2. Datos sociodemográficos de los hombres participantes

Muestra	GP	AL	LR	VA	JG	AR	MM
Edad	32	27	28	26	31	26	24
Lugar de nacimiento	DF, creció en Acayucan, Veracruz	DF, creció en varios lugares	DF	Edo. De México	DF	DF	DF
Años de vivir en la ciudad	Seis años	Dos años	Toda la vida	Toda la vida	Toda la vida	Toda la vida	Toda la vida
Práctica artística	Hace poesía, choros, rolas	Pinta, hace títeres, actuó en teatro	Hace graffiti, dibuja, escribe, diseña ropa	Fotografía, dibuja, diseños multimedia	Pinta, fotografía	Hace video documental y hacía fotografía	Toca batería guitarra, pintaba
Tipo de formación²	Autodidacta	Talleres escolares, autodidacta	Autodidacta	Autodidacta	Académica	Autodidacta, académica	Talleres escolares
Estudios	Ingeniería electrónica no terminada	Preparatoria no terminada	Preparatoria no terminada	Administración (lic.), diseño (maestría)	Artista visual, (maestría) etno musicología no terminada	Comunicación social, cine	Cursa la preparatoria abierta
Con quien vive	Soltero vive solo	Con su pareja	Con su pareja, hijo y hermanos	Próximo a casarse vive con sus padres	Soltero vive solo	Con su pareja	Soltero vive con su familia
Lugar de entrevista	Centro de Tlalnepantla Edo. Mex.	Plaza de la Conchita y Parque Frida Kahlo Coyoacán	Su domicilio Edo. Mex.	Monumento a la Revolución Cuauhtémoc	Su taller en Villa Coapa Tlalpan	Su domicilio Benito Juárez	Café Villa Panamericana Tlalpan
Fecha de entrevista	16.05.04	19.06.04	07.07.04	19.08.04	29.08.04	03.10.04	12.10.04

² Por *autodidacta* entendemos la formación en talleres, a través de lecturas o experimentación y por *académica* al egreso de escuelas superiores de arte. Los *talleres escolares* son parte de la educación primaria, secundaria o preparatoria y los *talleres*, se imparten en recintos culturales o educativos.

Objetivo General

Explorar si las prácticas artísticas son interpretadas por las personas que las realizan, como actos de transformación cotidiana de la experiencia urbana dentro de la Ciudad de México y del AMCM, tomando en cuenta que el desarrollo urbanístico y el crecimiento de estas últimas, se ha basado en el impulso a la productividad y la economía, más que al arte y la cultura.

- a. Por *experiencia urbana* nos referimos a las descripciones de las personas entrevistadas, sobre actividades, percepciones, sensaciones, relaciones, imágenes o emociones, directamente ligadas con la vida dentro de la Ciudad de México y el AMCM. En este sentido, hablamos de la ciudad como un *fenómeno*, de la forma como *aparece* ante las personas de la muestra.
- b. En cuanto a considerar *artística* una práctica, esta denominación fue dada por cada participante, coincidiera plena o parcialmente con los cánones del sistema del arte vigente. Por otra parte, la *práctica artística* sí denota un proceso de **hacer** o **elaborar** algo con algún material físico, sea que el cuerpo, instrumentos o herramientas, produzcan algo visible, audible o tangible (cfr. Dewey, 1934: 44); pero únicamente bajo las *formas* de la danza, la música, la poesía, la literatura, las artes visuales, las artes plásticas o las artes dramáticas; cuyos *propósitos* pueden ser estéticos, introspectivos o comunicativos, por mencionar algunos.
- c. Por *transformación cotidiana* nos referimos a la percepción de un cambio en la vida cotidiana cuando, de acuerdo con la experiencia de las personas entrevistadas, aquella se transforma de *ordinaria/reproductiva* a *extraordinaria/creativa* y en donde el medio que provoca o contribuye a dicha transformación, puede ser la práctica artística, por los procesos psicológicos y sociales que conlleva. Sólo exploraremos las *transformaciones cotidianas* que ocurren para las personas entrevistadas, no las que podrían ocurrir para quienes fungen como espectadores de sus prácticas artísticas.
- d. La *experiencia*, sea artística, urbana o cotidiana, parte de la **sensación** y la **percepción**. La sensación se refiere a experiencias inmediatas y básicas, generadas por estímulos aislados simples. La percepción incluye la *interpretación* de esas sensaciones, dándoles significado y organización (cfr. Matlin y Foley, 1996: 2). La percepción no es el conocimiento total del objeto, sino una interpretación provisional, que puede modificarse por la *experiencia*.

Objetivos Específicos

1. Explorar el significado y la relación que las/os participantes tienen con el arte;

1. 1. Los significados y descripciones acerca del arte.
1. 2. El inicio en la práctica artística y su desarrollo.
1. 3. El proceso de las prácticas artísticas y las sensaciones o emociones que provoca.
1. 4. Las interacciones con diversos actores sociales derivadas de la práctica artística, específicamente la importancia del trabajo en colaboración, en equipo y/o la conformación de redes en torno a lo artístico y las experiencias con espectadores.

2. Abordar los significados y experiencias en la ciudad y/o su área metropolitana;

2. 1. El significado y las descripciones de la ciudad y/o su área metropolitana.
2. 2. Las percepciones y experiencias de agrado *versus* desagrado en las diferentes zonas de la ciudad y/o su área metropolitana.
2. 3. El tipo de relación que cotidianamente se establece con la ciudad y/o su área metropolitana (en relación con el punto 2.2.), en las categorías barrial *versus* metropolitana, participación *versus* indiferencia y autonomía *versus* limitación.
2. 3. a. Las experiencias y significados de caminar y de transportarse en la ciudad.
2. 4. Relaciones entre la práctica artística y las experiencias urbanas cotidianas, especialmente si ocurre una mutua influencia o modificación.

3. Indagar la vida cotidiana, en su relación con el arte y la ciudad;

3. 1. Las tendencias que prevalecen en la vida cotidiana y en su espacio/ tiempo: reproducción *versus* creación/transformación, ordinario/cronos *versus* extraordinario/kairos, individualidad *versus* solidaridad.
3. 2. La jerarquización de actividades dentro de la cotidianidad, las necesidades que destacan y a las que dedican su tiempo.
3. 3. Las experiencias y significados acerca del dinero y del trabajo.

Entrevista cualitativa enfocada

Debido a que nuestra percepción sobre el *objeto de estudio* no puede abandonar del todo nuestra subjetividad “sin que ese mismo objeto pierda para nosotros toda existencia” (Abram, 1996: 44), nos reconocemos en la investigación *cualitativa*, en la que quien investiga, se constituye en el propio instrumento. Esto es claro en la técnica de la *entrevista cualitativa enfocada*, que ha sido descrita como un *arte*, debido a todos los procesos cognoscitivos y afectivos que entran en juego cuando se *habla* y cuando se *escucha*. Otras razones para trabajar con este método son la posibilidad de obtener información personal y conocer parte del contexto en el que la experiencia es interpretada, de modo que la entrevista en tanto *conversación*, es una ventana abierta a la vida de la persona. Si bien la *entrevista enfocada* parece planificada y artificiosa porque obedece a ciertos objetivos y hay un *tema predeterminado* del que depende la *selección* de la persona entrevistada, más que un mero intercambio informativo, es un “encuentro radical de subjetividades” (cfr. Sierra, 1998: 299, 329); es decir, emociones, significados y experiencias de quienes participan en el intercambio. Así, la entrevista cualitativa es:

“Una narrativa, un relato de historias diversas que refuerzan un orden de la vida, del pensamiento, de las posiciones sociales o las pertenencias. Fragmentaria como toda conversación, centrada en el detalle, la anécdota, la fluctuación de la memoria, la entrevista nos acerca a la vida de los otros” (*ídem*: 298).

Así, podemos analizar tanto la amplitud mundo social, como el modo en que cada participante reevalúa “el espacio inconsciente de su vida cotidiana” (*op. cit.*). Con esta técnica, la *práctica conversacional* es una forma válida de acceso al conocimiento, porque durante un intercambio comunicativo aparentemente intrascendente, surge “el placer de saborear el *sinsentido*”, a la vez que se conforman la identidad y la percepción social, ya que en el mejor de los casos:

- a) Estructura el proceso de pensamiento.
- b) Determina la percepción propia del mundo y de sus sentidos.
- c) Es el vehículo principal de transmisión y recepción de ideas, valores e informaciones.
- d) En cuanto destreza social, fundamenta la convivencia en comunidad (cfr. *ídem*: 295).

Antecedentes y fases del procedimiento

A pesar de que la técnica principal fue la entrevista cualitativa enfocada, la selección de la muestra marcó una etapa anterior, que sin ser un acercamiento etnográfico riguroso, sí implicó *el registro de un contexto cultural* en el cual once participantes llevaban a cabo sus prácticas artísticas. Además, dicho contexto cultural tenía una relación visible con aspectos de la vida urbana, como el uso del espacio público o la forma cotidiana de organizarse dentro del ritmo de la ciudad. Por todo esto, es pertinente hacer una breve descripción del contexto urbano artístico, al que tuvimos oportunidad de acercarnos.

En primer lugar, encontramos iniciativas por parte de organismos gubernamentales, como la Secretaría de Cultura del D. F., que retoman elementos de la cultura popular o que llevan a cabo festivales en espacios públicos, en contraste con los espectáculos o eventos culturales que se realizan en recintos teatrales o museísticos, por ejemplo. Esto ejemplifica a la *cultura masiva* y en menor medida, a una *cultura subsidiada* coordinada con el gobierno de la ciudad.

En segundo lugar, encontramos organizaciones autónomas, que se manifestaban en espacios públicos o en foros creados por ellas mismas. Hablamos de la *cultura alternativa*, representada por *espacios culturales independientes*³, cuya prioridad es impulsar la creación y difusión artística y/o cultural y en donde puede existir el interés pecuniario, aunque no sea lo fundamental. Son espacios en los que ni el sistema cultural gubernamental, ni las empresas privadas tienen injerencia o la tienen a través de convenios legales que dejan la mayor libertad posible de operación y decisión. También pueden ser espacios constituidos como Organizaciones de la Sociedad Civil (OSC). De cualquier manera, la intención de estos espacios es la promoción de una *cultura alternativa*, que no

³ Registramos los espacios culturales que las/os entrevistadas/os mencionaban o que conocimos al investigar o acudir a eventos donde pudiésemos localizar a personas que aceptaran participar en la investigación. Algunos de estos lugares, de acuerdo con la zona en que se ubicaban, fueron: Muralismo Comunitario en Tlatelolco, ES3 Café Concierto (norte). El Orfeo Catalán, El Galerón, El Tianguis del Chopo (por supuesto), Centro Cultural Lagunilla-Tepito-Peralvillo, Galería José María Velasco, El Mural Café Autogestivo, Tepito Arte Acá, Café la Red, La Casa Tomada, La Madriguera, Casa de Cultura Romita, Laboratorio Cultural Pakal, Intercambio Cultural Latinoamericano Unicornio, Casa Ludika, Casa Vecina (con el patrocinio de Carlos Slim), Hotel Virreyes (centro). Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata, Cafetlán, Café Neri (sur). Café el Jolgorio, Centro Cultural CECOS, La Peña del Son, El Casetón, Centro Regional de Cultura de Ciudad Nezahualcóyotl, El Komplejo Kultural, Casa de la Cultura Independiente Benito Juárez (oriente). El Foro Cultural de Azcapotzalco, Centro Cultural la Pirámide (poniente).

encuentra cabida en los medios masivos de comunicación ni en las instituciones culturales oficiales y que generalmente es producida y demandada por la población joven.

Por otra parte, también hay espacios gubernamentales que por el tipo de proyectos que promueven o las zonas en que se ubican se denominan *alternativos*, como el caso de la Fábrica de Artes y Oficios de Oriente (FARO), que accede a los recursos del gobierno del D. F. Una de las diferencias primordiales entre espacios independientes y gubernamentales es la seguridad de financiamientos – públicos o privados–, con que los segundos cuentan y que facilitan el crecimiento y desarrollo de sus proyectos.

De este modo, la selección de la muestra se hizo en determinados contextos culturales. La **primera fase** de la investigación fue el contacto inicial con las/os participantes, que hicimos de diferentes maneras. *Cuatro* participantes, fueron conocidos en eventos culturales o artísticos abiertos al público, a los que se acudió con ese propósito. Estos eventos fueron, el *Ciclo de mesas redondas Arte-accione-es Performance*, realizado en el Museo de la Ciudad de México en junio de 2002; *el Anti-congreso: Las formas de la Contracultura*, realizado en el *Multiforo Rockotitlán Sur*, en abril de 2003; el *Festival de lectura en homenaje a Xavier Villaurrutia*, realizado en la Glorieta de Insurgentes, en septiembre de 2003 y *las Jornadas de Cultura Popular Juvenil*, realizadas en el Circo Volador, en febrero de 2004. Estos eventos eran promovidos por la Secretaría de Cultura del DF y organismos culturales oficiales o por espacios autónomos.

La asistencia a estos eventos nos permitió escuchar conferencias, discusiones, opiniones o participaciones, así como conocer las expresiones artísticas y culturales de personas que coincidían con el marco de nuestro trabajo. En el caso de que alguna persona cubriera nuestros criterios de selección, le exponíamos nuestro interés y el propósito de nuestra investigación. La mayoría de las personas a quienes nos acercamos y que cubrían los criterios para ser entrevistadas, aceptaron sin dificultad dar sus datos para establecer un contacto posterior. Hubo un solo caso con quien se hizo una breve entrevista, pero que finalmente no formó parte de la investigación, pues consideraba que los “estudiantes universitarios” no tenían un compromiso social, que hacían trabajos que se “empolvaban” y que él se sentiría “avergonzado” de participar en un proyecto de ese tipo; opinión que por supuesto respetamos y que vertimos aquí como muestra de la diversidad respecto de su propia práctica y respecto del trabajo de investigación.

En el segundo contacto con estos cuatro participantes, usamos la técnica de *bola de nieve*; es decir, las mismas personas nos dirigieron a otros contactos una vez que la entrevista con ellas/os había

concluido. De este modo establecimos contacto con *cuatro* personas más. Una tercera forma de acercamiento fue a través de gente cercana a la investigación, que sabía de alguna persona que reunía nuestros criterios de selección. Así se realizaron los últimos *seis* contactos.

En la **segunda fase** se llamó por teléfono a las personas elegidas para la muestra y se fijó una fecha de entrevista. Sólo en el caso de una participante pasaron dos años entre el primer contacto y la entrevista; con otros dos, pasó un año, con otro más, seis meses y con el resto de participantes menos de cinco meses. Todas las entrevistas se hicieron de mayo a octubre de 2004. En la llamada telefónica se les recordaba el primer encuentro, el propósito de la investigación y la confidencialidad de la información. En caso de no requerir un encuentro previo a la entrevista grabada, se les pedía una cita, previniéndoles sobre su duración (alrededor de dos horas) y que sería grabada si no tenían inconveniente. Además, se les pedía que eligieran un punto de la ciudad que les agradara y en el que desearan ser entrevistados, con la intención de que esa elección reflejara parte de su relación con la ciudad. Sólo un participante propuso tener un encuentro previo para platicar del proyecto y de su trabajo; aunque antes de hacer la entrevista, en todos los casos hubo una conversación informal, que servía para establecer el *rapport*, la interacción y la confianza.

Seis participantes eligieron ser entrevistadas/os en su casa, ya fuese porque les era más cómodo, porque su lugar preferido era su propio hogar, porque deseaban mostrar algo en particular del lugar donde vivían o porque tenían hijos y debían encargarse de su cuidado. Quienes eligieron otros puntos de la ciudad, aprovechaban que ya tenían actividades en ese lugar para darnos la entrevista. Sólo en tres casos se eligió un lugar que les gustaba y en donde no tenían otra actividad que hacer. De Ciudad Nezahualcóyotl a Coyoacán, la estética y la apropiación de la ciudad cambian, así que los traslados a diversos puntos de la metrópoli constituyeron una extensión del trabajo de campo, en tanto fueron una forma de relación con la ciudad para la investigadora; además, permitieron recuperar contextos y perspectivas desde las cuales las/os participantes miraban a la urbe, lo que fue tan útil en la interpretación de los datos, como conocer los contextos culturales. A través de esta propuesta, no sólo exploramos la relación con la ciudad, sino que la invitamos a ser *el escenario de la conversación*. Los lugares en que transcurrió la entrevista pueden verse en los cuadros **1** y **2**.

Cabe señalar que en seis entrevistas, el encuentro fue mucho más amplio, independientemente de la duración grabada de las mismas. Con dos participantes, el encuentro duró todo el día o medio día – por iniciativa de ellos–, debido al interés por el tema, porque mostraban más acerca de sus actividades o porque nos habíamos encontrado en un punto de la metrópoli que implicaba dos horas

de viaje, como el caso de una entrevista que ocurrió en Tlalnepantla. Cada uno de estos procesos y experiencias se registraron en un diario de campo.

La **tercera fase** fue realizar la entrevista. Al comienzo, les recordábamos la duración, la confidencialidad respecto al manejo de la información y sus datos de identidad y los propósitos de la investigación, además de la libertad para hablar de ciertos temas o reservárselos. También les explicábamos que la entrevista no era rígida, que constaba de tres partes y que podían hacer comentarios o preguntas al respecto.

La entrevista era *semiestructurada*, orientada con las respuestas que surgían, profundizando en unos aspectos más que en otros dependiendo de cada caso; sin embargo, se basaba en una guía previamente elaborada (ver **Apéndice 1**), que cubría los temas de arte, ciudad y vida cotidiana y con la que se hizo una prueba piloto con una persona dedicada al arte que no integró los resultados. Otro elemento que diversificó el curso de la entrevista, fue el hecho de acceder a documentación previa sobre la o él participante, presenciar su práctica artística o tener una entrevista introductoria que no era grabada, pero permitía elaborar notas para el segundo encuentro. Esto ocurrió con la mitad de las/os participantes. Previo o posterior a la entrevista, en todos los casos hubo un acercamiento al trabajo y material artístico. La entrevista de menor duración fue de una hora y media, la más extensa, de cuatro horas (en el domicilio del participante) y sólo en un caso, la entrevista se hizo en dos encuentros debido a compromisos de la participante. Al final de cada entrevista, escuchábamos sus comentarios y si lo solicitaban, ahondábamos en el propósito de la investigación. Con algunas personas, hicimos el compromiso de entregar los resultados de este trabajo. La **cuarta fase** fue la transcripción en papel de las entrevistas, para su posterior análisis. Esta actividad duró alrededor de cinco meses.

Consideraciones éticas

La primera consideración ética fue el *consentimiento informado*, donde aclarábamos los propósitos específicos de la investigación o cualquier duda que pudiera surgir. La segunda fue asegurarles la *confidencialidad* de la información proporcionada en las entrevistas o en otros encuentros derivados de su actividad artística. En varios casos, la confianza y disposición que se generó condujo a narraciones de orden personal, distantes *objetivamente* del propósito de la investigación, pero muy útiles como testimonio de los encuentros comunicativos dentro de la ciudad y expresión de la *cualidad conversacional* de la técnica. Sin embargo, dado que se trató de información

personal o familiar, no necesaria para la investigación, fue omitida del grueso del análisis. Por otra parte, para distinguir a cada participante sin revelar su identidad, empleamos dos iniciales. En cuanto a los nombres propios, de organizaciones, grupos, parejas o amistades que también pudieran comprometer la confidencialidad, decidimos usar seudónimos, para que la narración tampoco perdiera su sentido.

Construcción de categorías para la interpretación de resultados

Una vez que las transcripciones en papel fueron revisadas definimos *categorías*, de acuerdo con los objetivos específicos y buscando que fueran *mutuamente excluyentes*, para agrupar la información contenida en los textos. Nuestros objetivos específicos fueron modificados algunas veces, en función de las narraciones de las/os participantes y del curso que tomó el análisis de resultados. Fue el caso de los objetivos específicos **1.4.**, **2.3.**, **2.3.a.** o **3.3.**, que correspondían con experiencias a las que la mayor parte de la muestra aludió y que no se contemplaron como aspectos centrales desde el inicio de la investigación, pero cuya relación era de tal importancia con los temas trabajados, que replanteamos el sentido de nuestra interpretación para incluirlos.

Creadas las primeras categorías, algunas fueron descartadas debido a que incluían información muy particular o tan alejada de los objetivos, que nos hubiera dificultado un análisis global; especialmente, nos interesaron aquellas categorías que relacionaban las prácticas artísticas, la ciudad y los elementos de la vida cotidiana. También construimos subcategorías, debido a la diversidad de respuestas. Esta identificación nos permitió dar una estructura comprensible a la cantidad de información que manejamos (400 cuartillas de entrevistas), así como a las coincidencias, diferencias y particularidades de las/os participantes en su conjunto. Destacamos que cada una/o proporcionó información de una enorme riqueza y complejidad, cuyo abordaje *global* necesariamente implicó dejar fuera mucha información, siempre con la intención de plasmar los aspectos esenciales, tanto de cada participante como de nuestros objetivos. En cuanto al modo en que presentaremos los resultados, si bien consideramos que para las/os informantes hay una interrelación permanente y no divisible entre la práctica artística, la ciudad y la vida cotidiana, es conveniente *separar* para comprender y evidenciar los vínculos que existen, de modo que el orden de presentación de resultados es *práctica artística, experiencia urbana y vida cotidiana*.

Finalmente, como ya señalamos, hicimos actividades complementarias a la entrevista, tales como el acercamiento a la vida cultural urbana, el registro de esas experiencias y los detalles del desarrollo

de las entrevistas en un diario de campo; además de la revisión de material u obra artística o la asistencia a presentaciones de las/os participantes. En este último punto, cuando no se trataba de textos (como poemas, “choros” o cuentos de los cuales solicitamos una copia o consultamos en Internet) o de trabajos que podían mostrarse durante la misma entrevista (esculturas en papel, documentales, fotografías, entre otros), acudimos a diferentes espacios de la ciudad para ver las presentaciones y exposiciones. Todo esto nos permitió integrar la *palabra sobre la experiencia* de la entrevista, con el *acto y la vivencia de la práctica* y fue un material útil en la interpretación de los resultados; sobre todo al elegir, del material transcrito, aquellas palabras o temas que mejor reflejaran, no sólo el objetivo de la investigación, sino la *experiencia* a la que nos habían permitido acceder. Por otro lado, un abordaje más profundo, tanto de cada disciplina artística como de su desarrollo particular, hubiera excedido nuestros objetivos. La etapa de asistir a presentaciones de las actividades artísticas fue la más extensa y se dio a lo largo de todo el proceso para concluir este trabajo. Todavía en 2008 recibimos invitaciones, a las que no siempre acudimos, pero en el caso de que lo hiciéramos fueron registradas en un diario de campo. En este sentido:

GP – Acudimos a una presentación en el Festival de Lectura de Paseo de la Reforma en diciembre de 2005 y a un concierto con cantautores en la Carpa Geodésica en agosto de 2006.

FE – El día de la entrevista mostró guiones de sus obras y posteriormente asistimos a uno de sus montajes teatrales en la UAM Xochimilco (2004) y en la explanada de la Casa del Lago (2007).

LG y AL – En junio de 2004 asistimos a su espectáculo de títeres, como parte de las Jornadas Estudiantiles del CELA en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en 2006, a la presentación de un documental en el que participaron, en un centro de derechos humanos.

GG – El día de la entrevista mostró las esculturas en papel que había realizado, así como algunos textos que había escrito.

AC – Acudimos a una exposición realizada como cierre de su taller de fotografía en diciembre de 2004, donde por primera vez presentó su trabajo públicamente.

SG y MM – Asistimos a un ensayo del grupo musical y a un concierto en el café El Mural. Por otra parte, **SG** mostró fotos de sus pinturas el día de la entrevista, mientras que el encuentro con **MM** se llevó a cabo en un Centro Social donde había un mural en el que había participado.

LR – Durante la entrevista hubo un ensayo del grupo *hip hop* que integraban sus hermanos y amigos. Visitamos un libroclub para ver un *graffiti* del que habló con entusiasmo en la entrevista. En televisión transmitieron el cortometraje “Rastros de Hollín” en el que tuvo una participación.

EV – El día de la entrevista compartió notas periodísticas y bibliográficas sobre su trabajo de *performance* y arte público. En septiembre de 2006 envió una invitación al plantón sobre Paseo de

la Reforma, en donde coordinaba una presentación de *performances*. También ha aparecido en algunos programas de televisión, sea realizando alguna pieza u opinando sobre el arte público.

SB – Durante la entrevista mostró alrededor de 50 fotografías del trabajo que ha realizado, también la acompañamos mientras hacía un *graffiti*. Apareció en la serie “Otros Nosotros” transmitida por canal 22 en 2006, que versaba sobre la diversidad cultural de los jóvenes.

VA – Envío por correo algunos dibujos que había realizado y proporcionó su sitio en Internet.

JG – Durante la entrevista en su taller, mostró algunas pinturas y material para intervenciones en las calles. Posteriormente, consultamos la galería virtual en la que su obra es expuesta.

AR – El día de la entrevista mostró su documental sobre un foro cultural alternativo, que después fue transmitido por el Canal 11, en un programa dedicado a exhibir cortometrajes mexicanos.

Hasta este momento hemos definido los temas de nuestra investigación, el marco del que partimos para abordarlos, así como el método que empleamos y su justificación. La segunda mitad de nuestro trabajo expondrá las realidades con las que el trabajo de campo nos encontró, las diversas voces de las/os informantes y la voz de nuestra interpretación.

C a p í t u l o 6

RESULTADOS

PALABRAS Y ACTOS: LOS CAMINOS PARA TRANSFORMAR LO ORDINARIO

¿Cómo es posible que los significados subjetivos se vuelvan facticidades objetivas?

Berger y Luckmann. La construcción social de la realidad.

Al analizar las entrevistas, no trataremos de establecer la verdad, sino de presentar la *experiencia subjetiva*. Algunos relatos propiciarían análisis más profundos e incluso polémicos, para los que nuestro marco es insuficiente; sin embargo, apreciamos esta complejidad, cuya comprensión se sigue construyendo en las prácticas de investigación. Nuestros objetivos específicos están centrados en el significado y en la descripción de dos puntos en particular: el arte –el análisis más amplio se hizo sobre sus significados, conceptos y propósitos– y la ciudad. También se abordó la vida cotidiana de las/os participantes, asociada con los puntos anteriores y con las necesidades que día a día tenían que resolver. En este sentido, muchas de las experiencias transmitidas en las entrevistas, son valoradas como *apropiaciones y transformaciones cotidianas dentro de la ciudad*, como hemos justificado a lo largo de nuestro trabajo. Señalamos que en la presentación empleamos los términos *arte y práctica artística* indistintamente.

Finalmente, las viñetas con que ilustramos nuestros objetivos, se redactaron con el siguiente *código de transcripción*: las citas textuales están entrecomilladas; al inicio o al final de cada viñeta añadimos las iniciales con las que identificamos a cada participante. Cuando entre una frase y otra usemos *corchetes* [...] es porque se han suprimido fragmentos de la cita literal debido al uso de muletillas, repeticiones o porque varias frases expresaban la misma idea. Los *corchetes con palabras o frases dentro*, son citas no literales a las que fue necesario agregar contenidos de otras partes de la entrevista, para completar el sentido de las respuestas. Los *puntos suspensivos*, representan las pausas que las/os participantes hacían al momento de expresar sus ideas. En ocasiones, las personas decían frases cuya intención trascendía el uso de las palabras y donde la *forma de decir las* revelaba un sentido distinto al significado literal, fue el caso de la ironía que representaremos con (i), de la sonrisa (s), la risa (r) y las risas (rs), cuando la investigadora reía también. Creemos necesarias estas acotaciones, pues recuperan parte de la riqueza de la *conversación transcrita*.

EXPLORAR EL SIGNIFICADO Y LA RELACIÓN QUE LAS/OS PARTICIPANTES TIENEN CON EL ARTE

La experiencia del proceso de la creación no se puede verbalizar, si se pudiera, sería otra cosa... un poema.

Eugenio Barba.

1. 1. Los significados y descripciones acerca del arte.

En nuestro marco se mencionó que establecer una *definición* de arte no nos era útil, sin la comprensión de su significado y propósito singular, pues sólo desde la amplitud de su sentido, entenderíamos la apropiación de la práctica artística y su posibilidad transformadora. Tampoco nos enfocamos en el grado de coincidencia entre las definiciones del sistema del arte y las de las/os participantes, aunque difícilmente las nociones oficiales no pesan al momento de intentar “definirlo”. Agregamos que fue especialmente enriquecedor considerar los datos como una sola propuesta –o *definición*– del significado del arte; es decir, como una construcción colectiva de quienes sin tener contacto entre sí y desde la mirada de la investigadora, parecían rebatirse o apoyarse. Las coincidencias entre las/os participantes son dos:

a) En todas las entrevistas se marcó una distancia, de diferente magnitud, respecto de concepciones “elitistas” del arte, alejando de ellas el significado y propósito de sus propias prácticas. La misma distancia se marcó respecto de los propósitos comerciales o económicos en el arte. En algunas ocasiones las nociones de *propósito* o *utilidad*, automáticamente se asociaron con aspectos lucrativos, por lo que se concluía que el arte era algo sin ningún propósito, en ese sentido. No afirmaron que *vender* el arte estuviese *bien* o *mal*, sino que al hacerlo la intención cambiaba y con ello el **sentido** de la práctica. Por “arte elitista” entendían aquel que se volvía *comercial*, que esperaba *reconocimientos* y *privilegios* o que pretendía *alejarse de la realidad* en la que vivía. En muchas ocasiones, tal distancia fue un franco rechazo o crítica. En el caso de **GP**, con ironía primero, atribuyó al arte un conocimiento específico del que se excluía, pero inmediatamente se apropió del significado que él valoraba:

“Va a estar difícil [decir qué es el arte] porque... como yo soy ingeniero en electrónica, cabrón (r) [...] el arte para mí... es vivir cabrón... es sentir, es apasionarte [...] no habría una definición así completa sobre lo que es el arte para mí [...] es un abanico así... multicolor en el que tú, pues del color que te quieras sentir o ser”

VA, también comenzó por definiciones ya reconocidas del arte. Fue el único que aludió explícitamente a la separación entre el arte y la artesanía:

“Creo que hay varios conceptos ¿no?, uno [...] generalizado por las eminencias, que es lo que reconocen ellos como arte, [...] artistas ya consagrados que se dan... la capacidad de poder decir qué es y qué no es, [...] hay otros teóricos que alegan que el arte es algo más nuevo, [es] lo que se deriva, de las artesanías, [...] lo que hicieron los griegos al esculpir sus dioses, motivos que cumplían... con funciones religiosas y después únicamente se empiezan a aplicar de una manera expresiva, aparte de lo religioso; [...] para algunos, alguna finalidad, pues podría ser... egocéntrica [...] porque unos... se dicen artistas o a la mejor la fama ya los ha logrado... ensimismar tanto que, ya lo único que siguen produciendo es con la finalidad de considerarse alguien especial o cosas por el estilo”

EV fue mucho más directa:

“A mí personalmente... no me interesa mucho como definir qué es el arte ¿no?, [...] me interesa más [...] otras cosas... más relacionadas como con lo social o lo político y meterme en definiciones de qué es lo que puede ser el arte o no, en realidad no me interesa mucho, [...] pero pues [...] yo creo que arte es... como lo que cada quién quiere que el arte sea ¿no? [y] el *performance* o el arte, en general, pues puede ser tan político y tan social o tan apolítico y tan cerrado como uno quiera que sea ¿no?”

En ese sentido, el *uso* que **EV** daba al arte era justamente social y político, como después lo aclaró, pero su desinterés denotaba que para ella el arte no se ocupaba de esas realidades. Como **MM** lo expresó:

“Desde mi punto de vista, [...] los artistas mexicanos están totalmente aburguesados, [...] a los del teatro les importa un bledo dar talleres de teatro para sectores populares, [...] no está en sus planes; [...] en el asunto ideológico tiene mucho que ver el artista y es otra de las características de los artistas de hoy ¿no?, no se meten en problemas con nadie ¿no?, no están dispuestos a criticar absolutamente nada, [...] hay diferentes sectores [artísticos] pero los dos grandes son el arte crítico y comprometido y el arte que domina, que es el arte acrítico, nihilista y que no se mete en broncas con absolutamente nadie”

Dos de los tres participantes con formación *académica* –**JG**, artista visual y **AR** estudiante de cine– coincidían en no tener claro lo que era el arte:

“Así un significado del arte o [...] concepto, no... no tengo así uno, como claro ¿no? [...] como algo personal [...] me ha permitido hacer como muchas cosas, [...] es algo como más humanístico ¿no?... como más abierto [a mí] me ha permitido trabajar como en proyectos educativos, [...] conocer otras situaciones [...] bueno, hasta relaciones amorosas ¿no? (r) [...] entonces me ha permitido desarrollarme en varios aspectos” (JG)

“No me ha quedado muy claro qué es el arte ¿no? [...] siento que ha cambiado su significado [...] históricamente [...] porque a veces como que se le asigna... a una cierta elite o a un cierto grupo social y se le... excluye a otro ¿no? [...] y también, no me queda claro quién determina ¿no? un hecho artístico [...] yo me rodeo de gente... que es artista porque así se asume. [...] pero pues nada más, o sea, siento que realizan trabajos creativos. [A mis documentales] no me gusta llamarles arte, sino más bien trabajos creativos, porque como no entiendo bien qué es... y de veras no es así como payasada ni nada (s), [...] a veces hay cosas que dicen que es arte y no entiendo por qué... otras que a mí me parecería que sí y no entiendo también por qué no” (AR)

Conceptuar al arte resultó un ejercicio de abstracción poco útil. La pregunta *¿qué significa el arte?*, les remitió a su *hacer concreto* y a las posibilidades que ellas/os habían descubierto, sin interesarse en que eso fuese generalizable o “verdadero”. Es decir, lo que la *experiencia* del arte significaba en sus propias vidas era más relevante que su correspondencia con una definición o expectativa del mismo; mostrando así, las inconveniencias de restringirlo a definiciones ahistóricas. No obstante, en todas las entrevistas se valoraba la formación especializada o el dominio técnico que se podrían adquirir en las escuelas de arte y cuyo ejercicio *sí definía* a un artista, pero sin valorar el estatus que pretendidamente éste debía tener.

b) La segunda coincidencia entre las/os informantes fue que el arte no se confinaba a un solo campo de actividad. Debido a que provocaba experiencias sensibles, expresivas, comunicativas e incluso espirituales, era “útil” dentro de la vida de las personas y se volvía “necesario”. Así, a las palabras *utilidad* o *propósito* se les asignó una connotación distinta. **SB**, opinó:

“Para la mayoría de las personas, el arte no es útil, pero [...] yo diría que no es tan absoluta esta afirmación porque [...] no podemos entendernos sin ese complemento, [...] desde las cavernas, pues el hombre tenía una franca necesidad de plasmar... cosas abstractas o cosas internas, [...] creo... que es más bien un sentimiento espontáneo que no puedes evitar (s), [...] también es parte de la evolución humana [...] de una manera, pues colectiva ¿no?, porque en las diferentes culturas [...] han existido diversas formas de ver al mundo [...] como parte de una explicación de... hacia dónde vamos y por qué pensamos de esta manera”

Respecto a la **utilidad**, hubo dos tendencias. La primera describió al arte como un espacio de *conocimiento interior* y la segunda le adjudicó un propósito *comunicativo* fundamental, dirigido a los otros. Estas tendencias no necesariamente se anulaban entre sí ni a otros propósitos del arte, aunque para cada participante, alguna de ellas era más relevante.

Por otra parte, **EV** y **MM** mencionaron que más que una experiencia interior o comunicativa, veían en el arte una *herramienta de transformación social*. No obstante, **EV** refirió que el contacto con su propio cuerpo, al cual el *performance* y el arte público la llevaban, era algo placentero y significativo; incluso desde su infancia, pues practicó danza y otras disciplinas corporales que le proporcionaron dicho contacto. El resto de informantes reconocía que el arte generaba transformaciones y críticas sociales, en tanto *campo de posibilidad*; sin embargo, a pesar de aceptar que dichas transformaciones eran necesarias o que participaran en ellas de otros modos, su acercamiento al arte no se basó en estas cuestiones:

“Yo creo [que el arte] nace, no como una necesidad de transmitir cosas a otra persona, sino como que de aclarar tus cosas por dentro ¿no?, entonces ya después, sí tiene esos [...] objetivos [...] puedes transmitir tu pensamiento [...] a alguien o a todo un pueblo y con eso cambiar la mentalidad... de una sola persona, tuya o una sociedad ¿no?, [...] es muy difícil a veces que se logre, [...] más que nada sí como generarte primero un cambio y dejar cosas muy claras dentro de ti para poder hablarle a los demás ¿no?” (AL)

Finalmente, **JG** encontraba que el arte podía ser aplicado a otras áreas, en su caso a la educación y por eso, era para él un espacio de desarrollo y crecimiento personal, abarcando dimensiones intelectuales, emocionales, personales, sociales o afectivas. Ya que la práctica artística constituía su *forma de vida*, no contaba sólo por sí misma, sino también por aquellas experiencias a las que accedía siendo artista visual. Mencionaba que un “artista” no tenía por qué limitarse a una sola área, como la creación, porque el arte no es algo rígido, sino *libre*; aunque reconocía que muchos no pensaban de este modo:

“Algunos artistas [...] se quieren quedar como en una parte ¿no?, de que ‘soy artista y ya’ [...] digo, no creo que los artistas vivamos en una burbujita... sino vivimos en un entorno ¿no? (s) y todas estas situaciones, pues nos competen [...] tanto como a un barrendero, como a equis persona, un contador, no podemos hacer al lado como lo que estamos viendo [...] lo que tenemos en el entorno”

Esta perspectiva se aleja de la supuesta división entre disciplinas, del artista encerrado en una esfera alejada de su sociedad y del prejuicio de que estudiar arte o dedicarse a él es “morirse de hambre”; por lo menos en el caso de **JG**, que había tenido trabajos no netamente artísticos, pero en los cuales aplicaba su conocimiento pictórico. Es factible que el arte participe de otras disciplinas o áreas del conocimiento como la educación, la enseñanza, la terapia psicológica, la ciencia o la publicidad, por ejemplo; con lo que también se une a aspectos cotidianos de la vida.

Las/os informantes también coincidieron en que un propósito del arte era el *conocimiento interior*, sencillamente porque era una derivación de *vivir*: sentir, oír, ver, tocar, oler o degustar. El arte permite ser “lo que tú quieras”, lo que necesites. También se trata de *ser*. El arte es *lo que uno es*. O uno *es*, haciendo arte. Especialmente para quienes raramente compartían sus trabajos artísticos (**VA** y **AC**), lo principal era el proceso de *intimidad personal*:

“Es una forma como de explorar las emociones, los sentimientos y así, todos esos demonios y diablos que uno trae adentro y que puede plasmar en diferentes formas ¿no? y que cuando otras personas están viendo esas cosas pueden percibir... algo de lo que tú estabas sintiendo, [...] mucho del arte es intimidad, [...] trabajar contigo, con esas emociones [...] que muchas veces no nos permitimos, [...] para mí, el poder dibujar, el poder fotografiar, significa [...] construir como un espacio de autorreflexión constante ¿no?, de quién soy, hacia dónde voy, qué siento; [...] como yo no soy artista plástica, como yo no me dedico a esas cosas [...] lo hago como mucho para mí, como para estar entendiéndome constantemente ¿no?” (AC)

Para **FE**, que se dedicaba a escribir y hacer teatro:

“Es la forma de poderme conectar con la verdadera vida... de poder trastocar ¿no? [...] lo que aún no tiene color... lo que parecería que no tiene sentido ¿no? desde ver cómo llueve ¿no? y con la lluvia hacer música, desde ver los ojos de una persona y saber que ahí hay un corazón; [...] es una forma de vida, es conectarte con el alma ¿no?, de las cosas, yo creo que... todo tiene un alma y tiene una conexión más profunda ¿no?, de lo que sería en apariencia; [...] el arte me ha ayudado, pues a poderme salir ¿no?... de todas estas estructuras sociales para poderme encontrar conmigo, entonces el arte es mi forma de expresar ¿no?, mi corazón, mi alma, mis sentimientos”

Si la práctica artística era un proceso de *autoconocimiento*, plasmaba, además de lo sensorial, lo emocional. En este sentido, sólo **GP**, **AC**, **LR** y **MM** hicieron una referencia clara a emociones

dolorosas o de enojo, por lo que muchas veces la práctica artística se entendía como un “desahogo”:

“Es el instrumento adoptado por el ser humano para expresarse, para expresar [...] la carga que uno lleva dentro, [...] es una puerta, donde te puedes fugar y donde puedes viajar y encontrar mundos distintos y extraños, [...] pienso que somos como imanes... que todo el tiempo estamos cargándonos de ideas y de visiones, de mundos... extraordinarios ¿no?... y que de repente es necesario expulsarlos, porque te están pesando ¿no? [...] si no... estás de malas todo el tiempo ¿no? [...] o bueno, al menos en mi caso [...] hay veces que me agarra el insomnio porque necesito pararme en la noche... a dibujar algo ¿no?, a pintar algo [...] porque me siento con una carga emocional muy fuerte, [...] eh, chida ¿no? o sea, alegre, que me resultó algo, [...] hasta el lado negativo ¿no? que salió todo mal... que todo se me cayó” (LR)

LG, AL, SG, SB, VA o **JG** también aludieron al *placer*, especialmente en el proceso de creación, que presentaremos más adelante.

En tanto la práctica artística lleva a un conocimiento o profundización *interior*, suponemos que no ocurre *fuera* de la vida común, en la que no encontramos el *alma* de las cosas o parece que *no tienen sentido*. Se contrapone a la *experiencia* de esa vida porque es una *conexión más intensa*, precisamente con el “alma” –el *centro*, el *corazón*, la *profundidad*, la *esencia-pureza*– de las cosas y de las personas, que nace del encuentro con mi propia sensibilidad. Sin embargo, ese *otro mundo* al que se accede o esa posibilidad de mirar *desde otro lugar*, no son verdaderamente *otro* lugar, pues son mundos y perspectivas que me ocurren *a mí*, que pasan dentro de mí, que conforman *mi experiencia*; son perspectivas a las que puedo recurrir en determinados momentos. Es el mundo para mí, del que la fenomenología hablaba.

Para las/os participantes la vida posee una hondura y una posibilidad, no siempre evidentes, a las que el arte nos permite entrar, mirando más profundamente la realidad que hay. Esto critica implícitamente los modos de vida, situaciones o exigencias que impiden al ser humano la comunicación consigo mismo y que sólo parece ocurrirle al *salirse*, *desahogarse*, *liberarse* o *apartarse*; porque en forma *cotidiana* es constantemente obstaculizada, frenada. También significa una “salida” de la rigidez habitual con que las cosas son percibidas. “Salirse” entonces, no es *irse*, sino *encontrarse* o reencontrar en la cualidad *profunda*, *central*, *esencial* de las cosas, algo que también yo soy. Ya que no me voy de lo cotidiano, porque no es posible, reencuentro su potencia: lo cotidiano se *transforma para mí* a través de *mi mirada* y de *mi acción*. Incluso es una

transformación desde que una *atmósfera* para el trabajo artístico es creada, lo que puede ser la intención durante presentaciones o exposiciones, pero también cuando se entra en contacto con telas, sonidos, pinturas o pinceles, en un espacio doméstico o público. **MM** habló de la asociación entre el arte y la libertad:

“Lo relaciono con libertad, arte con libertad; [...] puede ser una expresión especializada y bien educada ¿no? [...] en un artista de carrera o [...] una expresión que se ha aprendido de manera empírica, [...] tradicional [pero] las dos tienen en común la expresión liberada del autor, [...] la libertad de poder decidir qué hacer y qué no hacer con tu vida, [...] no nada más con tu pensamiento sino con tus hechos, [claro que] si no es libre una totalidad, pues no es libre un individuo solito ¿no?, pero en el arte expresa ese universo que tiene en la mente, [...] lo saca [...] y en el momento que él está haciendo arte, [...] él está ejerciendo su libertad”

Es precisamente desde el sentimiento de *libertad* que el significado del arte es tan amplio, como si en el *espacio-tiempo* de su acción, las imposiciones, influencias, barreras o aprendizajes se detuvieran, permitiendo el paso a la *propia voz*. Una libertad que *es* en tanto reconoce como su *margen de acción* al marco sociocultural. No es una libertad que se *eleva por encima de*, sino que se *adentra en* lo cotidiano.

Para el conjunto de informantes hubo relaciones entre el arte y la vida. “Estar vivo” significaba tener un contacto consciente con la realidad, tal cual se vivía: armónica, amable, áspera o violenta. Toda vez que la sensibilidad y la consciencia eran interpeladas cotidianamente con diversas escenas, estímulos, voces o representaciones, la opción de las/os participantes no únicamente era la *indiferencia* o el *olvido*, sino el detenimiento sobre esos aspectos. Para **EV**, el arte significaba:

“Vivir mi vida de una forma, [...] hacer de cada experiencia una experiencia estética también, [...] vivir con consciencia de cada cosa que uno hace, [...] en la que uno participa, de los lugares en los que uno transita, o sea, como ir absorbiendo de las experiencias y de los lugares, no nada más el transitar cotidiano, sino realmente estar en el lugar, [...] estar con todos los sentidos, [...] con la mente abierta y despierta y percibiendo, interactuando realmente con el medio”

El arte no se alejaba de la realidad, se involucraba, profundizaba en ella; la *intención* se dirigía a sus aspectos fugaces o permanentes y mediante la práctica artística se la *recreaba*, se *repetía* para que fuese una realidad mirada desde otras perspectivas. Cuando la realidad es *reinventada* con el arte, la persona se reinventa también, como el propósito que **GP** encontraba:

“Primero liberarme a mí, [...] en donde vivo veo... eh, siento, huelo ¿no?, muerdo, aruño, entonces la realidad que vivo me hace reaccionar [...] ante todo el desmadre que está pasando de violencia, guerra... yo creo que los que somos artistas estamos comprometidos a decir algo, no te puedes quedar callado cabrón, si no eres cómplice ¿no?... tienes que denunciar ¿no?... cualquier arte yo creo que tiene que decir algo que aliviane el alma, [...] que te cree preguntas... que te vuelvas a reinventar [...] ¿qué chingados estamos haciendo aquí cabrón? [...] ya caí en un pinche patrón así de indiferencia, [que] lejos de sensibilizarme, pues me aleja ¿no?, entonces yo creo que los que hacemos arte sí queremos expresar eso, [...] decir, denunciar, hacer sentir... sin ser presuntuosos, [no] andar ahí, creyendo que nosotros somos los que tenemos la verdad absoluta ¿no?”

GP, parecía implicar “los que somos *artistas*, los que somos sensibles, no queremos ser indiferentes” y más allá de la simplificación de un *compromiso* social en el “no te puedes quedar callado”, hablaba de un incontenible *no puedo*, en el que la realidad percibida era *excesiva* y no permitía el silencio. *Callar* entonces, tal vez no significa callar ante los otros, tanto como callar ante mí, negando o ignorando la realidad que siento y vivo.

Esto nos conduce a la segunda tendencia. Debido a la forma de involucrarse con la realidad cotidiana, salvo **AC** y **VA**, en todos había una necesidad no sólo de la exploración íntima, sino de *compartir* y *comunicar* esa experiencia. Recordemos que las bases simbólicas y de cohesión humana del arte, muestran hasta qué punto el ser humano es social, pues siendo una actividad profundamente íntima, siempre parte y se dirige a su sociedad. En las descripciones de las/os participantes, encontramos la constitución de una *vía circular* en la que se *daba* y se *recibía* a través de algo tangible: *el objeto artístico*. **SB** compartía:

“Personalmente yo busco que mi *graffiti* se vea, porque es una forma de hacer partícipe a las personas de lo que haces; [...] sería muy sencillo tomar un cuaderno... empezar a hacer dibujos, [...] que ese cuaderno se haga viejo, [...] se pierda... y todos esos seres que han salido de mi mente, pues se queden en el olvido, entonces [...] yo quiero compartir mi trabajo, de una manera general, porque realmente no hay un receptor determinado en el *graffiti* [...] una característica es la fugacidad ¿no?, que un día, está tu obra y al siguiente ya no, [por eso] es algo desinteresado; [...] lo mío es más bien [...] el placer de hacerlo y el placer también de comunicar algo a la gente, yo sé que algunos lo van a tomar, otros lo van a ignorar, etcétera, pero pues siempre habrá un destinatario, al final”

“Para mí el arte es esa expresión que puede hacer que yo me comunique con los otros y que me comunique conmigo misma, [...] de poder trasmitirle a los demás algo, algo de mí y algo del mundo [...] el objeto artístico

pues para mí es un vínculo [...] entre mi persona y entre la sociedad que vivo, entre el mundo que vivo” (GG, escultura en papel)

Como receptoras del arte, **AC** y **SG** percibían que una persona mostraba más fielmente su modo de ser a través de las obras artísticas, que en la cortesía del trato cotidiano. **SG**, quien estaba en contacto con obras de muralistas mexicanos, consideraba que en ellas la personalidad de sus autores era evidente, ya fuese por el tipo de trazos, colores, texturas o incluso de temas. Mencionó además la exposición del fotógrafo Koudelka, en la que aprendió:

“Cómo es que una fotografía pues también te dice mucho ¿no?, o sea, no sólo una pintura o una caja-objeto ¿no?, [en este caso, acerca de] la vida de Koudelka, [...] su personalidad; [...] le apasionaban los gitanos ¿no? [...] es lo que más me interesa del arte ¿no?, o sea... cómo el arte te abre esos horizontes [...] a partir de algo que tú haces, [...] puedes desarrollar todo tu mundo, [...] el arte te da [...] diferentes códigos para comunicarte también ¿no?, el conocer diferentes expresiones, diferentes formas de ver la vida”

Por su parte, **AC** consideraba:

“A lo mejor no encuentras la manera de decirle a alguien cómo te estás sintiendo, cuál es tu estado de ánimo, pero sí lo puedes reflejar en una foto, [...] en un dibujo ¿no? [...] y te hace percibir mucho más a la persona, no te quedas sólo con la palabra o con la primera impresión, sino que puedes percibir cosas profundas [...] yo nunca he considerado lo que yo hago es arte [pero] a mí me satisface [...] cuando le puedo mostrar una foto a una persona y esa persona me dice ‘me hace sentir esto...’ y es algo similar a lo que yo estaba sintiendo”

EV también encontró cauce en la expresión artística para su inquietud principal, que era *comunicativa*:

“Como que decía ‘bueno y esto ¿con quién lo comparto o cómo lo difundo o cómo hago que los demás pues lo lean’, [...] en determinado momento de mi vida el *performance*, me resultó como... una forma efectiva para lo que en ese momento quería comunicar y para lo que en ese momento quería hacer, [tampoco me interesa] ser una artista profesional que de repente ya no tenga nada que decir y nada que aportar (s) pero que... pues siga haciendo cosas para seguir siendo considerada artista y no perder su nicho de artista y sus privilegios como artista, [pero] me sirvió [...] para compartir ciertas reflexiones, ciertos pensamientos, etcétera, que de otra manera no sabía cómo compartir”

Para **AL** o **LG**, el arte se originaba por la interacción con los otros –público, espectadores, transeúntes–; era producto de un *encuentro comunicativo* que en el caso de ellos, se manifestaba *sin palabras*, pues ambos enfatizaron que su espectáculo de títeres, al carecer de texto o diálogos, se sostenía con imágenes y música; por lo que no establecía una comunicación basada únicamente en la capacidad *racional*. Mencionaban:

“Yo creo que es el punto donde el arte empieza a florecer ¿no?, donde empieza a asomarse [...] cuando el espectador tiene contacto... con el autor por medio de la obra” (AL)

“Yo siento que algo me transmite una sensación artística desde el momento en el que hay un cambio, así, por muy pequeño que sea... una pequeña transformación ¿no?; mucha gente... en la calle, cuando terminábamos de tocar nos decía ‘es que uno no se espera ir a mitad de la calle y encontrarse con esto ¿no?’, [...] te dicen ‘es que te paras [ante el espectáculo de títeres] y cuando sigues caminando, las cosas son diferentes’... o sea, la gente se va en un trance diferente; [...] desde el momento en el que tú observas una reacción colectiva como que sientes que estás integrándote o que estás conectándote con el público... no en el sentido de que la gente diga ‘qué bien se ve este espectáculo o qué bien hecho está’, [sino en] el hecho de que se establezca un vínculo y un lenguaje sin necesidad de textos ¿no? [...] sí, un lenguaje emotivo, completamente... sensible ¿no?” (LG)

El arte se reconoce como un lenguaje común que penetra los códigos cotidianos y urbanos de incomunicación; un lenguaje más “emotivo y sensible” que racional, que ocurre del “artista” hacia el “espectador” y viceversa. Se convierte en un encuentro con la profundidad del otro, con el que momentáneamente nos podemos identificar. Esto era particularmente relevante para las/os participantes que hacían de las calles su escenario, como algunas intervenciones de **JG**, el arte público de **EV**, el *graffiti* de **SB** y **LR**, el espectáculo de títeres de **AL** y **LG** o la poesía urbana de **GP**. En donde parte de la intención era cambiar algo dentro de la monumental *inmovilidad* e *insensibilidad* defensiva de la urbe; haciendo palpable tanto la *oportunidad* misma del cambio, como la *creatividad* en espacios y tiempos en los que se ha asumido que nada puede cambiar, que nada nos detiene, nos interesa o nos conmueve. Cuando las personas reaccionamos ante las prácticas u objetos artísticos –que fueron generados por una realidad que todos compartimos pero a la cual no vemos de la misma forma–, encontramos un **flujo comunicativo**, que significa *movimiento*: nada es estático, ni siquiera lo cotidiano, que no está solidificado sino que es *líquido*: vital, ahí *fluimos*. Ese movimiento es la *vitalidad*.

MM consideraba que el arte era capaz de *sintetizar y comunicar* las condiciones de vida de una persona, pero también de toda una época; no se circunscribía a una experiencia personal y aislada, sino que era capaz de ser un reflejo histórico y social, denotando nuevamente su función simbólica. Por ejemplo, el arte público refleja la reivindicación de lo cotidiano de la segunda mitad del siglo XX y el *graffiti* da cuenta, en su proceso de emisión-recepción, de las nociones acerca de lo público, de la propiedad privada, de lo que se considera ilegal o de la diversidad cultural. Para **SB**, los *escritores* (otro modo de referirse a quienes hacen *graffiti*) eran:

“Una especie... de vínculo, a través del cual [...] puedes tal vez intuir cuáles son las necesidades de un grupo social ¿no?, [...] a través de los escritores puedes ver un poco las necesidades de las personas”

En reciprocidad, los procesos históricos y sociales también condicionan al arte –en la misma *vía circular* – de ahí que cualquiera *pueda* ser artista, pero no cualquiera lo sea de hecho, por lo menos desde las sanciones que el sistema del arte dicta o porque no todas las personas logran revertir las condiciones que impiden los actos de creatividad. **MM** expresaba que pese a la libertad que el arte brindaba, quien lo realizaba necesitaba haber “satisfecho una serie de cuestiones”, que en ocasiones dependían de la clase social a la que se pertenecía y los prejuicios que eran parte de la misma. **MM** también creía que la caracterización elitista del arte, se debía a las restringidas oportunidades de acercarse a su práctica. Para él, hacer del arte una opción cotidiana en la vida de “los mexicanos”, implicaba una transformación política radical; de hecho, sus intereses y propósitos en el arte pasaron de *expresivos* a *transformadores* , con base en estas ideas:

“Habría muchos que dirían que definitivamente no hay ningún propósito [en el arte] y nada más es para distraerse, [...] para tener una terapia ocupacional o [...] para decorar ¿no?... yo creo que sí [...] tiene varias funciones, [...] tiene una función educativa... fundamental; [...] es muy útil, cuando se enseña artes plásticas, cuando se enseña música, cuando se enseña danza, cuando se enseña teatro ¿no?, [...] cuando desde la educación básica, los niños se les... estimula a que participen del arte, es muy útil; [...] las sociedades donde han priorizado la enseñanza artística, han bajado los índices de violencia, son sociedades más organizadas, aunque siempre hay un carácter ahí... de dominación económica [...] porque las sociedades civilizadas dominan a las sociedades poco civilizadas y eso es lo que les da el superávit económico para poderse desarrollar... pero, el acceso que tienen en su educación básica les da [...] el conocimiento de que existen opciones para vivir diferente, [...] es algo que en México conocemos poco... pero [...] cuando a un pequeño se le estimula, se le permite dibujar, se le permite pintar ¿no? y se le da información, ese... es un artista en potencia, [...] él puede decidir no ser artista [pero] es muy importante tener la opción del arte, [...] no tenemos la opción de ser

artistas desde pequeños, sólo algunos mexicanos la tienen ¿no?, los mexicanos de primera... habemos mexicanos de segunda y habrá mexicanos de tercera ¿no? [...] y para... que se solucione el problema de la falta de educación artística, primero se tienen que solucionar otros problemas [que tiene] que ver con el desarrollo económico, [...] con el régimen político, [...] con la legalidad, incluso [...] con la Constitución mexicana, [...] con la historia del país ¿no? (s); [...] hay una gran estructura de la SEP, una gran, gran estructura... a nivel nacional ¿no?, que puede ser utilizada, [pero] si no replanteamos el sistema educativo nacional, si no replanteamos el Estado, la política económica, no vamos a hacer ni madres (s) ni artistas, ni legisladores, ni ciudadanos, ni obreros ni campesinos”

En cierta forma, **MM** sintetizó todo aquello que las personas que han accedido al arte pueden obtener: “el conocimiento de que existen opciones para vivir diferente”. También juzgó que el distanciamiento entre la mayor parte de las personas y el arte, era repercusión del sistema artístico vigente en nuestra ciudad, desde el cual se construyen las posibilidades que lo incluyen o excluyen de nuestra experiencia.

1. 2. Explorar el inicio en la práctica artística y su desarrollo.

Este objetivo nos permitió construir breves reseñas artísticas de cada persona entrevistada que, pese a lo valioso de su contenido, colocamos en un anexo (Apéndice 2) para no subrayar las diferencias que existen entre los procesos artísticos de cada participante. En cuanto a los aspectos que compartían, la mayoría remitió su infancia como el momento inicial de su práctica artística, pero fue en la juventud que ésta adquirió su verdadera forma y encaminó sus decisiones. Para el total de informantes, la juventud parecía una etapa de autonomía en la que dentro de un proyecto de vida más amplio, daban un lugar fundamental a la práctica artística. En casi todos los casos, la influencia de la madre, el padre u otros familiares para iniciar la práctica, fue más casual que intencional, simplemente dada por la convivencia familiar. Sólo en dos casos, el padre o la madre realizaban una actividad artística. Más determinantes que la familia, fueron maestros o talleres que promovieron o crearon el interés por el arte en general. Exceptuando a **EV** y **AC**, el resto coincidió en ya tener una inclinación, que sólo buscó una provocación para manifestarse.

En la mayor parte de los casos, ese comienzo infantil o adolescente que había surgido casi por casualidad, por tener a la mano, por ejemplo, colores y papel, no presuponía la intención de dedicarse al arte o de ser la/él *artista*, pues lo que encontraban significativo era el *hacer mismo*, que se vivía con placer o por lo menos agrado, pero cuya consolidación se debió a otros procesos,

encuentros y decisiones. Decimos nuevamente que el arte es un *encuentro* con una/o misma/o, con las propias habilidades, con que la copia de un superhéroe o de un personaje de caricatura estuviese bien hecha, con disfrutar el movimiento del propio cuerpo o con la fascinación por una cámara fotográfica y la imagen, como **AR** refirió:

“Saber que puedes decir algo con eso o registrar una imagen que a ti te guste [...] siento que es una muy buena forma de comunicarse... desde chico, nunca he sido como muy afectuoso con la lectura por ejemplo [...] y he encontrado en las imágenes, una forma así muy efectiva de comunicación, [al principio fotografiaba] así, cosas muy bobas, [...] jamás pensé... como en hacer muy complejo eso, sino era como muy natural, [...] si en la escuela veía que había gente jugando voleibol, los fotografiaba, [...] iba al parque y había unas palomitas ahí, pues fotografiaba las palomitas, [...] después fue tomando sentido [...] en la adolescencia y la juventud se va ampliando el universo y entonces se amplía todo [...] ya, pues me subía al camión y ahí tomaba unas [fotos]”

En este sentido, muchos de los instrumentos o elementos para llevar a cabo la práctica artística habían sido algo cotidiano y por tanto, *accesible*. Para **SG**, por ejemplo, el acordeón, la música o la posibilidad de tomar clases con amigas de su madre, eran parte de su vida. Tomar fotos, dibujar, actuar o imaginar no están separados del resto de la vida, convergen con ella; aunque el modo en que estas acciones amplían los horizontes o la experiencia interior en relación con el mundo, sí se alejan de lo cotidiano.

Abordando otro tema, cuando las prácticas artísticas se fueron consolidando, muchas veces hubo respeto y apoyo por parte de sus familias. Sin embargo, para **GP**, **FE**, **AL**, **JG** y **VA**, hubo desde insinuaciones para que reconsideraran su decisión artística, hasta un franco rechazo y presión:

“Sí hubo obstáculos ¿no?... y más porque eran [...] dos hijos que estudiaban esta área y decían ‘¿cómo?... pues no va a haber dinero, pues de qué van a vivir... no van a comer de amor del arte’ y todo eso (s)... pero eso también es [...] cómo las culturas ven a los artistas ¿no? y cómo los esquematizan, [...] dicen ‘mi hijo hippie’ (s) [...] como el artista que... anda ahí o que se droga o que anda tomando chelas, para... hacer como... tratados de pintura en los bares y todo eso ¿no? (s)... que sí hay ¿no?, de todo hay [pero] dije ‘bueno, pues a mí no me interesa ¿no?, al fin y al cabo el que va [...] a vivir de esto, pues voy a ser yo ¿no?’, [pero] sí se quedaron con la idea de que [...] esta área no redituaba [...] mucho tiempo, bueno ¿qué tendrá?... unos seis años que ya [...] dicen ‘ah, pues sí saca dinero’ (s) dicen ‘el hijo pintor’ y ya [...] me presentaban ante sociedad ¿no? (s), [...] no tenía como meta darles resultados ¿no?, sino que ellos se dieron cuenta y dije ‘pues está bien’” (JG)

Sólo **FE** y **VA** cedieron ante la presión de estudiar o dedicarse a otra actividad, aunque parcialmente, porque no dejaron completamente de lado sus prácticas artísticas:

“Como el bachillerato había sido [...] con carrera en informática administrativa [...] y mis padres no me querían apoyar en ninguna carrera artística ni filosófica... querían algo rentable, ya sabes (s), siempre todos están preocupados por la economía y qué va a ser de tu futuro... y dije ‘bueno, ya para darles gusto’, pues metí en la UAM Administración y bolas, que ahí me quedo (r)” (VA)

Llamó nuestra atención el que la mitad de entrevistadas/os, además de sus prácticas artísticas principales, *escribía* narrativa, cuento, poesía (**GG, AC, LR, SB, VA**), ensayos (**EV**) o con una intención dramaturgica (**FE**). Pensamos en esto como evidencia de la necesidad de expresarse, aun con medios tan asequibles como la pluma y el papel. Algunos de quienes intentaron dar forma a emociones o ideas mediante la escritura, encontraron que les era más sencillo hacerlo a través de otras prácticas; fue el caso de **GG** y **FE** (que pasa del texto a la representación teatral) o de **SG** (que se acercó a la poesía pero prefirió la pintura). Esta decisión tenía que ver con la evaluación que hacían de su *calidad* al escribir e ilustra que una práctica es placentera en la medida en que se tenga habilidad para realizarla.

1. 3. El proceso de las prácticas artísticas y las sensaciones o emociones que provoca.

Muchas de las respuestas respecto a este punto, describieron como *una sola experiencia* los tres momentos que analizamos de la práctica artística: a) el *proceso* que la *antecede* y *acompaña*; b) las *sensaciones* que se generan *antes* y *durante* la realización de la práctica y c) la *descripción* de las piezas u obras ya terminadas. Ya que, naturalmente, las/os participantes hablaron de estos tres momentos sin separarlos, proporcionaron segmentos extensos y narrativamente ricos, en los que constantemente se remitieron a sus experiencias y anécdotas. Identificamos tal prodigalidad al hablar, como signo de la vitalidad que encontraban en el arte.

a) El proceso que antecede y acompaña a la práctica artística.

En general, las/os informantes asumieron que lo artístico implicaba tanto *trabajo* como cualquier otra actividad, por lo que su origen no era la inspiración, como **GG** señaló:

“Yo estoy contra la inspiración divina, yo siento que el arte no tienen nada que ver con la inspiración divina, yo siento que el arte como cualquier cosa es un trabajo arduo, un trabajo constante y un trabajo que te frustra y un trabajo que si no le chingas no te sale ¿no? y entonces más bien como que tú tienes una idea que la vas desarrollando, eso sí, [...] pero la práctica del mismo trabajo va cambiando un poco tu idea [...] y al final, muchas veces, hasta el trabajo te come ¿no?, [porque] termina siendo una idea bien distinta, entonces [...] yo creo que más bien es un trabajo, un trabajo constante”

En el mismo sentido, las/os participantes no trabajaban de forma totalmente espontánea, sin una preparación o sin tenerlo previsto, aunque fuese del modo menos rígido posible. Generalmente, requerían una organización previa con respecto a otras actividades y personas o estaban en función de los espacios de presentación o exposición, como en el caso del arte público. Sin contar con lo anterior, los materiales requeridos y la misma reflexión sobre el tema o contenido de la pieza u objeto artístico, también requerían planeación. Conforme nuestra descripción avance veremos que, de acuerdo con el tipo de práctica y las formas de trabajar, los procesos creativos podían ser relativamente cortos o muy largos, podían abarcar días, semanas e incluso años, ser continuos o intermitentes. Por ejemplo, **AR** y el compañero con quien hizo su documental, reunieron cien horas de grabación, para un material que finalmente quedó en 38 minutos y que les llevó dos años de trabajo. **FE** debía contemplar el tiempo de los ensayos para montar las obras, una vez que estaban escritas. **AL**, prefería terminar sus pinturas en una sola noche y **SG** podía tardarse dos meses. **AC** podía dedicarse toda una tarde, de vez en cuando, a tomar fotografías y **MM** destinar algunas horas diarias para tocar la batería. A **EV** le podía llevar meses pensar en una pieza de *performance*, investigar, documentarse e imaginar cómo podría hacerse. **GG** se dedicaba algunos días a trabajar intensamente sus esculturas en papel y luego podía dejarlas por largos períodos, aunque no dejaba de imaginar o guardar “basura y palitos” útiles para armar sus figuras. Cada proceso era diferente y quizá el tiempo resultaba relativo, cuando lo importante era expresar lo que sentían y pensaban.

GP, **FE**, **EV**, **SB**, **JG** y **AR** hacían una documentación sobre los temas que elegían, tal vez por el afán de transmitir y comunicar, más que sólo hablar de su apreciación de la realidad. Para estos participantes era necesario respetar o representar lo mejor posible perspectivas distintas, además de su propia mirada. De modo que, si bien muchas de sus piezas eran íntimas o personales, perseguían un sentido que no sólo pretendía ser personal, lo que nos recuerda que el arte es un espejo social. **GP**, por ejemplo, tenía la intención de escribir sobre mujeres dedicadas a la prostitución, para la cual revisó la literatura sobre el tema, además de acercarse a ellas y sus historias de vida. **EV** había realizado piezas de arte público referentes a los desaparecidos políticos y respecto al trabajo sexual,

en las cuales consideraba que más que sus propias ideas, lo relevante eran las experiencias y voces de quienes protagonizaban o inspiraban la pieza; así, aunque ejecutara en forma “solitaria” un *performance*, había tomado en cuenta todo lo que le decían en entrevistas y cuando era posible, incluía a estas personas en las piezas de arte público.

Interpretamos estas actitudes como un *interés por la necesidad o participación del otro*. Un ejemplo era **JG**, pues en sus proyectos de arte y educación, la vida, el gusto, la necesidad o la apropiación del conocimiento del otro estaban siempre en primer plano y eran la base sobre la que construía su plan de trabajo. Una de sus participaciones fue en un programa dirigido por UNICEF para formar hábitos en niños que vivían en casas hogar. Para **JG** la forma de trabajo de las instituciones solía ser rígida, inadecuada y distante, razón por la cual los niños regresaban a las calles. Una parte del programa incluía los hábitos alimenticios saludables y enseñaba a los niños las cantidades de calorías o los niveles de colesterol; al respecto **JG** comentó:

“Me da risa... ni saben si son niños que tienen colesterol o no y ya les están enseñando como ciertas reglas, [primero se trata de] por lo menos tener un gusto personal por la comida, [los niños] comen ciertas cosas porque se las dan, [mejor] que traten de conocer otros sabores, otras cosas, [...] enséñales a cocinar los vegetales de otra forma, no na'más es... vegetal cocido y ya y cómetelo; [...] yo les puse unas recetas... la idea [...] era de que cocinaran con otros condimentos, [...] otras verduras que no conocieran, berenjenas, etcétera [...] cocinamos y comimos y les gustó ¿no?... entonces ya empezaron ‘ah, como que tiene sabor con esto’ ¿no?... y al final era que ellos inventaran su propia receta y que la cocinaran y que fueran viendo... pues igual se te pasó de sal o igual esto no se combina [...] y ya después empezamos a hablar sobre [...] la parte nutritiva, [...] ‘sí comes mucha grasa, pues las arterias se te van a saturar de colesterol, [...] cuando comes un montón de grasa, al otro día, pues estás bien malo, no puedes obrar’”

Uno de los documentales de **AR**, se hizo como necesidad autorreferencial sobre un movimiento artístico y cultural de su generación, sin dejar de ser útil para las personas o bandas de música registradas en él. Ambas necesidades generaron el proceso para documentar visualmente la vida de un espacio cultural alternativo:

“Imaginábamos [que] en 20 años alguien pudiera ver el documental y darse una idea de [...] cómo es la vida y cómo... qué piensa, pues la gente que es parecida a nosotros, [...] de pronto nos dimos cuenta que había gente que tenía muy buenas cosas que decir; [...] la palabra es muy interesante ¿no?... aunque, también está chido hablar con puras imágenes, [...] a mucha gente le interesa ese lugar y recibimos muchas opiniones de cómo

podía ser el documental, pero siempre estuvimos libres de hacer lo que quisiéramos, [...] sin compromisos con nadie ¿no? [...] Llegó un momento en que sólo grabábamos y llegó otro momento en que sí teníamos una estructura de guión, más o menos como qué cosas iba a haber... entonces, ya íbamos buscando eso [para grabarlo]; por eso es interesante el documental (s), porque es como una investigación académica, [tardamos dos años y medio en hacerlo] hubo muchos contratiempos, como que nos robaron la cámara, como que no teníamos dinero... no teníamos dónde editar, [...] pero eso hizo que pudiéramos observar mejor las cosas, [...] valió la pena [...] porque la gente sí lo ve como un reflejo de lo que verdaderamente pasa ahí, [...] sí registramos mucho y de más y sabíamos que lo estábamos haciendo de más y pudimos haber dicho ‘sólo vamos a registrar esto’, pero [...] nos interesaba tener ese material, [...] hay así, muchas, muchas bandas registradas y pues, sabemos que ese material puede servir... o igual y ellos pueden decir ‘necesitamos algo’... y pues está ahí el registro”

Por otra parte, para participantes como **FE** (teatro), **AL** y **LG** (títeres), **EV** (arte público) e incluso **SG** y **MM** (grupo de música), parte del proceso tenía en cuenta el *espacio* donde se presentaría la pieza o actividad terminada; ya fuese que lo buscaran, lo crearan o fuesen invitados. **FE**, por ejemplo, había pensado dar talleres o presentar su obra de teatro en un pequeño teatro al aire libre de la unidad en que vivía. **SG** y **MM**, gracias a familiares o amistades, se habían presentado en escuelas, así como en ferias realizadas en el Zócalo o Coyoacán por el día de la mujer o por los derechos infantiles –pues su música estaba dirigida a niñas/os–; también habían sido invitados a tocar en cafés culturales, en un reclusorio y en un hospital psiquiátrico. Estas/os participantes habían interactuado con una gran diversidad de públicos y de espacios urbanos a los cuales, en cierta medida, se habían acoplado. Así, esta fase de la práctica artística podía implicar una *interacción espacial* sumamente dinámica.

En ocasiones, se diseñaba una pieza artística en función de un sitio en particular o al contrario, se buscaba el espacio adecuado para una pieza ya creada. En el caso de **AL** y **LG**, su espectáculo de títeres fue concebido para presentarse en la calle, desde ahí se construyeron los elementos para crear una historia y se resolvieron los requerimientos técnicos para la música. El proceso para **SB** y **LR**, que hacían *graffiti*, podía comenzar desde la elección o espera de una barda. Para **LR** una barda necesitaba “tener vida, [...] hay bardas que te gustan y hay bardas que no te gustan”, incluso de eso dependía el ánimo con que pintaba o el contenido de su *graffiti*; no era igual cuando lo invitaban a pintar y aceptaba “por compromiso”, que cuando *él elegía* el espacio. Al igual que **SB**, **LR** prefería lugares transitados, especialmente avenidas “porque somos artistas callejeros, entonces nuestra galería son las calles”; una vez que elegía una barda, se presentaba con el dueño/a para

mostrarle bocetos, los cuales realizaba constantemente, aunque no tuviera dónde plasmarlos. Era posible que le dieran “permiso” de pintar en la barda, que no estuvieran de acuerdo con su boceto y que le pidieran pintar otra cosa o que no le permitieran hacerlo, prohibición que **LR** respetaba. Así, el placer del *graffiti* empezaba desde la elección de la barda, aunque tanto él como **SB** necesitaban tener aerosoles disponibles, conocer la dimensión de la barda, elegir algún boceto que resultara adecuado, considerar el tiempo que tardarían en hacerlo –a **SB** un *graffiti* le había llevado tres días– y en ocasiones, cuando pintaban con otras personas, tratar de equilibrar su *graffiti* con el resto de *escritores* para conseguir cierta armonía, si no en cuanto a los temas, sí en la composición.

Para quienes realizaban una práctica artística *colectiva*, como el teatro, el espectáculo de títeres o el grupo de música, el proceso incluía la coordinación del colectivo. El grupo musical, por ejemplo, implicaba tener ensayos, evaluar el desempeño, crear la letra y la música, promover las presentaciones o adquirir, cuidar y trasladar los instrumentos y el equipo. En cuanto a *compartir el proceso creativo con el colectivo artístico*, **LG** creía muy importantes las críticas de sus compañeros músicos, porque los consideraba parte del proceso y enriquecían su música:

“A mí me ha servido mucho estar con Alfredo, que ha sido así como el maestro que me hacía falta (s) [...] son como los oídos que necesitas para seguir, pues, para no perderte [...] en tus propias concepciones ¿no?, siempre hace falta el contacto con gente que esté haciendo lo mismo para que te digan por dónde te hace falta trabajar más o investigar ¿no?, no sé, como que las redes son bien importantes”

Además de estos detalles de carácter colectivo, en el caso de **AL**, construir los títeres era apenas el inicio de un proceso bien organizado, cargado de afecto, que culminaba con la presentación:

“Desde que construyo un títere, no lo construyo en una semana, por ejemplo, me tardo, has de cuenta un año ¿no?, porque voy juntando [...] la tela para el pantalón o la tela para la chamarra o los zapatos, de qué los voy a hacer, [...] la expresión de la cara ¿no? o qué voy a ocupar para los ojos; [...] cuando ya tengo todos esos elementos reunidos... empiezo a cortar mi patrón para hacer el pantalón... los papelitos para forrar la cabeza de plastilina y [...] hacerla de papel maché, [...] el mecanismo que va dentro de la cabeza, dentro de la cadera, [...] ocupo madera para poder construir el cuerpo, como una especie de esqueleto... hule espuma para darle volumen [...] al pecho o a una barriga o las nalgas o las piernas, [...] me gusta mucho ocupar materiales reciclables, [...] los voy ahí como pepenando, en Querétaro me gustaba mucho caminar en la noche, porque la gente saca su basura y es basura que ni es basura, [...] era la zona centro y es una zona así, súper... ya de lana; [...] el pozo de Olastu, me lo encontré en la basura así tal cual, [...] lo lavé, lo ensamblé y lo pinté y es el pozo

que hasta ahorita hemos ocupado; [...] el hule espuma lo saco de los zapateros o de los tapiceros, [...] consigues un pedazo en cinco pesos o te lo regalan, [...] sí he comprado cosas mínimas, por ejemplo, dos alcayatitas o una armella [pero es más] como ir juntando pedazos, por ejemplo, los zapatos de los títeres que tengo... son de mis zapatos [...] viejos, corto una especie de patrón que hace reducir el zapato, [...] eso me late así mucho porque, aparte agarran como otro significado los personajes [...] tienen más que ver conmigo [...] y mucha gente, [...] hay cosas que me regalan para los títeres ¿no?, que una chamarra así ya rota, [y] ya cuando hago ese títere, me acuerdo mucho de dónde proviene, [...] eso como que le da otro valor [...] desde que los estás construyendo, desde que le pones los ojos y lo miras así, para ver cómo se va a mover, [...] desde ese momento ya tienen una especie de alma; [...] ya cuando lo tienes formado y ya presentaste el espectáculo varias veces, [...] le empiezas a tomar como una especie de cariño y ese cariño sí se torna... una presencia ¿no?, como tener a alguien más dentro de la casa, [...] cuando te sales y dejas la casa sola, como que se la encargas a ellos, mentalmente, [...] luego estás ahí hablando con ellos un rato ¿no?, tampoco les confiesas cosas, pero como que tratas de escucharlos un poco más tú ¿no?, [...] de verlos y de que te vean y los tocas y... pues sí es como una especie de juego también, [...] yo sí los veo como parte de mis juguetes ¿no?”

Finalmente, hubo quienes no dependían de tantas condiciones externas para realizar sus actividades, sino de tener alguna idea preconcebida, los materiales disponibles, la disposición, el tiempo y el espacio adecuados en sus casas, para no ser interrumpidas/os. Si bien estos requisitos eran necesarios para todos los casos, en algunos *todo el proceso* que antecedió a la práctica artística, consistía en propiciarse un *ambiente* para escribir, pensar, experimentar o diseñar. Fue el caso de **GG, AC, SG** (cuando pintaba), **JG** o **VA**.

“Tus ojos te van diciendo cómo cortar el papel para que te quede liso o para que te quede corrugado, [...] regularmente trabajo en mesa muy... muy grande porque soy muy desmadrosa y me gusta aventar el papel, abrir las pinturas ¿no?, [...] llegué a trabajar con alguna compañera y se desesperaba mucho con mi forma de trabajar, porque decía [...] ‘¿por qué si agarras la pintura no la cierras en el momento?’ y yo decía ‘no, porque en el momento yo tengo que estar metiendo el pincel y pintando’; [...] muchas veces prefiero no recoger nada y saber que voy a dejar las pinturas incluso abiertas, pero ese objeto que está ahí no lo voy a dejar hasta que le acabe de poner las puntitos ¿no? o hasta que le acabe de poner la laca... aja, sí, en ese sentido soy muy obsesionada” (GG)

“A veces... por ejemplo, en una clase que estás completamente aburrido y no sabes qué hacer [...] empiezas a rayonear y luego le ves una forma y le empiezas a buscar y ya de repente tienes algo (s), en otras ocasiones [...] te haces una imagen mental de algo que te gustaría hacer y lo empiezas y [...] al terminar, es algo

completamente diferente de lo que tú habías planeado; [...] en lo digital, a veces tengo algunas fotografías de las que he tomado y digo ‘ay, como que ésta... no sé, a ver’ y empiezo a jugar con las luces, los brillos, el contraste y ya a final de cuentas [...] le veo una forma y ya, la pongo ¿no?, [...] nada es con un propósito específico, así de que... ‘ah, el gobierno nos está... voy a hacer un cartel de protesta’ (s) no, o sea, lo hago prácticamente sin una intención específica” (VA)

Por otra parte, conforme el proceso artístico se construía y avanzaba, era probable que surgieran nuevos temas o contenidos en los que las/os participantes se centraban. Ocurría una mezcla de *espontaneidad* y *planeación*. Por ejemplo, una vez que **GG** comenzaba a modelar sus figuras en papel, si bien sólo podía hacer una a la vez, esa la llevaba a crear una serie completa con diferentes expresiones, posiciones o colores. **LR** podía hacer un dibujo base del que se desprendían variantes. En el caso de **EV**, los intercambios con la gente después del *performance*, la llevaban a enriquecerlo o a guardar material para futuros trabajos. También **AR** se interesó en cuestiones planteadas por las personas que entrevistaba para sus documentales y que posteriormente podría registrar, como el acuerdo con la legalización de la marihuana, por ejemplo. Esto nos hace pensar a la creatividad como *un proceso intermitente, fluctuante, no lineal*, aunque después el trabajo requiera de estructura y orden.

El **proceso** de las/os participantes muestra al arte como un acto **sintético, simbólico**; como una idea o una emoción que se “masticó” y se condensó en un escrito, una canción, una imagen o un sonido, encerrando toda la potencia e intensidad de las experiencias; quizá por esto, cuando esa obra se comunicaba era capaz de penetrar en quien la recibía o mostrar tantas cosas de quien la creaba. El *proceso*, tanto como el producto artístico, son parte de una misma experiencia, son las emociones, el afecto, las inquietudes personales, el gusto estético, las dificultades técnicas o económicas, la elección de un tema, la posición ante la vida o el tiempo dedicado. El *proceso* artístico está *dentro* de márgenes cotidianos. El hecho de que las prácticas artísticas obedezcan a una planeación, a una secuencia de acciones, las presenta como dotadas de **sentido**, bien configuradas, pues no son actividades que se *hagan por hacer*. Sino que se *hacen* para *ser*, tanto así, que muestran lo que sus autoras/es *son*.

b) Las sensaciones y emociones que se generan antes y durante la realización de la práctica artística.

Sensaciones y emociones estaban presentes todo el tiempo, pero en dos momentos podían ser muy evidentes. Primero, como *motivación* para llegar a la práctica artística, por la necesidad de plasmar o comunicar una experiencia significativa. Segundo, *durante* la realización de la práctica, momento en el que la mayoría de participantes refirieron placer y tranquilidad, en el sentido de estar tan concentradas/os que olvidaban todo lo demás o por la satisfacción de comunicarse con otras personas o por ver terminado un trabajo y probar las habilidades técnicas o reflexivas:

“Cuando te subías a un escenario y ‘uta ya veías terminado la chamba y veías que a la gente le gustaba... que hacías sentir bien a la gente ¿no?, [...] sientes... te llenas, por dentro ¿no?, soy poeta y es inexorable siempre para mí explicarlo... na’ más se siente y ya ¿no?, tú ves que provocas satisfacciones a la gente y eso te provoca una satisfacción a ti, [...] darle a alguien algo que lo haga sentir bien, yo creo que eso es tu paga” (GP)

“Con la música puedes estar tú solito y después de una o dos o tres horas de haber estado tocando te sientes mucho muy bien, no sé cómo explicarlo (s), te sientes como... con ganas... te sientes musical ¿no? (s), como con ganas de hacer más y más música, [...] como que se te desarrolla mucho la imaginación, todo el tiempo estás diciendo ‘y ahora para este títere se me antoja como una cueredita y no sé qué’ [...] sí, te viajas muchísimo y te emocionas” (LG)

“Yo soy de los que... sí me siento a pintar un cuadro es hasta que lo acabo ¿no?, o sea, yo no entiendo a los pintores que hacen sus cuadros en tres meses o en dos años ¿no?, [yo] me iba a pintar así a las... no sé, seis de la tarde y acababa pintando a las cinco o seis de la mañana ¿no? y no me daba cuenta, o sea, el tiempo se me pasaba así, de repente como que sentía una sed así súper profunda [...] y era por la desvelada ¿no? (s) [...] de que ya mi cuerpo empezaba a decir ‘¿qué pedo?’, [hasta entonces] yo no despertaba de ese rollo y esa satisfacción de ver el cuadro y decir ‘bueno ahora sí ya, me voy a dormir’ ¿no?, aunque mañana le hagas dos o tres cosas ¿no?, [...] no puedo despegarme, es como dejar el pastel ahí en el horno, irte a dormir y en la mañana está quemado; [mejor] al otro día me paraba, lo volvía a ver, me bañaba y me salía y podía seguir haciendo mi vida y mis cosas totalmente tranquilo ¿no?, sin pensar ‘pues no he hecho nada o qué voy a hacer con esta vida’, [...] ya lo había resuelto la noche anterior, [...] no para la gente sino para ti mismo; [...] cuando pinto [...] como que estoy cumpliendo con una parte importante de mi quehacer o mi tránsito en esta vida ¿no?” (AL)

“Siempre pinto sola [...] en el taller pues estabas con todos los demás ¿no?, pero cada quien estaba, pues enfocado a su pintura, [pero al] pintar sola... como que me apropio de mi mundo, [...] como que también es el momento en el que cierras, [...] tienes tu espacio, estás haciendo tus cosas y esa tranquilidad es lo que más me gusta ¿no?, aparte... tengo tiempo también para detenerme en donde yo quiero, [...] estoy conmigo ¿no?, como

platicando, como... pues disfrutando ese momento, [...] siento que es así como el equilibrio [...] conmigo, con mi entorno, [...] aparte de la satisfacción de saber que lo haces bien... que a los demás les gusta también, [...] que realmente alguien más lo pueda disfrutar [...] y manejar otro tipo de lenguaje que [...] sí está a la mano de todo el mundo, pero también es muy personal, [...] es la forma en la que también [...] puedo hablar de alguna forma más sincera ¿no?” (SG)

“Me gusta [la danza] porque yo creo que es [...] una de las pocas oportunidades que realmente me doy como para estar conmigo misma y para relajarme, [...] me encanta estar pensando, pensando, pensando y escribiendo y estudiando [...] pero yo creo que de repente... pues, se cansa uno ¿no? (r) y la danza pues era [...] una manera [...] de relajarme de todas estas cosas y de liberarme y de darme chance... de hacer algo más ¿no?” (EV)

“Siempre he dicho que cuando hago un *graffiti* no me da hambre... si, no sé, llego con dolor de estómago, pues ya no lo siento (s) y si alguien me habla, pues platico con él un poco, pero siempre estoy abstraída en lo que estoy haciendo, o sea que, no puedo así, quedarme a echar el coto... muchos amigos sí lo hacen ¿no?, están haciendo un *graffiti* y están cheleando, están cotorreando y todo eso, pero no, yo... yo me concentro mucho y trato de terminarlo (s)” (SB)

“Me tranquiliza, me siento bien... aunque a veces te sientes frustrado porque no sale cómo tú quieres... pero en general te sientes bien y cuando terminas siempre tienes un respiro de alivio, [...] a diferencia de cuando trabajas o algo que no te agrada mucho, tienes un como que respiro de fastidio ¿no?, yo creo que es la diferencia más grande, aunque mi trabajo no me desagrada, pero no me agrada... del todo [y lo otro] lo estás haciendo de buena gana y convencido, [...] no te cuesta, no te pesa, no es una carga; cuando es algo por encargo, ahí sí te puedo decir que muchas veces sí te cuesta, te pesa, tienes desgano ¿aja?, pero cuando es algo que tú haces por iniciativa propia... rara vez se torna en un yunque o algo así” (VA)

“La primera vez que entré a un cuarto oscuro [...] fue descubrir un mundo ¿no? (s) [...] cuando entré a ese cuarto [...] yo no podía dejar de brincar como chango y de gritar de que estaba emocionada y abrazaba a Román que era mi maestro, [...] cuando empiezas a trabajar ya después, en las ampliadoras y ver que puedes modificar tu foto y hacerla más grande, más chiquita, que puedes jugar con esa imagen y con lo que dice esa imagen, que puedes recortarla... es una sensación increíble... así... para mí era el éxtasis, yo estaba feliz, yo quería estar todo el día metida ahí, [...] quieres todo el tiempo sentir esas cosquillas en tu cuerpo ¿no?, al ver esas imágenes, al trabajar con esos líquidos, me encanta el aroma de esos líquidos, [...] el darte cuenta que todo ese material hace posible lo que tú imaginaste, lo que tú veías [...] es como mágico, [...] después de todo ese proceso que metes líquidos, sacas líquidos, enjuagas, salen chorros de agua y limpias y cuelgas, etcétera [...] y además es un espacio que siempre está calentito ¿no? [...] es como regresar al útero, en donde estás ahí metido,

está oscuro, está calentito y estás haciendo lo que quieres, estás respirando todas esas cosas, [...] de repente oyes acá ruidos [...] como se oiría el corazón o se oiría el trabajo de la sangre o ese tipo de cosas...” (AC)

“Se me puso chinita la piel (s) [...] porque de pronto estás registrando algo que... no va a volver a suceder ¿no? o que es la última vez que va a suceder; [...] si te pones a pensar [...] en el asunto así, del registro, pues sí es algo muy mágico ¿no?, cómo puede entrar por un hoyito negro... y perderse quién sabe en dónde una imagen y después, irse a reproducir a otro lugar... yo, recuerdo mucho [...] una entrevista que tuvimos con la mamá de Rockdrigo González que se soltó a llorar ¿no? y esa parte jamás la ocupamos en el documental... pero, pues sí se me hizo como... muy fuerte que una persona diera eso frente a una cámara y tú poderlo captar [y] que ese trabajo pudo exhibirse, [...] completó como el círculo, así, mágico... de registrar eso y captarlo... y sentir esa emoción de que... hay una materia que se está capturando en un hoyito negro ¿no? (s)” (AR)

“En los ensayos... hay un momento de tensión a veces, pero luego ya, después de un ratito ya empieza a fluir ¿no?, te sientes ¡fu!, se siente como que vuelas (s)... y cuando tocas, hay un momento de tensión y de nervio, así ‘ay, hójole ¿cómo va a salir?’ y todo, pero luego ya [...] te sientes así, igual ¿no?... desde que empecé a tocar en el taller de música del Colegio de Bachilleres, cuando tocaba [...] el son huasteco y [...] los huapangos [...] es muy rápido en la guitarra eso [y al] meterme en el sonido me hacía sentir realmente como si volara... me cae... así, o sea, yo cerraba los ojos, seguía tocando, escuchaba todo y sentía así en el estómago, cómo hacía ¡ayyyy! acá... ¡poca madre! ¿no? precioso (s), por eso creo que el arte es muy importante pa’ los niños ¿no?, porque sí a un niño le haces sentir eso, jamás se va a despegar del violín ¿no?” (MM)

Además del placer, también podía existir una combinación de disfrute y tedio:

“Te digo que yo como que encuentro que el arte es algo diferente a mí ¿eh?, porque muchas veces yo digo ‘sí, ya quiero terminarlo...’ y entonces si fuera realmente mi, mi, mi trabajo, pues ya ahí lo terminaba ¿no?, pero yo sé que no, que esa maldita cosa te está requiriendo que le tienes que poner puntito además ¿no?... entonces, como las primeras dos, tres horas me siento muy bien, las siguientes dos como muy frustradas y las siguientes otras dos como muy cansada de la espalda, muy, muy jodida de la espalda... pero a la vez como obsesionada y metida en el trabajo” (GG)

Como vemos, a pesar de que los procesos de trabajo y las condiciones para la práctica artística estuviesen dadas, el resultado podía no salir como se esperaba y generar sensaciones menos agradables o bien, atravesar etapas en las que cabía la desesperación, el cansancio, el tedio, la frustración o el dolor, dependiendo de lo que la práctica significaba para cada quien. No obstante,

seguía experimentándose un dominio técnico, se ponían a prueba habilidades de diversos tipos y se podía regresar nuevamente a la concentración, la alegría, el contacto consigo misma/o, el gusto por las presentaciones, por ver un trabajo terminado o la sensación de alivio tras haberse “liberado de una carga”. **LR** expresó:

“Cuando acaba la obra dices ‘no quedó bien’... porque esto no es lo que yo quería... porque yo necesitaba más herramientas, necesitaba más pintura, necesitaba más tiempo para poder decir ‘estoy satisfecho con esta obra’... y jamás acabas satisfecho ¿no?, [...] entonces ya ahí dices ‘bueno, no importa, el que sigue va a ser así como lo estoy pensando ahorita’ y empiezas a bocetear y empiezas a sacar más y más y más ¿no? y no se detiene esto”

Así, todas las experiencias se sumaban a la autocrítica, eran aprendizajes para mejorar sus prácticas en cuanto a calidad, organización o contenido y la insatisfacción con algunos trabajos, no impedía continuar experimentando o aprendiendo. Todas las entrevistas coincidieron en que la mezcla de cansancio, placer, frustración o satisfacción eran parte del proceso. De hecho, esas experiencias poco agradables también tenían un sentido. De esta suerte, aunque las sensaciones que hemos mencionado ocurrían dentro de la vida considerada cotidiana, cobraban un significado distinto al derivar en la práctica artística. No se trata del mismo cansancio tras realizar quehaceres domésticos, que cuando se ha terminado de ensayar para una obra de teatro o más todavía, cuando a los *quehaceres domésticos* se les descubre o construye una *cualidad estética*. Son sensaciones que, de cualquier modo, modifican la experiencia del *espacio tiempo*.

c) La descripción de las piezas u obras ya terminadas.

En este punto recuperamos la *riqueza descriptiva* que conjuntó procesos, significados, sensaciones, emociones e incluso pensamientos que las personas entrevistadas tenían acerca de sí mismas, de la sociedad o de la ciudad, *durante* el trabajo artístico o bien, al concluirlo. **GP**, por ejemplo, describió su práctica como:

“Poesía... contemporánea, yo le llamo catarsis cabrón, purificación, liberación (s)... siempre que me presento en algún foro, digo ‘me llamo G... P... y... soy escritor de mentiras’ ¿no? digo mentiras... eso es lo que hago ¿no?, poesía... cosas que vivo, cosas que veo... hay cosas que me gustan y que también escribo... no se me da mucho escribir así en florecitas y nubecitas, pero por ejemplo [...] ‘hace dos semáforos que te olvidé’, esa es una frase que me gusta mucho de mí ¿no?”

Para **LR** fue particularmente significativo el pintar un *graffiti* junto con uno de sus hermanos y un amigo, debido a que pudo trabajar en una barda lo suficientemente grande y sobre un tema que no sólo le interesaba a él, sino a quienes le ofrecieron la barda:

“Estuve esperando [...] una oportunidad de una barda así, [cuando me la ofrecen] nos aventamos cinco días ¿no?, a pleno rayo de sol [...] con andamio y todo, [...] eran tres pisos más o menos [de] un Libro Club que nos invitaron a... pintar, [...] platicamos [...] sobre... nuestras tendencias revolucionarias, rebeldes (s) [y] como ellos quedaron satisfechos con lo que platicamos [no les mostramos boceto]; se hizo una Estatua de la Libertad, del tamaño de la barda... con un... paliacate en la cara... un fusil en la mano y... un listón que decía ‘la tierra es de quien la trabaja’, porque sí [...] la tierra fuera de quien la trabajara, Nueva York sería nuestro ¿no?... de los mexicanos (s); [...] llevábamos el boceto y llevábamos la idea, pero no llevábamos... el diseño de la barda terminado, entonces empezamos... a mezclar ideas, [...] la Estatua de la Libertad está en medio, a un lado está una señora con un rebozo... agarrando... un niño, con cara de espantada, pero ese rebozo se mezcla, con la túnica... de la Estatua de la Libertad y, aparte... atraviesan unas cadenas que se convierten en una serpiente, [...] por eso es que me atrevo a decir que [...] es algo que traes dentro ¿no?, es algo que estás observando... al final de la serpiente, [que] estaba como abriendo la boca, queriéndose comer a un chavo que estaba viendo *Big Brother* ¿no?... como que... dices ‘es imposible que haya tantas cosas que están sucediendo... en esta vida como para que te idiotices’ [...] no estoy en contra de la televisión, yo estoy a favor de ella si los jóvenes o toda la comunidad fuera crítica ¿no?; [...] te digo, de este lado... que era para nosotros el lado gabacho, era... el chavito éste, de *Big Brother*, la serpiente con la cadena, [...] la viejita abrazando... a un nieto, podría ser [...] y del otro lado, el Comandante Tacho y... una calavera, estrellas, eh... flechas, apuntando hacia arriba... eh, un chavo [...] igual, con un paliacate... con un aerosol en la mano, haciendo unas letras [con el nombre del libroclub]; fue una cuestión más... de... pues de hermandad, [...] tanto ellos como nosotros para poder realizar la barda ¿no?, [finalmente] firmamos, le pusimos un mensaje, [...] era algo sobre [...] los sueños... nuestros sueños de... victoria, nuestros sueños... de lucha, nuestros sueños de... derrota también ¿no? [...] era un fragmento del Subcomandante Marcos”

Llamó la atención que las prácticas artísticas de **FE** y **EV**, fueran motivadas por la violencia sexual que viven las mujeres cotidianamente. **FE**, escribió una obra de teatro para reflejarlo y **EV** refirió las razones que la llevaron a crear una pieza de arte público, en la que laboró como trabajadora sexual en la Ciudad de México y en San Francisco:

“Es como esta inquietud de la discriminación y la segregación que sufren las chavas que se dedican al comercio sexual, cuando en realidad es un trabajo que es tan honesto y tan difícil como cualquier otro ¿no?”

[...] y bueno, yo también he escrito que [...] debería de ser mucho más fácil vender tu trabajo corporal, que es lo que hace una prostituta, a vender tu trabajo intelectual ¿no? (rs), que es lo que hace la mayoría de las otras personas, [...] comprometiendo incluso sus convicciones o sus ideas por un poco de dinero ¿no?, haciendo cosas ilegales o corruptas o simplemente que no les satisfacen; [...] pero de repente me parecía que lo que escribía se quedaba como en mera especulación de alguien que no lo ha hecho y que no lo ha vivido, [y] decidí empezar a realizar estas piezas, [...] el objetivo [...] era hacerlas y platicar con los clientes [...] y después difundirlas porque casi siempre las chavas que se dedican al comercio sexual y con las que estuve [...] trabajando... y entrevistando y conviviendo, [...] también creen que no es nada malo pero no lo dicen abiertamente, incluso aquí las chavas de las asociaciones de trabajadoras sexuales, cuando llegan a salir en la tele o hacen una manifestación, salen con su máscara ¿no? [y muchas de ellas] habían llegado a esa situación [...] no como una decisión consciente y responsable sino porque hacia ahí las había llevado la vida, [por eso] me pareció importante hacer luego estas piezas en las que decía abiertamente ‘yo soy trabajadora sexual y bla, bla, bla’ [...] y porque además me parece mucho más honesto intercambiar sexo por dinero que intercambiarlo por amor o por seguridad económica (rs); [...] puedo hacer lo que sea con mi cuerpo y puedo seguir siendo la misma persona, honesta e intelectual y sincera y etcétera y no avergonzarme de ello ¿no?, [...] si voy a hacer algo es porque lo puedo platicar y difundir y comentar con quien sea, si es algo que me avergüenza [...] mejor no lo hago ¿no? [y] si en alguien he podido constatar como un cambio [...] hacia la tolerancia y hacia el respeto y eso, es en mis propios familiares, que han tenido que aceptarlo y convivir conmigo y convivir con eso (s), [...] eso los ha obligado a comprender más a otras personas”

JG había hecho un proyecto en Cuba que llamó *Turista Artista*:

“Era viajar como un turista, pero como artista ¿no?, ir exponiendo en cualquier parte, donde me den chance, en una panadería, en una carnicería ¿no? y son exposiciones de un día, dos días, dependiendo ¿no?, [...] lo que pasa es que la obra, a veces es la que viaja y a veces el artista no viaja ¿no? [...] y lo que debería ser más importante es el artista ¿no?... entonces por eso puse *Turista Artista*, para viajar con la obra y exponerla donde me dejaran, porque no hay como un proyecto para una galería de que ‘quiero exponer para esta fecha’ ¿no?, sino es donde me dejen y donde se pueda, [...] también hacía como las invitaciones [...] de copia y ya... todo al momento, como cultura mexicana, también (rs), todo exprés”

AC describió una imagen que no pudo fotografiar pero que se le quedó grabada en la memoria:

“Se abren las puertas del metro y yo estoy parada en medio [...] y enfrente de mí, hay una mujer payasito de la calle que se está despintando, entonces tiene la mitad del rostro pintado y tiene la mitad del rostro despintado,

[...] ¡una mirada de tristeza, de melancolía, de dolor que tenía!, un rostro... que ese rostro era... como sacar todo [...] mi dolor interno [...] y ponerlo en ella... me sorprendí, me quedé pasmada, [...] me tuve que mover cuando el metro ¡fua!, se movió y me botó”

Como hemos podido ver, cada experiencia artística incluía el *mundo de vida* de su autora/or, más allá del contenido específico de las obras.

1. 4. Explorar las interacciones con diversos actores sociales derivadas de la práctica artística, específicamente la importancia del trabajo en colaboración, en equipo y/o la conformación de redes en torno a lo artístico y las experiencias con espectadores.

Excepto **JG**, el resto de participantes consideró que la **colaboración** o el **trabajo en equipo** eran fundamentales para la práctica artística, por motivos como la supervivencia económica, las cuestiones técnicas o la vida afectiva; pero también para alimentar la creatividad y el juego, compartir ideas y retroalimentar el trabajo. Cabe aclarar que las/os informantes se refirieron a un equipo o colectivo más o menos consolidado y no a colaboraciones casuales o espontáneas. Aunque **JG** había trabajado en colaboración en los diferentes proyectos educativos en que se había involucrado y llegó a tener cierta retroalimentación con su hermana –también pintora–, en su licenciatura y en su maestría el énfasis estuvo en construir un proyecto artístico personal y no en la colaboración:

“Más que nada, con mi hermana porque con mis compañeros, pues [...] ni sabían qué querían en sus sueños ¿no? porque algunos eran de arquitectura y no había lugar y los mandaron allá... habían algunos contadores o diseñadores, [...] algunos realmente no tenían interés en el área, [...] era difícil ¿no?, como que dentro de tus compañeros decir ‘pues le vamos a hacer a esto’ (s) eran como pocos los que les interesaba”

Todas las personas entrevistadas habían trabajado en equipo o colaboración, excepto **GG**, **AC** y **VA**, que no obstante, lo consideraban enriquecedor y deseable:

“Es como completar tu trabajo, es como completarte a ti, yo sé que hay cosas que yo no podría hacer y que no quiero hacer, [...] por ejemplo, yo no me voy a meter a hacer música o danza ¿no?, pero imagínate [...] que me den chance de hacer las máscaras de una compañía de danza y entonces [...] ver, realmente, mis máscaras danzando ¿no? y además [...] cuando es un grupo, el contenido social crece, [...] por ejemplo, mi trabajo está [...] muy acotado a una comunidad, la de mis vecinos ¿no? (r), que ya conocen qué hago, [...] pero no es lo

mismo a que yo tuviera la infraestructura de un grupo, que nos fuéramos, por ejemplo al Zócalo o a otro estado de la República y compartir aún más con la gente ¿no?” (GG)

La experiencia de **VA** al tratar de colaborar con otras personas lo había desanimado, aunque no descartaba la posibilidad de hacerlo en el futuro:

“A veces la gente dice ‘sí, sí, sí, vamos a hacerlo’... y a la mera hora ya no quieren hacer nada, entonces como que ha sido difícil, [...] yo creo que [por falta] de compromiso [porque] yo creo que estamos en una situación tan difícil... en la que vivimos preocupados todo momento por qué vamos a comer, etcétera... que no podemos destinarle mucho tiempo a actividades creativas ¿no?, entonces siempre lo relegamos y lo dejamos en un segundo término ¿ajá? y pues te quedas tú trabajando solo o a veces no haces ya nada, te desanimas tanto que lo botas; [...] ya tendré que empezar a frecuentar a otros ociosos como yo (rs) para ver qué podemos hacer, [...] sí me gustaría porque hay cosas que se escapan de las manos de una sola persona y [...] a la mejor me gustaría a mí, en un dado caso, hacer una película o un corto o un cómic... siempre yo lo que he buscado es alguien que me dé una historia [...] porque yo no soy muy bueno para la historia”

FE también atribuyó a la falta de compromiso, la dificultad para desarrollar cualquier proyecto; aunque en su experiencia, el trabajo en equipo había sido valioso, especialmente porque el teatro difícilmente se hace en solitario:

“Es muy importante, porque es que te puedan entender tu proyecto también de vida ¿no? y puedan entenderte... es podernos comunicar tal y como somos, o sea, no sé si artistas, no sé si humanos, no sé si extraterrestres ¿no? (s), [...] para decir ‘pues vamos a hacer esto, ¿confías en mí?, ¿confías en esto?’ y tener la fe total, es como... es una religión, [...] en el escenario se hace [...] un lugar de comunión, [...] dependiendo, o sea, sí es gente comprometida y que crea en el proyecto, sí... sí es gente que siempre está dudando, que han dudado con su vida y todo, entre mucha gente tal vez no haríamos nada, [...] pero sí se necesita un equipo de trabajo, para poder comunicar las ideas, oír a los demás y crear cosas que no nada más sean tuyas”

Fuera de estas dificultades, para el resto de informantes el trabajo colectivo redundaba en algo placentero, además de necesario en un sentido pragmático:

“Somos la Agrupación de Mujeres Creativas y somos un *crew* [...] tenemos una relación de amistad y siempre que hay algún lugar disponible para pintar, pues nos comunicamos de inmediato con las demás para invitarlas, [...] nos unimos, porque bueno, era tan avasalladora la presencia masculina [y] porque yo creo que también

debe existir solidaridad entre nosotras las mujeres ¿no?, que mucho se ha dicho que nos criticamos, que somos muy destructivas, pero la verdad es que eso está demasiado alejado de la realidad y en el contexto del *graffiti* [...] hay mucha cooperación entre nosotros, te digo, lazos muy... muy fraternales; [...] es importante, porque como somos pocas... pues al menos debemos tratar de estar unidas o de conocernos ¿no?” (SB)

“Creo que somos parte de una sociedad y que es mucho más fácil trabajar en equipo y poder comunicar algo si estás en constante retroalimentación con otra persona, [...] de alguna forma pues hace que el trabajo desde su raíz sea [...] democrático o no sé, porque [...] tienes que estar conciliando intereses, compartiendo responsabilidades, etcétera... y se diluye un poco esa idea como de ‘oh, yo soy el artista y el autor’” (EV)

“Es indispensable el equipo [...] en una producción audiovisual no puedes hacer la pregunta y manejar la cámara y hacer todo al mismo tiempo... y también pues está bien bueno enriquecerse de las ideas de los demás y pues el fotógrafo también realiza un trabajo creativo al elegir el encuadre, [...] el que edita también y así, todos ¿no?... el que produce también, el que consigue dinero también [y] cuando hay una proyección, pues se celebra entre todos” (AR)

Para **LR**, pintar en conjunto también era *la posibilidad de organizarse* para asumir la vida cotidiana –cuestión que caracteriza a la cultura del *graffiti*–:

“[Pienso que] podemos trabajar en conjunto, que podemos apoyarnos... y no te voy a decir que no hay fallas, hay muchas fallas ¿no?, [pero] hemos visto nosotros también que separados somos muy débiles [...] pero cuando estamos juntos nos cubrimos las espaldas y... entre más seamos y más estemos conscientes, pues como que esto tiene un poco más de más sentido ¿no?, o sea, estamos todos... fortaleciéndonos y entonces empiezan a salir más y más hermanos por todas partes ¿no?”

En la experiencia de **MM**, el afecto y la posibilidad de compartir preocupaciones y soluciones ante la realidad, motivaron la construcción del Frente Artístico del que fue parte:

“En primera, éramos un grupo de amigos ¿no? [...] siempre, todos los días, llegábamos a un punto del cotarro en el que ya estábamos reflexionando acerca de lo que pasaba en el mundo y salían las críticas, salían las tristezas ¿no?, salía qué nos encabrónaba de los adultos, qué nos encabrónaba de la contaminación, del gobierno, del sistema capitalista, aunque no supiéramos qué chingados era el sistema capitalista; [...] más o menos teníamos una especie de cohesión en nuestros puntos de vista, [después] yo me meto más a la cuestión del marxismo y veo lo del arte y yo pensé [...] ‘tiene que haber un colectivo [...] que su trabajo gire en torno

hacia una crítica de la sociedad [...] porque uno solito, pues no hace nada', uno solito pues es el artista genial, que se le ocurrió la genial idea de criticar a la sociedad, [...] nosotros queríamos jalar con los movimientos sociales y hacerles cuadros y [...] éramos muy ambiciosos, [...] no teníamos pleno conocimiento de todos los tropiezos que nos íbamos a encontrar, incluido el personal ¿no? [pero pues] la idea de hacer el Frente Artístico [...] surgió en una discusión, estábamos discutiendo de que se tenía que hacer algo y [...] bueno, 'entonces nosotros ¿qué vamos a hacer?', '¿pues nosotros qué hacemos?', 'pintamos [...] y pues estamos juntos', 'ah, pues vamos a constituirnos un grupo de pintores con un objetivo revolucionario'"

Independientemente del trabajo en colaboración, el trabajo artístico también originaba encuentros con múltiples **actores sociales**, especialmente cuando ocurría en las calles, porque después de una presentación había oportunidad de que las personas se acercaran e intercambiaran puntos de vista o proyectos afines: *el flujo comunicativo*. **GP**, al buscar espacios para su trabajo poético, narró:

"Agarraba La Jornada [veía qué eventos habría y] ahí buscaba a dónde chingados meterme, [...] me encontré en el camino el Foro Alicia, [...] el Es-3 en Tlane, [...] al Llanero Solitito en Cleta ¿no?, me encontré... a Rodrigo, gente de aquí de la ciudad que habla de su ciudad, de la problemática [...] no mamadas como en la tele"

A través de esas personas y foros, **GP** también encontró a la ciudad y mantuvo una relación permanente con la calle, porque ahí llevó su poesía. Se identificó con esos encuentros urbanos –a diferencia de las propuestas de los medios de comunicación– y coincidió con representaciones de la ciudad que ya concebía. Como **AR** creía: "casi todo el tiempo [hay contacto con otros colectivos], sí hay mucha gente haciendo cosas y organizándose". En este camino, lo que ocurría para la mayor parte de informantes, era la *apropiación*. Por otra parte, **GP**, **FE**, **LG**, **AL**, **SG**, **LR**, **EV**, **SB** y **MM** comentaron que trabajar en las calles los *difundía*, pues además de los espectadores espontáneos que surgían, recibían invitaciones para participar en proyectos que, en ocasiones, eran remunerados. Las personas llegaban a ellas/os en el espacio público de la calle.

En cuanto a la importancia concedida a los **espectadores**, sólo **AC** y **VA** no creían relevante o ni siquiera deseable, mostrar su trabajo; pues como hemos mencionado, para ellos se trataba de algo íntimo. Sin embargo, para el resto de informantes la práctica artística sólo tenía sentido si *alguien más* participaba de ella:

“Sí me parece bien importante cuando planeo una pieza de arte público, eso, ¿qué puedo hacer para que lo que yo quiero decir llegue a los demás?, [...] no me interesa hacer un arte que no comunique nada ¿no?, a lo mejor... pasa con muchos artistas que traen su superrollo [...] y con que ellos hayan quedado satisfechos con la pieza, ya funcionó, independientemente de si comunicó y si los demás entendieron, a mí sí me parece bien importante... yo sí hago mis piezas para que sean entendidas” (EV)

El trabajo de **GP, FE, LG, AL, SG** (música), **LR, EV, SB, AR** y **MM** giraba en torno a aspectos sociales de la vida urbana sobre los cuales no sólo querían dar su opinión, sino también *escuchar* la de otras/os actores sociales y constatar lo que sus prácticas podían suscitar. En especial para **LG** y **EV**, los espectadores eran muy significativos:

“Yo siempre siento mucha curiosidad por la gente, o sea, (s) no lo puedo evitar, sí puedo estar tocando [...] pero si veo que *Olastu* cae [en escena] no puedo evitar mirar al público, [...] quiero ver las caras, quiero ver qué pasa ¿no? (s); [...] tuvo mucho que ver con una época que tuvimos en la Zona Rosa, [...] al paso de la gente tú estás presentando y sí se establece otra comunicación... sí tienes que estar mirando al público porque es el transeúnte ¿no?, [...] la reacción del público yo creo que nos ha ayudado [...] a entender más la obra ¿no?, a nosotros mismos; [...] ha pasado de todo ¿no?, ahí en la Zona Rosa una vez se nos acercó un señor, grande así, de sombrero, como campesino, [...] se acercó llorando [...] y me dijo ‘que bueno que todavía existe la magia’ ¿no?, cosas así... pero a mí me conmueve mucho todo lo que pasa con público” (LG)

EV recordaba las reacciones ante una pieza de arte público que consistía en una clase de dibujo al aire libre, en la que posaba desnuda, mientras un compañero hablaba con las personas acerca de la sexualidad, la violencia, el cuerpo, el espacio y otros temas. Una vez que terminaba de posar, continuaba desnuda y hablaba con los espectadores/participantes. Esta pieza se presentó en diversos espacios, entre ellos el Zócalo:

“[Con esta pieza me ha pasado] desde personas que llegan así como muy agradecidas ‘es que como que aprendí una manera diferente de ver mi propio cuerpo’ [...] o bueno los niños, es muy chistoso, muchísimos niños después de que hacen su dibujo se acercan a que se los autografe ¿no? (r), [...] una señora también que me acuerdo que dijo ‘es que mi esposo es pintor pero yo siempre había visto, cuando pintaba sus modelos, como una cosa de la que yo no era parte, o sea, como que era nada más para él, porque él es artista y es una persona privilegiada pero yo estaba fuera de eso y ahora veo que no, que en realidad todos lo podemos hacer y que todos de cierta forma, somos artistas si queremos’ ¿no? (s), [...] fue muy bonito e interesante”

Estas interacciones eran tomadas en cuenta, para modificar aspectos de la presentación o del contenido de las piezas artísticas, como **AL** pensaba:

“En este tiempo ya tenemos otras necesidades, entonces yo creo que esas no las sacas de otro lugar más que de la gente que ves en la calle o del propio público [...] que te va a decir ‘tú estás mintiendo o estás diciendo la verdad’ [...] cuando ya te enfrentas con tu obra, lo que tú absorbiste de todo el público, lo maquilas en la cabeza, [...] creas la obra, la presentas y esperar la reacción del público es lo importante”

No obstante que la opinión de los espectadores fuese tan valiosa, tampoco trabajaban para “complacer al público” o entretenerlo; en todo caso, era un trabajo auto-complaciente, comprometido con su propia mirada, que podría ser bien recibida o rechazada por determinados públicos. De cualquier modo, la *aceptación* no era lo importante, sino en efecto, *que el trabajo fuese recibido*, que generara el *flujo comunicativo* y que representara las *muchas formas de vivir y de ver la realidad*. En este sentido **GP**, **LR**, **SB** o **AR**, por su tipo de práctica o de contenidos, habían recibido críticas o rechazos.

“Normalmente nos acercamos a la gente y le preguntamos como cuál es su impresión [...] y sí nos ha sorprendido este documental, pues... así, hay gente que no lo soporta... nos ha tocado pasarlo en casas de cultura y que... señoras... se paren y se vayan, indignadísimas (s), [...] les molesta muchísimo y pues se sienten agredidos, [...] lo he visto también con familiares míos, [la gente] descubre imágenes que no le agrada ver o... temas que no... quiere saber nada ¿no?; [...] lo que nosotros defendemos es que... eso está ahí y hay que registrarlo ¿no?, [...] si se juntan 25 mil personas a pedir que legalicen la mota, pues también es un hecho real ¿no? y es algo que habla de este tiempo, [y que] no lo está registrando la televisión, ni el radio ni nada” (AR)

Para **SB** o **MM**, las críticas daban cuenta de la atención que la gente ponía en sus trabajos artísticos, aunque no les agradaran; además, en ocasiones se habrían espacios de *comunicación y discusión*:

“Cuando estábamos en el Frente Artístico, lo que era más importante y que yo creo que ahí estaba uno de los objetivos, era que lográbamos crear debate ¿no?, lográbamos que alguien dijera ‘oye, este cuadro está muy pasado de lanza porque yo no creo que los yanquis sean tan malos’ [...] el objetivo era crear esa discusión ¿no?, dar pauta a esa discusión, que está muy abandonada a nivel social ¿no?” (MM)

“[Hacer *graffiti*] por mi parte fue también una lucha ¿no?, porque cuando tú pintas en la calle algunas personas se te acercan y te preguntan ‘¿y por qué haces esto? no te pagan’... empieza una especie de interrogatorio ¿no? [pero] a final de cuentas, la gente tiene interés en lo que estás haciendo y esto a mí me daba mucho gusto, porque yo les empezaba a explicar ¿no?, inclusive un día que fuimos a pintar a Michoacán, se acercó una señora [y] me preguntó ‘oiga señorita ¿el *graffiti* lo hacen [...] los delincuentes, lo hacen los que roban?’ y me dio mucha risa y le dije ‘no, no señora, claro que no, esa idea es totalmente errónea [...] por ejemplo yo, yo estudio’ (r) y bueno, [...] tienes la oportunidad de explicarle a la gente tu trabajo [y] para mí es una satisfacción más ¿no?, porque [...] aunque a la gente no le gustara o me dijeran ‘oye, te quedo medio mafufo’ [...] si a mí me gusta, ya con eso es suficiente, yo me siento muy bien” (SB)

Hasta este momento, hemos explorado las concatenaciones y simultaneidades que la práctica artística provoca en sus distintas etapas, sean en la subjetividad de cada informante o en el mundo social al que dirigían sus trabajos, la mayor parte de las veces. La práctica artística entonces, se da dentro de una *red de acciones y relaciones* mucho más amplia que su momento de realización o “inspiración”.

EXPLORAR LOS SIGNIFICADOS Y EXPERIENCIAS EN LA CIUDAD Y/O SU ÁREA METROPOLITANA

La descripción de una metrópoli, como la Ciudad de México o como Nueva York [...] es casi, casi como describir al ser humano ¿no?, caótico, contradictorio... constantemente en movimiento, nunca descansa (s), está siempre vivo, siempre despierto ¿no?, hay un trabajo constante; creo que es eso, así, las dos palabras: caótica y contradictoria... pero también hermosa ¿no?, también la forma, los asentamientos irregulares que han construido a esta ciudad tan caótica... le han dado una estética que en sí, es una crítica del sistema global ¿no?, es la existencia y el drama de la sociedad del Distrito Federal y de muchas otras urbes, es la crítica pura ¿no? de una sociedad disfuncional.

MM (entrevistado)

2. 1. El significado y las descripciones de la ciudad y/o su área metropolitana.

Para abordar los **significados** en torno a la ciudad, tomamos en cuenta las **experiencias** y las **relaciones** de las/os informantes con ella y no un *conocimiento* histórico o urbanístico, pese a que esos aspectos siempre estén presentes, como el *fondo* o el *marco* del que parten dichos significados. Lo fundamental para nosotros, es que la ciudad adquiere su significado en la medida en que *participamos* con ella; es decir, se nos presenta como *fenómeno*. Precisamente, en términos generales hubo coincidencia en *describir* a la Ciudad de México en función de las zonas o lugares

con los que se tenía o había tenido una *relación*; así, no la percibían en forma *total*, sino por segmentos. Tampoco la percibían *homogéneamente*, sino en su **diversidad**. No obstante, a la pregunta sobre lo que se *sentía* por la ciudad, las/os participantes respondían ante una **unidad** y una atmósfera urbana compartida y de algún modo *homogénea*. Este sentimiento iba del *amor* al *amor-odio* y, buena parte de las entrevistas expresó un dejo de reconciliación y comprensión hacia la ciudad –que quizá era un *comprenderse dentro de ella*–; justo por sus muchas dificultades, entendían la necesidad de *tolerar y respetar*, tanto a la ciudad, como a sus habitantes:

“Sí me gusta mucho la ciudad, de hecho yo soy de esas pocas personas raras que amo la ciudad, me gusta mucho también lo de fuera, pero la ciudad me gusta... independientemente de su *smog*, sus carros, su todo... me gusta, [...] ¿qué me gusta de la ciudad? pues que ahí está mi vida, tal vez ¿no? (s), [...] que a donde quiera que yo veo hay algo de mi vida ahí, [...] como en Nativitas, como en el Zócalo, como en el centro, como en Rojo Gómez porque ahí vivía mi novio, como aquí [mi colonia], las escuelas en las que he estado, en prepa 5 ¿no?, luego en CU, en la universidad y luego con la huelga, pues... en el metro, en los boteos, [...] son como fragmentitos de mi vida [...] y uno no es tan fácil alejarse ¿no?, de su vida” (GG)

“Es como... como un personaje [...] así, amorfo, con muchos perfiles ¿no?, [...] como que tiene zonas muy oscuras y otras muy luminosas, muy brillosas ¿no? y otras donde... la mitad de esas dos cosas... yo no he salido mucho, lo más que he salido es así a la Habana, pero pues sí estoy convencido de que es una ciudad muy particular ¿no?, [en otras ciudades] no está fácil salir a la calle y encontrarte un puesto de jugos, como que son cosas cotidianas que nosotros vemos [...] y que eso está bien bueno, [...] la llena de vida así, bien grueso (s) pero pues sí tendrían que quitarse muchas otras cosas [...] que hay, bien feas” (AR)

Respecto al *amor* por un lugar específico, **LR** dijo:

“Me enamoré del DF ¿no?... me enamoré de Ciudad Nezahualcóyotl... me enamoré del piso ¿no?, que me ve ir y venir, [...] de las calles, de la gente que me rodea... Ciudad Nezahualcóyotl no es más que un refugio de gente de lejos ¿no? (s), de michoacanos y oaxaqueños, [...] de gente que se va a Estados Unidos [...] y regresa con una patada en el culo; [...] es más fácil criticar y ver lo malo que buscar lo bueno, [...] que es [...] una diversidad de ideas, de culturas, en una misma calle ¿no?, [...] fue lo que me hizo sentirme, entenderme más ¿no?... como ciudadano o citadino”

Los significados en torno a la ciudad, se asentaban en que sus vidas se habían construido dentro de ella y también derivaban de saberla un espacio lleno de conflictos y situaciones desagradables, que

tal vez no vivían tan cercanamente, pero de lo que no se aislaban, que no ignoraban y que incluso podían tener presente en el momento de crear algo artístico:

“Cuando salgo [de la ciudad] y regreso digo, ‘ay, o sea, en que basura vivo’, sinceramente (s); [...] ayuda mucho que justo cuando vas entrando de provincia que es aire libre, campo, solecito, muy bonito, justamente en ese momento vas entrando a las peores zonas de la ciudad, [...] por el Oriente, entras por la periferia y ves las fábricas y ves a la gente y ves la suciedad y ves la pobreza y entonces cuando sales y entras, [...] sí te da ese sentimiento de amor-odio, [...] de odio, de decir ‘o sea, esto es una mierda’ y por otro lado de amor, de decir ‘pero es mi mierda, güey’ (rs) ¿sí me entiendes?, [...] pero cuando estoy dentro, muy dentro, no, no me da mucho ese sentimiento, porque estoy inmersa” (GG)

Reconocer las dificultades de la urbe era, al mismo tiempo, una admiración implícita por su capacidad de *sobrevivencia*. Para algunas/os, los problemas más visibles de la ciudad –como la contaminación, el movimiento caótico o la cantidad de gente– eran lo que la hacía entrañable; quizá porque asumían que esas desventajas derivaban de sus ventajas. De forma tácita o explícita, algunas/os participantes (especialmente **EV** y **MM**) expresaron el deseo de contribuir, en modo personal o colectivo, para que la Ciudad de México fuese un lugar con opciones de vida más justas para sus habitantes:

“Afecto, [siento] mucho afecto, pero no por la ciudad, por el país... no por patriota [...] yo no soy nacionalista, pero creo que este espacio geográfico [...] está muy padre, está muy interesante ¿no?, naturalmente y socialmente [...] es una maravilla, [...] todo eso por explorar qué hay en la tierra en la que vivimos, me hace quererla mucho ¿no?, no es un sentimiento nacional [...] porque lo mismo siento por Noruega y por Irán [...] na’más que allá no vivo ¿no? (rs), [pero sí es] un afecto que me hace trabajar por el Distrito Federal ¿no?... el afecto que siento por el Distrito Federal es el afecto que siento por mí mismo también ¿no?, porque yo creo y voy a repetir, creo que podemos vivir en condiciones mejores, [...] apostar a una mejor sociedad ¿no?, que no se autodestruya ¿no? [y] ahora el trabajo está en donde vives, ahí es en donde se necesita que trabajes, [...] hay un afecto hacia el Distrito Federal, hacia la gente que vive en el Distrito Federal, no en tanto que vive en el Distrito Federal, sino en tanto que es gente ¿no? [...] yo no sería nada sin ellos ¿no? y ellos no serían nada sin mí y sin ellos... entonces, por eso hay que chambear” (MM)

La atracción que la ciudad ejercía, fue patente en quienes habían viajado al interior del país o a otros países (**FE**, **SG**, **LR**, **EV**, **VA** o **JG**); pues aunque dichas experiencias provocaron nuevas miradas y puntos de referencia sobre su propia urbe, aunque apreciaran la tranquilidad y el tipo de

vida que se lleva en otros lugares o manifestaran la intención de vivir fuera de la Ciudad de México, al mismo tiempo enfatizaron todo lo que extrañarían de ella (excepto **FE** y **VA**). **SG**, que había viajado casi por todo el país y visitaba Querétaro con frecuencia, dijo:

“Sí... sí, sí, sí, la quiero (s) sí quiero mi ciudad, es así como mi casa grandota, [...] a pesar de que he tenido contacto con la naturaleza y he vivido algún tiempo así corto en el campo, [...] lo niña de ciudad no se me quita ¿no? (s), [...] me acostumbré a lo que hay aquí, [...] el movimiento, [...] en provincia pues también te mueves, pero no es con la misma facilidad que te mueves aquí, [...] con dos pesos te mueves para donde quieras, ¿no? [...] extrañaría como que el poder decir ‘ahorita vengo, voy aquí y regreso en un ratito’”

JG había estado en Los Ángeles, Londres, Nueva York, Ámsterdam, Alemania, España, Cuba, Guatemala, Irlanda, Islandia y Francia y al hacer la comparación entre ciudades, reconoció:

“A mí sí me gusta la ciudad ¿no?... o sea, pues yo en esta ciudad viví, pues con el desorden y pues así está ¿no?, [sí] me gustaría establecerme en México ¿no?, [...] yo creo que cada lugar tiene como una parte importante, que no na’ más las partes importantes son las de encanto ¿no?... sino también las partes feas que también son como las que me interesan ¿no?, como las que son desagradables, [...] porque también tienen como su parte bonita; [...] me gusta ir como a ciertas zonas que pues no son como de interés ¿no?, pero dices ‘bueno, ¿de interés para quién?’”

A **EV**, el arte público la había llevado a Miami, Los Ángeles, Washington, San Francisco, Nueva York, Costa Rica y Perú. Miami y Los Ángeles no le habían gustado, la primera porque era una ciudad “demasiado aséptica, como de película” y la segunda porque no estaba hecha para caminar sino para andar en carro; además, su transporte público era “malo y caro” –**JG** pensaba lo mismo–. Nueva York en cambio, además de ser una ciudad donde “había mucho que ver” y que estaba hecha para peatones, le gustó particularmente porque las mujeres no eran agredidas verbalmente en la calle por su apariencia o su forma de vestir, cosa que en la Ciudad de México era muy frecuente. **VA** había visitado Montreal y Toronto y a él sí le agradaría vivir ahí, porque “está muy, muy tranquila la vida allá”, de hecho, planeaba estudiar en el extranjero. En este sentido, lo que estos participantes valoraban de otras ciudades era la tranquilidad y el respeto ante ciertas formas de vida. Por otra parte, **MM**, que no había viajado tanto, expresaba:

“Soy una rata urbana totalmente ¿no?, o sea, ya estoy muy ligado a la urbe del DF ¿no?, esa gran urbe, así, una gran placa de cemento, así, la problemática del DF... ya estoy muy, muy, muy lleno de eso, entonces cuando

voy a otra parte, a los cinco días ya extraño el DF ¿no?, [...] sí es así ‘pinche aire puro me hace daño’, [...] yo podría decir que no he viajado por falta de dinero ¿no?, podría ser un perfectísimo pretexto, pero todos mis amigos se han ido a puro dedo gordo (s) hasta Chiapas y hasta Baja California ¿no?, entonces, ese pretexto pues ya no, no tiene sustento ¿no?”

Por otro lado, **LG**, **AL** o **GP**, que habían nacido o crecido en otros estados del país, valoraban la *diversidad*, la *enormidad*, el *anonimato*, el *movimiento*, los *intercambios comunicativos* y muchas otras *posibilidades* de la ciudad; de hecho, vivir en ella había sido su *voluntad*, pues habrían podido elegir cualquier otro lugar.

“La ciudad siempre era como el centro de donde sucede todo ¿no?, en provincia suceden las cosas más lentamente, [...] allá no podía ir yo al teatro, no podía ir a un concierto... todo lo que tenía era la pinche tele ¿no?, [...] la ciudad siempre fue determinante... ¿cómo decirte?, la ciudad, puta madre, es... es la mitad de mi vida ¿no? y la otra mitad es Veracruz... es algo bien complejo de explicar para mí” (GP)

“La ciudad siempre me provoca sentimientos ambiguos ¿no?, o sea, me gusta y me disgusta mucho pero [...] de que me gusta, me gusta ¿no?, [...] tiene que ver mucho el que vivo sola, bueno vivo con mi pareja, pero en realidad siento como una independencia muy diferente a cuando vivía en Querétaro ¿no?, que sí vivía sola, pero a la vez vives en una ciudad como donde todos te conocen, donde tú diario saludas a la misma gente [...] a mí siempre me había sorprendido esta ciudad por ese sentimiento de anonimato que te da el andar por las calles, [aunque] yo decía ‘no, ahí es bien padre, pero nunca viviría ahí...’, el típico comentario (s), pero pues cuando llego a vivir aquí, sí, sí me sorprende ¿no? [...] fue un choque pero no en mala onda, en realidad era lo que esperaba ¿no?, como un cambio en la velocidad de la vida [...] me gusta sentir esas ambigüedades, como que a la vez estás apretujado en un lugar, pero a la vez es inmenso ¿no?, como la dispersión, todas esas cosas... y pues me gusta que haya espacios para todo ¿no?” (LG)

La ciudad, pese a las desventajas de su crecimiento y a que ya no genera ni la cantidad ni la calidad de trabajos de hace tres décadas, parecía permitir a las/os informantes, muchas más posibilidades que el lugar donde crecieron o nacieron. Al parecer, precisamente porque habían crecido fuera de la ciudad o habían podido viajar con frecuencia, había evitado el desgaste de alguien cuya vida ha sido permanentemente citadina, de modo que conservaban *lo mejor de dos mundos*:

“Muchas veces yo me voy a Pachuca pues para descansar un poco, [...] es otra onda estar [aquí], como que aquí tienes que manejar de otra forma el contacto ¿no?, es como aceptar que hay un contacto bien cotidiano y

que son contactos que se pueden convertir en roces por una cosita de nada ¿no?, como que es otro manejo de la interacción” (LG)

“No sé, como que estando aquí, de repente sí me empiezo a viciar y dejo de ver cosas extraordinarias ¿no?, todo lo veo ordinario en ese momento... me voy a otro lugar y me ocurre lo mismo pero en ese momento me doy cuenta que acá hay cosas que ya había dejado de ver y las vuelvo a ver de otra forma y agarran otro significado ¿no?, [...] el metro vuelve a agarrar otro significado después de irme a vivir a Querétaro un año o más, regreso y lo vuelvo a ver distinto; [...] estar en el metro, caminar en las calles... no sé, hay muchos lugares [que] son puntos muy estratégicos de volver a generar cosas, [...] como cuando, por ejemplo, guardas algo o haces algo que de repente, pasan las horas y no te acuerdas [...] pero si vuelves a pasar por ese mismo lugar, por esa puerta, a lo mejor entras al cuarto, otra vez te acuerdas ¿no?, [...] es como eso mismo lo que me ocurre, que hay [...] lugares claves como para poder imaginar cosas” (AL)

De algún modo, los viajes permitían renovar la energía, en este caso, para regresar a la ciudad, como **JG** también expresó: “es bien chistoso, porque siempre que regreso me quedo como dos semanas aquí en la Ciudad de México como turista y empiezo otra vez a recorrer la ciudad”. **AC** y **VA**, que no encontraban aspectos agradables de vivir en la metrópoli y deseaban irse de ella, refirieron conocer pocas zonas y lugares de la ciudad, vivir desde la infancia en la misma colonia y haber viajado pocas veces. Además, para ambos la tranquilidad era muy importante y, por lo que manifestaron en la entrevista, la ciudad no les permitía tenerla; claro que otras/os participantes (**AL**, **SG** o **AR**) valoraban la tranquilidad, pero también deseaban permanecer en la ciudad. **AC** tenía el “sueño” de vivir en Mérida y sus lugares preferidos eran algunos pueblos en Morelos:

“La verdad es que a mí la ciudad no me gusta ¿no?, me parece muy asfixiante, me parece muy caótica, me parece muy dolorosa, está llena de ruidos, [...] me desespera y yo veo a las personas, por ejemplo, en el metro, [...] te están aplastando porque no te queda de otra que te estén aplastando ¿no? (s), pero no puedes sentir el cuerpo del otro, no puedes hablar con el otro, no puedes mirar a los ojos al otro, [...] eso a mí me desespera [...] no le puedo decir, ‘oye qué bonita te ves hoy... se te ven padres tus ojos’, ah, porque ya sienten que es violento, que la estás acosando, que cualquier cosa ¿no? [y] pues no, es porque simplemente la tienes encima y no puedes dejar de mirarla, porque es lo único que tienes enfrente por cerca de tres minutos ¿no?”

FE, junto con **AC** y **VA**, fueron las únicas personas que sólo se expresaron negativamente de la urbe; aunque en el caso de **FE** esta opinión era reciente, pues antes le había gustado y gracias a que hizo teatro en varios puntos de la ciudad, la conocía ampliamente. Aunque al momento de la

entrevista ya no se sentía de ese modo, para **FE**, hubo un momento en su vida en el que muchas cosas perdieron el sentido y esto lo asociaba con la ciudad:

“No me gusta la ciudad [...] sí me quiero ir a vivir fuera, quiero [...] así como que construir [...] algo diferente, una forma diferente, aunque me tenga que alejar... es que ya estoy asqueada... [...] yo creo que conviví tanto en esta ciudad, demasiado ¿no?, [...] desde las fiestas, te digo, los espacios sociales, los espacios culturales, [...] todo tipo de espacios ya me tienen harta, así, estoy harta de la ciudad; [...] desde que tuve a mi hija, ya he estado así como que encerrada aquí, reflexionando, no me dan ganas ya de salir a la calle [...] aunque antes de tenerla ya me sentía así”

Este disgusto hacia la urbe, iba dirigido hacía las formas de comportarse de la gente que la habitaba, más que hacia el espacio en sí, pero *¿cómo separar una cosa de la otra?* **VA** expresaba:

“La ciudad me gusta mucho... pero como a eso de la media noche, a las seis de la mañana, [...] me subo en mi coche, voy escuchando música, voy tranquilo circulando, viendo ¿ajá?, [...] por lo regular a esa hora ya es bastante tranquilo [...] pero a horas pico no quiero salir; [...] para trabajar, llego una hora antes a mi trabajo, para tratar de tener menos tráfico ¿ajá?, a pesar de que me vaya en camión o en coche, [...] para el regreso, pues no hay [...] mucho problema, me vengo bien dormido y no siento, pero si me traigo el coche no salgo, a menos de que ya den las diez de la noche [...] porque si no, el tráfico es horrible, o sea, no, no quieres salir, bueno [...] yo al menos no quiero salir, eso de ir enfrenando, peleando, enojándote, pues como que no me gusta”

“Tienen que ver mucho con la interacción, [...] por ejemplo, viajando en el metro muchas veces observas a la gente, [...] te das cuenta que hay algo que sí cansa muchísimo ¿no?, no sé si sea los desplazamientos o las grandes distancias o la contaminación; [...] sí tiene mucho que ver la aglomeración ¿no? y es algo que no ves en ningún otro lado ¿no?, como que de repente la gente está así en una onda zombi general, [...] como que ya no sientes el latido de vida ¿no?, en algún momento dices ‘¿de veras estaremos todos siguiendo nada más aquí el pasillo para llegar al vagón y ya?’ [...] como que de repente sí te sientes un poco autómatas, [...] o sea, sí es la gente, pero es la gente de la ciudad y la ciudad te configura ¿no?” (LG)

Finalmente, aunque la migración hacia la Ciudad de México se ha desviado hacia los nuevos polos económicos del país y del mundo, continúa ofreciendo diversidad, movimiento, creatividad y ciertos niveles de tolerancia y apertura. Tal vez las ventajas se encuentran en un **estilo de vida** que se entiende como **urbano** y en este sentido, las prácticas artísticas que la ocupan como escenario,

muestran ese significado. Al respecto, **EV**, quien por algunos años había realizado trabajo comunitario en la sierra de Guerrero, reconocía contrastes entre esa experiencia y su trabajo en la ciudad. Por un lado, consideraba que en la sierra ciertas propuestas eran innecesarias, porque los intercambios comunicativos eran distintos; pero además sus piezas de arte público ni siquiera serían posibles: **sólo cabían en la ciudad**, estaban hechas a la altura de las exigencias comunicativas y simbólicas de la ciudad, como veremos en el objetivo **2.4**.

Otro rasgo que destacó en todas las entrevistas, fue la percepción de la **desigualdad** y los **contrastos**, tanto socioeconómicos como espaciales; estos últimos podían asumirse positiva o negativamente. Este rasgo nos recuerda los aspectos profundamente clasistas y racistas en la configuración de la urbe. **VA**, el único informante que había estado en Santa Fe “de entrada por salida”, porque trabajó ahí tres meses, refirió:

“Azcapotzalco es una zona completamente industrial, [...] Valle de Aragón, podríamos decir que es una zona media, para abajo [...] y pues Santa Fe es una zona ya de oficinas ejecutivas, que no tiene nada que ver con una zona industrial contaminada, sucia... despoblada, vacía ¿ajá?... salvo por el bullicio del transporte y de tanto camión carguero, Santa Fe es tranquilo, claro que su llegada no, pero es una zona elegante, aunque en el cerro que veía enfrente, se veía... unas chocitas y así [...] como un castillo de locos (s), [entonces] yo creo que cada zona de la ciudad es diferente, pero pues se puede identificar fácilmente por el tipo de construcción y el nivel económico que tiene la gente, principalmente”

AR, quién como reportero en una campaña política tuvo gran movilidad por la ciudad percibió, además de los contrastes económicos, *diferencias culturales* en cada demarcación:

“Todo el tiempo hay muchos contrastes ¿no? [...] en la Cuauhtémoc, que es una zona como bastante bonita y arquitectónicamente estética, [...] de pronto puede haber una casa muy chingona y al lado una chocita ¿no?, [...] en la Doctores también hay esos contrastes, [...] en Santa Fe hay un muro donde, es una barranca y del otro lado están los chingones ¿no? (s), [...] siento que la Ciudad de México es como una ciudad de muchos pueblitos, [...] como el pueblo de la Narvarte, el pueblo de Coyoacán, el pueblo de los Reyes, así [...] cada zona tiene sus usos y costumbres ¿no?, la zona del sur es muy consumista, [hay] un montón de *Wal Marts* y un montón de plazas, centros comerciales y eso; [...] también en cuestión de seguridad hay muchos contrastes ¿no?... no es la misma seguridad que hay aquí, que pasa una patrulla muy seguido, a la seguridad que hay [en] Azcapotzalco [conozco poco] pero sí me ha tocado estar por el deportivo bien noche y no hay nada ¿no?, no pasa nadie, ni una patrulla ni nada... también pues el contraste se siente en el transporte, bien cabrón [...] de

quien viaja en su carro solo y del que va aperrado en el micro [...] y la política va hacia eso, hacia crear desigualdades, [...] la construcción del distribuidor vial ¿no?, pues hace que los señores gerentes lleguen a la hora que tienen que llegar a sus trabajos, mientras todos los demás se parten la madre en el metro”

Pensando en todos estos contrastes y en el tamaño de la urbe, que terminan integrándose en una percepción más o menos homogénea de la ciudad, las **preferencias** por algunos lugares se originan en la posibilidad de recrear cierta *intimidad*, de *apropiarse* de espacios dentro de la inmensidad urbana. En este sentido, lo más importante para decidir si un lugar de la ciudad era o no agradable, fue la historia personal que cada participante tenía en él: los espacios guardan parte de nuestra identidad, en tanto *configuran* y *enmarcan* nuestras experiencias.

2. 2. Las percepciones y/o experiencias de agrado versus desagrado en las diferentes zonas de la ciudad y/o su área metropolitana.

Evidentemente, este punto se asocia con los sentimientos que la ciudad genera y con el tipo de relación que se establece con ella, nuestro siguiente punto para analizar. En todos los casos, se consideraron desagradables y se rechazaron, tanto las desigualdades que excluían a las personas, como la violencia dentro de la urbe; aunque hubo comentarios que parecían asumir que los asaltos, por ejemplo, prácticamente eran “parte” de la ciudad. Por lo común, las percepciones que les llevaban a calificar un espacio como **agradable** o **desagradable**, correspondían con lugares muy específicos, como por ejemplo un foro, un café o un parque y no con la ciudad en su totalidad, la división zonal o ni siquiera la colonia. En general, las/os participantes se remitieron a lugares que conocían; sin embargo, también atribuyeron características –principalmente negativas– a zonas que desconocían; lo que implicaría una caracterización o *estereotipación* en función de las identidades urbanas y territoriales que se han construido a lo largo de la historia. Aquí, sería relevante explorar la influencia que tiene habitar una zona estereotipada en la percepción de la misma y en la construcción de la identidad; es decir ¿se puede escapar a los imaginarios construidos del lugar que habitamos, independientemente de sus condiciones reales de habitabilidad? Lo que encontramos fue que algunos estereotipos eran expresados por quienes *no habitaban* la zona de la ciudad que describían negativamente. En cuanto a los domicilios de las personas entrevistadas, independientemente de que sus actividades se desarrollaran en muchas otras áreas: cuatro participantes vivían al *sur* de la ciudad (**GG, AC, JG, SB**), cuatro más en zonas *centrales* (**GP, LG, AL, AR**); tres participantes en el *oriente* de la ciudad (**FE, SG, MM**) y tres (**LR, EV, VA**) en el *Estado de México*.

Cuadro 3. Domicilio de las/os participantes.

Mujeres	FE	LG	GG	AC	SG	EV	SB
Domicilio colonia, delegación, municipio	Jardín Balbuena Venustiano Carranza	Cerca del metro Ermita	Unidad Fuentes Brotantes	Tlalpan	Agrícola Oriental Iztacalco	Ixtapaluca	Xochimilco
Hombres	GP	AL	LR	VA	JG	AR	MM
Domicilio colonia, delegación, municipio	Nativitas Benito Juárez	Cerca del metro Ermita	La Esperanza Cd. Neza	Valle de Aragón Estado de México	Villa Coapa Tlalpan	Narvarte Benito Juárez	Bella Vista Iztapalapa

Como vemos, ninguna persona habitaba en el poniente de la ciudad, considerada la más opulenta; aunque sí en el sur que, de acuerdo con la literatura, tampoco carece de privilegios. No obstante, en ninguna entrevista de quienes vivían en el sur se exaltó esa condición, salvo por la posibilidad de acceder a áreas verdes (**GG**, **SB**). Por el contrario, **JG** exaltó aspectos de Iztapalapa y fue crítico con el sur:

“Todos dicen que el sur es más tranquilo, que de hecho el sur es la zona más contaminada ¿no?... y dicen que es la zona [...] con más vegetación, [...] pero bueno, fabrican en el norte y el humo nos lo echan para acá (rs), pero bueno, a mí [...] me gustaría vivir en todas las partes de la ciudad ¿no?, porque sí me he encontrado lugares que digo ‘órale están bien padres’”

Tampoco hubo participantes que habitaran las zonas industriales del norte, que para varios informantes resultaban desagradables, pero sí representantes de la zona oriente, construida en condiciones igualmente adversas y precarias. A pesar de ello, ninguna persona de esa zona expresó un desagrado particular por ella; incluso **LR** que había vivido y estudiado en el sur y en el centro, habló con cariño y “orgullo” del lugar donde creció, aunque reconocía que las condiciones de vida ahí no eran sencillas:

“Vaya, pa’ pronto, soy feliz en donde vivo ¿no?, o sea, el Oriente está bien chido porque [...] ahorita se ha convertido en una cuna de creadores ¿no?, hay un chingo de movimiento, todo subterráneo, todo ilegal... todo mal visto, todo mal puesto; [...] me gusta la cultura del congal, me gusta la cultura del exceso, me gusta la cultura de todos estos, eh... mitos y leyendas que se van haciendo, [...] me gusta [...] el cruzar Santa Martha, llegar a Ciudad Nezahualcóyotl y que todo se convierta así como en un mito ¿no?, toda la banda que traje del

CCH Sur, decía ‘güey, estoy [...] en el lugar, donde las combis empiezan a cambiar de color’ (rs), [...] Iztapalapa es de miedo, pero somos de Nezahualcóyotl, es ese rollo ¿no?, [...] siempre ha habido como rivalidad y siempre hemos intentado como sacar castas ¿no? [entre barrios y] es una onda de [...] aceptarme como soy, [...] vivo en Nezahualcóyotl y me asumo nezahualcoyense, [...] me enseñaron un chingo de cosas todas las calles de Nezahualcóyotl ¿no? y toda la gente de Nezahualcóyotl, [...] por el otro lado, me gusta el Sur [...] y ¿por qué?, por tranquilo, porque puedes traer tu celular aquí en la mano y no hay pedo ¿no?”

SG, que casi toda su vida había vivido cerca del metro Mixcoac y recientemente se había mudado hacia el oriente, lo encontraba agradable, con “cosas también interesantes”. Únicamente **FE** y **VA** manifestaron desagrado por el lugar en que vivían **A FE**, más que la zona o la colonia, lo que le desagradaba era vivir en una unidad habitacional, porque no había “privacidad”, sólo ella dio cuenta del *hacinamiento* en la vivienda como parte de su experiencia, a diferencia del resto de participantes que lo percibía principalmente en los transportes y congestionamientos. **FE** mencionó:

“En Tlatelolco puedes ver como edificios ¿no?, enormes, con un montón de gente ahí, amontonada ¿no?, unos sobre otros, aquí mismo [en mi unidad] no hay privacidad, [...] me choca no tener privacidad [...] o sea, como si nos hicieran observarnos constantemente unos a otros ¿no?, [...] son espacios [que] sí generan violencia”

Si bien a **VA** la ciudad en general no le gustaba, estaba próximo a mudarse de Valle de Aragón hacia Tacuba, rumbo que le atraía mucho más y que lo acercaba a donde trabajaba y estudiaba. En su experiencia, las largas distancias que tenía que recorrer eran significativas:

“En mi colonia donde vivo, no me gusta estar [...] porque siempre lo he visto como el lugar de partida de un día pesado y el lugar de llegada, porque se me hace muy pesado tener que salir y hacer hora y media a mi trabajo y luego otra hora y media para regresar en el transporte colectivo o aunque te vayas en carro es bastante conflictivo... entonces, como que lo veo desagradable”

Por otra parte, como mencionamos, muchos lugares calificados como *desagradables* no habían sido visitados; eran zonas desconocidas espacialmente, pero *construidas* imaginariamente. El nivel socioeconómico de las diferentes zonas urbanas, tampoco fue de peso al momento de enunciar las preferencias. Lo que la ciudad les provocaba no obedecía a que algunos sitios fuesen ubicados tradicionalmente como culturales o simbólicos; sino a sus gustos e intereses personales –como a **SG** que le gustaban los parques, porque la naturaleza era algo importante para ella–, al tipo de

atmósferas culturales y sociales que se recreaban, al afecto hacia el lugar en el que habían crecido y/o construido vínculos con familiares y amistades, al hecho de haber trabajado o estudiado en una determinada zona; obedecía incluso, a la búsqueda de tranquilidad o de espacios poco comunes dentro de la ciudad. **AR** opinó:

“La Roma, Coyoacán [...] son lugares donde hay cierta tranquilidad [...] si no tienes dinero, es muy fácil irte a pasártela bien ahí, [...] CU, [...] los tianguis ¿no? (s), como la Lagunilla o el Chopo, o sea, son espacios ahí... donde se la pasa uno bien ¿no?, tranquilo” CAMBIAR POR CITA DE SOFÍA

En el caso de **LR** era fundamental la vitalidad de un lugar y la existencia de espacios culturales:

“[Del] sur, me gustan [...] los parques [...] por ejemplo, alrededor del Parque Hundido [hay] mucho movimiento de artistas, inclusive [...] en la Roma estuve viviendo un tiempo con una chica [y] me gustó mucho porque conocí escritores, ahí fue cuando conocí a Fadanelli, [...] a güeyes que iban en pijama por una botella de vino para seguir escribiendo, [...] me agradó demasiado ahí ¿no?... sólo que es carísimo, [...] inclusive, Coyoacán se me hace un lugar rico ¿no?... siento como que no podría pertenecer a ese lugar, pero me gusta, [...] también conocí un lugar que es igual a Coyoacán, pero sobre [...] Pericoapa, Calzada del Hueso, ahí también me gusta, está tranquilo, está *light* ¿no?, [también] hay mucho movimiento de chavos, [...] muchos músicos [...] es como una colonia joven ¿no?, por eso es que me llama la atención”

Para **AL** un espacio era especial en tanto lo acogiera para pensar, imaginar o recordar:

“Yo creo que ahí la Casa del Lago fue un lugar que sí era como para ponerte a imaginar, Coyoacán también fue un lugar así... ahorita ya no tanto ¿no?, pero sí fue un lugar donde de repente sí me voy a sentar y me tomo un café y estoy pensando cosas y me voy a la casa y termino cosas ¿no?, [...] como que mi mente se enlaza otra vez a esas cosas ¿no?, de que ahí puedes pensar o puedes imaginar, aunque te puede ocurrir en cualquier lugar ”

Muchos espacios referidos, como cafés, parques o calles, eran completamente *anónimos* si los comparamos con los espacios que se consideran más representativos, simbólicos y atractivos de la metrópoli. Pero no podrían considerarse anónimos en lo absoluto, cuando formaban parte de sus recorridos o encuentros cotidianos. En cierta forma, lo que brindaba sensaciones *agradables* y de comodidad, estaba dado por lo que la ciudad *albergaba* de sus propios trayectos, sus recuerdos infantiles y sus vidas; en este sentido, lo valioso de la ciudad no era su paisaje o su lujo, sino el tipo de *vivencia* que se *creaba*. La ciudad *significaba* y *era* lo que las/os participantes *hacían de ella*, lo

que vivían: *la experiencia* y no únicamente lo que la arquitectura o los medios de comunicación condicionaban o imponían. Esto ilustra la frase *hacer ciudad*.

No obstante, de los lugares que la literatura considera simbólicos dentro de la urbe y que fueron mencionados por los participantes como espacios agradables o de interés, sobresalió el Centro Histórico (**GP, FE, LG, GG, AC y EV**) y en menor medida Ciudad Universitaria –cabe decir que sólo cuatro personas habían estudiado ahí–. Sólo **VA** mencionó otro espacio: el Monumento a la Revolución, donde de hecho transcurrió la entrevista. Por lo demás, se recordaron plazas, bibliotecas, universidades, cafés, foros culturales, parques, museos –infraestructura cultural–, aunque las entrevistas hubiesen transcurrido en otros lugares:

“[El que] más me ha gustado de todos es CU, [...] me gusta mucho ir ahí, a los jardines, está muy tranquilo... puedes ir a leer, a escribir, a... no sé, tomarte un café con tus amigos, es muy relajante estar ahí (s), [también me gusta] el Franz Mayer, porque tiene así como muchas cositas... sí, una gran colección ¿no?, de objetos antiguos y muy bien hechos, por cierto [...] y el Dolores Olmedo, me encanta porque también tiene un jardín, así, muy padre, muy cuidado (s)” (SB)

“Me gusta mucho ir a un cafecito, sentarme, con una tacita de café bien amargo, bien negro y bien caliente y con un libro, [...] está como a un kilómetro [de mi casa], me voy caminando y me regreso caminando y pues... ‘ta padre, [aunque] antes, no estaba tan peligroso caminar por ahí, ahora sí, ya como a las diez de la noche que me regreso a mi casa, ya así como que ya me voy cuidando ¿no?” (MM)

Del Centro Histórico, era atractivo el contraste entre personas de “todo tipo”, que no se percibía como desigualdad sino como una *diversidad* no necesariamente excluyente; también atraía la abundancia de mercancías, de atmósferas, de ofertas culturales e incluso de participación o “desahogo” político. **AC**, a quien casi nada de la urbe le agradaba, mencionó:

“Yo creo que si hay un lugar que me gusta [...] es el centro histórico, cuando no hay gente (r), [...] ahí puedes encontrar todas las historias, [...] puedes ver un edificio y ese edificio te habla de una historia [...] y de repente puedes ver una persona, un indigente y te acerca y te platica ¿no? y empieza a contarte sus historias también; [...] ahí te da mucha cosa para crear, imaginar ¿no?... a veces es como absorbente porque [...] regreso agotada, cansada, cansada, me quita la energía, en verdad... pero me gusta y además me gusta marchar, me gusta ir a las marchas, [...] sé que no se arregla nada [...] pero yo iba ahí como un espacio catártico ¿no?, todo mundo está

gritando entonces vas y gritas y dices cosas y liberas un montón y yo tengo mucho ese recuerdo cada que camino por Hidalgo, [...] me gusta sentir esa nostalgia”

“Me gusta Bellas Artes, [...] el Centro Histórico me fascina cabrón, las calles, la construcción ¿no?, el contaminarme, el ver a la gente, el saber igual... que te pueden asaltar, igual que te pueden quitar la cartera o igual que llegues y veas un pinche mimo haciendo obra en pleno Zócalo cabrón, o sea, el hecho de saber... de no saber más bien, qué te espera, eso es rico también ¿no?” (GP)

“El centro fíjate que ahí sí me gusta por el centro mismo, [...] tú vas al centro y te encuentras todo ¿no?... todo es, a todas las personas (r) que puedas vislumbrar en tu vida ¡ahí están!, en el centro ¿no? y [...] todas las cosas que puedas vislumbrar en tu vida, [...] puedes decir ‘quiero un *cuer cuer*’ y te lo venden (rs) [...] o un *tu tu* y ahí está el *tu tu* y tú no sabías ni que existía el *tu tu* pero ya lo están vendiendo, [...] eso es lo que me gusta [...] y que encuentras gente rarísima, esa diversidad tan profunda y esa magia, [...] el encontrarte edificios coloniales, preciosos, con un nicho de una virgen maravillosa y abajo a gente vendiendo tacos o vendiendo chácharas ¿no?, para mí eso es magnífico del centro” (GG)

Menos entrevistadas/os mencionaron tianguis, mercados, iglesias e incluso el Congreso de la Unión, donde además del espacio, sobresalía la forma en que las personas se comportaban:

“Portales me gusta un madrero, el mercado, te metes y ves olores, frutas, sabores... ves guisados por aquí, comida por allá [...] ¡Tepito!, me gusta mucho ir a Tepito a comprarme tenis o ropa ¿no?” (GP)

“Me gustan, me fascinan, me encantan las iglesias, [...] se me hacen [...] espacios muy extraños, yo creo [...] que yo he tenido desde chica una comunicación con Dios muy grande y entonces he visitado sus casas ¿no?, las que dicen que son sus casas, [...] entonces decía ‘no, pues si Dios es mi amigo’, de niña ¿eh? (s) [...] me iba yo a visitar las iglesias, [...] me gustaba mucho ver la arquitectura también, [...] los brocados de las imágenes, [...] me gustan las tradiciones también de las colonias” (FE)

“Las plazas públicas me gustan, [...] el Zócalo capitalino, me gustan los museos [...] por su trabajo de difusión cultural, [...] el hecho de que haya un museo se me hace importante, [...] me gusta mucho el Palacio Nacional, está padre, [...] pero yo disfruto más y tal vez eso no tenga que ver con la ciudad, disfruto más [...] en las aulas, auditorios o foros, donde hay mesas redondas, debates y conferencias, eso me gusta mucho [...] ¿sabes cual?, me gusta mucho la atmósfera del Congreso... ¡en serio! (rs) o de la Asamblea Legislativa, [...] todo lleno de lacras, así, todo lleno de víboras (s), está padre, [...] yo no soy parte del Partido del Trabajo [...] pero conozco

varia gente muy interesante ¿no?, que voy a visitar, de repente hacen foros, hacen escuelas de cuadros ¿no?, donde hay debate ideológico y político, entonces yo voy ahí, me meto [...] y escucho ¿no?, me gusta mucho aprender qué es lo que está pasando y conocer diferentes puntos de vista ¿no?” (MM)

GG, SB y JG mencionaron como espacios agradables zonas naturales, como las faldas de un volcán, el bosque de Tlalpan, el de Contreras, el Ajusco o el Desierto de los Leones:

“De mi... zona [Xochimilco] me gusta mucho, [...] ir al Volcán que está arriba, que se llama Teutli, [con mi familia] vamos así como a excursiones, porque también está muy padre ¿no?, muy tranquilo, [...] nos echamos así, unas caminatas matutinas (s) y ascendemos hasta el cráter” (SB)

Hubo lugares tradicionalmente asumidos como estéticos, agradables visualmente, representativos o “de moda” que por sus connotaciones sociales, políticas o económicas, a **GP, GG, EV y MM** les desagradaban. Algunos de esos lugares, en donde explícitamente *no deseaban estar* o que fueron criticados como ostentación de riqueza en medio de la pobreza, fueron los centros comerciales, Santa Fe y la plaza de Coyoacán, que como dijo **GP** “siempre y cuando no sea sábado y domingo”, podía ser agradable:

“Te voy a decir un lugar que no me gusta para nada: Coyoacán, porque se me hace... a lo mejor es un prejuicio, pero como un lugar [...] de pura pose, [...] gente que medio se cree intelectual y que quiere ir ahí como a ver y dejarse ver, como los centros comerciales pero de otro estilo (r), [...] como que la actitud de la gente [...] no es auténtica sino más bien como impostada ¿no?, hasta los *hippies* como que no son realmente *hippies* ¿no? (r) o son como *hippies* con estilo, no sé; [...] en contraste con el centro, en donde se me hace que es muy diferente, [...] nadie va a Tepito para ser visto ¿no? (s)” (EV)

“Las zonas residenciales donde hay [...] exclusividad, donde hay mucha riqueza, repugno estar ahí, [como] Lomas de Chapultepec y esas [...] las zonas riquillas, desgraciadamente [sí he estado ahí] trabajando, [...] odio y repudio las escuelas privadas... porque son una aberración de la civilización actual, [...] son una violación sistemática de los derechos humanos, [...] no me gustan las zonas residenciales, las zonas bonitas, las zonas *nice*... no, no me gusta, me crean una incomodidad terrible ¿no?, porque me hacen pensar mucho en toda esa bola de cabrones que están así de bien, porque toda una bola, mucho más grande de cabrones, está en condiciones terribles ¿no?” (MM)

GG mencionó que nada le desagradaba de la ciudad, pues “hasta” los centros comerciales le gustaban y señaló que rechazábamos o aceptábamos ciertos ambientes o lugares porque representaban la *otredad* o la *identidad*:

“Algo así de la ciudad que diga ‘yo no me paro ahí’, nada ¿eh?, porque hasta los centros comerciales así *nice* y todo lo que quieras, me gusta, me gusta ir a morbosear también, [...] porque es muy profundo ver cómo tienen que vivir la vida ellos ¿no?... a lo mejor porque es la otredad... y siempre es muy interesante la otredad ¿no?, entonces como que yo estoy acostumbrada a vivir de una manera, a ser de una manera y la gente con la que me rodeo es muy de una manera, entonces ir a esos lugares y encontrar gente completamente distinta a ti, pues es muy interesante ¿no?, hay mucha gente que le choca, pero no, a mí me da morbo”

Únicamente **VA** refirió que le agradaba pasear por Polanco –una colonia que se ubica como espacio privilegiado– debido a su tranquilidad, además mencionó la importancia de la compañía al disfrutar de un lugar:

“Los lugares que me agradan estar, es pues realmente en donde estoy con mi novia [...] y por lo regular salimos a alguna plaza comercial o al cine, bueno, el cine me gusta mucho ¿ajá?, el Cinemanía me gusta mucho, ahí en Plaza Loreto, [...] en Polanco a veces andamos... y pues es tranquilo, [...] busco casi siempre zonas alejadas del bullicio, [...] no salgo mucho porque o estoy trabajando o ya de regreso a la casa (s), [pero] cuando estoy con mi novia [me gusta] porque estoy tranquilo, no estoy haciendo nada, estoy descansando, pues por eso me siento a gusto ¿no?”

En el polo opuesto de los espacios agradables, **FE, SG, LR, SB, VA** y **AR** mencionaron que la zona norte les desagradaba –aunque no todos hubieran estado ahí–; pues les parecía una zona árida, lejana, con pocos espacios culturales o recreativos y también la ubicaban como un lugar de fábricas, sin buenas condiciones para vivir. **AR**, expresó que le desagradaban:

“Las zonas que no conozco, donde me pierdo ¿no?... que es casi todo el norte y no me gusta ir a Neza porque siempre me pierdo o hay gente que se agandalla, [...] toda la salida a Puebla es durísima, [...] un mundo horrible, no está planificada para nada ¿no?, las calles están hechas un desmadre [...] o pues, no sé Tlanepantla casi no conozco, los pocos lugares que conozco son durísimos, [...] puras fábricas o puras avenidas grandes y muy feas ¿no?, no hay como espacios”

Lo anterior es consecuente con la *construcción identitaria* de los espacios para que resulten menos “duros”, más *cálidos*, más *propios* y que no sean espacios donde nos “perdemos”, donde no nos *reconocemos* o no podemos *confiar*. La zona que **AR** describió desde *su* experiencia (“Neza”), es el mismo espacio que **LR** describió con “orgullo” en párrafos anteriores pero, por supuesto, no es *la misma* experiencia. A su vez, **LR** opinó de Ecatepec:

“Ecatepec no me gusta, [...] es un espacio de mismos jodidos como uno... pero pensados a más ¿no?, o sea, ahí no puedes ir al centro comercial si no tienes carro [y] las tiendas comerciales que hay [...] no son ni Aurrera, ni Gigante ni Comercial Mexicana ¿no? (s), que más o menos las entiendes, sino [...] Carrefour, [...] todas esas, pinches súper mega, centros comerciales que son para gente bien ¿no?, pero que a ellos se los pusieron, pues porque los espacios estaban adecuados para esas súper tiendas [...] siendo que alrededor, pues está la pura bandota ¿no?”

Por todo lo anterior, la representación de la *zona norte* era difusa y vaga, incluyendo lugares tan distantes como Satélite, Tlalnepantla, Ecatepec, Aragón, Vallejo, Azcapotzalco o la Villa de Guadalupe, entre muchas otras; aunque ignorando que, en la Gustavo A. Madero por ejemplo, había un plantel del IPN, que lo mismo vale como centro educativo, que como área verde o espacio cultural. Únicamente **LG** y **VA** hablaron positivamente del norte, pues habían tenido contacto con esa zona; **LG** trabajaba en una escuela de ahí dando clases de violín y dijo:

“La zona de la Villa, [...] toda esa parte de Misterios y las callecitas que están por ahí [...] me gusta, me siento bien, como... si hubiera estado antes ahí”.

“Las colonias que están ahí, en el tramo que caminaba de [...] la escuela a casa de mi tía, pues todo me parece muy tranquilo, o sea, era... la Malinche, la Gertrudis Sánchez, a pesar de que son colonias populares, son tranquilas porque... pues es movimiento normal, amas de casa que van por el mandado, no hay oficinas, a esas horas está muy... muy tranquilo ¿no?” (VA)

Iztapalapa también recibió críticas, por atribuciones que correspondieron con la literatura que considera a esa delegación como la menos atendida en rubros como cultura y seguridad:

“Iztapalapa, ¡puta, no mames! ¿no?, primer lugar en delincuencia... pero también es donde más cantinas hay, cabrón, ¿no?, donde más distribución de droga hay, donde más mercado negro ¿no? y que también son regenteados por los güeyes que tienen el poder ¿no?, esto de que sea ilegal, pues les reditúa más varo” (GP)

“Iztapalapa [...] cero ¿no?, paso sin ver, [...] los chavos andan en otro rollo, no hay casas culturales, no se ve movimiento por ninguna parte, a las diez de la noche en Iztapalapa, has de cuenta que hay toque de queda... hay poca gente en la calle, son como [...] colonias de gente grande [que nada más] los fines de semana van los nietos y los hijos a ver a los padres y... entonces es aburrido” (LR)

Quizá **JG** haya sido un participante poco convencional en cuanto a su forma de mirar a la ciudad, prácticamente toda ella le gustaba, incluso cuando comenzó diciendo que algún lugar no le agradaba, como Iztapalapa, terminó hablando bien de él:

“Otra cosa que no me guste... podría decir que la contaminación, pero pues es pura mentira ¿no?, porque pues ya me acostumbré (s); [...] otras partes [...] como que sobrepasaron sus límites como Iztapalapa ¿no?, que todavía tienen como sus tradiciones, como sus fiestas, pero han sobrepasado sus límites de población [...] habitacionalmente ¿no?, [...] vienen estas [...] Geomundo [...] que siguen construyendo y construyendo y construyendo (s), [...] aunque [Iztapalapa] también es padre, a mí también me gusta ¿no?, porque he trabajado mucho ahí, [...] trabajé con algunos sectores como los Panchos Villa; [...] Iztapalapa antes eran como las aguas termales ¿no?, que ya no hay, [...] ya las mataron (s) y como las grandes haciendas ¿no? y varias partes muy bonitas, [...] por ejemplo, hay una parte que le llaman Las Pirañas ¿no?”

Para **JG**, hubo un solo aspecto de la ciudad que calificó como negativo, aunque no se sentía limitado por él:

“Lo único que no me gusta de la ciudad [...] es de que a veces, para hacer como ciertos proyectos [artísticos], pues es así como un drama, [...] la ciudad ha generado tantas instituciones, megainstituciones grandes, [...] que es como el ritmo lento de la ciudad; [...] es rápido [nada más] a la hora de crecer familiarmente y de construcción ¿no? (s), [entonces] te desesperas y por eso he hecho como proyectos alternos, independientes ¿no?, que yo [...] me autofinancio, [porque pues] si trabajas, por lo menos que tu lana pues sea en algo que a ti te guste y que sea un proyecto... pues que te haga feliz ¿no?”

Con este ejemplo, descubrimos que lo *desagradable* no necesariamente se ubicó en una zona o lugar en particular, más bien se habló de características que tenían que ver con el *funcionamiento cotidiano* o con ciertas actitudes de la gente en una ciudad como la de México: la inutilidad de algunas instituciones como señaló **JG**, la indiferencia hacia los demás, la basura y la gente que la tira, la falta de mantenimiento de muchos espacios públicos o el descuido en general. En este sentido, **SG**, **SB** y **VA** creían:

“La gente ha perdido bastante [...] el mirar al otro, [...] como tener cierta consciencia de tu espacio y del espacio del otro, [...] ese respeto de que hay alguien diferente a ti, [...] eso es lo que no me gusta ¿no?, [...] siempre van así como de frente y pasan primero, [...] de repente yo me siento como invisible ¿no? [y] pues bueno... los coches y la contaminación y la basura [...] van ligadas ¿no? con [...] respetar al otro” (SG)

“Ay, pues la basura no me gusta, me daba así como mucha tristeza ver el centro de Xochimilco, así como dice María Félix, un cajón de la basura... yo creo que es lo más deprimente ¿no?, porque conviertes un lugar padre en [...] algo decadente, en algo sucio, [...] es así como una costumbre muy negativa de la gente ¿no?, que es así muy, muy difícil hacerla cambiar, por más campañas que hagan [...] no le interesa conservar su entorno y aparte como que no está consciente y no le importa, [eso] no, no me gusta, definitivamente (s)” (SB)

“No me gusta la gente... ¿por qué?, porque es cochina, no es respetuosa, no le importan los demás ¿ajá?, [...] si todos tratáramos de cooperar más, creo que se resolverían muchos problemas, [...] la vialidad, la inseguridad... problemas de índole social, más que nada; [...] todo el problema que encuentres en una urbe es causado por la gente y bueno, dentro de la gente, pues lógicamente están los legisladores, [...] porque son los responsables de que se haya llegado a un grado tal” (VA)

Otro rasgo *desagradable* en el que varios participantes coincidieron, fue la violencia y la inseguridad, concretamente la que se dirigía hacia las mujeres –algo que los hombres participantes señalaron con mayor frecuencia–, como el acoso sexual dentro del transporte u otros espacios públicos. Algunas/os informantes adjudicaron la inseguridad, la delincuencia o la violencia a zonas específicas de la ciudad, como Tepito, Ciudad Nezahualcóyotl o Iztapalapa:

“No conozco Tepito ¿no?, pero pues por todo... lo que dicen y lo que hay ahí y todo, pues [...] por qué ir ahí ¿no? (s), [...] para qué meterte en más problemas [...] si hay otros lugares para poder vivir más tranquilamente, [porque] lo demás pues lo puedes solucionar en cierta manera ¿no?, pero [...] cómo controlas, por ejemplo, la violencia ¿no?, [...] no lo puedes controlar tan fácilmente, entonces pues mejor lo evitas ¿no?” (SG)

Sin embargo, fue más común que concibieran a la violencia como un rasgo *inherente* de la ciudad, desde comportamientos de las autoridades, el ineficiente diseño urbano y la mala planeación donde las vías rápidas parecían olvidarse del peatón; hasta la interacción poco amable con las personas y finalmente la delincuencia:

“Pues yo siento que sí, la ciudad es muy dura y cada vez es más dura [...] hay situaciones muy difíciles [...] a veces pienso en las mujeres en el metro, [...] que los hombres hostigan cabrón a las mujeres, ¿no? y no hay forma de parar eso [...] o pues la falta de trabajo, el subirte a un microbús es toda una aventura, [...] puede ser que el tipo se embarre y mate a todos, [...] cruzar una avenida es muy difícil, te pueden matar ahí, no sé (s) como esas cosas sencillas, [...] también el trato con la gente, a veces es muy difícil... gente que jamás te va a decir ‘buenas tardes’ ni nada, [...] eso es la dureza de la ciudad ¿no? o los muros altísimos de concreto”(AR)

De las 14 personas entrevistadas, **FE** habló de la violencia que alguien cercano había vivido, **AC** dijo haber sido asaltada y **AR** refirió que alguna vez rayaron su auto; ninguna otra persona mencionó haber sido agredida en otras formas, pero tampoco fue una pregunta que conformara la entrevista. Por otro lado, el acoso sexual o una violencia específicamente dirigida a las mujeres sí era parte de las experiencias que **FE**, **LG**, **AC** o **EV** refirieron y que trastocaba su experiencia en la ciudad. Por ejemplo, debido a la forma en que **AC** percibía su entorno, decidió no vestirse con blusas cortas y sin mangas y además se mostraba “malencarada” por la calle, para evitar que la abordaran de algún modo. **EV** incluso había considerado repartir volantes a los hombres que la acosan en la calle, explicando lo que esas actitudes significaban para ella. Recordemos que mucho de su trabajo corporal y artístico confrontaba situaciones de violencia sexual.

En un punto distinto, lo rural no fue un aspecto sobresaliente durante las entrevistas, predominó la experiencia metropolitana y urbanizada de la ciudad y aunque una gran extensión de su territorio sea todavía rural, no representó parte de la identidad metropolitana de las/os informantes, no obstante que en general, tuvieran gran movilidad e interés en otras zonas de la ciudad y sin mencionar que entrevistadas como **AC** y **EV**, hubieran trabajado en lugares y con personas muy alejadas de lo urbano. Por supuesto, esto refleja las características socioculturales de las/os participantes, pero también denota la distancia que se fue estableciendo entre lo *rural* y lo *urbano*, en donde pese a los sincretismos culturales que se instauraron en la ciudad, asumir una *identidad urbana* poco a poco fue excluyendo lo rural. Sólo **AR** y **JG**, hicieron referencia a las zonas rurales que aún integran la Ciudad de México, como la delegación Milpa Alta:

“Me gustó mucho Milpa Alta cuando fui, estuvo así, increíble, [...] un secretario que entrevistamos, nos platicó que solamente una tercera parte de la ciudad está urbanizada y que [...] el resto era área verde [...] y cuando fui a Milpa Alta me encontré que sí ¿no? (s), [...] entonces por eso me gustó Milpa Alta y porque también encontré gente muy activa, [...] muchos chavos organizados en colectivo, trabajando, haciendo cosas en comunidad y eso está padre, es como si fueras a provincia, pero pues... sin salir del DF” (AR)

Sin embargo, hubo referencias de zonas muy distantes del centro urbano y parte de su área conurbada, como Tlalnepantla (**GP**) e Iztapaluca (**EV**). Lugares más alejados, fuera del área metropolitana pero con los que había una comunicación frecuente y que integraban parte de la vida cotidiana, más que ser lugares para visitar o vacacionar, incluían a Cuernavaca en el estado de Morelos, en donde **AC** trabajaba una vez por semana o Pachuca en Hidalgo, que **AL** y **LG** visitaban aproximadamente una vez al mes. Esto ilustra el crecimiento del Área Metropolitana de la Ciudad de México y su vinculación con otras regiones.

2. 3. El tipo de relación que cotidianamente se establece con la ciudad y/o su área metropolitana; en las categorías barrial versus metropolitana, participación versus indiferencia y autonomía versus limitación.

De acuerdo con el punto 2.2., la percepción establece en gran medida el **tipo de relación** que se crea con la ciudad y las posibilidades de vida que se vislumbran dentro de ella. Describiremos tres formas en que esas relaciones se pueden concretar:

a) La forma **barrial versus metropolitana** habla del grado de conocimiento, experiencia y/o apropiación física de las diferentes zonas de la ciudad, tomando en cuenta las distancias que implicaban sus trayectos, la diversidad de sus recorridos y cuales motivos los determinaban (laborales, recreativos o debido a sus prácticas artísticas).

b) La forma **participación versus indiferencia** se refiere al modo en que percibían su presencia o sus acciones con respecto al conjunto de la vida social urbana, a la forma como se involucraban en los espacios urbanos y al grado de comunicación o incomunicación que establecían con otros actores sociales.

c) La forma **autonomía versus limitación** remite a los márgenes de *libertad* dentro de los cuales concebían sus actividades cotidianas y a la probabilidad de lograr sus propósitos artísticos; ya fuesen márgenes centrados en la *percepción* de sus *necesidades* y *falta de capacidades* o producidos por la *percepción* de *limitantes* propias de la ciudad. Lo relevante en este punto fue la percepción sobre la *posibilidad de elegir* y *hacer viables* sus decisiones y proyectos o en su defecto, de sentirse *obligados* o *impedidos* dentro de la urbe.

Junto con la percepción de agrado *versus* desagrado, estas tres *relaciones* dan cuenta de la *apropiación dentro de la ciudad* y/o su área metropolitana. Cada una de ellas recuerda la *franja de indeterminación*, porque la vivencia urbana implica una constante negociación de significados y espacios. Subrayamos que estas formas no necesariamente constituyen polos opuestos, sino un continuo de matices en nuestra relación con la ciudad. Sólo la relación barrial/metropolitana es mutuamente excluyente porque una relación barrial con el entorno, excluye una metropolitana. Pero se puede, por ejemplo, *participar* en ciertos aspectos de la vida urbana y ser *indiferente* con otros, no incluidos en esta investigación. Del mismo modo, una actitud de *participación*, tendría mayor *probabilidad* de asociarse con una *metropolitana* y/o de *autonomía*.

a. Relación barrial *versus* metropolitana.

GP, FE, GG, LG, AL, SG, LR, EV, SB, JG, AR o **MM** y en menor medida **AC** y **VA** habían vivido o trabajado en distintas zonas de la ciudad, viajado al interior del país o como vimos, a otros países. Sus experiencias se alimentaban de contextos y contactos heterogéneos, lo que al parecer conformó un criterio menos *rígido* y *estereotipado* acerca de la realidad social urbana. Consideramos que sus expresiones, posiciones, anécdotas e incluso el lenguaje que emplearon, denotaban parámetros amplios y plurales para describir el mundo social en el que estaban insertos. En términos generales, mostraron sentirse poco sujetos a tradiciones culturales y actuar por decisiones propias. En el tema que nos ocupa, hay prácticas artísticas que suelen asociarse con estilos de vida *estereotipados*, con independencia del modo de *vida real* de quien realice la práctica. Tal fue el caso de **SB**, quien además de hacer *graffiti* –práctica considerada *marginal*–, había estudiado derecho, realizaba una tesis acerca del Mercosur, trabajaba en un despacho y se interesaba por la poesía y el simbolismo francés. En forma análoga, la mayoría de entrevistadas/os estaba abierta ante los diferentes modos de vivir la cotidianidad, los gustos y los estilos de vida plurales. De hecho, tal heterogeneidad era fundamental, pues la forma en que algunas/os habían orientado su vida tenía que ver con encuentros personales –maestros, parejas o amigos– que les habían revelado posibilidades alejadas de sus contextos familiares.

Consideramos por tanto, que todas las entrevistas poseían una perspectiva *metropolitana* acerca de la ciudad, por lo menos en cuanto a percibirla plural y profundamente heterogénea, además de asumirse a sí mismas/os como personas con intereses y actividades diversos. **AC** y **VA**, debido a sus actividades laborales tenían que realizar viajes distantes de sus domicilios, por los cuales reconocían parte de la diversidad urbana, aunque no les resultara agradable profundizar en la

experiencia. Quizá la diferencia entre ellos dos con el resto de participantes, era que no sacaban *beneficio* de esos recorridos, como el caso de **GP**, quien no sólo proveía su poesía de las imágenes que los recorridos le arrojaban, sino que gracias a su experiencia en la ciudad calculaba, en cierto grado, el costo de su trabajo:

“Tú vas a la UNAM y la banda está bien eriza ¿no?, apenas tiene pa’l boleto de metro, [...] para las copias ¿no?, [...] entonces, la banda ahí sí te da un peso o un abrazo o un pinche saludito [...] eso es poca madre, [...] a veces voy a la Condesa y hay gente que tiene el poder económico para pagar mi trabajo y a ellos sí se los vendo ¿no?, voy al CCH y igual... regalo mi trabajo, [...] o sea, a la gente que puede pagarlo, pues va cabrón ¿no?... hay foros en donde puta, parece que somos los hijos pródigos ¿no? (r), [...] nos abren las puertas y nos reciben con las manos abiertas y con tremendo fiestón”

Como este ejemplo deja ver, una relación *metropolitana* con la ciudad tenía muchos vínculos con la práctica artística, pues en ocasiones ésta última generaba la primera, como vimos en el punto **1. 3.** al explorar los *procesos*. Para **GP, FE, LG, AL, SG, LR, SB** o **MM**, recorrer la ciudad para hacer *graffiti* o presentaciones de música y teatro era común. **SB** mencionó:

“[Hacer *graffiti*] es una gran ventaja ¿no?, [...] aquí conoces a mucha gente y puedes ir así, a diferentes lados, no sé, desde Politécnico, hasta los Reyes la Paz, pasando por Neza, Tacubaya y... en general todos los lados ¿no?, es lo que más me gusta, que conoces muchos lugares a través de las personas que te invitan a salir”

Si bien en cuanto a la diversidad de trayectos en la ciudad, había una relación metropolitana, esto no significó que trasladarse de un lugar a otro o a varios en un mismo día, permitiera involucrarse con ellos; las personas que, de acuerdo con las entrevistas, sí lo hacían fueron **GP, LR, JG** y **EV**, ésta última refirió:

“De chiquita, no salí [...] como de Acueducto, Lindavista [...] porque ahí estaban mi casa y mi escuela y el resto para mí eran los libros, [...] ya un poco más grande, empecé [...] más hacia el sur, porque pues a mis tíos que les gustaba leer y a mí que me gustaba leer, pues les gustaba ir a la Gandhi o a la librería del Fondo y andábamos por ahí por Miguel Ángel de Quevedo (s) [y] se me hacía mucho más interesante esa zona, porque veía que ahí estaba como, no sé, un entorno diferente y ya que entré a la universidad, [...] para mí como que casi todo era la línea verde del metro (r), [...] me bajaba en Miguel Ángel de Quevedo, [...] iba al yoga por ahí por [...] metro Eugenia, [...] me gustaba bajarme en Hidalgo y darme mis vueltas por el centro; [...] yo empecé

a conocer así la ciudad por la línea verde del metro y en cuanto pude, me cambié ahí a Mixcoac, que se me hacía como que estaba mucho más cerca de las cosas que a mí me gustaban”

Así, por cuestiones de tiempo más que por carecer de interés, pocos participantes se habían involucrado con los diferentes espacios urbanos, lo que no interpretamos como una relación *barrial*, ya que ninguna/o centraba su identidad en la zona o colonia específica a la que pertenecía. Quizá **LR**, que se expresó con mucho cariño de Ciudad Nezahualcóyotl, mostró cierta identificación *barrial*, que de cualquier forma no descartaba su relación primordialmente metropolitana pues, como él dijo: “soy feliz en donde vivo” y por ello absorbía lo que cada lugar le ofrecía. Esto también denota que los espacios con los que se identificaban, no siempre correspondían con su ubicación domiciliar. Por ejemplo, **SB** vivía en Xochimilco, lugar conocido por sus antiguas tradiciones y costumbres *barriales*, aunque ella no se sentía involucrada ni las consideraba parte de su experiencia cotidiana:

“Todo ese sistema de fiestas que tienen, tradicionales [...] súper conocidas como el Niño Pa y así, varias de aspecto religioso y [...] las ferias y todo eso, sí es un ambiente de algarabía y no sé, de festividad, pero en mi caso, no se me da ir mucho a esas fiestas o ser parte de esas celebraciones”

Aspectos que a **JG** –que también vivía en el sur y había estudiado en la ENAP (Xochimilco)– sí le gustaban mucho:

“En el sur, me gusta Xochimilco, [...] son como muy cálidos ¿no?, son muy amigables y son bien pachangueros (s), ellos no tienen fiesta los 365 días del año, los 600 días (s), [...] a pesar de que es grande la ciudad y hay mucha población [...] son como organizados para esta parte de las pachangas ¿no? (r)”

Precisamente, sólo **JG** y **GP** tenían ante la ciudad por sí misma, una actitud de curiosidad constante. **GP** tenía seis años viviendo en el D. F. y se había mudado frecuentemente:

“Viví cerca del metro Nativitas, [...] llegué a un lugar donde hay gente muy linda, que me salvó la vida, [...] luego me cambió ahí al General Anaya [...] y también ahí seguí contaminándome con esa gente tan linda, [...] de ahí me fui a vivir al Estado de México [...] en Bosques de Aragón, con una tía media *nice* [...] también muy linda (s), [...] está muy denso el pedo ahí; [...] luego me fui a vivir a Iztapalapa... ahí la fronterita que divide a Iztacalco y Iztapalapa, CCH Oriente, Ejército de Oriente y también [...] la banda está muy cabrona, [...] mucha droga, la banda no tiene opciones, no hay casas de cultura, cabrón, no hay un pinche loco ahí que les

pueda decir que hay una forma diferente [...] y como no la hay, pues lo primero que les llega pues es el chemo”

A **JG**, sus actividades como maestro de secundaria lo habían llevado por distintos rumbos de la urbe, pero además se sentía como un “turista” –recordemos su proyecto *Turista Artista*– que deseaba vivir en toda la ciudad y explorar más allá de su centro de trabajo, lamentando carecer de tiempo suficiente para conocer los lugares de los que había escuchado:

“En Iztapalapa casi era maestro rural (s) [...] no, porque la zona sea fea, sino porque trabajaba en el kilómetro 30, a la carretera a Puebla, [...] era un cerro, o sea, apenas empezaban como a pavimentar las calles ¿no?, [como hacía cuatro horas para trasladarme] me cambié al Ajusco... que también me gustaba, [...] decía ‘ay, me voy a desayunar allá arriba en el bosque’ (s) y ya, luego me iba a trabajar ¿no?, [sí] quiero conocer otras cosas de la ciudad ¿no?, digo, no por algo es la ciudad más grande, [...] hay personas que [...] van una vez al año, del otro extremo de la ciudad y ya y ahí viven y hacen su vida y ya (s)”

Además, **JG** recordaba detalles poco comunes, probablemente como artista plástico ponía mayor atención en lo visual, como el edificio que alojaba la casa hogar donde realizó un proyecto o lugares donde había vivido o querido vivir:

“[De una casa hogar] me gustaba como esta parte de la arquitectura ¿no?, los elevadores viejitos, la recepción de los años 60, los muebles... le dije a los niños ‘pues tienen un buen edificio, [...] aquí me gustaría hasta vivir y poner mi taller’ (s)”

“[Viví] en Balderas, en la calle de Ayuntamiento, [...] es una calle donde venden artículos para baños, inodoros y todo eso [...] dije ‘no, va a hacer un ruido aquí’ [pero] donde vivía, es un edificio de *Art Nouveau*, que te metías y cero ruido (s) [...] y muy tranquilas las personas y los mismos comerciantes, [...] porque dije ‘ha de ser una zona muy... de alto riesgo ¿no?, me van a asaltar’, [pero no] yo salía como a eso de las once [...] y iba a buscar siempre un lugar para cenar; [...] ya después me quise cambiar ahí al parque Lira y fui a un lugar que estaba bien extraño porque era como una vecindad antigua, muy bonita y el señor había construido un elevador [que tenía] un paisaje chino, de esos paisajes que con la luz se mueven [...] y había puesto unas bocinas de computadora... entonces abrías y se oían los pajaritos y empezaba el paisaje chino (rs) y tenía esculturas romanas, [...] sí me hubiera gustado vivir ahí, pero estaba bien caro” (JG)

Por el contrario, **AC** fue quien menos involucrada con la ciudad quería estar y más detalles negativos le encontró:

“En las noches... desde mi ventana se puede ver toda la ciudad, entonces parecieran así como un montón de granitos de sal sobre piedras en el mar ¿no?, como si hubieran estado bañadas por el agua del mar y fuera sal... y eso me gusta, me gusta verla así, pero estoy en mi cuarto, en un espacio donde me siento segura, no hay ruido, no hay gente, no hay nada que me estorbe y la ciudad está a lo lejos, [...] sólo si estoy alejada de la ciudad me gusta”

En otro tipo de implicación con la ciudad, **FE**, **AR** y **MM**, hablaron explícita o implícitamente sobre circunstancias políticas e históricas que les permitían explicarse la actualidad urbana. **AR**, al hacer el “registro de la vida”, se interesaba en documentar el paso del tiempo:

“En un documental descubres cosas de la ciudad que ahora están o que no están y eso te hace pensar en cómo llegaste a donde estás ahora, [en] qué tuvo que pasar para que la ciudad cambiara así”

b. Relación participación *versus* indiferencia.

Este tipo de relación no se establecía con la ciudad en un modo abstracto, sino *con sus habitantes*, fuesen los representantes de algún poder o institución, los espectadores de sus prácticas artísticas o los propios, compañeros, vecinos y familiares. Por supuesto, una actividad artística con el tipo de propósitos que hemos expuesto y cuando ocupaba a la ciudad por escenario, habla de una *participación* que va más allá del círculo íntimo de las personas entrevistadas; sin embargo, también valoramos otras prácticas e intereses como *acciones participativas*. Fue el caso de **AC**, que no compartía su trabajo artístico, pero colaboraba como psicóloga en distintos proyectos voluntarios. Creemos que todos los casos pueden identificarse como *participativos*, excepto **VA**, quien más que indiferencia, sentía cierto rechazo hacia la gente de la ciudad y expresó el deseo de “aislarse” tanto como le fuera posible.

Hablar de *participación* en un contexto urbano implica un *ejercicio político* –en la acepción de *ciudadano*–, que no sólo se expresa a través de los organismos del sistema político establecido. En este trabajo, por ejemplo, encontramos una *participación* mediante la comunicación de pensamientos y sentimientos sobre determinada realidad, así como una *participación* consciente e

intencional para la construcción social de alternativas, por lo menos en lo que tocaba a sus propias vidas. Como **EV** señaló:

“Me interesa mucho y sí creo en esta idea de poder realizar un cambio en la sociedad o de poder incidir en la medida en la que uno pueda, [...] tratar de trabajar por una sociedad más libre, más justa, más tolerante, más abierta, más responsable, más consciente, etcétera; [...] eso es lo que he hecho cuando hacía trabajo comunitario y de repente vi en el *performance*, como la posibilidad de hacer lo mismo, pero de una manera diferente, [...] un poco más a nivel intelectual, tratando como de concientizar o de compartir reflexiones o de invitar a la gente como a cuestionar sus prejuicios o sus formas de vida, [...] o sea, podía decir las cosas que quería y de cierta forma era escuchada y había un esfuerzo de la gente como por conectarse con lo que yo trataba de decir... y sentí que funcionaba ¿no? [...] y a lo mejor, no es un cambio radical, que de un día a otro son diferentes, pero sí se siembra como una cierta duda”

Sin que fuera un punto de análisis específico en la entrevista, **FE, LG, GG, AL, SG, LR, EV, JG** y **MM** habían participado o trabajado, no sólo artísticamente, con movimientos estudiantiles, zapatistas, organizaciones de la sociedad civil, instituciones culturales o juveniles e incluso, integrado las bases de apoyo de algún partido; todo esto en diferentes grados de intensidad y con también disímiles resultados. Para algunas/os esas experiencias continuaban siendo significativas aunque su participación ya hubiese terminado, mientras que para otras/os habían sido decepcionantes o sencillamente un aprendizaje. **FE** compartió que la transformación social que el teatro podía promover, estaba en un nivel comunicativo y que, en ese sentido, no se podía mezclar con la política:

“Estuve en [un partido político] quise como, hacer un proyecto bien de teatro pero, pues [...] como partido político ¿no?, son importantes los votos y las cifras y creo que eso no va mucho conmigo, [...] por eso me he como que alejado un poco de la política, porque como que mi destino era ser una buena política, de verdad ¿eh? (s), he tenido muchas oportunidades dentro del partido, pero no, no me llama la atención, siento que si me meto a eso [...] sería para mí sacrificar mi vida artística, [además el teatro] no es autoritario, ni puede serlo y la política, desgraciadamente, aquí sí... es autoritaria, [...] tiene un fin ¿no?, que son los votos y no veo más, por eso ya no le seguí yo por ese camino”

Al momento de la entrevista, ninguna persona mostró interés en participar con organismos gubernamentales, si acaso para gestionar sus proyectos artísticos o de otro tipo o para crear los propios canales políticos, como **MM** defendió y reiteró. Para él, conocer el régimen político

vigente era fundamental para llegar a alguna transformación social. En el contexto de la participación política *habitual*, más que indiferencia, las/os participantes expresaron *desconfianza*, *decepción* o *rechazo*, hacia la *forma* de hacer política que priva en la ciudad y en el país, independientemente de que hubiesen recibido algún apoyo –económico o de otro tipo de recursos–, por parte de instituciones culturales; apoyo que en todo caso calificaron como un derecho civil y no como la obtención de un favor:

“Una de las políticas del Instituto de Cultura de la Ciudad es llevar a la gente cultura, [...] lo que ellos entienden como cultura ¿no? (s) [y] no pueden difundir cualquier material porque todo material creativo tiene derechos de autor [...] o sea, existe la infraestructura de la casa de cultura, pero no existe [...] qué llevar ¿no?, obras de teatro, músicos, todo eso [y] tú haces diez presentaciones y te pagan por esas presentaciones, [...] no es así que digas ‘uta, una beca que me va a sacar un año adelante... pero está bien, o sea, a cualquiera le gusta que le paguen por exhibir su trabajo... pero en realidad, pues es lo justo” (AR)

Opuesto a lo anterior, encontramos una **participación, negociación y solución** con actores sociales cercanos, hacia los que se mostraba más confianza. Un caso representativo fue el de **LR**, quien al hacer *graffiti* había vivido la estigmatización y persecución de su práctica. Ya que lo fundamental era continuar haciéndola y aunque consideraba que las “leyes anti-*graffiti*” eran “absurdas” y tuviera claras las contradicciones del sistema político y legal, **LR** hubo de resolver y negociar en esa cotidianidad “ilegal” y clandestina:

“Las autoridades no están como que muy conscientes de lo que los chavos quieren, [por ejemplo] el dueño [de la barda] te está dando la autorización y tú estás pintando a la luz del día sin ningún problema ¿no?... entonces llega la policía y te dice ‘¿tu permiso?’, ‘¿cuál permiso?’, ‘ah, pues no, acompáñame, no traes permiso’ (s) [...] ‘estoy pintando, me dio permiso la señora de pintar, ¿a ese permiso te refieres?’, ‘no, no, no, necesitas un permiso’, [...] ‘¿con quién saco el permiso?’, ‘ah, tienes que ir a la delegación’ ¿no? [...] y dentro del reglamento o los lineamientos de las leyes públicas, está... que *graffiti*, rotular y pegar propaganda es ilegal ¿no?... no hay una oficina que se encarga de dar permisos para *graffiti*, [...] he estado en la delegación, pidiendo permisos o simplemente en el Ministerio Público ya detenido ¿no?, ¿por qué?, pues por nada, ¿no? por estar pintando”

Pese a la creencia de que la gente no desea que sus paredes sean pintadas, **LR** pedía permiso al dueño/a de la barda, propiciando un espacio en donde arriesgaba su propuesta: se *comunicaba*. En esa alternativa “hay gente que no le gusta tu boceto, o sea, sí te presta la barda, pero cuando le enseñas el boceto ‘ah, no, no yo no quiero que me pintes eso’ (r) y dices ‘pues entonces págume

¿no? y le hago lo que quiera?”. De esta manera, la comunicación no sólo ocurría cuando el *graffiti* estaba terminado y era visto en una gran avenida, había otros momentos de comunicación durante el proceso, que le hablaban a **LR** de las percepciones y la sensibilidad de la gente respecto a ciertos temas; por lo que aun si no lo buscaba, generaba esos espacios comunicativos. Muchas de las piezas que más había disfrutado, también satisfacían al dueño/a de la barda o aludían al espacio en el cual eran pintadas; ejemplo de ello era un *graffiti* hecho en una casa hogar donde incluyó “un pergamino” con los nombres de los niños que ahí vivían. Es decir, el *graffiti* había de tener sentido *no sólo* para él.

Estas formas de *negociación*, de *flexibilidad* o de *entendimiento* e incluso de respeto o convivencia, contrastan fuertemente con la rigidez, sordera, ineficacia e ignorancia de autoridades o políticos – como representantes institucionales–, con quienes la comunicación *no se da*; la interlocución no se dirige entonces hacia ellos, sino hacia los *nos-otros*, los *carnales* (los próximos), los cuates. Las personas entrevistadas parecían asumir que si algo podía resolverse, era justo ahí donde había confianza y respeto. Un ejemplo más intencional y estructurado de participación, lo tuvimos con **MM** y el Frente Artístico que contribuyó a crear. Una de sus acciones recuperó una casa de cultura que estaba:

“Abandonada [...] y dijimos ‘bueno, nuestro primer objetivo va a ser levantar esta casa de cultura, para la zona, [...] la zona misma estaba de la vil chingada ¿no? y [...] los vecinos querían medio organizarse, hay muchos chavos por allá... y hacía falta un foco cultural ¿no?, además de que era muy importante descentralizar la cultura coyoacanense ¿no?, porque todo está en el centro de Coyoacán; [...] nos acercamos a la directora de la casa de cultura [...] y le dijimos ‘mire, nosotros queremos hacer exposiciones, mesas redondas, lo que se pueda ¿no?, pero solitos no vamos a poder, entonces pues usted ¿qué piensa, qué le parece?’ [...] y ella, pues nos recibió con los brazos abiertos, era una cuata muy progresista, muy chingona, ex militante de [una organización de izquierda ya desaparecida]; ahí empezó una época de trabajo muy padre, [...] empezamos a tener ideas de cómo desarrollar el arte y la cultura en esa zona ¿no?, aunque [poco] de esas ideas llegó a concretarse, no nos dio tiempo [porque] cambió la administración”

Esto último, también ilustra por qué la confianza en las instituciones es difícil de construir o de mantener, administración tras administración, hasta consolidar los proyectos.

c. Relación autonomía *versus* limitación.

Respecto a este punto el resultado puede ser paradójico. Las personas entrevistadas mencionaron en muchas formas y constantemente, la dureza, desigualdad, pobreza e injusticia que se vive en la metrópoli; con lo cual podríamos interpretar que la ciudad las hacía sentirse bajo muchas limitaciones. Sin embargo, consideramos que ocurría lo contrario y que debido al conocimiento que tenían de dichas realidades, la *alternativa* era vivir con la mayor *autonomía y responsabilidad* posibles. La diferencia estriba en que, aun con todas las limitaciones o exigencias que la ciudad o un sistema económico puedan imponer, ellas/os se percibieron como *capaces de elegir* lo que querían hacer, lo que querían decir: lo *que querían ser*; ya fuese con actitudes muy cotidianas y aparentemente insignificantes o con actos radicales de apropiación. Esta *posibilidad de elección* sobre el espacio y el tiempo es el origen del sentimiento de libertad. Un ejemplo apareció en la decisión sobre los horarios para transportarse:

“Pues sí vas a chambear pero pues [...] tampoco es de que la ciudad te marque ciertos patrones ¿no?... vas, métete en el tráfico... y ya cuando vas en el pesero, todos (imitación de un ronquido) se duermen, así como para desconectarse y olvidarse (s) y ya, vete a trabajar y ya salte y otra vez tráfico, [...] pues por lo menos algo más amable; [...] no he estado en el tráfico, últimamente ¿no?... que hasta digo ‘uh, lo extraño’ (r), pero lo extraño como para hacer algo [artístico] ¿no?” (JG)

Una experiencia de **AL** y **LG** ilustró la facilidad para negociar con otros actores sociales, las dificultades para comunicarse con la autoridad y sobre todo, su propia autonomía. Durante seis meses presentaron su espectáculo de títeres en un corredor de la Zona Rosa, acordando con otros trabajadores del corredor e incluso con policías:

“Nunca nos decían nada, de hecho hicimos un trato con los pintores [...] y hasta después llegaron [...] los policías turísticos [y] nos dijeron [...] ‘no pueden estar aquí los vendedores ambulantes’ ¿no? y nosotros les discutíamos que no estábamos vendiendo nada [...] que eran, pues títeres callejeros que no vendían nada, [...] sin embargo, ya no nos dejaron ahí, nos dijeron que si queríamos seguir pidiéramos un permiso, una credencial por un módico precio (s) y ya... y siempre decíamos ‘ah, bueno, ya sabemos que con un permiso podemos seguir aquí’, pero ya no seguimos ¿no?, [...] en San Ángel pasó lo mismo, nos dijeron ‘saquen una credencial en la delegación’... y siempre nos hemos negado a eso ¿no?, como que más bien preferimos irnos de ahí; [...] a lo mejor es una postura muy rígida [...] pero para nosotros es una forma de criticar la política que ve al arte público o al arte popular como [...] ambulante, te ve como un problema de que estás invadiendo el espacio

¿no? y nosotros como que sí tenemos muy... muy firme esa idea de que el arte público es para la calle, es urbano, es donde se pueda dar ¿no? y no tiene que ver con fines mercantiles en absoluto, o sea, tiene que ver con que la gente se lo encuentre en su paso, ese es el único propósito ¿no?, entonces nosotros, sacar una credencial, como diciendo 'ya pagamos por estar aquí, ya somos legales' no, [...] si no hay lugar para nosotros no vamos a sacar una credencial para que lo haya porque no es la forma... la forma sería hacer un cambio en las políticas culturales que realmente entiendan que existe arte público que no tiene que pedir permiso" (LG)

Ser autónoma/o no se entendía como *hacer lo que se quiere por encima de lo que sea*, sino como *hacerse responsable* de las decisiones que se toman ante cada situación que se presenta; en este caso, con respecto al espacio público. Es decir, **JG** no podía, él solo, evitar que el tráfico existiera pero podía decidir en qué horarios trabajar o trasladarse. **LG** tampoco podía cambiar las políticas culturales –ella sola–, pero sí podía resistir ante ciertas presiones. De algún modo, una parte de la realidad se aceptaba y se asumía como inmodificable –por lo menos en un corto plazo–, mientras que otra parte era susceptible de transformarse, como **GG** opinó:

“Una cosa por otra... yo creo que en esta vida, sobre todo urbana, hay que decidir ¿no?, hay personas que deciden tener muchas cosas, muchos bienes, muchos satisfactores pero pues cancelan la vida ¿no?, la vida ociosa (s) y pues yo prefiero tener una vida ociosa (s), tiempo libre y todo eso, entonces pues cancelo ciertos beneficios”

Aunque esto también ejemplifica que hemos asumido la *incompatibilidad* entre el bienestar económico y la calidad de vida, debido a la precarización o explotación laborales y que se debe elegir *uno de ellos* en perjuicio del otro. **EV** se mostró radical en la autonomía de su cuerpo, trascendiendo las limitaciones que una educación, una cultura y una ciudad imponen a las mujeres y a los hombres:

“[El abuso sexual es una situación] que yo creo que vivimos todos los días, [...] estamos casi, casi acostumbrados o condicionados a que 'pues ya, así son' [...] y a mí me preocupa y me enoja porque son formas de hacerte sentir culpable por algo por lo que no te deberías sentir culpable, [...] conozco muchas amigas que se dejan de vestir como a ellas les gusta o que no salen a determinada hora [...] por temor a que les vayan a decir o a hacer [y eso] va totalmente como en contra de tu libertad y de una libertad tan básica y tan tonta ¿no? (s); [entonces] las piezas de *performance* que he trabajado han sido una manera [...] de reapropiarme públicamente de mi cuerpo, porque una cosa era apropiarme de mi cuerpo de manera personal, mediante la danza y otra [...] cuando empecé a hacer estas piezas de *performance* en las que deliberadamente mostraba mi

cuerpo y lo exponía a situaciones... de riesgo, [era] como despojar de ese poder a esas personas que de repente quieren meterse en tu intimidad o invadir tu cuerpo, [era] sí exponerlo y sí dejar que lo vean y sí dejar que lo toquen, pero [...] como yo quiera que lo hagan y porque yo estoy queriendo que lo hagan, [...] también yo siento que necesitamos educarnos mucho [...] con respecto al cuerpo, precisamente... y para mí esa ha sido una de las formas de hacerlo, [...] no asumir mi cuerpo como algo vergonzoso, sino como [...] una herramienta de poder ¿no?”

FE, AC, VA o AR, en cambio, sentían *limitadas* sus acciones y/o percibían que la ciudad restringía cada vez más la calidad de vida. **AR** adjudicaba a los gobiernos la segregación espacial de la población y aunque en su vida diaria él no se sentía excluido, consideraba que “otras personas”, podían sentirse así:

“[A mí] lo mismo me da caminar por Polanco que... en Tlane, aunque en Tlane sí me da un poco más de miedo, pero [...] o sea, no me siento menos en Polanco [y] por Santa Fe [...] hemos ido a grabar cosas ¿no?... pues es muy especial la gente, o sea, no te dejan estar en la calle grabando, [...] le pertenece a otra gente esa parte de la ciudad ¿no?... y no a todos, [...] sigue habiendo como gobiernos que propician eso ¿no?... una desigualdad así, bien gruesa ¿no?, [...] digo, que Giulliani (s) esté asesorando al secretario de Seguridad Pública [o] lo que está pasando con el centro de la ciudad, está cabrón, [...] están sacando a toda la gente que lleva años viviendo ahí, en casas bastante decentes... y las están comprando y las están rentando a precios que nadie que sea de clase media para abajo, las puede pagar, [son] como unas ganas de tener lista la ciudad para que funcione mejor para las empresas ¿no? [y] hace que te sientas menos identificado con tu ciudad ¿no?, o sea, si tú vas al centro [...] o donde has ido a realizar alguna actividad y lo encuentras... que ya no es como corresponde a ti y... más bien a otra clase social, [...] eso hace que te margines, [...] que no te sientas en tu ciudad, [...] te vas a sentir como en Santa Fe, que no te dejan ni ver los edificios ¿no?, porque tienen derechos de autor (s)”

AC fue la participante que más limitantes encontró sus trayectos por la ciudad, pues configuraban relaciones de *no comprensión*. Por un lado, ella aceptaba que no comprendía a la gente de la ciudad y por otro, que la ciudad tampoco la entendía:

“Me parece caótico que todo avanza tan acelerado y de repente todo mundo sube, baja, va, viene y nadie se detiene, [...] alguien se cae y nadie se detiene a pararlo, te acercas lo levantas y ‘¡no me toques!’, [...] siento que está lleno, lleno de energía, pero tan negativa, la gente no piensa en otra cosa más que salir de su casa y ir a trabajar, regresar a su casa, dormir... y se entiende porque pues hay que llevar el chivo a la mesa ¿no?... y hay

que trabajarle duro, pero de repente siento que las personas ya no ven más allá de sus ojos ¿no? y eso es doloroso, ver que esas personas están ahí... y caminan porque tienen que caminar y trabajan porque tienen que trabajar, pero sólo están ahí, [...] no hay nada que se cuestionen y no hay nada que puedan compartirte y de repente te sonríes con ellos y se voltean ¿no? o un niño va jugando contigo y tú desinhibidamente juegas con el niño y se te quedan viendo feo ¿no?”

No obstante, precisamente **AR** y **AC** consideraban que el arte u otras acciones eran capaces de romper esa inercia urbana. **AC**, incluso había concebido un proyecto artístico colectivo que finalmente no pudo realizarse:

“Investigabas sobre un tema, [...] te planteabas qué ibas a producir [artísticamente], lo montábamos en la calle y armábamos un taller... y la gente que estuviera en la calle participaría en esos talleres, [por] esta necesidad de ser escuchados ¿no?, de decir ‘aquí estoy’ y de escuchar, decir [...] ‘cuéntame tu historia, ven y platicámelas [...] yo te la estoy platicando a través de la foto’, [...] era un poco de romper ese hielo, de romper esos no vínculos, [...] es decir ‘mírame a los ojos y yo te voy a mirar a los tuyos, [...] date el chance de empuercarte, de hacer un mural en el piso, de hacerlo con los pies, con las nalgas, con las manos, [...] diviértete... rescátate en el juego y [...] nosotros también entregarnos a ese juego, [...] como entrar en comunión con esas personas, a partir de un proyecto artístico ¿no?, [...] a mí me gusta compartir mucho con la gente, me da miedo, la verdad (s), [...] pero me gusta compartir, [...] ver cómo se ríen, cómo se divierten, eso me fascina” (AC)

“No es nada agradable [la ciudad], pero sin embargo, sí tiene cosas generosas también, [...] mucha gente viene de afuera y sí encuentra puertas abiertas y sí [...] consigue hacer una actividad productiva... no que reditúe en dinero, pero que sí la tenga bien, [...] de pronto sí hay gestos de generosidad de la gente, [...] como que ese espíritu de sobrevivencia es de lo que se habla en el documental, [que] sí está bien cabrón [...] todo lo que implica un ambiente moderno, que es la ciudad [...] pero que ante eso, siempre hay gente que se organiza ¿no?... y que está pensando en cómo resistir a eso” (AR)

Desde estas perspectivas es posible que, justamente porque la ciudad es un espacio con restricciones y amenazas, un espacio en *equilibrio precario*, emerja la necesidad de participar para cambiarla o, por lo menos, para sobrevivirla y en ese ejercicio es que nuestras percepciones de autonomía y libertad se reescriben.

2. 3. a. Las experiencias y significados de caminar y de transportarse en la ciudad.

Este objetivo no formó parte de la guía de entrevista, sin embargo, el caminar o la experiencia de transportarse fue referido constantemente, con diferentes connotaciones, por la mayoría de las/os participantes y por ello podría considerarse una forma más de relacionarse con la ciudad. Para doce participantes, **caminar** dentro de la ciudad, era una *elección*. Ya que se piensa que la urbe no está hecha para caminar o tal vez debido a ello, es un acto que sólo puede ser motivado por el *placer*. En este sentido, permite un *diálogo interior* e incluso, está asociado con la práctica artística, porque permite reflexionar e imaginar:

“Me gusta mucho caminar, [...] lo siento como parte del proceso para [...] poder crear algo, como que es parte del mecanismo, es cuando mi cabeza funciona mejor, cuando voy caminando, entonces como que empiezo a resolver... o cuando voy en bicicleta ¿no?, voy en bicicleta y voy pensando cómo resolver cosas o de repente se me ocurre ‘ah, ya la tengo’ ¿no?, [...] me hace sentir algo muy parecido a cuando pinto, a cuando hago teatro o cuando manipulo títeres, sí es como llegar, como ir pensando, ir caminando, ir como en ese proceso, porque igual, cuando lo tengo en la cabeza, intuyo que ya lo tengo, casi, casi físicamente, [...] no hay límites para poder hacerlo manualmente o poder construirlo o poder pintarlo ¿no?” (AL)

Caminar propiciaba una relación con la urbe en su conjunto, pues no requería un espacio exclusivo para llevarse a cabo; pero sobre todo, conducía a relacionarse con el propio cuerpo. Caminar se podía entender como un *diálogo* con la ciudad, porque permitía observarla y ser interpelado por ella de otros modos, con otros ritmos y otra sensualidad:

“Se me hace como una inconveniencia, estar pagando el carro y la tenencia y la gasolina y no sé qué y no sé qué y aparte no tener dónde estacionarlo (r), [...] aunque sí he llegado a tener carro, [...] nunca, nunca me ha gustado manejar, entonces yo prácticamente, toda la ciudad la he conocido a través del metro y del transporte público y caminando, [...] me encanta caminar [es] como retar un poco mi propia resistencia física (s); [...] cuando íbamos a la sierra no había cómo llegar, entonces de cajón [...] era caminar dos horas, [...] de ahí me empezó una afición como por caminar y conocer el mundo también, no nada más a través cómo de la ventana del carro (s) sino, pues caminando, [...] cuando de repente salgo en carro con alguien o etcétera, sí es una forma diferente de conocer la ciudad, [sí] se conoce muy diferente la ciudad por medio del transporte público, que por medio del carro” (EV)

SG, JG y GP aseguraban que *caminar* permitía detenerte en detalles de las construcciones, los edificios o el movimiento y tener contactos diferentes, que podían servir como *inspiración*. **VA** se sentía con cierta libertad y alejado de la gente –como él prefería–, cuando caminaba:

“Sí me gusta caminar, pero ahora ya no se me da mucho, [...] por el tiempo, ahorita que estoy de vacaciones, el otro día desde el Zócalo me vine caminando hasta la Torre Mayor, porque ahí es donde trabaja mi novia, [me gusta hacerlo] porque nadie camina, hay menos gente caminando que en el metro y que en el transporte y siempre me ha gustado ejercitarme y mientras caminas, puedes pensar, observar, te detienes, vas a tu ritmo [...] si quisiera, pues pudiera sacar las fotografías que yo quisiera” (VA)

“[Camino] un chingo pues (r), la otra vez me aventé una pinche caminata con [un amigo] desde Lindavista hasta la Glorieta de Insurgentes ¿no? así, la madrugada cabrón... nos hicimos como dos horas, nos encontramos ahí por la Raza un cuerpo tirado abajo de un puente ¿no?, de pronto un pinche perro sale así de entre las sombras [...] ¡ay hijo de la chingada!, sí, viven gente ¿no?... son imágenes que te golpean, no puedes pasarlas a menos que el *cassette* del miedo, de la indiferencia y la ignorancia lo tengas bien metido, es que puedes pasar sin ver, [...] yo un día iba en el micro, subiendo [...] para Coyuya y vi hacia el Popocatepetl, era enero, acababa de regresar de Veracruz y estaba el deshielo ¿no?, un pinche frío [...] así, lo sentí en mi piel [...] y lo único que pude decir ‘en estos días de enero, bajo la piel, tu amor amanece bajo cero’, [...] hay otro texto en el que digo [...] ‘*imecaderechohabiente* en mi pecho, en mis pulmones, [...] camina, transita, congales, arrabales, desniveles peatonales’, [...] es la historia de un corazón urbano que ya no funciona sin plomo, sin mordidas, sin veneno” (GP)

Únicamente para **AC**, caminar no era una actividad grata, aunque años atrás lo había sido. Mencionó haber sido “asaltada” y esto era parte del desagrado general que sentía por la ciudad:

“Antes sí [caminaba] y ahora ya no... decidí no hacerlo porque no me gusta la ciudad, no me gusta el ruido, no me gusta cansarme y sentir el *smog* aquí en la boca y la garganta seca, [...] lo menos que pueda caminar, eso me hace feliz ¿no?; [...] me empecé a sentir insegura, empezó a darme miedo ¿no?, hasta ese entonces nunca me habían asaltado, entonces yo podía andar muy tarde caminando por todos lados y [...] no me sentía con temor [...] y ahora, sin embargo sí lo siento”

MM también compartía la percepción de peligro al caminar por la ciudad –él vivía en Iztapalapa–, aunque de todas formas lo hacía:

“Sí me gusta [caminar, aunque] ahorita [...] muchos chavos ya están [...] muy aventados hacia el crimen y te asaltan aunque no traigas ni madres ¿no?, [...] ya está mucho más dañada la ciudad, [...] sí está más peligroso ¿no?, [...] una vez me agarraron tres cuates... me querían asaltar, pero uno de ellos me reconoció, dijo ‘ah, éste es de la Bella, déjelo en paz’ y ya, [...] si hubiera sido chava igual y me reconocen y ‘ah, ésta es de la Bella’ ¿no? y presta”

Aunado a lo anterior y debido a las dimensiones de la ciudad, la forma en que nos trasladamos, además de cotidiana, es muy importante. De hecho, fue el único aspecto urbano que todos los informantes mencionaron, revelando que era una actividad y un espacio que se tenían muy presentes. Sólo VA refirió tener automóvil, el resto se trasladaba en transporte público, a menos que amistades o familiares tuvieran automóviles. Las **experiencias en el transporte** podían ser *positivas o negativas*. En cuanto a lo *positivo*, los trayectos en el autobús, el metro, el trolebús o el microbús, podían aprovecharse para descansar, mirar el paisaje de la ciudad cuando era posible, pensar en proyectos pendientes, imaginar, leer, observar una atmósfera social o detenerse en el aspecto, actitudes, gestos y comportamientos de quienes durante esos trayectos estaban cerca:

“En el metro, que es así como el lugar donde también paso bastante tiempo de mi vida (r)... veo a las personas que están sentadas en una posición en la que todo el mundo está y que todos parece que están iguales, [pero] no son tan iguales, [...] en los ojos, por ejemplo, puedes ver si una persona pues está triste, [...] te puede dar algunas señales ¿no? de cómo está esa persona, las manos [...] si las tiene cerradas o si las tiene abiertas, [ahí] es donde yo he notado que hay más expresividad, [...] las manos pueden ser como ese medio de contacto ¿no?, el cómo te saludan, [...] si son rasposas, si están sucias, si están limpias, si trae anillos, o sea cómo es que la gente cuida o decora sus manos” (SG)

Lo *negativo* del transporte era el hacinamiento, los embotellamientos, la pérdida de tiempo, el desgaste y el clima de tedio, el acoso sexual hacia las mujeres o la forma ocasionalmente violenta en que las personas interactúan; todo lo cual resultaba muy desagradable y tenía que ser vivido cotidianamente:

“[La ciudad] yo creo que es muy acelerada y creo que ese ritmo de vida contribuye mucho como a las tensiones nerviosas de la gente, [...] todo mundo va corriendo... por ejemplo, el metro ¿no?, que es así como un lugar clásico de encuentro donde confluye gente de todos los estratos sociales, [...] son espacios urbanos que [...] se han masificado, [...] hay horarios, en los que ni siquiera ya puedes moverte ni caminar... ya sabes ¿no?, las horas pico, cuando hay mucha gente y ni siquiera puedes salir del vagón (s); [...] el aglutinamiento de

tantas personas [...] da lugar a muchas fricciones [...] y eso también es lo que no me gusta, que se ha centralizado todo; por ejemplo hablando institucionalmente de oficinas, para hacer trámites, [...] toda la gente se tiene que concentrar en ese punto y sí se hace un poco caótico (s)” (SB)

“[Por] el Toreo y todo eso, ahí sí [ya] no me gustaría vivir para nada, [...] me siento lejos, o sea, esa es la cuestión ¿lejos de qué? ¿no?, pero me siento lejos, [...] es como una zona de la que no sales fácilmente, [...] será que a mí me tocó como siempre el recorrido del metro Toreo hasta la casa de esta tía [con la que vivíamos] y ese recorrido así en particular sí me parecía horrible así, de la cosa más pesada ¿no?, a vuelta de rueda en la combi, como que son unos recorridos muy agotadores, [...] la combi que va atascada y que va manejando muy mal el tipo y aparte que está lleno de coches y volteas y pues no ves más que [...] una zona muy industrial, comercial ¿no?, que ves la zona militar acá, [...] no me gustaba para nada ¿no?” (LG)

En el mismo sentido negativo, los transportes se describieron como espacios en los que la *apatía social* era evidente, quizá porque durante un trayecto de media hora o más tiempo nos vemos obligados a compartir un espacio, a veces muy reducido, con personas que nos son desconocidas, con las que no establecemos una comunicación verbal, pero de quienes interpretamos gestos o actitudes corporales; que en muchos casos, nuestras/os participantes asumieron como *apáticas* o *tristes*. Para **FE**, a quien sí le gustaba caminar, el transporte era una molestia:

“Es bien desgastante, [...] casi te estás matando en el metro ¿no?, para salir, para entrar... pero pues también es ver las historias ¿no?, [...] desde la mujer que va embarazada y no le dan el lugar, hasta el señor que se va durmiendo o va cansado ¿no? de venir de trabajar, las señoras que se asombran por ver a una mujer elegante vestida, tal vez porque ese día no circuló su carro o porque así le exigen vestirse para ir a trabajar ¿no?, o sea, todas las confrontaciones que se dan en esos espacios no me gustan mucho, [...] porque son espacios de violencia también, [...] es como si se encerrarán ahí ¿no? en un micro, desde la mirada de acoso de un hombre, desde que te meten la mano, desde que a un anciano no le dan el lugar... que un niño va llorando, lo van callando ¿no? y que pues no le queda de otra a la mamá que transportarlo ahí, [...] los transportes no me gustan y sin embargo son los que nos hacen también movernos ¿no? [...] o sea, parece que lo más fácil y rápido es lo que también ha llevado a una decadencia, porque pues antes ibas a caballo o caminando ¿no?”

“Yo creo que el metro [...] te puede hacer sentir muy bien o muy mal, [...] andar en metro y ver gente que se está arrastrando porque no tiene piernas o no tiene brazos y ver que no tiene otra posibilidad en la vida [...] es muy fuerte, [...] sí te hace sentir muy mal, te deprime gacho ¿no? o igual puedes encontrarte alguien que esté

tocando una rola bien chida y pues te aliviane [...] o la gente así, perdida en sí misma; [...] también te sientes así, muy acompañado y de pronto te sientes súper solo (s), en medio de todos” (AR)

La atmósfera espacial en el transporte, podría pensarse como una *ventana* hacia la vida social de la ciudad, a través de la cual observamos representaciones de los diferentes actores sociales y donde, pese al silencio y la aparente indiferencia, se *interactúa*. Da la impresión de que la monotonía del transporte o los embotellamientos, propicia reflexiones sobre una vida social que no es *televisada*, debido a que se impone no sólo un ritmo más lento, sino la presencia heterogénea de otras personas y el detenimiento para observarlas y observarse.

2.4. Relaciones entre la práctica artística y las experiencias urbanas cotidianas, especialmente si ocurre una mutua influencia y modificación.

Como hemos visto en muchos casos, las prácticas artísticas requerían de una interacción con la ciudad muy participativa y extensa. Nos parece que la *relación arte-ciudad* se reflejó tanto en los **contenidos** del arte, como en tomar a la ciudad por **escenario**. Lo artístico exigía a varias/os participantes trasladarse, conocer la ciudad, negociar significados o espacios con organizadores o espectadores y dado que sus prácticas ocurrían *en la calle*, también propiciaba que ésta se convirtiera en *otra cosa*. Encontramos ejemplos en el *graffiti*, que hacía de las avenidas su *galería* o en la forma en que el Zócalo o el metro, al ser *escenarios*, convertían la *indiferencia* en *comunicación*:

“En Puebla estuve trabajando [en un centro cultural], con un actor muy bueno que fue con el que me formé ya realmente en las calles, o sea, me di cuenta que los escenarios también salen a las calles... no es un lugar específico, un teatro ¿no?, sino puede ser en cualquier lugar, [en la Ciudad de México, hice teatro] en varios centros culturales, en cafés, en las escuelas, [...] casi toda la he recorrido... el sur, norte, centro (s)” (FE)

Como hemos argumentado, la *relación arte-ciudad* era fundamental sólo para el *arte público* (*graffiti*, *performance*, poesía urbana y el espectáculo de títeres); en donde la inclusión de *la ciudad* como tema o escenario era intencional y consciente. **AL** y **LG**, refirieron:

“Como que la ciudad siempre me ha atraído demasiado (s), [...] es como el trampolín así para ir a explorar cualquier otro lado, [...] la propuesta inicial fue hacer títeres al ras del suelo ¿no?, en la calle, en la banqueta, donde fuera... como fue también un poco la idea de [...] que la pintura no tiene que ser creada para irse a encerrar a una galería ¿no?, sino que tiene que ser un arte público, [...] la gente no acude al teatro regularmente,

[...] lo que más bien queríamos no era llegar a un teatro, encerrarte y que te vea el público culto ¿no?, sino [...] llegar al público popular ¿no?, que es realmente donde surge el títere y que es donde el títere florece ¿no? y es donde está la belleza del títere y la poética del títere ¿no?, porque representa situaciones humanas cotidianas y reales y más cercanas al público popular ¿no?, yo creo que es donde el títere agarra su máxima fuerza, más que representar [...] por ejemplo, una obra de Shakespeare o no sé Edipo Rey” (AL)

“[Olastu, representa] un habitante de una ciudad (s) o sea, nosotros tratamos de abrir lo más que se pueda la imaginación de la gente con respecto al personaje, [...] sin embargo [...] mucha gente nos lo dijo, sobre todo en la calle, [...] que era el vagabundo de cualquier ciudad del mundo ¿no?, que por alguna razón pierde esperanzas de repente en la vida... pierde la emoción, [...] hasta que [...] aparece un violín o un elemento musical ¿no?, que lo haga viajar un poquito, [nosotros] sí queremos [...] hablar un poco de la vida cotidiana de la ciudad, de los personajes que pueden aparecer en un lugar en la calle, [...] algún cantante o algún saltimbanqui que te encuentres por ahí ¿no?; [hablar de] la crueldad [...] cotidiana, las cosas cotidianas que ves [...] que le pasan a la gente y sin embargo continúan su camino o su vida; [...] ante lo que pueda hacernos sufrir, sabemos que es cotidiano, de todos modos vamos a tener que [...] encontrar algo que nos ayude a seguir ¿no?, [...] puede que te encuentres con un violín o puedes encontrarte con un libro [...] como una opción ¿no?, de sobrevivencia (s) [...] no en términos materiales ¿no?, sino espirituales... así lo veo” (LG)

Para **GP**, **FE**, **LG** o **AL** las prácticas completaban su sentido al interpelar a los *habitantes de la ciudad* y propiciar un encuentro *cara a cara*. De modo similar, para **LR**, **EV** y **SB** lo que hacían (*graffiti* y *performance*) sólo era concebible en una ciudad:

“Todas esas [piezas] que tienen que ver con el abuso sexual [...] o con el trabajo sexual, [...] es una cosa completamente de la vida de la ciudad ¿no?, entonces yo creo que sí [...] como son cosas que surgen de mis inquietudes y yo vivo aquí y convivo con todas estas situaciones sociales, pues de ahí salen las piezas y aparte están dirigidas a este mismo contexto, vamos, no funcionarían en otro lado, como lo que decíamos, en la sierra ¿no?, [allá] no era pertinente [el arte público]; son comunidades tan pequeñas [que] después de un rato con todos te conoces y con todos puedes platicar y con todos puedes llevar [...] una relación un poco más íntima, que la relación que puedes establecer con las personas con las que te topas en la ciudad” (EV)

La obra de **JG** se realizaba dentro de un taller y era expuesta en galerías, pero también había hecho *intervenciones* en la ciudad. Tuvo una experiencia que podría pensarse como arte público, haciendo un programa de radio durante seis meses:

“Con esta manera lúdica (s), pues quería hacer algo en la Ciudad de México [y] nació este proyecto que se llama ‘Radio Pública, Sueños Externos’... que es conocer a los habitantes del DF, [porque] habitan un montón de gentes ¿no?, de diferentes tipos, extranjeros, de diferentes actividades... pero [...] ni siquiera te preguntas realmente qué es lo que hacen; [la idea era] invitar a diferentes personalidades ¿no?, tanto prostitutas, policías, niños de la calle, etcétera, etcétera... hasta señoras de la casa [y] preguntar ‘pues ¿qué sueña [...] la gente de la Ciudad de México?’, [...] hicimos a veces los programas [...] en Cuba, [...] en los Ángeles y también [fuera de la estación] porque también la gente, pues no accede a ir, [...] estaba padre porque también [...] tratamos de conseguir bastante música y la persona entrevistada era la que iba amenizando el programa ¿no?; [...] el programa era en vivo, totalmente en vivo”

AR mostraba aspectos e historias urbanas a través de las imágenes que registraba, pero el proceso mismo de hacer documentales se originaba en la metrópoli:

“Seguramente alguien que viva en [...] la sierra, pues le gustaría hablar como de su entorno ¿no? y pues yo nací aquí y pues me gusta hablar de mi entorno ¿no?, [...] siempre estamos pensando en que uno de los temas que cruce los documentales, sea la ciudad, [...] hay un montón de temas en la ciudad y eso es muy atractivo para cualquiera ¿no?, para un investigador, [...] para un escritor... o pues na’más para andar ahí en la calle viendo el espectáculo ¿no? (r) [...] y creo que es [...] bueno que se registre ¿no?, porque pues la tele... si registra eso es para... amarillismo, o sea, tiene otros objetivos, [...] a mí me gusta que en los documentales o en [...] las ficciones, también se vea la ciudad, porque eso hace que la conozcas más y te identifiques y te la cuestiones ¿no? y ya, cuestionándotela puedes plantearte, posiblemente, un cambio ¿no?... o un cambio de posición respecto a tu ciudad”

Finalmente, **MM** y **SG** dirigían su música a la infancia citadina, desde las letras hasta los sonidos del rock. En especial para **SG**, era importante que su auditorio infantil tuviera:

“Esa oportunidad de escuchar cosas diferentes... a lo que están viviendo en su entorno, también en esta ciudad ¿no?... que bueno pues la violencia, la información, los atiborra, [...] que tengan como también ese espacio que tuvimos nosotros para jugar, para imaginar, para cuidar también, [porque] las canciones precisamente van en ese rumbo [...] ‘cúidate, cuida a los demás... imagínate’, [hay una canción que habla de] cómo era antes, que todo mundo se transportaba en carretas, en caballos, que hacías dos horas de llegar del centro a Xochimilco ¿no? o sea, imagínate eso, [...] si no les das [...] como un mundo ideal... por lo menos que aprendan a vivir en el mundo que tienen, [...] que no terminen estresados, [...] que aprendan otra forma un poco más sana ¿no?”

Otro modo en que la práctica fortalecía el vínculo con la ciudad y viceversa, se daba porque la exposición y *circulación* en las calles, posibilitaba conocer e *integrarse* a los espacios culturales autónomos o *formar redes* con otros artistas del espacio público. Así, la práctica artística afianzaba su adherencia con la urbe, abriendo oportunidades y creando un *medio cultural urbano específico* que a su vez podía realimentar a la ciudad y por supuesto a la práctica:

“De la calle también salieron muchísima gente que conocimos, que después nos llevó a trabajar a otros lados o a conocer otros cafés, lugares donde la gente se interesa [...] por hacer algún movimiento cultural, [...] mucha gente se te acerca y te pregunta y no sé... es muy, muy interesante ver cómo la gente reacciona y eso, en la calle es donde más abiertamente te lo expresan ¿no?, se acercan, te dan tu moneda pero te comentan” (LG)

En contraste con lo anterior, **GG**, **AC**, **SG** (pintura) y **VA** reconocieron una influencia urbana, pero del mismo modo que el campo los influiría e inspiraría si viviesen ahí. Aceptaron, sobre todo, que el arte permitía *equilibrar* la vida cotidiana en la metrópoli. Para algunas/os, dicho equilibrio se vivía como un *desahogo*, pues existía una sensación de *saturación* o *sobreexposición* por las condiciones urbanas que cotidianamente se han de enfrentar. Así, aludir a lo urbano mediante las piezas artísticas, no era la intención primordial de estas/os participantes; sencillamente, el marco que los contenía se hacía presente:

“No pinto cosas de la ciudad porque es lo que tengo cotidianamente, [la ciudad] me sirve para alimentar de alguna manera, [...] el imaginarme las cosas como en una pintura, o sea, es así como que lo que me da la [...] cuerda pues ¿no? (s), [...] el ver a la gente, el ver por ejemplo, tantos rostros [...] tan diferentes, [...] imaginarme la historia de vida de un señor que va al lado de mí en el metro ¿no?, a lo mejor eso me puede dar para un cuadro [o] por ejemplo, [...] cómo se vería el agua ¿no?, si entrara así como por el piso, [...] qué cabellos me gustan [y] ponerle los cabellitos que me gustan, [...] entonces es la combinación de todo lo que veo, [...] lo que oigo, [...] de repente sí, como que voy en la calle y me detengo a ver algo, [...] como de tomarme mi tiempo ¿no?, dentro de todo esto... porque igual, [...] si entro así como que de lleno [...] a todo el acelere que hay aquí, pues no es como que lo mejor para mí ¿no? (s); [...] entonces el detenerme, el tener paciencia, el observar, pues es lo que me ayuda ¿no?, para pintar y para vivir en esta ciudad también (s)” (SG)

Salvo **SG** que había expuesto sus cuadros en su taller de pintura y que tenía la experiencia del grupo de música, quienes consideraban secundaria la relación con la ciudad, tampoco habían tenido exposiciones públicas de su trabajo y vivían sus prácticas artísticas como un medio para expresar

sus emociones o hacer contacto consigo mismas/os. Por otra parte, para **GP, FE, AL, LR, EV, JG** o **AR**, la ciudad sí **inspiraba** o se volvía el **material** de trabajo:

“Yo veo el metro, veo la Latino o veo así el Eje Central Lázaro Cárdenas hasta el culo de tráfico y veo gente ¿no? y veo hechos, veo a un güey allá vendiendo, [...] veo que viene el trole en contraflujo [...] o por allá ya pasó un güey con su otro güey, un gay... y en medio de ese marco, ponen una canción, un güey que está vendiendo discos compactos y te crea una imagen y yo la transformo y ¡ah!... o al menos así la percibo, [...] tal vez yo me invento esa mentira, esa imagen para que no me contamine tan de la chingada, pero [...] ¿quién sabe cuantas historias se van sucediendo dentro de los carros?, ¿no?... todo eso para mí es la ciudad, [...] hay cosas que en provincia no se pueden dar ¿no?, que en la ciudad sí... la ciudad está muy reflejada en mi obra ¿no?, muy, muy, muy reflejada” (GP)

Incluso, tal como se consideraba al arte un factor de equilibrio, hubo quienes *agradecían* al caos de la ciudad el afán que sentían por crear, imaginar, inventar o como se dijo en el objetivo 2.3., por *participar*:

“Somos jodidos ¿no?, entonces tenemos que chingarnos, andar en el metro y andar a pata [pero] muy gustoso, porque pues, empiezas a entender que [...] si dejas de pertenecer a todo eso, pues dejarías de crear ¿no?, [...] puedes escribir lo que estás escuchando que está diciendo el cuate de atrás ¿no?, estás viendo a un policía cómo extorsiona a un ciudadano por cualquier cosa [...] o sea, te perderías de todas esas cosas que... pues enriquecen a tu vida ¿no? y que te hacen feliz (i)... y que aparte, te hacen de qué chingados hablar ¿no? y de qué pintar y de qué escribir y todo ese rollo, [...] cuando un artista deja de hacer eso... y se mete a la elite y se va a Coyoacán a vivir porque ahí hay puro artista (i) [...] o a la Roma o a la Condesa ¿no?, ahora ya está muy de moda que todo mundo a la Condesa, (s) [...] ‘no es que ahí todo... respiras arte’ (r)” (LR)

Estas palabras recuerdan la vitalidad urbana y moderna en la que Marshall Berman (1981) ubicaba al artista y la calle que la/lo nutría. El significado y el sentido que el arte guarda, permite dar un valor distinto a experiencias urbanas que por sí mismas, en su crudeza, serían agotadoras. Comprender a la ciudad y comprendernos dentro de ella nos permite movernos, apropiármola, incluso a través de la ironía. Así, la *verdadera* apropiación de la ciudad, tal vez consista en no dejar de mirarla tal como es:

“[Las canciones de Rockdrigo] te hace que contemples las cosas ¿no? o que veas desde fuera las cosas, yo soy de aquí de la ciudad y desde que nací estoy aquí, entonces todo se te hace muy natural y en cambio, el que

alguien te preste una mirada de provincia, de fuera [...] y ver así, todo el movimiento de la ciudad, se me hace un choque ¿no?, [...] el que alguien te preste esas palabras y las escuches... hace que vuelvas a [...] tener ese espíritu de contemplación de la ciudad, [con] las masas de gente moviéndose [y] un montón de imágenes que tiene [Rockdrigo], el perro en el periférico ⁴ o sea [...] una persona perdida en la ciudad, [...] te prestan esa información y ya la retomas y dices [...] sí es una ciudad de hierro, sí es bien dura... sí está llena de ratas” (AR)

“Ahora se me viene a la mente [...] las ocasiones en que tú entras al metro, etcétera y pues ves a todas las personas que vienen de otros lugares, que no tienen dinero, que quieren buscar empleo y que por *x* o *y* razón terminan en las banquetas, pidiéndote dinero y todo eso, [...] estas escenas son muy recurrentes actualmente, [y sí] las he tomado un poco para hacer un poco de denuncia ¿no?, de por qué tenemos que vivir de esta manera ¿no?, siendo que [...] tenemos una gran riqueza económica y pues bueno, la conducción del país en general, no es la que todos deseáramos y pues ahí están las consecuencias ¿no?; [...] en un mural en especial, retraté esa imagen... de una persona recibiendo unas monedas” (SB)

Finalmente, pese a que la mayoría de estímulos que la ciudad ofrecía a las/os informantes no se podrían considerar *agradables*, estos también les ocurrían y eran influencias a veces definitivas:

“Cuando viví aquí [en el DF] fue el momento que decidí hacer ya más [...] claramente lo que estoy haciendo ahora... porque sí tenía mucho que ver, por ejemplo, que yo viniera a Coyoacán y oír grupos tocando... o por ejemplo, esto –refiriéndose a un concierto de jazz en el parque donde estábamos–, si me lo encontrara a los 16 años, yo viniendo de otro lugar, es así como ‘¡jorale! pues es una bandota’ ¿no? y cosas así... entonces sí tuvo que ver ¿no?, también la pintura pues sí, o sea, yo creo que empecé a pintar ciudades desde que empecé a vivir aquí, [...] la pintura y los títeres están marcados por esa estancia mía en esta ciudad ¿no?... por esa impresión que causa” (AL)

Las miradas artísticas hacia la ciudad y el retomarla como un tema, tal vez sin haber reflexionado en ello, sino como algo inevitable, invitan a una nueva contemplación de la metrópoli, a hacer evidentes o llevar a la palabra imágenes, características o experiencias, que se pueden reconocer y

⁴ Canción del cantautor Rockdrigo González, quien murió en Tlaltelolco durante el sismo de 1985. “Sólo era una representación/ tan sólo un acto de teatro/ una simple asimilación de aquél tiempo y este espacio/ desde que nació/ tapizaron sus entrañas/ retacaron su cabeza de patrañas/ costumbres que como arañas/ lo atraparon en su red hecha de mañas/ creció creyendo ser normal/ con los botones precisos/ superando al animal/ en el cuarto y quinto inciso/ pero un día voló y desde arriba envió/ el desorden de todo el barullo esférico/ fue entonces que se sintió/ como un perro en el periférico/ confundido por creencias/ de religiones y ciencias/ aturdido por el ruido/ en su interior bien perdido/ tan sólo un disco rayado/ con volumen hemisférico/ sin saber para qué lado/ como un perro en el periférico”.

compartir. Justamente, ya no pasar de largo, no olvidar, detener la mirada, si no en el “perro en el periférico”, sí en la voz de Rockdrigo González cuando la canta. Podemos pasar frente a todos los *posibles escenarios* que la ciudad nos ofrece sin detenernos. Podemos estar cotidianamente expuestos al cúmulo de información, ignorarla y continuar un plan de actividades u obligaciones; aunque difícilmente nuestro cuerpo y nuestros sentidos permanecerán indiferentes, pues quedarán memorias y sensaciones: una canción, un *performance*, un mural, un sonido, un títere, un olor o unas palabras. Todo esto representa un diminuto aspecto de la realidad, como la desnudez de **EV**, los tenis colgados en los postes para **GP** o la soledad de un hombre-títere en la ciudad.

Probablemente, dicha transformación creativa sirva también como barrera, pues es mirar dentro de una vitrina, es pensar en un autobús sin estar dentro de él, es pensar en la pobreza sin vivirla. Quizá por eso las personas se pueden detener y contemplar: porque no es *real*, sino *artístico*. Se trata de un efecto amplificador que nos detiene y nos hace **mirar** de cerca la intimidad de la ciudad; *comunica* que *alguien más* ve lo que habitualmente ya no se percibe con consciencia –aunque su registro esté presente– y esa memoria sensorial, hasta ese momento ignorada, reconoce, comparte, se encuentra a sí misma en esas experiencias estéticas y penetrantes de una *ciudad convertida en expresión artística*.

EXPLORAR LA VIDA COTIDIANA EN SU RELACIÓN CON EL ARTE Y LA CIUDAD

En algún momento, el verlo todo como una pintura ¿no?, el estar viendo... una escena de un microbusero ¿no?... y el pasaje, o sea... hacer un cuadro... de los pasajeros ¿no?, con caras tristes o no sé, toda esa parte de... transportar la vida cotidiana a la pintura y la pintura a la vida cotidiana ¿no?

SG (entrevistada)

3. 1. Las tendencias que prevalecen en la vida cotidiana y en su espacio/tiempo: reproducción versus creación/transformación, ordinario/cronos versus extraordinario/kairos, individualidad versus solidaridad.

A lo largo de este capítulo, hemos señalado que el trabajo artístico influye en la percepción sobre la vida cotidiana y en este apartado expondremos hasta qué punto la cotidianidad puede vivirse como un espacio de **transformación**, gracias al arte. La mayoría expresó que su cotidianidad era *muy diferente* a la vida cotidiana de la generalidad de personas o a la atmósfera social urbana. Implícitamente, esta *oposición* mostró lo que consideraban valioso en su diario vivir, ya que les

parecía que *otras personas* giraban en torno a la obtención de dinero, estaban inmersas en la apatía y habían “perdido el sentido, la magia”. Cabe destacar que esta representación de los habitantes de la urbe, era capaz de orientar las relaciones con los mismos. Por otra parte, si bien tal representación coincide con lo expuesto acerca de la *miseria* y *opresión* de la vida cotidiana o de la vida en una megaciudad, no corresponde con lo que las/os participantes percibieron *de su propia vida cotidiana*. FE, por ejemplo, encontraba *vitalidad* y *significado* en lo cotidiano:

“Todo aquello que se repite y que es convencional para todos así, de levantarte, ir al baño y comer, ir a la escuela... eso es vida cotidiana [y] puedes levantarte, pero me levanto para algo ¿no?, recuerdo lo que pasó el día anterior y piso con este pie y piso con este otro –depositando con fuerza sus pies en el suelo– y sé que mis piernas tienen fuerza y que pues mis raíces vienen de aquí, que ésta es mi familia... o sea, tiene que tener ese sentido ¿no?, aunque [...] no todo el tiempo estás haciendo ese análisis (s), pero tiene ese sentido la vida”

Ella también tuvo la experiencia de una cotidianidad desencantada, de la que rehusaba aceptar su repetición y tedio:

“[Yo decía] ‘tiene que existir alguien que comparta la forma en que yo veo la vida’, [...] salía con alguien y era pues sí padre, platicábamos de los proyectos, íbamos a tomar un café, [...] yo decía ‘¿y siempre va a ser eso y voy a salir y voy a andar con otro chavo y...?’ [o estudiando] ‘voy a terminar la carrera y ¿qué?, ¿y después?, ¿voy a viajar o qué? [...] o sea, la vida ¿se repite así?, [...] quiero hacer cosas que trastocuen la vida’; [...] me estaba haciendo un análisis de la vida... de mi vida, de la vida de mi familia [...] o sea, ya la gente no le da importancia a sus actos, [...] me empezó a desilusionar que tú platicas con alguien y se te olvida esa persona... por eso me agradó que tú hablarás y atenderte porque [...] eso es lo importante, que conoces a alguien y después puede servirte esa relación para algo, creo que la comunicación debe ser así ¿no?, [...] compartir... pero nos han hecho tan desconfiados, [...] ya nos tienen controlados [...] porque dicen ‘la gente se acostumbra’ ¿no?... a que tiene que llevar para comer, a que los niños lloran, a que la gente se pelea... todo es normal y ¿el amor qué?, [...] el amor no puede ser eso, no puede ser una vida cotidiana, no puede ser que las cosas se repitan a diario igual”

Este sentimiento de *no encontrarse* o de *no encontrar lugar* dentro de la cotidianidad urbanizada, provocaba que algunas personas entrevistadas se describieran como “extrañas”, “ajenas”, “locas”; aunque simultáneamente, esas identidades autoexcluyentes se consideraban una cualidad y evidenciaban un lugar al que *sí pertenecían*. La vida podría –o tendría– que ser *algo más* que vivir

para el trabajo o el dinero, *algo más* que la *mera reproducción*, en donde siempre faltarán “los sueños”, “la magia”, “el amor”, “la transformación”, **el sentido**:

“Muchas veces el mundo no puede entender, piensa que eres demasiado exagerada o que inventas cosas, que esas cosas no te pasan [...] y tú no puedes entender que muchas personas viven en una cotidianidad tan rígida, tan pesada, que no pueden fantasear, que no pueden imaginar, que no pueden ir más allá de lo cotidiano ¿no?; [dicen] ‘el chiste es trabajar y yo trabajo para mantener a mis hijos’, [...] ‘bueno y ¿no tienes fantasías?, ¿no sueñas?’, ‘no, esas cosas ya no’... pues sí ya no, porque ya no tiene como mucho sentido la vida ¿no?, [...] ahí hay falta de deseo de todo... deseo de vivir, deseo de crecer, deseo de experimentar, deseo de muchas cosas ¿no? y cuando a una persona le falta el deseo, le falta todo, [...] yo he sentido esa falta de deseo por la vida... pero, sin embargo, puedo expresarlo en una maldita foto o en un dibujo” (AC)

“Sí se necesita sacar dinero para poder comer, pero hay gente que ocupa toda su vida nada más dedicada a eso, sin tener otro punto, [...] como que no busca las emociones en otra cosa, [...] una distracción diferente, más que la televisión cuando llega de trabajar, [...] por eso digo que sí es como una sociedad en decadencia un poco o de maquila... de que tienes que estar construyendo cosas y te pagan por hacer eso y son cosas que no te van a servir... a ti para nada ¿no?, [...] realmente tendríamos que estar pensando en cosas tal vez más simples, [que] yo creo que son las que [...] harían una unión más como humanos... como gente que tiene otra capacidad de pensamiento y [...] que puede, no sé, generar otro tipo de sociedad y otro tipo de mundo ¿no?, que la neta, el planeta y el ser humano... pues no sé para qué sirve, más que pa’ la guerra y para el hambre ¿no?” (AL)

Evidentemente, en su cotidianidad fue total el *trabajo* o *actividad* que proporcionaba la *remuneración económica*, a través de la cual podían seguir reproduciéndose. Únicamente **FE**, que cuidaba de su bebé, no percibía remuneración por otro tipo de trabajo. Las actividades laborales (cuadros **5** y **6**), las clasificamos del siguiente modo:

a) Trabajo fijo de lunes a viernes, con un horario establecido, dentro de alguna institución y con un sueldo mensual estable. Esta era la situación laboral de **AC, SG, SB, VA** y **JG**.

b) Trabajo fijo algunos días de la semana, con un sueldo fijo y con horarios relativamente flexibles. Muchas veces estos trabajos consistían en dar clases relacionadas con su práctica artística o sobre la carrera que habían estudiado. Fue el caso de **LG, GG, AR** y **MM**.

c) *Trabajos eventuales*, sin un sueldo estable. Fue el caso de **GP, AL, LR y EV**, más sujetos a sus redes sociales y a sus iniciativas para *crear* fuentes de trabajo. Preferimos el término *autoempleo* en vez de *empleo informal*, porque este tipo de trabajo no era la última de sus opciones, sino el modo a través del cual querían ser remuneradas/os, por lo menos al momento de realizar la entrevista.

Cuadro 5. Actividades laborales y remuneración de las mujeres participantes.

Mujeres	FE	LG	GG	AC	SG	EV	SB
Ocupación	Trabajo doméstico cuidar a su hija	Maestra de violín	Clases en bachillerato abierto	Asistente de profesores, becaria en un museo y voluntariados	Psicóloga educativa en un museo	Modelo para pintores, clases de inglés	Abogada en un despacho
Condición Laboral	Ninguna	Fija	Fija	Fija y voluntaria	Fija	Eventual	Fija
Dependencia económica	Sí misma, su pareja	Sí misma, sus padres	Sí misma	Sí misma	Sí misma	Sí misma	Sí misma, sus padres
Práctica artística remunerada	Infrecuente	Con frecuencia	Infrecuente	Nunca	Infrecuente	Infrecuente	Infrecuente
Ingreso mensual aproximado⁵	Ninguno	Sin dato	1 SM	4 SM aprox.	Sin dato	Sin dato	4 SM aprox.
Inversión para la práctica	Elevada	Reducida	Reducida	Elevada	Reducida (pintura) Elevada (música)	Elevada (arte público)	Elevada

⁵ El salario mínimo, era de 50.57 al día, en 2007.

Cuadro 6. Actividades laborales y remuneración de los hombres participantes.

Hombres	GP	AL	LR	VA	JG	AR	MM
Ocupación	Mecánico, poeta	Titiritero, ilustrador	Comercio, reparaciones, diseño, aerografía	Administración en un centro de idiomas	Pintor, proyectos educativos, maestro de secundaria	Labores en productora, otros proyectos	Clases de música
Condición laboral	Eventual	Eventual	Eventual	Fija	Fija y eventual	Fija y eventual	Eventual
Dependencia económica	Sí mismo	Sí mismo, sus padres	Sí mismo	Sí mismo	Sí mismo	Sí mismo	Sí mismo su familia
Práctica artística remunerada	Con frecuencia	Con frecuencia	Infrecuente	No	Con mucha frecuencia	Infrecuente	Infrecuente
Ingreso mensual aproximado	Sin dato	Sin dato	4 SM aprox.	9 SM aprox.	5 SM aprox.	4 SM aprox.	Menos de 1 SM
Inversión para la práctica	Reducida	Reducida	Elevada	Reducida	Reducida	Elevada	Elevada

Como observamos en los cuadros, hubo participantes que tenían un trabajo fijo, pero ocasionalmente obtenían ingresos de actividades eventuales (**SG**, **SB** o **LG**). De cualquier manera, la percepción sobre *el tipo de cotidianidad* y *el tiempo libre*, dependió en gran medida de la clase de trabajo que hacían; como ilustran las experiencias de **AL** (trabajo eventual) y **SB** (trabajo fijo):

“Los días que [...] llamo como cotidianos, es un día donde me levanto [...] más o menos, tres, dos, tres de la tarde, porque trabajo de noche, [...] me baño, [...] pongo un café o me tomo un vaso de agua o comemos, [...] hago algunas llamadas que necesito hacer [...] para cosas pendientes o termino de hacer mis pendientes o llevar dibujos a algún lugar, [...] después de eso, lo más cotidiano que puedo hacer es venirme a Coyoacán a tomar un café [...] y pues, sí me paso unas dos horas sentado, fumándome un cigarro y tomándome el café y viendo algunas cosas ahí sobre la gente, actitudes de la gente... sí me gusta demasiado observar a la gente, [...] pensar en qué es lo que voy a hacer en la noche y a veces llego en la noche a trabajar y [...] lo pendiente que más me atrae, eso es lo que empiezo a trabajar y me podría desvelar hasta las seis de la mañana... me voy a dormir y al otro día podría hacer lo mismo, [...] lo que tomo más como trabajo [son] las presentaciones [del espectáculo de títeres]” (AL)

SB (abogada), había comenzado a trabajar en un despacho poco antes de la entrevista y por eso su vida cotidiana se “había modificado”; se levantaba a las seis de la mañana y su trabajo consistía en:

“[Ir] a los juzgados [...] a ver los acuerdos, a checar las promociones, [...] en general el estado que guardan los expedientes, [...] hay algunas ocasiones en las que tenemos que ir a hacer otros trámites [...] al Registro Público de la Propiedad, al Registro Civil, etcétera y ya cuando vamos al despacho, pues hacemos [...] trabajo en computadora de bitácoras, para completar expedientes, etcétera ¿no?, [...] está bien porque los trabajos de [...] todo el día estar en la oficina, pues sí me aburren y me quedo dormida (s), pero pues aquí, estoy en acción”

Del despacho salía al anochecer y por el tráfico, tardaba hora y media en llegar a su casa. Durante el fin de semana, que se puede considerar su *tiempo libre*:

“No tengo un itinerario ¿no?... por ejemplo, hago cita con alguien para ir al billar, pues salgo... o si tengo que ir a pintar *graffiti* también o si tengo que ir a un museo o si tengo que ir con mi mamá... o sea, los fines de semana son muy cambiantes y pues hago así, cualquier cosa que falte (s)”

Si bien se mencionaron *regularidades necesarias* para hacer transcurrir cada día, las/os participantes no describieron su *propia* vida cotidiana con los *atributos negativos* asociados a ella. En este sentido, manifestaron que la *experiencia cotidiana* tenía que ver con la *propia mirada* y la *sensibilidad* que daba origen a lo *extraordinario*, que así podía estar en cualquier parte; por ejemplo en ellas/os mismas/os, en objetos comunes, en sus prácticas artísticas o en los encuentros humanos. La *distinción* entre lo ordinario y lo extraordinario radicaba en **el sentido** que se le daba a cada actividad o situación:

“Lo que pasa es que lo cotidiano se hace mágico (s)... o sea, ahora sí que como la canción de Tania Libertad ¿no?, las cosas cotidianas se vuelven mágicas, [...] el estar cargando a mi hija, el arrullarla, el desvelarme, tiene una magia, o sea, no nada más es ‘¡ay, ésta niña!’... aunque a veces me pasa por el cansancio... pero que también me inspira, [...] le estoy pasando también mi energía ¿no?, cuando le doy de comer, o sea, todas esas cosas ¿no?, cuando le sirves a alguien de comer ¿no?, yo en mi vida nunca le había servido [a alguien], siempre... pues llegaba y comía en mi casa o comía por la calle, ahorita de repente que le digo [a mi pareja] ‘te caliento un poco de sopa’, [que] no se hacer de comer, pero digo pues esa cotidianidad también me gustaría, [...] o sea lo cotidiano no tiene que verse cotidiano, porque pues si no... pues está todo muerto” (FE)

“Extraordinario para mí ahorita es... que tres personas podamos vivir independientes sin empleo ¿no? (rs) [...] y que además de todo, nos la pasemos tan fresca y chidamente, [esto] me muestra que uno puede vivir lo extraordinario, uno puede vivir lo irreal, sin necesidad de morirte, [...] sí podemos ser extraordinarios... en ese sentido ¿no?, [...] regularmente la gente tiende a creer que lo extraordinario está como fuera de uno, lejos ¿no? [...] pero no, yo siento que lo extraordinario puede estar aquí” (GG)

“Yo creo cuando tienes ese contacto con lo extraordinario tratas de imitarlo o tratas de hacerlo parte de tu vida, [...] no es que empieces a hacer cosas extraordinarias (s), igual empiezas a hacer cosas que te van a sorprender dentro de tu propia vida, dentro de tu estancia aquí, dentro de toda la monotonía que puedes llegar a percibir o a vivir como ser humano dentro de una sociedad o una ciudad... ahí es cuando lo extraordinario ya dentro de ti es donde florece” (AL)

“Si nos ponemos a observar, pues todo tiene algo de extraordinario ¿no?... yo siempre [...] cuando me dicen que ‘una persona normal’ ¿no?, bueno pues ¿qué es una persona normal o qué es una situación normal?, [...] yo creo que en todas las cosas podemos encontrar algo extraordinario o algo común, según como lo queramos ver, [...] yo creo que la ciudad en sí misma es extraordinaria, nunca hay un día igual ¿no?, [...] ahora sí que todos los días, en todos lados, nos encontramos con cosas que, si somos sensibles y observadores, pues realmente podrían ser extraordinarias, nada más que ya no las notamos” (EV)

“Yo creo que es la actitud que tú tienes ante lo que te rodea ¿aja?... porque, digo, no eres cualquier cosa [...] simplemente, yo creo que hemos perdido tanto la capacidad de apreciar lo que tenemos a nuestro alrededor, que siempre nos sentimos desdichados, infelices ¿aja?... imposibilitados, [...] yo por eso, todo lo veo... extraordinario y lo siento y lo huelo, [...] hay tantas cosas que te molestan, pero sin embargo... por el mismo canal te permiten asombrarte, [...] todos los distractores que hemos creado y que nos han puesto, nos hacen olvidar, que pues todo lo tenemos ¿no? y que simplemente nos complicamos más nuestra existencia” (VA)

En la misma relación con el *sentido* y lo *extraordinario*, llamó nuestra atención que junto a la realidad, la *fantasía* y la *imaginación* habían tenido una presencia significativa y antecedido al interés artístico. Tan potente había sido que, para **FE** o **EV** por ejemplo, el mundo imaginativo que daban por cierto cuando eran niñas, chocaba con los hábitos del resto de la gente. A pesar de la contundencia de lo real, una certeza sobre *la posibilidad* que la cotidianidad encerraba las acompañó y fue encontrando formas de *existir*, pasando entonces de *fantasía* a *realidad*:

“Desde chiquita fui una niña medio rara (s), [...] casi nunca salía a jugar con los otros niños en la calle... ni me gustaba ver televisión ni los video juegos ni nada de eso... había muchísimos libros en mi casa [...] y a mí me encantaba leer, [...] fue como mi manera de conocer el mundo [y] a personas súper interesantes que vivían experiencias bien diferentes [...] y que tenían unas vidas bien locas (s) [...] y se me hacía infinitamente más interesante ese mundo, que el mundo que yo podía vivir mediante mi propia experiencia; [...] ya cuando empecé un poco más a salir al mundo y a conocer otras personas y otros lugares, pues la verdad se me hacían bien aburridos, [...] de cierta forma yo me sentía inadaptada... porque para mí las cosas que leía en los libros era la vida normal y era la vida cotidiana, [...] vivía o actuaba de formas extrañas [...] y de repente me daba cuenta que lo que yo hacía como que no concordaba con lo que los demás pensaban que debía ser ¿no?, [...] me daba cuenta de que en la vida real, éramos [...] mucho más intolerantes, mucho más injustos, mucho menos conscientes de nuestros actos, mucho más irresponsables, mucho menos solidarios... y pues como que no me gustaba, a mí me gustaba más lo que veía en los libros ¿no?... con su final feliz y toda la cosa (r) [...] yo creo que a partir de ver como esa discordancia [...] entre las vidas, te digo, anómalas, pero casi siempre felices de los libros y las que veía en la vida real, [...] me surgió desde chiquita esa idea de hacer algo ¿no?” (EV)

“Me acuerdo mucho, desde niña ¿no?, que veía la televisión y me aburría mucho... pero me gustaba estar con mi abuelita y que me contara historias, [...] yo siempre tenía una inquietud [...] por escuchar ¿no?, los pájaros, por ver las plantas... por inventarme historias... se me hacía mi vida muy cotidiana y muy aburrida, aparte yo estaba muy sola porque mi mamá trabajaba, entonces yo siempre tenía esa necesidad como de inventarme vidas, [...] empezaba yo a soñar, a crear ¿no?, me acuerdo que me disfrazaba yo ahí en mi casa y empezaba a hacer muchas cosas con mi hermana [...] y me di cuenta que a partir de lo que podría ser fantasía podía yo conectarme con una realidad que era más mía ¿no?, [...] que me permitía expresar todos mis demonios, todos los ángeles, todo lo que por dentro es uno; [...] yo decía ‘es que yo estoy loca [...] yo voy a perder el sentido de las cosas, no puede ser que yo vea de una flor algo maravilloso o que de una persona yo pueda percibir [...] su esencia, su vida’, [...] yo decía ‘¿qué es lo que pasa, o sea, dónde es mi lugar?... por eso con el teatro dije ‘aquí es, aquí me puedo expresar, puedo trabajar en equipo, puedo conectarme con la sensibilidad de otras personas’” (FE)

VA gustaba de confundir la percepción de las personas a través de sus fotografías, como una manera de *desenfocarlas* de la cotidianidad acostumbrada:

“Algo tan común que a veces pasa desapercibido y es como jugar entre lo que somos realmente ¿no?, o sea, cómo una leve distorsión puede hacerte dudar tanto de lo que hay ahí, [...] creando horizontes tan fantásticos; [...] tal vez es algo que siempre he peleado con mi papá, porque él siempre... nos ha querido fijar la idea de que

lo que es fantasioso... tiene que ver con drogadictos y pasiones y que no puede ser posible... ¿aja? (s) y pues yo como que me centro más en las filosofías de los imaginarios y los campos posibles ¿no?, [...] yo siempre como que me he sentido intangible y es lo que trato de resaltar ¿no?, la fragilidad que existe en nuestras existencias, [...] eres porque estás despierto ¿no?, pero si no estuvieras despierto ¿qué serías? [...] o quién dice que un día, despiertas y eres completamente diferente, así como una metamorfosis kafkiana ¿no?, (s) [...] a la mejor fue porque leí desde muy chiquito ese libro y me fascinó, [...] entonces como que siempre he vagado con la idea de que eres lo que tú te imaginas que eres”

Aunque hubo quienes aceptaron que su vida tenía rutinas, ninguno supuso que era *la misma* un día tras otro: no era “cotidiana” –nuevamente, como si los atributos negativos de ese término pervivieran–, ya fuese porque se sentían *capaces de sorprenderse* con muchas cosas, de modo que todo era diferente cada día o porque, en realidad, sus ritmos se asentaban en un rango de *incertidumbre* que anulaba la rutina; especialmente quienes no tenían trabajo fijo. Claro que dicha *incertidumbre* no obstaba para crear reglas, códigos y comprensiones que disminuían la imprevisibilidad. Por eso no hablamos de una incertidumbre *absoluta*, sino de una en la que las/os participantes determinaban, aunque fuese mínimamente, lo que transcurriría gracias al conocimiento que tenían a mano. Por ejemplo, **GP** podía arreglar algún automóvil ya que sabía mecánica o acudir a las presentaciones o conciertos de sus amistades para ofrecer su material y con probabilidad –no con seguridad–, obtener dinero u otras oportunidades. Decidía hacer determinadas actividades, dependiendo de sus necesidades y deseos. Igualmente, **JG** decidía cuándo ingresar a la SEP –donde tenía base–, dependiendo de los proyectos, necesidades, intereses o viajes que surgieran en su vida, ya que dar las clases requería el compromiso de permanecer durante todo el ciclo escolar. De esta manera, algunas/os participantes conseguían delimitar un espacio de gran complejidad –el urbano–, buscando o construyendo opciones flexibles, a veces cambiantes e inesperadas, para vivir. De ahí que pudieran sentirse con gran *autonomía*; reconociendo la complejidad de sus ambientes, pero también sabiendo *qué querían hacer* y aprendiendo *dónde colocarse*. En cierta medida, hacían *lo que deseaban*, podían sostenerlo más allá de la inmediatez, al planear y construir un futuro con base en deseos e intereses, muchas veces asociados con la práctica artística. Por supuesto, estas acciones no estaban exentas de dificultades:

“Yo creo que es como una necesidad de no llenar la solicitud de empleo... o necesidad, [...] como esa certeza de que sí se puede, se debe poder que uno sea su propio jefe ¿no?, [...] es lógico que no tengas que pedir permiso para hacerlo ¿no?, ni mucho menos vivir mal de eso... tanto para los artistas como para los promotores, yo creo que hace falta mucho impulso, [...] pero yo creo que cuando se encuentran el arte y la autonomía, entonces se

está proponiendo una forma de vivir diferente, o sea, no sólo estás proponiendo visualmente ‘vean estos títeres’, sino que tú a ti mismo te estás proponiendo vivir de eso ¿no? y vivir bien de eso... porque lo haces bien, [...] es un trabajo en toda la extensión de la palabra... y es un desgaste y es algo que parece que no, pero que hace mucha falta, [...] hace falta como la atención a que la gente tenga experiencias estéticas... en su propia ciudad... que no tenga que ir al museo ni al teatro ni a conciertos, sino que su ciudad se convierta en un ambiente... pues más humano ¿no?, [...] eso debería ser un derecho, [...] tienes derecho a transporte y tienes derecho al arte, a recrearte” (LG)

Dentro de las *formas cotidianas*, las/os informantes identificaron las instituciones que sostienen nuestra estructura social y que en distintos grados son condicionantes: el gobierno, la familia, los medios de comunicación, el sistema educativo e incluso, lo que hemos llamado el sistema del arte. No se sentían impedidas/os por los condicionamientos o deficiencias de esas instituciones, pues de ser así, la posibilidad de percibirse como autónomas tal vez no existiría. En todo caso, aprovechaban las *frangas de indeterminación* dentro de los condicionamientos cotidianos; a la vez que consideraban a la práctica artística *una expresión* entre muchos otros ejercicios de *autonomía*, con respecto a las instituciones mencionadas. Por ejemplo, **LR** no terminó su educación media superior ni había querido entrar a una escuela de arte, por algunas experiencias negativas con el sistema educativo, pero:

“De ahí empezó mi rollo de ser autodidacta ¿no?, de leer mis propios libros, de [...] aceptar que ya no iba a estar en la escuela, pero [...] no dije ‘ah, pues entonces me voy a dedicar a la vagancia’ ¿no? (s), sino que dije ‘pues entonces... vamos a ver qué podemos hacer y vamos a meterle por aquí, por allá...”

Las experiencias de **FE** y **JG** también ilustran esta *indeterminación*. La primera, al desafiar las expectativas que sus padres tenía sobre su futuro y **JG** porque al impartir clases de artes plásticas a nivel secundaria, contravenía los “rígidos e ineficaces” parámetros educativos de la SEP:

“Cuando entras a dar clases, pues te lo marcan como ‘vas a ser maestro responsable, *ta, ta, ta, tá*’, ciertos reglamentos, casi, casi te dan el maletín de cómo ser maestro (s) [...] y dije ‘pues no’, se me hacía como totalmente aburrido [...] porque decía, ‘si al niño le vas a enseñar elementos formales, que son el punto y la línea, [...] pues enséñales eso a través de una percepción visual, cómo ves el punto a través de los ojos y para qué ha servido, no los pongas a hacer planas de puntitos y es todo’; (s) [además] empiezas a recordar como tus viejos tiempos, [...] empiezas a ver a los niños [...] como libros abiertos ¿no? [...] todo lo reciben, [por eso] me gustaba la convivencia con ellos”

Entre las propuestas de **JG**, estuvo un libro de “arte-objeto” con todos los temas que la SEP exigía, pero con una composición en la que cada alumno decidía cuáles temas le servían y cuáles no. También dio clases de dibujo en donde los niños participaban como modelos, lo cual les gustaba y enriquecía la relación enseñanza-aprendizaje. **JG** expresó que lo importante para construir una forma diferente de impartir clases era “irse arriesgando”.

Más que sólo *criticar, rechazar o padecer* instituciones injustas, autoritarias, absurdas e ineficaces, estas/os participantes las *transformaban* –hasta donde era posible–, no fantasiosamente, sino a través del modo en que cotidianamente trabajaban, se educaban, se informaban o se relacionaban con los otros. Es decir, **la transformación consistía en evitar vivir bajo los condicionamientos que pretenden imponerse sobre el espacio y el tiempo de las personas**. En el marco teórico señalamos que los sistemas de dominación se asientan principalmente en la vida cotidiana, pero si *cotidianamente* se contrarresta esa dominación, aquella se vuelve transformadora; continúa siendo *reproductora*, pero ya no sólo de la dominación sino de la autonomía, de la apropiación. Como **LR** pensaba respecto a su forma de vida:

“Creo que mostramos una alternativa, [de] cómo hacer un proyecto autogestivo, cómo dejar de echarle la culpa al vecino, cómo dejar de echarle la culpa al político, porque ‘ay, es que ese hijo de su pinche madre no me ha dado dinero ¿no?’, jah, chingal, pues nadie te va a regalar el dinero ¿no?, [...] si estás esperando que un cabrón se levante de una silla carísima y diga ‘ah sí, nosotros hay que apoyar a los jóvenes porque necesitan dinero y... para sus proyectos’, puta está cabrón ¿no?, [...] si no nos empezamos a mover y a organizar como jóvenes, pues no vamos a obtener nada y... ya estuvo bien de quejas y quejas y más quejas, [...] necesitas predicar con el ejemplo, [...] no nos sentamos a protestar todo el pinche tiempo ¿no?, sino también estamos laborando y también [...] estamos dentro del sistema, con una marca registrada... dados de alta en Hacienda, pagamos impuestos, somos una gente común y corriente, sólo el pedo es de que estamos conscientes y queremos seguir protestando”

Es posible que debido a las atmósferas culturales vigentes, fuese muy difícil mantenerse en posiciones dogmáticas o lejos de “las tentaciones del sistema”. Encontramos que el principal temor era dejar de apostarle a lo que para ellos era esencial, *dejarse vencer*; aunque quizá esa incertidumbre, ese reconocimiento de la omnipresencia de ciertas estructuras sociales, las/os movilizaba y volvía más creativas/os. *Movilización* que tampoco estaba exenta de dificultades. Ya que la vida cotidiana no es estática y en ella, sensaciones, impresiones y aprendizajes son permanentes, la posibilidad de transformarla no obedece simplemente a una posición ideológica o a

la decisión de un momento, sino a un proceso que incluye dudas y donde es importante que no impere una actitud inflexible, sino permeable y tolerante ante las nuevas comprensiones que no dejan de suscitarse en la velocidad o lentitud de la experiencia urbana. Aquí, cabría hablar nuevamente de la *franja de indeterminación*, pero en las actitudes con las que enfrentamos los estímulos cotidianos. Un ejemplo de esta flexibilidad también nos lo brindó **LR**, acerca del *graffiti* que es considerado “ilegal”:

“En un momento dado, nosotros también llegamos a hacer ilegales y yo no estoy en contra del ser ilegal ¿no?, [...] pero entendí que, o sea, para darle vuelta al sistema está bien cabrón... mientras uno piensa que ‘ja, ja ¡se chingarón! porque yo ya pinté en el metro’ ¿no?, te da la vuelta el sistema porque dice ‘¡ah, sí pendejo!, yo voy a contratar a tu tío que está desempleado con el sueldo mínimo, para que vaya a borrar esa pinche barda que tú pintaste cabrón’ y dices ‘cuál ganancia ¿no?, o sea... por qué me sentí tan victorioso’”

A pesar de reconocer la solidez de una estructura, ante la que sólo podría quedar el sentimiento de impotencia (pérdida de poder), **LR** pensaba que había que formar parte de ese sistema con los medios propios, con una *propuesta*. Él y su familia creaban productos “artesanales” valiéndose de sus conocimientos y habilidades, para venderlos o intercambiarlos, recuperando también la tradición del *trueque*. Con este ejemplo, enfatizamos que los intentos por construir un modo de vida distinto, descansaban en redes de personas afines, en quienes se confiaba y de quienes se recibía apoyo. Como mencionamos en el objetivo **1.4.**, respecto a la colaboración artística, existían vínculos entre ésta y las *redes* y la *solidaridad* en el resto de la vida. En ocasiones, la consolidación de estas redes permitía una supervivencia no sólo afectiva sino material:

“Yo creo que es mucho más productivo cuando estás como enlazado a un proyecto más amplio, [...] son como redes de ayuda de alguna forma, porque te sale una chamba... y si en esa chamba hay chance, pues invitas [...] a la chava que baila tap o... en fin ¿no?, como que hay más opciones de enriquecer lo que haces [...] y de confrontar también, porque siempre es bueno que te digan qué hacer, [...] a mí me hace muy bien que un compañero músico me diga si estoy desafinada o si estoy tocando un poquito abajo determinada melodía [...] y eso es bien importante para seguir creciendo ¿no?” (LG)

Si bien a nueve informantes, sus redes no les otorgaban beneficios materiales, sí daban gran importancia a sus vínculos afectivos con familias, amigos/os y parejas. **VA**, quien se consideraba poco afecto a socializar, daba gran importancia a su pareja. Y **GP** expresó:

“Esta pinche máquina es bien grandota y si estás solo no puedes hacer nada ¿no?, [...] vas buscando dónde chingados conseguirte cómplices ¿no? [...] y ya así hacer un frentecito de resistencia, para que si te madrean, pues ya nos toquen de a menos madrazos por cabeza ¿no?”

Destacamos que, cuando contaban con la seguridad material de un ingreso fijo, menos apelaron a la construcción o el apoyo de redes. En este sentido, para **GP** o **AL** –ambos con trabajos eventuales–, vivir en la ciudad era casi impensable sin ser parte de un tejido social. Sin importar el tamaño de sus redes o que prefirieran trabajar solitariamente, en ningún caso encontramos posiciones discursivas que defendieran la *individualidad*; todas/os expresaron interés o preocupación por el resto de la sociedad, independientemente del grado en que se sintieran implicados para su transformación. Los problemas “del resto de la sociedad” no resultaban ajenos pues también los vivían, por mucho que difirieran sus estrategias para afrontarlos; finalmente, este contacto y reflexión no sólo tenía que ver con el arte, sino con el interés por los seres humanos en general:

“No es que me considere así, muy cosmopolita, pero... tú sientes que las cuestiones planetarias no tienen impacto en tí, pero pues definitivamente (s) yo creo que es al contrario ¿no?, que nos afecta en gran medida y no, no podemos dejarlo de lado” (SB)

“El ser humano ¿no?, como especie, como especie inteligente... tengo confianza en que tiene la capacidad intelectual... de crear una forma social ¿no?, en la cual puede vivir sin autodestruirse y sin estar destruyendo a la tierra [...] y pienso ‘¿y si no?’... la constante en mi vida política y en mi vida filosófica [...] es la pregunta ‘¿y si no?’... por eso siempre estoy [...] leyendo y estudiando lo nuevo que sale, lo viejo que hubo, [...] eso me mantiene constantemente pegado [...] a la vida social global, [...] a lo que pasa también en la economía ¿no? y en las legislaciones, por eso mi interés también de participar, creo que se puede transformar, [...] porque no somos estúpidos ¿no?, o sea, hay que tener confianza en la inteligencia humana y en la capacidad del ser humano de vivir ¿no?” (MM)

También encontramos que, de forma directa o indirecta, el arte *rompía* estados asumidos como *monotonía*, ya fuese la *propia* o la que se percibía en los espacios y tiempos de la *ciudad*; lo que muchas veces era la intención:

“Precisamente lo artístico ocurre desde el momento en que lo cotidiano se detiene en un momento del tiempo... y se reinterpreta o se resignifica ¿no?, o sea sí dices ‘sí es un vagabundo’, pero no pasas de largo ante él... sino que te va a decir algo de sueño o de imaginación... o de desgracia, de lo que tú interpretes” (LG)

La práctica artística poseía muchos atributos de lo cotidiano, era una *continuidad* con ello, especialmente cuando ya formaba parte del estilo de vida o era una actividad prioritaria. Por otra parte, otorgaba una *posibilidad estética* al reinterpretar objetos, acciones –como alimentarse o bañarse– y situaciones *comunes*:

“El arte como forma de vida [es] esta parte de [...] ver la vida a colores, que sabes que se combinan con otros colores [desde] cómo combinas, no sé, tu ropa, [...] de que vas caminando en la calle y ves que un árbol tiene una joroba, [...] toda esta parte sensible que te da el arte ¿no?, cómo la utilizas en tu vida cotidiana, [...] que se va convirtiendo en una forma de vida; [...] yo lo que hago es caminar [...] y de repente volteo para arriba ¿no?, para ver las nubes... qué figuras hay en el cielo ¿no?... mucha de la gente pues no voltea al cielo (s), [...] en el pesero, por ejemplo [...] vas viendo los colores de las personas, [...] que una persona blanca utiliza un rojo muy llamativo en los labios ¿no?, [...] te fijas en los pequeños detalles, que en la pintura pues sí son muy importantes, [...] igual con la música [...] tú puedes ir por la calle entre los claxon... los gritos... y por el otro lado, tener esa sensibilidad [...] para oír al pajarito que está cantando en el árbol, [...] toda esa parte que de alguna manera se pierde por estar en [...] la vida cotidiana, [en] el no detenerte, el no observar, el no escuchar, sobre todo; [...] eso es lo que yo siento... que es como la forma de vida que te da el arte ¿no?, la pintura, la música, hasta la danza ¿no?” (SG)

En sentido análogo, muchos *temas, objetos o situaciones* del trabajo artístico, eran absolutamente cotidianos, con la diferencia del *sentido* que adquirirían enfocados por una cámara, salidos de un pincel, una lata de aerosol o representados en gestos y palabras:

“Mi cama [...] decía ‘ay, tendida no se ve muy bien, [...] un día me tengo que levantar y le voy a tomar la foto cuando me acabe de levantar’, [...] cuando vi esa foto... esa cama me invitaba a dormir, me invitaba a soñar y era lo que yo quería expresar de mi cama ¿no?, a mí me fascina dormir, [...] esa cama me decía ‘sí, ven acuéstate aquí, abrázame’ ¿no? (rs)” (AC)

“[A este títere] más que como un vagabundo lo puedo ver incluso como un familiar mío ¿no? (r), sí es demasiado... una cosa cotidiana, que lo veo diario en la casa ahí colgadito y puede que hasta le hable” (LG)

“Cosas que puedes encontrar en la ciudad ¿no?, construcciones, ventanas, a veces personas ¿ajá?... un poco como cosas aisladas, inertes; [...] donde más he fotografiado ha sido en casa, [...] objetos cotidianos... y en la escuela, porque son los lugares que paso más tiempo, [...] a veces a donde voy, los baños que visito pues los fotografío, [me interesan] yo creo que porque los visitamos muy seguido ¿no? (rs), [...] puede ser una imagen

de mucha pureza y así como de mucha suciedad, [...] no sé, como que hay una realidad muy fuerte en el baño ¿no?, que tal vez no se puede encontrar tan marcada en otros lugares” (VA)

En ese sutil pasaje del arte a lo cotidiano y de lo cotidiano al arte, varias/os participantes creían que algunas circunstancias adversas podrían vencerse, rescatando la sensibilidad. El arte abría mundos y posibilidades, **GP** y **AC** compartieron:

“Un morro de ciudad Neza, del Estado de México o no sé... de la Bondonjito, de Tepito... ese potencial que trae el morro de rabia, de sentirse marginado, de sentirse no tomado en cuenta, si... tienes el tacto para transmitirle conocimientos, ese pinche morro es un potencial encabronado ¿no?... han salido boxeadores, futbolistas ¿no? güeyes que pudieron pasar un poquito más allá, que alguien les dijo ‘tú sirves para algo más que drogarte o ser un pinche lumpen’, [...] si a la gente le sirve lo que yo hago para despertarle cosas o hacerse preguntas o cuestionarse ¡puta!, yo me doy por bien logrado ¿no?, me doy por bien servido” (GP)

“Es lo más doloroso... ver a un niño triste, en [mi trabajo en Morelos] los vemos bien seguido porque son niños muy violentados, son niños abusados, [...] que te hablan con una dureza y son niños que han trabajado toda su pinche vida y tienen seis años; [...] eso es muy duro, pero es una realidad ¿no?, entonces les tienes que demostrar que en su realidad también pueden jugar y pueden encontrar mundos posibles y esos mundos posibles los pueden encontrar por la escritura, por la lectura, por la fantasía, por la imaginación... y cuando logras presentarles eso y que esos niños se apropien de ese espacio y creen ese espacio, ay, es bien chingón, [...] los rescataste de algo, les diste entrada... por un libro pueden conocer el mundo” (AC)

En este apartado mostramos matices distintos de lo que la cotidianidad, ligada o no al arte, significaba para las/os informantes. La rutina o la monotonía no tenían por qué ser parte de lo cotidiano, que en todo caso podía ser un espacio de transformación; lo extraordinario también podía formar parte de la vida cotidiana, dependiendo de la apertura sensible (sensorial) de cada quien, pues lo importante de la realidad era el ángulo desde el cual se le miraba y que podía no ser siempre artístico, pero sí *estético*, profundo, concentrado. Se otorgó relevancia a la práctica artística como una forma de despertar la sensibilidad o de transformar la realidad de las personas que pueden acceder a ella. Finalmente, para casi todos los casos la conformación de redes, artísticas o con otros propósitos, era vital para afrontar la cotidianidad urbana.

3. 2. Jerarquización de actividades dentro de la cotidianidad, ¿cuáles son las necesidades que destacaban para las/os participantes y a qué dedicaban su tiempo?

Ningún tipo de sociedad y ningún tipo de vida se sustrae al peso de la cotidianidad, por muy imprevista que pueda ser. En tanto se tienen que cubrir las *necesidades básicas* como alimentación, vivienda o transporte, sin contar con salud, educación y/o recreación, es evidente que mucho del *tiempo* y del *espacio* estará ocupado en satisfacerlas. Influye además, la valoración del *tiempo de Trabajo* (remunerado), la actual estructura económica y, como expusimos en el capítulo de la ciudad, la forma en que ésta fue siendo urbanizada atendiendo a las necesidades y actividades productivas. En medio de tales disposiciones espaciales, culturales, sociales y económicas cada persona ha de *decidir* qué hacer con *su* tiempo y cuáles necesidades atender dentro de *su* espacio. Esto nos determina porque los aparentemente *pequeños actos cotidianos*, expresan esas decisiones, lo que para nosotros es importante y esencial, en una frase: **lo que somos**.

Distinguir la *calidad* de cada una de las actividades que conforman la vida puede ser vano, porque constituyen una *red de interacciones* en vez de acciones segmentadas; no obstante, las distinguimos como **actividades que no generan sentido** (*cronos, tiempo para otros, lo que se tiene que hacer*) y **actividades que generan sentido** (*kairos, tiempo propio, lo que se quiere hacer*). El propósito fue explorar si la *jerarquía cotidiana* de las/os participantes, era dominada por actividades *con sentido*, independientemente de si pertenecían al ámbito laboral, familiar o artístico. La gama de actividades que se calificaron como empobrecedoras fue amplia y antes de exponerla, queremos destacar que entre ellas estuvo el *mirar televisión*:

“Se me hace algo tan irrelevante la mayoría de lo que sale en la tele y el absurdo más grande me parecen las noticias y las actividades deportivas, [...] me parece como que un absurdo tremendo, [...] como que son cosas sin sentido o tan triviales que únicamente se encargan de desviar a la gente de su ser... de lo que debería de ser su finalidad primordial ¿ajá?, que es... estar tranquilos, contentos, buscar una armonía, un equilibrio y lo único que hacen es estar criticando, mortificándose... con ese tipo de actividades” (VA)

En cuanto a las prioridades, cuando era factible se evitaba hacer las cosas *por obligación* o por una remuneración económica, si éstas resultaban *poco satisfactorias*:

“Antes de nacer [mi hijo], lo primero que le leí [fue *Momo*], por ese rollo de que él aprendiera a escuchar y aprendiera a vencer el tiempo, [...] que supiera invertir su tiempo en lo que él quiere y como a él le vaya

naciendo, [...] dejé que disfrutara año y medio de su vida sin ser registrado... para que sintiera lo que era la verdadera libertad, porque sacando el registro, pues se vuelve un número más del sistema, [...] son cuestiones que he ido adoptando a mi vida y que pues he estado disfrutando ¿no?, [...] hay veces que la banda viene y dice ‘ay, no manches, es que pobrecitos’, ¿no? ‘cómo sufren [...] no tienen pa’ comer a veces... y no tienen pa’ su gas y le cortan su teléfono... es que no trabajan’ (s), [...] sin embargo, [...] no notan lo mejor, ¿no?, que es... vivimos felices y vivimos en una autonomía total... y que la banda que lo dice es porque [...] o se chingó con un empleo que no le gusta [o depende de su familia]; yo creo que ahorita nosotros vivimos en una [...] libertad de elección, porque [...] si las cosas aquí aprietan [económicamente], que no lo creo porque se pueden manejar, [...] pues, digo, no estamos peleados con el trabajo, o sea, no es eso ¿no?, sino el [...] pertenecernos a nosotros mismos, [...] el buscarle una alternativa” (LR)

“Yo creo que seguir haciendo lo que uno tiene que hacer... eso sería lo más importante, yo creo que es algo que no le debemos fallar nunca ¿no?, no hay que traicionarse, creo... uno mismo, [...] hay que ser consciente de que uno tiene la capacidad de hacer demasiadas cosas extraordinarias; [...] aunque a veces no tengas qué comer... pues no sé, [...] a esta sociedad le da mucho de que [...] piensa que no tiene qué hacer y entonces no hace nada para sobrevivir más que irse a trabajar como empleado... viendo que hay muchas cosas que tú puedes hacer [...] que te pueden satisfacer a ti mismo... y que también puedes sacar un poco de dinero, [...] pero la cultura de estos tiempos es lo contrario, [...] es ‘estudia computación y métete a trabajar a una empresa [...] no pierdas el tiempo ya’ [...] y yo creo que es a lo que hay que estar totalmente de espaldas ¿no?... darle más bien a lo tuyo, generar tus propias cosas, si haces algo en la vida, allá estará... si no haces nada, cuando menos estuviste feliz contigo todo el tiempo ¿no?” (AL)

Todas/os trabajaban y cinco participantes tenían trabajos “de lunes a viernes”; por tanto, hubo un *rechazo* hacia *características específicas* del trabajo pero no hacia **el hacer**. Lo prioritario era que la forma de obtener dinero –derivada o no de la práctica artística– estuviera dotada de *sentido*, lo cual implicaba satisfacción emocional e intelectual, utilidad y una remuneración justa. La mayoría había tenido oportunidad de orientar su vida laboral con estos criterios y tendía a construir opciones laborales en las que varias de sus necesidades pudieran converger:

“Tampoco es que me mantenga mi familia ¿no? (rs)... pero en realidad sí, [...] nunca he trabajado o he tenido que trabajar en algo que no tenga que ver... o que no quiera, solamente por sacar dinero; [...] hasta eso, me siento bien, [...] yo pienso que en esos trabajos, de repente sí te cortan demasiado tiempo que puedes aprovechar para hacer... tus cosas que vas a hacer en la vida, realmente... no trabajar por dinero en una

farmacia, que no vas a sacar absolutamente nada provechoso para ti ¿no?, más que vestirme bien o comer bien, irte a pasear algún día” (AL)

A pesar de que las/os informantes no podían hacer *en todo momento* lo que preferían e incluso **AC** y **VA**, que por sus otras actividades no dedicaban mucho tiempo a sus intereses artísticos, todas/os se abrían espacio para quehaceres más placenteros. De este modo, la frase “hay que hacer todo lo posible por hacer lo que a uno le guste”, describe muy bien el sentir, el pensar y el actuar; así como la postura ante el *espacio* y el *tiempo*, de las personas entrevistadas. Debido a esto, gran parte de las/os informantes creían que su vida actual era producto de sus decisiones y se sentían cómodas/os con su presente, pese a las dificultades del mismo, especialmente las económicas. Desde hacía varios años, la mayoría se había orientado hacia lo que le provocaba satisfacción, incluso sin el apoyo familiar. Así, 11 participantes se vivían como *autónomos* (**GP, LG, GG, AL, SG, LR, EV, SB, JG, AR** y **MM**) y en esta identificación, el trabajo artístico tenía mucho que ver:

“Mira, yo soy muy hedonista y soy berrinchuda y la neta yo siento (r) que si venimos ya a este mundo y nos aventaron aquí, pues mínimamente uno debe hacer lo que se le de la real gana ¿no? y yo, desde chica, aprendí que yo podía hacer de mi vida un papalote, si quería ¿no?, entonces decidí no adquirir ciertos compromisos, [...] por ejemplo, yo no he tenido hijos, [...] si yo tuviera un hijo, me cambiaría muchas cosas [...] porque entonces sí tendría, no que estarle dando tanto a mi hedonismo ¿no? (s), sino que tendría que darle más al sentido de la responsabilidad... tendría que conseguirme un trabajo bueno, un trabajo estable, [...] si yo me hubiera conseguido una pareja así como formal, decente y todo ese rollote, pues ya seguramente estaría yo muy casada y tendría que cumplir ciertos compromisos ¿no?, como mujer casada y no... yo más bien, mi vida sí la he ido construyendo, precisamente de lo que quiero... porque incluso mis trabajos han sido de lo que he querido en los últimos tiempos, por ejemplo, ahorita me sostengo dando clases” (GG)

En los otros tres casos, las decisiones no siempre habían sido claras: habían estado sujetas a un proceso en el que como obstáculo a vencer, además de la familia, estaba el *miedo* a un futuro económico incierto; de modo que en su jerarquía cotidiana predominó *el tener que*. A **FE** y **AC**, “el miedo” les había impedido asumir plenamente una vocación artística. Para **VA**, fue la presión familiar para que estudiara una carrera mejor remunerada. **FE** recordó lo que la falta de apoyo ante su vocación por el teatro la hizo sentir:

“Ya estaba muy desanimada con la vida, [...] lo único que me ayudaba era hacer teatro, [...] ya me quería morir... porque dije ‘pues, qué, o sea, si no tengo dinero [...] la gente no te toma en cuenta, [...] no puedo

dedicarme a lo que quiero, porque mi mamá dice que de qué voy a vivir... para ella ser profesionista es lo más importante y para mí no', [...] lo que me volvió a hacer creer en todo esto fue el amor [a mi pareja] y a mi hija... y a volver a creer en mí, o sea, te digo volví a nacer y ahorita, [...] con toda la experiencia [...] en esta ciudad (s), [...] me siento con una fortaleza y con una visión que me va a ayudar a no distraerme, ahora sí que socialmente, de nada... para lograr lo que quiero hacer”

En otros casos, sin que existiera la obligación de hacer lo que no les gustaba y sin temor o presión de por medio, las limitaciones económicas en la familia orientaron la elección de una profesión u oficio, distinto del artístico:

“Yo cuando estaba terminando la prepa pues no tenía ni un quinto y mi familia [...] estaba bastante jodida en esos tiempos [...] y entonces yo dije ‘a ver, ¿seré una gran artista o seré una gran filósofa?’, pues seré una gran filósofa porque una gran artista tendría que haberme metido a la ENAP, gastar mucho dinero en materiales [y] es una infraestructura que yo no tenía [pero] no fue de ‘ya qué [...] me meto a estudiar filosofía’, porque también es una pasión y la cuestión artística la desarrollo yo por mi lado... porque nadie me carrera, nadie me persigue y yo no quiero ser una artista consagrada ¿no?” (GG)

Incluso cuando las “segundas opciones” no tuvieron mucho sentido al principio, se fue construyendo, de modo que esa actividad terminó siendo satisfactoria. Por ejemplo, **JG** al comenzar a dar clases en secundaria, no pensó que se convertiría en una actividad que le agradaría. En el caso de **FE** y **AC** ocurrió algo similar al estudiar sociología y psicología, respectivamente:

“Te voy a decir la verdad, [...] casi me presionaron [...] en mi casa, de que cómo nada más me iba a quedar con la prepa y haciendo teatro, [...] que qué desperdicio de inteligencia (s), ya ves cómo son los papás ¿no?, te ven el más bonito y el más inteligente siempre (rs); [...] entonces yo dije [...] ‘ah, bueno voy a hacer la sociología a la UAM’... pero llegué y resulta que tampoco me convencía tanto [...] y aparte como también estaba haciendo lo del teatro, no me llenaba; hasta ahorita ya me cayó el veinte, ya después de todos estos años en la escuela, que pues ya me gusta , ya también es [...] un ojo diferente ¿no?, ahora sí que ya el ojo del sociólogo se integró en mi cuerpo ya... sin quererlo, tal vez por accidente (s)” (FE)

Solamente **VA** se había sentido insatisfecho de principio a fin con su “segunda opción”, que fue la carrera de administración y si bien no se arrepentía, tampoco deseaba ejercerla. Al momento de la entrevista, tanto él como **FE** y **AC** se replanteaban sus intereses artísticos; **VA** estudiaba una

maestría en diseño, más afín a su vocación y pensaba dedicar más tiempo a sus prácticas artísticas y a su persona:

“Ya vi que el trabajo como que no es tan remunerativo (s) [...] en el [plano] emocional, [...] creo que me voy a dedicar un poquito más a continuar con mis... debrayes ¿no?, [...] Llevo como cinco años de estar todo el día metido ahí en la escuela, desde las siete de la mañana hasta las diez de la noche, [...] tiempos libres, pues casi no hay, entonces pues también [...] lo que yo he producido, pues es muy poco [y] como contraí la deuda de un departamento y eso, pues... he estado algo apurado juntando dinero, [porque me voy a casar y ahora que me cambie de casa] ya, el tiempo que me quede libre en la tarde, pues lo voy a dedicar a mis propios proyectos ¿no?, [...] espero tener... más libertad y poder hacer lo que yo quiera, porque siempre, en una casa ahí con tus padres, es medio difícil, [...] quiero terminar mi maestría, [...] seguir profundizando en lo que es la teoría del arte, en el dibujo, la pintura, cosas por el estilo ¿ajá? (s); [...] creo que siempre he estado intranquilo, porque siempre me la paso corriendo de un lado a otro, mal pasándome en mis comidas... entonces pues así como que... ya me voy a hacer egoísta y me voy a dedicar un poquito a mí” (VA)

Afrontar el miedo o el deseo *movilizaba* recursos y alternativas que daban la confianza para continuar los proyectos artísticos y/o de vida; así, cuando la práctica artística se relegó, fue nuevamente colocada como una prioridad. **AC** había retomado la fotografía y **FE**, que en ese momento se dedicaba a cuidar de su bebé, seguía escribiendo obras de teatro y planeaba convertir al arte en su forma de vida, lo cual la entusiasmaba:

“Me siento con mucha fortaleza... siento que aunque no tenga, tal vez dinero [...] estoy todo como armándolo (s) [...] pues para hacer mi proyecto de vida ¿no?, que sí, es el teatro... me siento muy contenta, [...] no te creas, todo esto ha sido muy doloroso... desde dejar a mi familia, dejar convenciones que te heredan... miedos, [...] sí voy a terminar la escuela, pero ya no es mi prioridad ahorita ¿no?, ya tengo una prioridad que va más allá, que es hacer una forma de vida, [...] ya antes, yo pensaba algo hacer [...] con la sociología que se pudiera hacer en la comunidad, [...] sí lo pienso ya hacer ahorita, que tengo una hija (s), [...] no porque quiera a ella darle dinero, [...] quiero que a ella se le haga más fácil... que vea que sí hay posibilidades de vivir de lo que uno quiere, [...] veo que se puede, nada más que he tenido miedo, miedo porque mi mamá me ha generado desconfianza, [...] que tienes que tener esto, el otro para [...] tener un estatus social... que es por lo que siempre lucha la gente ¿no?”

En la jerarquía cotidiana, además de la obtención de dinero predominó el tiempo dedicado a los **estudios**, ya que ocho personas entrevistadas habían finalizado una carrera universitaria, cuatro

estaban concluyendo sus tesis y dos más continuaban estudiando (ver cuadros 1 y 2). Todos los informantes, excepto **VA**, estudiaron una profesión que correspondía con sus intereses y gustos personales. La mayoría había elegido áreas de estudio humanísticas, excepto **SB** (derecho) **VA** (administración) y **GP** (ingeniería). Aunque **GP** no terminó su carrera, pues al cursarla reconoció que su verdadera vocación era escribir. A pesar de la preponderancia de la actividad artística, no se descartaba completamente la carrera profesional; **FE** y **LG**, por ejemplo, tenían la intención de combinar sus conocimientos profesionales con sus intereses artísticos. **FE** (socióloga) elaboraba un proyecto de intervención comunitaria que ocupaba elementos teatrales. **LG** (antropóloga) deseaba combinar la música, la antropología y sus conocimientos de laudería:

“Ese año [de laudería] sí adquirí una serie de conocimientos básicos sobre la madera y la forma de trabajarla ¿no?, la resonancia, todo eso... entonces ahora, como que quiero [...] tratar de hacer instrumentos originarios a partir de los cuales se puedan explicar los orígenes del violín o del piano, pero con instrumentos muy sencillos que incluso un niño puede hacer ¿no?, con una caja y con unas ligas [...] o un trabajo más a largo plazo ¿no? que también tenga que ver con investigación de la música popular, [...] los instrumentos originarios de cada lugar, [...] tratando de conjugar un poquito la antropología también, [...] quiero buscar como un punto de convergencia ¿no?, [además] sí me interesa desarrollar un trabajo sobre políticas culturales en relación a los artistas públicos, [quiero] un trabajo de promoción cultural pero que tenga que ver con crítica hacia las políticas actuales, [...] desde ahí se pueden decir muchas cosas [...] y hacer visibles [...] tanto las propuestas, como los creadores que son ciudadanos, [porque] no es coincidencia que cada vez sean más los que se están asociando y están ahí elucubrando la manera de vivir ¿no?”

Por supuesto, hubo para quienes la *práctica artística* y lo que giraba en torno a ella, era primordial en la jerarquía cotidiana y estaban creando las condiciones para no tener que buscar otras fuentes de trabajo. Fue el caso de **GP**, **LG**, **AL** y **FE**:

“Hay veces que nos tenemos que subir a la ruta ¿no?... todos somos autónomos ¿no?, hacemos nuestra chamba autónoma, hacemos nuestra maquila, hacemos nuestros libritos y donde nos presentamos también vendemos nuestras mentiras y de eso comemos ¿no?, [...] el día de hoy lo alterno con el oficio que aprendí de mi padre ¿no? electromecánica... y entre la electromecánica y la poesía, de eso vivo... y estoy trabajando para vivir de mi obra, [...] sí... va a pasar ¿no?, voy a provocar todo para que suceda... voy a crear las condiciones para... porque si me siento a esperar el pinche milagro... pues ya está de la chingada” (GP)

En el resto de participantes, el arte era relevante por el tiempo que implicaba el proceso de realización y por el dedicado a la especialización o aprendizaje del mismo, fuese en escuelas, talleres, instruyéndose ellas/as mismas/os o experimentando.

Si bien para **GG, AC, SG, LR, SB, VA** o **MM**, la práctica artística no se volvería una forma de vida –aun si les había dado algún ingreso económico–, tampoco se consideraba un simple pasatiempo. Existía la intención de continuar con la práctica a lo largo de la vida porque les era esencial, independientemente de que les redituara algún dinero o de que otras actividades fuesen prioritarias. Como **MM** manifestó:

“No, no lo del jazz viene después... a mí me gusta más la vida del filósofo, me gusta más la discusión filosófica, me gusta más la lectura de textos, me gusta más el conocimiento del pasado ¿no?, [...] leer a los filósofos actuales, hacer yo mis propias reflexiones filosóficas y eso relacionarlo con la política... con el desarrollo de la historia, [aunque] así quiero envejecer [...] con la música... y volteando para atrás y viendo una serie de proyectos realizados, pero muriendo con la música ¿no?... siendo un viejito en un bar del centro tocando jazz ¿no? (s)”

Solamente para **EV** dejar de hacer arte público no era algo significativo, pues como afirmó desde el principio de la entrevista, su interés principal eran las realidades políticas y sociales, de modo que si el arte público le permitía abordarlas lo seguiría haciendo, pero no por necesidad “artística”. Por otro lado, la danza sí era una actividad a la que no deseaba renunciar.

Otro aspecto ligado al trabajo artístico, que ocupaba un lugar en la jerarquía cotidiana, era la **vida social** derivada de él. Esta interacción incluía el trabajo en colaboración y las relaciones con otros actores sociales, descritas en el punto **1.4**. La convivencia social, familiar o de pareja, independiente de la práctica artística y que denominaremos **vida afectiva**, también se consideraba esencial. Para **SG** y **SB** por ejemplo, el *tiempo libre* después de sus horarios de trabajo era para el arte, para sus amistades y sus familiares. Quienes tenían hijas/os (**FE, LR** o **EV**), consideraban *muy importante* convivir con ellas/os y verlos crecer. En el caso de **EV**, el embarazo incidía en sus ritmos cotidianos, pero además tener un hijo era parte de su perspectiva sobre la vida:

“Yo digo que yo puedo educar a un hijo para que sea tolerante, respetuoso, [...] que se involucre en su sociedad, [...] con todas estas teorías sobre la educación, que la libertad y que no sé qué, bueno, pues voy a ver si es cierto (s), entonces me he dedicado a eso, estar estudiando [...] cosas como un poco de pedagogía y de

psicología, [...] yo nunca hago lo mismo todos los días, pero [ahorita] me dedico sobre todo, a... leer algo para lo de mi tesis [...] y a leer sobre el embarazo y sobre la educación de los hijos, [...] dedico gran parte del día... ahora sí que a relacionarme con mi bebé, le pongo música, le hablo, le leo, [...] bailo o hago algo de danza [y] ciertos ejercicios como de visualización y de meditación”

Tomando en cuenta lo antedicho, resaltamos que para algunas mujeres hubo aspectos muy significativos dentro de lo considerado *doméstico*: los quehaceres de la casa que para **FE** cobraban un carácter placentero más que de obligación, la maternidad para **EV**, la infancia para **SG** o el entusiasmo que **AC** sentía fotografiando a mujeres embarazadas o conviviendo con un sobrino de cinco años. Para ellas, esos actos *comunes* encerraban aspectos *sorprendentes* y *extraordinarios*. Por supuesto, a algunos hombres como **JG** también les gustaban los niños, por su “frescura, confianza y sinceridad”. En este sentido, hubo una asociación entre la convivencia con miradas infantiles y la recuperación de la capacidad de sorpresa ante el mundo. Finalmente, en todos los casos, hubo una necesidad de que no sólo las áreas artísticas dotaran de sentido a la vida sino *cualesquiera* de las facetas que la componían. Esto nos hace concluir que la cotidianidad era vista como *un todo* y no como *compartimentos espacio-temporales*.

3. 3. Las experiencias y significados acerca del dinero y del trabajo.

En el contexto de las experiencias en torno al *trabajo* también profundizamos en los significados sobre el **dinero**. Muchas/os participantes habían tenido experiencias laborales que no les habían gustado por considerarlas: trabajos que *enriquecían a otros*, trabajos que *explotaban* a las personas o trabajos que *no satisfacían* y que se volvían un espacio en el que *no se quería estar*, salvo por *necesidad*. Esta crítica se hizo explícita o implícitamente, al hablar de las actividades remuneradas que decidían hacer y sobre todo, de las que habían decidido **no hacer**; como **GP** refirió:

“¡Uyyy!, pues me da vergüenza [haber trabajado en ciertos lugares], esa experiencia no... no me quiero acordar, [pero también] trabajé en la empresa de mi padre... una minichiquiempresa, changarro, [...] me especialicé en embobinado de maquinaria pesada [...] y pues acá en la jungla, pues he tenido que trabajar de todo ¿no? (r)... gritando en las peseras cabrón, en algunas pinches taquerías, vendiendo churros... pero en todas las chambas esas... pues me sentía vacío cabrón ¿no?... sí he tenido chambas chidas ¿no?... en las que he tenido varo pero no... no me llenaban ¿no?... la última chamba fue en un taller ¿no?, pero pues [...] no me sentí a gusto y pues me fui a la chingada... y desde que dejé el trabajo no me enfermo, eso es una realidad ¿no? (rs), [...] yo no tengo pedos con el trabajo asalariado, [...] lo que sí me encabrona es que no sea bien remunerado ¿no? y

también lo que no estoy de acuerdo es que estés haciendo algo en contra de tu voluntad, que no te produzca ningún satisfactor emocional... por mucho o poco que ganes ¿no?... eso es lo que yo quiero erradicar de mí”

Nuevamente, encontramos la **defensa** del tiempo y espacio diarios, esta vez ante la reglamentación o estructura de ciertas *instituciones económicas*. Como vimos en el punto 3.1., no se manifestaban *contra* el trabajo ni el *hacer*, pues incluso consideraban sus prácticas artísticas un trabajo; pero sí cuestionaban el *cómo*, *para qué*, *para quién*, *cuándo* y *dónde*. En este sentido, no les era tan importante el sueldo como la posibilidad de **autonomía**, **creatividad** o **flexibilidad espacio-temporal** para sus propias vidas:

“Si llegaran y me dijeran ‘oye, vas a entrar de secretaría y vas a ganar tanto dinero’, muy probablemente mandaría ese trabajo a la fregada y diría ‘no gracias, me quedo con mis clases jodidas y con mis trabajos ahí de medio pelo’, ¿por qué?, porque sí... siento que me estarían como agarrando ¿no?... y yo no tengo por qué agarrarme, [...] no tienen por qué agarrarme ¿no? (r), o sea... yo sé que es bien triste, a la gente que la agarran, la agarran por lo más sensible ¿no? y lo más sensible pues son los hijos o la familia, [...] pero pues yo, como te repito, como no he contraído esos compromisos, ni pienso contraerlos en un muy buen tiempo, pues entonces no, no hay mucha forma como que me agarren” (GG)

Desde otro punto de vista, nadie cubrió los criterios de *pobreza*, especialmente en los factores socioculturales y educativos, sin contar con que algunas/os tenían un trabajo estable y un ingreso fijo; sin embargo, su situación económica, su poder adquisitivo, sus bienes –o falta de ellos– o sus aspiraciones no correspondían del todo con la clasificación de *clase media*. Juzgamos que sus posiciones respecto al trabajo y al dinero no deben interpretarse como un *discurso ideologizado* o *idealista* dado que, excepto cuatro participantes, el resto no dependía económicamente de sus padres o parejas. Además, algunas/os habían tenido empleos bien remunerados que abandonaron debido al tipo de argumentos que aquí hemos vertido:

“Me decepcioné mucho, ahora sí que voy a mencionar al instituto [...] donde estuve trabajando, [...] tuve un puesto muy bueno y también gané muy buen sueldo, [...] me dieron las herramientas [...] de gestión social para saber cuáles son los espacios a donde tengo que ir, [...] cómo se trata a la gente para conseguir los fines, [...] desde inmobiliaria, hasta los grupos artísticos, [...] pero también me limitaron mucho porque [...] lo que yo quería hacer no lo pude llevar a cabo en ese instituto, resulta que nada más trabajé para ellos y como dice ahí en el contrato, les cedes tu creatividad intelectual y artística (s), entonces ya lo que hice no me pertenece... los espacios que se están dando ahorita [son para] seguir un fin político y seguir un proyecto político de otros, no

tu propio proyecto político [y] la política no, no creo que sea mala ¿no?, pero no se genera a partir de las necesidades de la gente, [...] yo quedé un poco decepcionada porque yo sí le aposté mucho, hasta [...] organicé varios conciertos ahí en el Zócalo [...] pero vi a los jóvenes un día en un concierto, [...] pegándose, [...] sin haber un vínculo, una comunión ¿no?, me sentí perdida entre la masa, yo ahí con el *walkie talkie*, o sea, dije ‘¿y esto qué?, no soy nadie tampoco ¿no?, no somos nada aquí, nos están utilizando para votación’” (FE)

Al parecer, la claridad sobre la *incertidumbre cotidiana*, lejos de retraerlos de sus posturas y orillarlos a buscar o tomar empleos “de inglés y computación”, no hacía más que refrendar su posición; en la medida en que por ese camino *otras fuentes de ingreso* iban adquiriendo solidez. Consideraban que las cuestiones económicas podían resolverse, siempre y cuando no se perdiera de vista lo que realmente se deseaba hacer y hubiese un *compromiso firme* con ello. Cabe insistir en que, estas posiciones no podrían haberse asumido sin contar con la *solidaridad* de los otros o sin ellos mismos ser *recíprocamente* solidarios:

“[A] otro amigo [...] le ganó el sistema, digo, le ganó en su casa, [...] ya fue a buscar empleo, [aunque] estuvo aquí, resistiendo mucho tiempo ¿no?, pero en su casa, pues tienen muchos problemas económicos, entonces, decidió moverse ¿no?, [...] pero lo llevamos todos en el corazón (r) [y] puede regresar cuando pueda ¿no?... cuando se sienta listo o cuando vea esto ya más formado; [...] es bien válido, o sea, yo la neta no tengo broncas en compartir ¿no?, todo lo que estamos haciendo, que algún momento pegue algo, yo no tengo broncas en compartir, menos a él, [que] en las buenas y en las malas aquí estuvo ¿no?” (LR)

El sentimiento de *autonomía* se desprendía en parte, de aceptar o rechazar un determinado empleo. Pese a que, en promedio, el ingreso económico osciló entre los mil y cuatro mil pesos mensuales (excepto el de VA, que era mucho mayor y el de MM que era mucho menor), hablamos de una *autonomía económica*, porque algunas/os informantes cubrían satisfactoriamente sus necesidades o estaban construyendo otras alternativas económicas, más que *lamentándose* por sus reducidos ingresos. No permitían que la falta de dinero se volviese una *limitación* –aunque pudiera serlo–, que les obligara a emplearse en actividades que no tuviesen sentido para ellas/os:

“¡Uy!, gano bien poquito, gano como mil pesos, mil 300 [...] pero bueno, con eso pude independizarme, [...] también no tengo muchas necesidades, [...] no soy una persona que le fascine el consumismo de la ropa ¿no?... me gustan mucho los zapatos pero no me matan, [...] en la comida también soy sencilla, no me gusta mucho salir a grandes eventos, [...] entonces me rinde el dinero porque [...] ahorita no tengo grandes gastos ¿no?, entonces, pues está bien, [...] no me molesta porque lo esencial lo tengo, [...] para mí lo esencial es tener un

espacio donde desarrollarme, es tener una computadora dónde trabajar, [...] comer y [...] los libros [...] pero bueno, nada más ¿no?” (GG)

MM, gracias a su participación en el Frente Artístico, había sido invitado para montar exposiciones en una casa de cultura y en un museo y llegó a percibir un buen sueldo. Al momento de la entrevista, sólo daba clases particulares de guitarra y, al mes, ganaba la mitad de un salario mínimo. Todos sus trabajos le habían gustado –aunque el vínculo con el arte no siempre fuera estrecho– y surgieron de alternativas que él había generado. **VA** tenía el ingreso más alto, pero encontraba su trabajo en un centro escolar de idiomas “no tan agradable”, aunque le dejaba tiempo libre y seguridades laborales. **GG, AC, SG, SB, JG** o **MM** tenían actividades laborales con horarios menos flexibles o no tan bien remuneradas, porque trabajaban pocas horas a la semana, pero se sentían satisfechas/os. Incluso, podríamos afirmar que el bienestar que algunas/os encontraban en sus trabajos o estudios, ponía en segundo plano el interés o el tiempo para el arte:

“A mí sí me gusta la filosofía... muchos de mis compañeros cuando ya terminaron la carrera, pues ya están en la duda ¿no? de ‘ay ¿para qué estudié esta madre?, [...] ¿debí haber estudiado eso?’ y yo cada que me pregunto, me contesto que sí, [...] doy clases de filosofía, doy clases de historia, de literatura [...] en sistema de bachillerato abierto [y] me gusta mucho darlas, porque están relacionadas con mi carrera, me gusta mucho la docencia [...] porque es la forma más fácil de compartirla a la gente toda tu bola de abstracciones ¿no?, o sea, si ya te chingaste tres años estudiando estructuralismo, por ejemplo [...] qué mejor que a la gente que se le dificulta, enseñárselo de una manera sencilla, [...] ahorita doy clases muy poquitas, [...] no estoy en contra del trabajo, pues ¿no? (s), si me llenarán a mí de horas, estaría muy contenta” (GG)

“Ya en transcurso de la carrera y de ver mis materias... pues, me encantó el derecho de la integración económica ¿no?, que [...] trata en sí todos los bloques económicos, las relaciones comerciales entre los países, etcétera... y ya, vi materias como el TLC de América, Integración Económica, Derecho Comunitario, que te habla, pues esencialmente de la Unión Europea y de los mecanismos jurídicos” (SB)

Ninguna persona consideraba al dinero importante en sí mismo o la meta principal de sus actividades, especialmente de las artísticas. **GG, SG, EV** y **SB** habían podido “vender” sus trabajos artísticos, debido a peticiones o invitaciones, más que por su iniciativa; sin embargo, ese no era su interés principal y hasta cierto punto, el pago *restaba placer* a la práctica artística:

“Mis cuadros [...] así como que venderlos, pues no, [...] es así como pues quien llega ¿no? [como algunas amistades de mis padres o familiares] o los domingos se pone un tianguis ahí [...] por la casa de mis papás y voy a vender cosas ¿no?, entonces, de repente sacó un cuadro, [pero] pues no es [...] ‘voy a pintar por vender’ ¿no?... tampoco quiero perder esa parte de placer ¿no? (s) o sea, el saber de que tengo que hacer algo para venderlo sí le quita un poco del gusto ¿no?” (SG)

No había un *vínculo significativo* entre el dinero y el bienestar o la calidad de vida: el primero no determinaba la segunda. Tampoco se negaban deliberadamente a obtener dinero, pero sí *confiaban* en que al aplicarte en hacer lo que te gusta, trabajo y dinero se dan por añadidura:

“Yo sí soy con eso del dinero muy consciente... sé que necesito vivir de algo, [...] a veces a lo mejor voy a pensar en cobrar ¿no?, (s) [...] pero que no sea lo primordial ¿no?, que lo primordial sea... sí tener una conexión [...] que pueda generarme a mí más vida y que con esa vida yo pueda tener fortaleza para enfrentar hasta al propio dinero ¿no?” (FE)

“¿La cuestión económica?, pues me preocupa desde el punto de vista de que ya no pueda irme a Coyoacán a echarme un café ¿no?, o sea, yo creo que eso sí sería así de ‘híjole, ahora no tengo para comprarme ni un café’... que me ha pasado, pasa seguido ¿no?, pero sabes que al otro día vas a tener un pago de algo, de unas portadas o vas a tener una función y pasado mañana te echas tu café, o sea... no hay tanto problema, sí me importa la cuestión económica como para poder [...] seguir haciendo lo que yo quiero y el seguir haciendo lo que quiero es vivir cómodamente o vivir dignamente ¿no?... tampoco quiero dinero para comprarme un carro, [...] una casa tal vez sí ¿no?, pa’no pagar renta... pero pues no tanto como para darme un lujo así de comprarme joyas y viajar a París cada ocho días y ropa fina, [...] eso realmente no me interesa” (AL)

“No, pues definitivamente no [es importante el dinero], porque te digo... el trabajo que yo hago, no lo hago por esa situación... y de lo que gano, pues [...] no soy así como que una persona que le guste la opulencia (rs), entonces pues no voy a [grandes almacenes], sino que me compro simplemente lo que me gusta y lo que necesito y ya” (SB)

“Me gusta ahorrar pero no porque ‘ah, quiero tener mucho dinero’, sino porque no tengo gastos, lo único en lo que realmente gasto es... vamos en comida, los gastos de la casa, libros, es lo que más gasto, pero no acostumbro ni salir a comer a lugares caros ni ir a fiestas ni nada, entonces siempre, pues ahora sí que con lo que gano, siempre me sobra el dinero ¿no? y ahorita, pues lo que he estado haciendo sobre todo es modelar [...] para pintores y fotógrafos” (EV)

Estas reflexiones también eran pertinentes para la práctica artística. Una parte de las entrevistas no compartía la perspectiva de un *arte alejado de lo económico* del moderno sistema de las artes. Sólo **AC** expresó que no vendería su trabajo artístico; mientras que el resto de participantes lo había hecho su fuente principal de ingresos, buscaba hacerlo o carecía de cualquier prejuicio cuando aparecía algún comprador o cuando algún organismo ofrecía becas para proyectos artísticos. Las resistencias, cuando las hubo, tenían que ver con que el dinero podía comprometer a las personas con otros propósitos, sobre los que habría que asumir una postura clara.

De cualquier forma los ingresos de la mayoría se generaban por actividades distintas de las artísticas (cuadros **5** y **6**). Los productos artísticos, en general, *no tenían precio* o éste era *variable*. En el arte público, las presentaciones se hacían en las calles y las personas podían cooperar voluntariamente; no obstante, **AL** y **LG** buscaban espacios que les permitieran un ingreso más constante. A **LR**, no se le acercaban con tanta frecuencia para solicitarle *graffitis*, sino trabajos relacionados con su habilidad plástica, como pintar automóviles con aerógrafo, el diseño de imágenes para ropa y bolsas (que su pareja confeccionaba) o trabajos de serigrafía (tenía un taller en su casa) para asociaciones; habilidades por las cuales él se consideraba “versátil”. Igualmente **AL**, que obtenía dinero como ilustrador y haciendo serigrafía, ponía en práctica la destreza que la pintura le había dejado. **GP**, además de sus presentaciones en foros o espacios públicos, hacía grabaciones en CD o publicaciones “artesanales” a través de una editorial “autogestiva” que él y otros poetas tenían; materiales estos que vendía en sus presentaciones –aunque en ocasiones los regalaba– o que sus compañeros le ayudaban a difundir. Sólo **FE** pensaba que sus funciones de teatro sí deberían tener un costo fijo porque, en su experiencia, las personas no valoraban lo gratuito. El documental de **AR**, estaba a la venta en el lugar que había sido el tema y escenario del mismo, pero esas ganancias sólo eran para el lugar, porque **AR** no estaba interesado en pedir regalías o en vender copias de su documental por cuenta propia; aunque sí había obtenido una pequeña cantidad de dinero en presentaciones y a través de una beca por un documental anterior. Las piezas que **EV** realizaba por iniciativa propia no buscaban ninguna remuneración (salvo las de trabajo sexual), pero cuando las realizaba por invitación de un museo o daba conferencias, siempre le habían pagado. El costo más elevado por el que **SG** había vendido un cuadro eran mil 500 pesos, comentó que en la exposición para cerrar su taller de pintura, una mujer se interesó en comprarle un cuadro, lo cual la sorprendió. Por otro lado, tanto ella como **MM** habían recibido un pago por presentaciones del grupo de rock, que se invirtieron en las necesidades del grupo. A **GG** y **SB**, amistades o vecinos les habían pedido alguna figura en papel (**GG**) o un mural para un billar (**SB**).

También a **VA** le habían pedido ilustraciones para carteles o trabajos de ese tipo. **JG**, cuyo trabajo se había expuesto en museos o galerías, reconoció que:

“Las galerías [...] es todo un rollo bisnoso, [...] te piden el 40 por ciento o el 60 por ciento del valor de la obra, [...] yo les digo ‘yo no vendo precio a público [...] éste es mi precio, [...] ya, si ustedes le quieren meter tanto porcentaje o ganarle más a la obra, pues ya es su bronca’ ¿no?, [...] por lo regular [mis cuadros], a veces salen en dos mil, siete mil, diez mil o... a veces en quince mil, varía... a veces hay cuates que me dicen ‘ay, véndemelo barato’, le digo ‘ya, dame mil pesos y ya’ (rs)”

No obstante la posibilidad de vender el trabajo artístico, estas/os participantes aceptaban colaborar *gratuitamente* si se trataba de *contribuir* con un proyecto o bien, ajustaban sus costos en caso de que su ingreso se basara en lo artístico. Del mismo modo, apreciaban la oportunidad de tener un espacio o foro de expresión cuando no era posible obtener dinero porque, como ya mencionamos, la exposición artística los ponía en contacto con invitaciones o peticiones, que podrían ser remuneradas. Cuando se intentaba vivir de las prácticas artísticas, se elaboraban criterios para su *comercialización*. Estos criterios eran negociables y flexibles, especialmente cuando un posible “cliente” no podía pagar, pero estaba interesado por su trabajo; también influía la necesidad económica que tuviesen o si se trataba de proyectos sociales o políticos:

“[En un toquín] hablaba de que hay que estar haciendo lo que a ti te gusta ¿no? [...] y terminando... se me acerca un compa y me dice ‘oye, quiero tu disco cabrón, pero yo soy asalariado güey, no me alcanza’... entonces, tú dices ‘no mames, le llegó lo que le estoy diciendo cabrón’ [...] y le regalé mi disco ¿no?, le regalé mi disco; [en otra ocasión], me pagan a mí mi disco de poemas [...] con uno de 500 y le digo al señor ‘no tengo cambio’ y me dijo ‘no güey y perdóname que no tenga yo más cabrón, si no te los daba’, ¡no, esa semana comí como rey! (rs)” (GP)

Estos criterios denotaron congruencia, pues todas/os manifestaron que el sentido de su práctica era la comunicación, el desahogo o el autoconocimiento y éstas son *funciones* que se cumplen con o sin dinero. *El puro gusto* de hacer las cosas predominó y más que el intercambio monetario, privilegiaron los *lazos sociales*. **LR** refirió una anécdota en la que “un cuate de la banda” le pidió un dibujo de la foto de su hermano menor para tatuárselo. **LR** decidió no cobrarle pero el “cuate”, reconociendo que ese era su trabajo, le dio 50 pesos. Una vez más, encontramos la flexibilidad y negociación de presupuestos como *trabajo, precio, venta o valor* que, aun efímeramente, modifican

la interacción cotidiana. En un breve intercambio, en una *franja*, ambos actores habían valorado el *significado*, tanto del trabajo de **LR**, como del afecto hacia un hermano.

Muchas otras veces, lejos de obtener dinero con el trabajo artístico se tenía que invertir en él, sin necesariamente recuperar la inversión. **AR**, que tardó dos años en hacer su documental y que consideramos una de las prácticas más costosas, comentó:

“Nunca sumamos gastos, [...] nunca contemplamos lo que significa transportarse al lugar dónde hay que ir; [...] sí es caro porque cada entrevista te sale en una lana ¿no?, si lo piensas en términos de dinero [...] implica comprar un *cassette*, transportarte, [...] hacer llamadas, mover a más gente que tú [...] y a la persona que vas a entrevistar también le implica un gasto, [...] sumando las entrevistas, pues sí es una lana ¿no?... el desgaste de la cámara, que parece que no, pero después de grabar cien *cassettes*, pues sí, [...] pero también es cierto que está hecho de una forma casera... entonces pues también eso abarata los costos, [...] sí hay como idea de hacer otro video, pero [...] lo que pensamos es ganar dinero o hacerlo con dinero porque [...] o sea, tú puedes financiar un proyecto... pero pues como que con mucho trabajo, o sea, tu sueldo va para eso ¿no? y pues no puede ser así siempre... entonces la idea es hacer otro [documental] ya con un apoyo ¿no?, de alguien o de algo”

Las inversiones y ganancias económicas que las prácticas artísticas originan, nos permiten entender hasta qué punto la relación entre lo artístico y lo cotidiano se sustenta mutuamente. **EV** había invertido hasta cinco mil pesos en sus piezas de arte público. **SB** y **LR** coincidieron en que el *graffiti* era costoso dependiendo de su tamaño, de la extensión y textura de las bardas y de la cantidad de colores que se utilizaran. También el montaje de una obra, si bien se recurre a la creatividad, requiere alguna inversión. **AC** consideró que hacer fotografía era caro de acuerdo con sus posibilidades. **MM** y **SG** en el grupo musical, requerían invertir en los instrumentos y el equipo. Para quienes pintaban la inversión no era muy alta. Finalmente, **AL** y **GG** refirieron que los títeres y las esculturas en papel se podían hacer con materiales reciclados o de lo que otros consideraban como “basura” y tiraban, de modo que la inversión era mínima:

“Yo trabajo con la basura de los demás ¿no? (s), todo el papel que no le sirva a la gente... el alambre te cuesta, creo que diez pesos el kilo... la pintura sí soy muy estricta [...] y sí me cuesta un poco carita a mis posibilidades actuales económicas, pero no me importa porque la pintura es la pintura ¿no? y todo lo demás, todo es reciclado, [...] todo vale ¿no?, palillitos... de hecho, este espacio es así como mi guarda-palitos, [...] yo me podría caracterizar como ser una mujer guarda-palitos ¿no?, o sea, si me encuentro una esponja, [...] si me encuentro una corcholata, sé que me puede ayudar, entonces como que voy guardando mi basura ¿no? o la

basura de los demás, de hecho, por eso me mudé de casa (rs)... sí, porque en mi casa era o mi basura o yo [...] y entonces ya... cuando me mudé fue muy bonito porque fue así como '¡ah! y para que vean qué importante es mi basura, va en los mejores lugares' ¿no?" (GG)

Para cerrar este capítulo, diremos que actitudes que podrían interpretarse como *ingenuidad*, *inmadurez* o *falta de compromiso*, fueron reivindicadas como **resistencia**, **dignidad**, **libertad** y como la exigencia a sí mismos/as de crear medios de subsistencia sin sacrificar lo que más aprecian. También pudimos ver que *confiaban* en sus *capacidades* y *redes*, pero sobre todo, que valoraban su tiempo y su espacio; de modo que la actitud ante ciertos tipos de trabajo también puede entenderse como una **apropiación**, dentro de una cultura económica que tácitamente configura como *atrevimiento* el deseo de adueñarse del propio tiempo; mientras que frecuentemente aprecia como signo de éxito y madurez, el deseo de explotar a los otros y el empobrecimiento del tiempo y la vida en aras de un progreso económico más allá del necesario.

C a p í t u l o VII

DISCUSIÓN Y REFLEXIONES

El poeta es un ser humano como todos. Por eso es más extraordinario que en esa debilidad, pueda emerger este brote que parece mucho más fuerte que el terreno en el cual nace.

Roberto Juarroz. Poesía y creación.

Nuestro objetivo fue *explorar si las prácticas artísticas son interpretadas por las personas que las realizan, como actos de transformación cotidiana de la experiencia urbana, dentro de la Ciudad de México y el AMCM*. Encontramos que más allá de la hostilidad metropolitana, las personas, a través de sus prácticas artísticas, advierten la autonomía de sus acciones para vivir y sobrevivir en su vida cotidiana, transformando la calidad o la percepción sobre la misma e influyendo sobre las percepciones de otros habitantes. Este tipo de transformación fue el núcleo de nuestra investigación; especialmente porque dentro de una ciudad bajo las condiciones que describimos, se requiere una *creatividad extraordinaria* para hacerse escuchar, se requiere de una gran autonomía para practicar posibilidades no hegemónicas de existencia, una mirada verdaderamente original para vivir la ciudad y reconciliarse con ella al final del día, para atravesarla y reconocerla como nuestra, debajo de su maquillaje publicitario, contaminado y estridente.

Tal como el arquitecto y urbanista Fernando González Gortázar se ha preguntado ¹, “¿dónde está la ciudad en medio de todos esos anuncios que no hablan de mis intereses, mis enojos, mis preocupaciones, mis alegrías?”. Pregunta que equivale a cuestionarse *¿dónde estoy yo en esta ciudad?* Insistimos, se requiere de una gran autonomía para sostener los grandes o pequeños actos de apropiación, desafiando **cotidianamente** a un sistema global y reconociendo las necesidades esenciales. Entre esas necesidades figuró la de estrechar la distancia entre sus cotidianidades y el arte. Es decir, *sentir la vida* y traducirla en poema, obra de teatro, pintura, *performance*, documental, *graffiti*, espectáculo de títeres, fotografía o música; no con la intención de alejarse de sus realidades, sino para profundizar en ellas con apertura e intensidad. Precisamente, el arte como práctica, involucró los tres niveles de apropiación que mencionamos: el sensorial, el simbólico y el de la acción sobre la realidad. Dicho todo esto, daremos nuestras conclusiones en el orden de análisis que hemos venido manejando: el arte, la ciudad y la vida cotidiana.

¹ Esto, en una emisión del programa *Conversando con* de la periodista Cristina Pacheco, que transmite Canal 11 los viernes a las 20:00 horas y en la que el arquitecto fue entrevistado en enero y marzo de 2006.

SIGNIFICADOS DEL ARTE

Exploramos la dimensión que el arte cobraba mediante los *significados subjetivos* que, a decir de Berger y Luckmann (1989) se vuelven “facticidades objetivas”, porque *guían* la acción social. Así, la psicología social, además de interesarse por los procesos emocionales, cognitivos o estéticos del artista y el espectador, puede ocuparse de la *construcción* colectiva e individual, de la categoría del arte. Por ser una construcción, los significados no derivaron en una *definición cerrada*, aunque sí coincidieron con las *características* del arte (apartado final del capítulo tres) y con la *cultura alternativa* (Berman y Jiménez, 2006), que por acuñarse desde nuestras realidades sociohistóricas, describen las condiciones que la mayor parte de participantes experimentaba. La clasificación del antiguo y moderno sistema del arte (Shiner, 2004) fue menos apropiada, como veremos.

Esto nos habla de que la significación en tanto *nominación* de una experiencia, es ya una apropiación; así, lo que las palabras *arte* y *artista* significaron para las/os participantes – independientemente de las clasificaciones teóricas con las cuales coincidieran– dejaron ver la construcción histórica en torno a ellas/os, pero también la necesidad de dar un *sentido propio* a los conceptos para asimilar, integrarse, distanciarse o rechazar los sentidos hegemónicos. Esto se hizo evidente al asumir a las/os participantes como *artistas*, sólo para encontrar universos complejos ante los cuales esta etiqueta resultó limitante y reduccionista, pues por sus connotaciones, el término era considerado incapaz de describir el *trabajo* y la *intención* de lo que hacían. En todo caso, la descripción de artista con la cual se identificaron, fue la de: “alguien que crea, al señalarlas, condiciones –frangas– de indeterminación”; esto es, que reinterpreta una realidad que parece *terminada*, volviendo evidente la posibilidad de crear y recrear. Alguien que mediante formas y técnicas específicas transforma la cualidad espaciotemporal. Creemos que no dar por sentada la realidad, es condición *sine qua non* de la existencia creadora y artística; al contrario, se debe creer que *lo imposible* tiene cabida (Fiorini, 1995).

En cuanto a su propia práctica, hubo quienes llanamente la asumieron como *arte* y quienes la consideraban como *cualquier otro tipo de trabajo* y por ello, involucrado con lo cotidiano y reproductivo. Aunque no exploramos el origen de la construcción sobre el término o la fuente de la que partían, al referir las ambigüedades, asimilaciones y resistencias del sistema del arte actual y antiguo, el “Arte” suscitó prejuicios y desconfianza entre las personas entrevistadas, que no lo asumieron como espacio de *apropiación*. De hecho, hubo un deslinde de nociones propias del moderno sistema, fuese criticándolas o explicando que no *entendían* los *conceptos* vigentes, aun si

en sus propias definiciones hablaban de originalidad, libertad o creatividad, valores artísticos de dicho sistema. Suponemos que las/os participantes recurrían a los valores que les eran útiles, independientemente del sistema artístico al cual correspondieran; lo importante era la coherencia de dicho valor para representar su propia experiencia artística, de ahí que se enunciaran palabras como libertad, transformación o espiritualidad, por ejemplo.

No obstante que la abstracta categorización del sistema artístico, impidiese la *apropiación* de términos que parecían únicamente circunscritos a esa esfera, ello no impedía la *realización* de la práctica ni la gama de *sensaciones* que se experimentaban en ella. De hecho, cuando hablaron de lo que el arte las/os hacía sentir, el tema pasaba de ser *el-arte-del-que-otros-podrían-hablar-pero-no-yo-porque-no-lo-entiendo-o-no-me-identifico-con-él*, a ser un arte de experiencias y significados: el arte como *fenoménico*, el arte *para mí*. Recuperando estas construcciones, el arte fue la clara representación de su sensibilidad y se “usaba” para hacer visible y encarnar su *mundo interior* – pero *intersubjetivo*– de imágenes, pensamientos, emociones o sensaciones: experiencias.

Podemos ver el distanciamiento respecto de los términos *arte* y *artista*, de dos maneras por lo menos; por un lado, indica que la noción de exclusividad artística está profundamente asumida por las/os participantes y su rechazo es un modo de avalar la exclusión que el sistema hace para quienes carecen de una educación artística dentro de él, de modo que terminan autoexcluyéndose y paradójicamente, contribuyen a fortalecer el círculo elitista de las Bellas Artes. Por otro lado, apartarse de estas categorías mediante la reflexión crítica es un modo de *apropiarse*, de proponer aquello que *para mí* es el arte, sin solicitar la aprobación del sistema vigente, sino la de aquéllos con quienes lo construyo o a quienes lo dirijo. Es una práctica cuyo significado descansa en la *relación*.

Como expusimos en el caso de nuestra ciudad, el moderno sistema, sin ser lo mismo que la *institucionalización artística* del país, orienta sus vías artísticas y culturales. No todas las personas entrevistadas conocían el funcionamiento, las jerarquías o los organismos culturales oficiales, no obstante experimentaran sus decisiones y las adjudicaran a las formas más reprobables del ejercicio político. Baste como ejemplo, el nombramiento *político* de la Secretaria de Cultura foxista, sin mencionar su desempeño. Este tipo de decisiones caracterizan la oficialidad artística e influyen en las representaciones, actitudes y acciones de las comunidades artísticas. Aun si las/os informantes no articulaban un discurso sobre las razones históricas del desinterés estatal en el arte y la cultura, tenían un conocimiento de primera mano, dado por la experiencia y el sentido común, que les

corroboraba esa indiferencia: falta de espacios de enseñanza-aprendizaje o exposición, así como falta de divulgación y remuneración. Cabe señalar que el argumento sobre la falta de público no se ajusta a lo vivido por las/os informantes, quienes sentían que sus propuestas tenían un eco en las/os espectadores; esta apreciación procede en parte, de que prescindían de una infraestructura sostenida por una cantidad determinada de público o de dinero. De cualquier manera, el raquítico y desatendido panorama cultural de la Ciudad de México y del país, es el que fortalece nuestros argumentos y donde parece frecuente encontrar colectivos artísticos que confluyen por la riqueza de la compañía y para sostener y hacer *rentable* una propuesta *alternativa*, con respecto al sistema artístico institucional.

En este sentido y a diferencia de lo prolíficos que fueron los participantes al describir el proceso de su práctica, hay pocos trabajos que contemplen las nuevas expresiones y espacios artísticos en la ciudad, fuera de los estudios sobre culturas juveniles. La mayor parte de la literatura sobre el tema, sólo reconoce como infraestructura cultural a museos, sitios arqueológicos, cines y teatros, aun cuando ahí no ocurra *todo* el desarrollo cultural significativo para nuestras vidas cotidianas. Se dejan fuera los espacios autogestivos y alternativos que las comunidades recrean y se transmite el mensaje de que la cultura es algo cuya existencia procede de iniciativas institucionales y que su generación siempre requiere de *espacios* y *recursos* fijos y no de *prácticas* capaces de *adaptarse* a cualquier espacio. Es necesario reconocer que algunas experiencias culturales y artísticas, también reflejan un modo de organización urbana, un sitio de encuentro o un intento de colectividad y son tanto o más relevantes para la cotidianidad de una persona, de un grupo o de un barrio, que la existencia de un museo o una exposición internacional. Surge entonces la discusión sobre *dónde está el arte* y *qué es la cultura*, además de la evidencia sobre la *apropiación* –en este caso artística– que las/os ciudadanos llevan a cabo y que **transforma** las determinaciones que habitamos.

Aunque abordamos la expresión de una minoría urbana, que no representa a la ciudad en su conjunto, el arte tal como lo investigamos sí es una posibilidad que cualquier urbanita podría incorporar en su vida. Por esto, consideramos que las críticas no se dirigían hacia el arte en tanto *práctica*, sino a su *sistema*, sobre el que la realidad mexicana ha inscrito sus propios elementos. Quizá por esto, había en las/os participantes una necesidad de que el arte les permitiera, más allá del acto creativo, *interpelar* la estructura política, social y cultural en la que estaban insertos. Pensando en el vínculo del arte con la cotidianidad, todo lo que giraba en torno a la práctica configuraba un espacio desde el cual defender posturas opuestas a la inercia que percibían en la ciudad; podían: comprometerse *versus* ser indiferentes, compenetrarse *versus* ignorar, encontrar

vitalidad *versus* la muerte sensible. No consideramos que el arte en sí mismo posea una *naturaleza* revolucionaria, transgresora o por el contrario, reaccionaria, pues éstas son características que la significación hecha por las personas le otorgan; por ello, aunque la percepción de los discursos oficiales del arte sea limitante, excluyente o no haya una correspondencia entre las teorías estéticas y las propias experiencias, sí pueden crearse otros lenguajes y discursos artísticos.

Regresando al tema de lo cotidiano, dentro del desarrollo hegemónico del arte durante los últimos tres siglos, siempre hubo posturas críticas respecto a su aislamiento, así como una reivindicación de su vínculo con la sociedad y la vida cotidiana; disidencia en la que podríamos ubicar las reflexiones de las/os participantes. Incluso las aparentes contradicciones al mezclar nociones del antiguo y el moderno sistema del arte, sólo reflejaban el eclecticismo que existe. Por lo demás, rechazos y críticas no evitaron que se le recibiera como herencia, especialmente en su etapa más reciente – segunda mitad del siglo XX–, con transgresiones que, entre otras expresiones, dieron cabida al arte público. Así como encontramos coincidencia con el término *cultura alternativa*, también se mencionaron elementos del arte público, como la “intervención de la realidad, la interacción deliberada con elementos cotidianos o la comprensión nueva de los mismos”; aspectos que en muchos casos, aludían directamente a la ciudad. También hablaron de la *inherencia* del arte en la vida humana (filogénesis y ontogénesis), del arte como privilegio de una élite o de su asociación con la espiritualidad, pero en ningún caso expresaron que su propia práctica era algo exclusivo y alejado de lo cotidiano. Fuese por el espacio de presentación, el tema, los materiales o la estimulación que recibían del entorno, generalmente reivindicaron un arte unido a lo cotidiano; incluso por considerarlo un trabajo, en el doble sentido de fuente de subsistencia económica o inversión de energía para crear.

La *flexibilidad* y *polisemia* del concepto arte, que lo acercan a temas tan trascendentes como la libertad, la realidad, el cambio social o la autonomía, confirman lo abordado por autores como Cardona, Dewey o Marty: **el arte permite integrar capacidades y experiencias dentro de una cultura que propicia la fragmentación.** Es un espacio de conciliación de los dualismos que han configurado buena parte de la cultura occidental. En nuestro proceso ontogenético se da prioridad a actividades intelectuales, por ello los procedimientos manuales y sensibles que el arte implica, despiertan nuestra capacidad para integrar pensamiento y acción, muestran los rescoldos de una vieja unión entre pensar y sentir. Entonces, cuando la *forma-sentido* del arte irrumpe en nuestra cotidianidad, predominantemente racional y lucrativa, necesariamente la transforma; por supuesto, no se requiere de una transformación cultural, pero sí *íntima*. Así, lo que se comprenda del arte no

puede describirse y ser aprehendido a través de la teoría: tiene que ser **una experiencia, una integración** y sólo desde esta perspectiva las prácticas artísticas serán una *apropiación* –como *conceptuación*, pero sobre todo como *acción*–, capaz de transformar la cualidad de la experiencia.

Hablar de la *transformación del espacio-tiempo* o de la integración dentro de la fragmentación, no pasa de ser abstracción, lo importante es *cómo se siente una persona cuando se apropia*. Precisamente, encontramos referentes concretos, visibles desde la infancia en la mayoría de participantes, aun si lo artístico no fue inducido por sus familias ni obtenido por una educación artística formal. El peso del arte fue comprendido por los psicólogos Csikszentmihalyi (1996) y Dewey (1934), por ocurrir en un medio vertiginoso –como la ciudad– que constantemente propicia la dispersión –fragmentación– o que indirectamente desdeña actividades que requieren esfuerzo y cuyos resultados no son inmediatos. Bajo esta circunstancia, la satisfacción del **hacer** que transforma una materia determinada, nos afianza, nos permite concebirnos como *seres capaces de modificar el mundo de vida*, de trascender.

Csikszentmihalyi (1996) mencionó procesos implicados en las actividades creativas, que verificamos en las personas entrevistadas. El más claro fue que la práctica se convertía en *autotélica* –era un fin en sí misma– y las/os participantes descubrieron, a veces durante la infancia, *habilidades artísticas* cuya satisfacción generaba su repetición y así, se incrementaba la calidad de su trabajo. En este círculo, accedían a una cualidad espaciotemporal en la que *desaparecía la autoconsciencia y el sentido del tiempo se distorsionaba*: eran parte de algo *más grande* y paradójicamente, cuando la experiencia dejaba de ser algo *propio* para ser algo que las/os *envolvía*, vivían el nivel más intenso de la *apropiación*. De este modo, aunque la práctica requería tiempo y dedicación, *no cabían las distracciones* ni el *temor al fracaso*, pues el *objetivo* –la actividad en sí misma– era *claro y concentraba* toda la atención. Claro que las dudas o imprevistos durante el proceso ocurrían, pero se trabajaba con flexibilidad y las equivocaciones, desgaste o cansancio, no se separaban del placer. Agregamos que estas sensaciones *contrarrestaban* experiencias urbanas como la distracción, la indolencia o el cierre de los sentidos.

Respecto al inicio de la práctica, la mayoría comenzó en clases particulares, talleres –impartidos en casas de cultura o en centros educativos– y/o a través de familiares y conocidos. Pensamos que la *cotidianidad* con que penetró en sus vidas, influyó la significación dada al arte; además, este tipo de contacto inicial coincidió con lo referido sobre el sitio que la educación artística ocupa en nuestra sociedad: es poco estimulada en la población de la capital y es habitual que el acercamiento

a ella se dé fuera de la educación formal. En concordancia con esto, las personas entrevistadas no estaban interesadas en incorporarse al sistema del arte, exponer en museos o ser aprobadas por la crítica especializada o por grandes públicos; si acaso deseaban un mayor conocimiento técnico, que en algunos casos podía ser autodidacta en vez de buscar una educación institucional, que además está muy restringida. Es posible que los prejuicios que hemos mencionado, fueran la causa de que los informantes prescindieran de una educación artística formal, como al menos uno de ellos aseguró. Este caso confirma lo referido por Berman (2006) y Shiner (2004): la creación de instituciones de educación artística indujo la idea de que existe un entrenamiento o conocimiento específico que no puede estar al alcance de todos, debido a su capacidad o condición.

Debido a lo restringido del acceso y a la escasa inversión en el mismo, el arte es una práctica privilegiada, pero no lo es en términos de *posibilidad* o *cualidad humana*, terreno en el que es una práctica universal. Cabe preguntar hasta dónde el arte “educado” ha obstaculizado el desarrollo de esta cualidad y qué tanto lo autodidacta es una vía de reintegración. La práctica artística está de tal modo institucionalizada, que las acciones autodidactas parecen una irreverencia, un ejercicio de deficiente calidad fuera de los criterios estéticos en boga, más que el ejercicio legítimo de la capacidad artística. Sin embargo, alguien no educado dentro del sistema del arte, pero que lo practica, ejerce el derecho a la exploración y expresividad artística, reubicándola en un contexto y función sociales. Por otra parte y casi como una paradoja, una de las aportaciones de esta investigación, justifica una educación artística integrada a la cotidianidad, como parte de programas educativos básicos o a través de instancias, que redunden en el mejoramiento de la calidad de vida de la población en general.

Siguiendo la línea anterior, la reserva, la desconfianza y la falta de interacción cara a cara, es algo que las prácticas artísticas rompían, pues aun si era efímero, creaban un *espacio de interacción* con los “espectadores”. No se debe olvidar que como antecedente, proceso y consecuencia de lo artístico, están presentes las funciones de *simbolización*, *lenguaje* y *cohesión social* (Marty, 1998). Es por la presencia del espectador que más claramente observamos la importancia *filogenética* del arte, pues por muy “individual” e introspectiva que su realización parezca, lo cierto es que **no se explica sin su dimensión social**, no es una práctica que aisle y aleje, sino que permite una apertura ante la comunidad de la que parte. Hay experiencias que no pueden transmitirse y por eso hacemos arte, nos libera de “cargas” que no se pueden ver o tocar, hasta que son trasladadas a un lenguaje artístico. Incluso, algunas/os participantes mencionaron que una vez generado el impulso artístico tenía que llevarse a cabo porque “si no lo sacas, estás de malas”, “lastima”, “no puedes quedarte

callado”. Esa carga simbólica, al trasladarse a otros lenguajes, hace fluir nuevos significados que se vuelven parte de la realidad compartida. Se crea un flujo comunicativo común, en la ciudad y/o acerca de ella; así, es posible entender: “*somos la fractura de la banketa*” o “*si fueras pasos yo sería hoyankos, si fueras poste de luz tenis viejos*”². Es la *cohesión social*, la comprensión de códigos comunicativos de personas con las que nunca hemos interactuado, pero cuyo mundo de vida podemos compartir; aun con artistas ya muertos, porque el arte es una comunicación en donde el espacio y el tiempo no son un límite.

Para finalizar este apartado, traeremos a colación los *espacios independientes* o de *cultura alternativa*, que a pesar de ser descartados por las políticas culturales, son numerosos. Para las/os participantes que habían accedido a ellos, representaban una oportunidad para mostrar sus trabajos artísticos, que el sistema cultural académico o gubernamental no les había brindado. Aunque tres participantes no deseaban este tipo de exposición y otros siete podían prescindir de un foro específico porque hacían uso de las calles. Como indicamos, el *arte público* integra vida cotidiana y arte, más aún si reconocemos que mucha de nuestra cotidianidad transcurre en la espacialidad y temporalidad construidas por los procesos de urbanización y crecimiento demográfico, donde el arte público se ha concentrado. Así, observamos la necesidad de crear y mantener espacios que no sean elitistas y que modifiquen la accesibilidad de la experiencia y/o práctica artística.

Por otra parte, aunque los espacios o foros de la “oficialidad” no son despreciables, el propósito e intención cultural con que se construyen los proyectos autónomos, no necesariamente es *respetada* por dicha “oficialidad”, que suele estar *políticamente comprometida*. Institucionalizar una práctica artística puede “destruirla”, tanto en su sentido como en su forma, en especial cuando se usa con propósitos electorales, creando una base de apoyo en distintas poblaciones minoritarias, de las que se saca provecho pero a las que no siempre se corresponde. Las/os participantes que habían recibido apoyo o que habían colaborado con organismos culturales del gobierno, no habían comenzado sus prácticas con esa intención, pero habían convergido para obtener beneficios mutuos. Más que esperar respuesta de las instituciones, apostaban a generar recursos para su práctica o su manutención, *asociándose con otras personas* o *creando sus fuentes de trabajo*. Esto puede leerse como el fracaso de las políticas socioeconómicas para responder a las poblaciones más jóvenes, pero también hace hincapié en la **construcción de redes** –en este caso alrededor del arte–, como una alternativa que, si no resuelve la “precarización laboral” (Núñez, 2006), amortigua sus

² Fragmentos de dos poesías de GP, uno de los participantes entrevistados.

efectos. Desde esta perspectiva, el arte no sólo es el resultado de sus condicionamientos, es también agente de transformaciones, un núcleo de creatividad e iniciativa social.

SIGNIFICADOS Y EXPERIENCIAS EN LA CIUDAD Y/O SU ÁREA METROPOLITANA

Los datos que enunciamos como *objetivos* respecto a la ciudad y que son nuestros referentes para entenderla de un modo menos abstracto, en realidad pertenecen a su proceso histórico; sin embargo, con base en ese conjunto de percepciones comunes acerca de la metrópoli es que su *realidad* –inaprehensible– se nos presenta como *significados*, como *fenómenos*. Nos relacionamos con lo que de ella se va presentando ante nosotros y que nuestra propia historia nos permite ver, así, la mirada de cada participante construye una descripción de la Ciudad de México.

Muchas de las condiciones que día a día enfrentamos como habitantes de una ciudad tan compleja, nos llevan al fastidio, la frustración, la violencia o la indiferencia y nos hacen creer que nuestra calidad de vida se deteriora; sin embargo, al conocer la cantidad de trabajo que sostiene la vida urbana, como el funcionamiento de sus redes de energía eléctrica e hidráulica, su transporte o su sistema de limpieza, por mencionar aspectos generales, no podemos menos que sorprendernos de que un espacio con semejante cantidad de seres humanos con objetivos heterogéneos, funcione con relativa eficiencia. Este conocimiento nos permitiría juzgarla con mayor justicia, centrándonos menos en las necesidades individuales de cada habitante. Esto no significa que no haya muchos problemas por resolver –pensemos en la desconfianza, la falta de solidaridad o los servicios que la deficiente administración pública no distribuye equitativamente–, pero conocer la vida de este espacio geográfico es ya saber que se ha transformado y más aún, que puede seguir haciéndolo, no sólo por acción de sus gobernantes o del azar, sino de sus ciudadanos. Una ciudad de tales dimensiones y necesidades requiere **acciones colectivas** u **orientadas colectivamente**, así como una **evolución** en nuestra forma de interactuar con ella. Una democracia profunda implicaría que los ciudadanos participaran en la **construcción** de los distintos aspectos de la vida urbana, en especial de los espacios inmediatos que habitan o los problemas que les atañen. Existe una corresponsabilidad de todas/os quienes trabajamos a favor o en contra de la metrópoli. Precisamente, en las personas entrevistadas encontramos que cuando la ciudad era entendida y descrita como *resultado de procesos históricos*, la perspectiva sobre ella era la de *transformación* y *oportunidad*. **La conciencia histórica da lugar a la creación o reconocimiento de las franjas de indeterminación** que, unas veces dependen del actor social y otras, surgen con independencia de él, que entonces sólo las “aprovecha”.

No obstante, sabemos que la mayor parte de la población no hace reflexiones de este tipo y que los entrevistados pertenecían a dos grupos minoritarios, el que accedió a la educación media o media superior y el que se ha acercado al arte –el 5 % nacional, según Jiménez (2006)–. Es probable que esta condición haya influido en la forma de percibir a la ciudad, pudiendo favorecer por ejemplo, la capacidad de *apropiación*, por conocer sus aspectos históricos, políticos o económicos. Aunque también pudo influir en sentido contrario, volviendo rígida su perspectiva al anteponer el conocimiento teórico a la experiencia. En este sentido, cuando las/os participantes refirieron condiciones como la inseguridad o la falta de oportunidades laborales, preguntábamos si éstas habían sido *experimentadas* por ellas/os, lo que no siempre había ocurrido. Excepto dos informantes, el resto no se sentía *impedido* por las condiciones urbanas, aunque todos consideraban que la mayor parte de la población se sentía de ese modo; así, con independencia del conocimiento histórico con el que contaran, mostraban *sensibilidad* ante el modo en que los procesos urbanos afectaban la vida de las personas. Nuevamente, si la ciudad es lo que significa para cada una/o, entonces no es una realidad dada, *acabada*; más aún, este significado puede unirse a las *frangias de indeterminación* y ensanchar sus márgenes. De hecho, las prácticas artísticas exploradas reconfiguraban la relación urbana, obligando a recorrer la ciudad e interesarse por ella, porque *con ella* –en tanto su *espacio-tiempo*– se comunicaban, expresaban lo que les pasaba *en ella* o lo que les pasaba a *los otros*.

Tal vez este *comunicarse* con la ciudad como un ente abstracto pero “vital” (Berman, 1988), sustituya la interacción cercana con sus habitantes, porque la mayor parte de relaciones en una megaciudad son anónimas o bien, son con sus *espacios*. En esta *soledad*, la ciudad deja de ser el *fondo* de la experiencia para ser la *figura predominante*, donde la *intersubjetividad* permite crear símbolos y signos a los que otorgamos la cualidad de *cohesionarnos* y darnos *identidad*. Así, dentro de los *fenómenos* y *experiencias consensuales* sobre la Ciudad de México, estuvieron: la rapidez, la lentitud, lo contingente, la desconfianza, la indolencia, la saturación sensorial, los contrastes sociales o visuales y la percepción de hacinamiento en determinados espacios. De especial importancia fue la *condición efímera* de la vida en la ciudad, ligada a un ritmo que se sentía *vertiginoso*, acelerado, apresurado o urgente. Los *elementos* y *espacios simbólicos* fueron: el metro, la gente que trabaja en las calles y ofrece mercancía en los semáforos o que pide limosna, los rostros apáticos de las personas, los actos de corrupción o delincuencia, las aglomeraciones, el tráfico y elementos del paisaje urbano como postes de luz, cableado, azoteas, edificios o puentes peatonales, entre muchos otros. Todo esto podía agradar o desagradar.

Al explorar lo que resultaba *agradable* o *desagradable* para las/os informantes, buscábamos la coincidencia entre los problemas que algunos investigadores encuentran en la urbe y lo que aquellas/os en realidad percibían o interpretaban. En cuanto a lo *agradable*, enfatizamos dos elementos; el primero fue la *libertad* para *construir*, desde la vivienda hasta el estilo de vida, pero también para *ser* o *estar*. El segundo elemento fue la *diversidad* –de personas, atmósferas u oportunidades–, reflejo de la libertad. Ambos fueron especialmente valorados por quienes habían nacido o crecido en algún estado de la República. Las características *desagradables* fueron, por un lado, la *desigualdad social* visible en el paisaje urbano –donde la secuencia de sus ocupaciones dejó una rica historia arquitectónica, incluso en la vivienda autoconstruida– o en el modo de vivir de sus habitantes, pues como González Gortázar expresó: “*cada media hora recorriendo la ciudad nos regala un estado de ánimo distinto*”. Por otro lado, también desagradaron las *condiciones que deterioraban la calidad de vida* en la metrópoli. En este sentido, ya fuese que los experimentaran o los observaran en otras personas, se aludió a los índices con que describimos la actualidad del AMCM, como la *sobrepoblación*, el *hacinamiento*, los *empleos precarios* (bajos salarios, sin prestaciones o seguridad social), la *contaminación atmosférica*, los *congestionamientos viales*, la *corrupción* y el *insuficiente apoyo al arte y la cultura*.

También hubo problemas que prácticamente no se refirieron. Un par de personas habló del desempleo o los problemas de vivienda (aunque siete de ellas pagaban una renta) y tres, de los rezagos en salud, educación y seguridad. Además, de acuerdo con nuestro marco teórico el problema ambiental –especialmente respecto al agua– es uno de los mayores desafíos; sin embargo, estuvo ausente en las reflexiones de las entrevistas, pese a que expresaron su interés por la ciudad y sus problemas. Éste, no fue un punto específico a tratar, pero tampoco lo fue la violencia hacia las mujeres, la contaminación o la falta de oportunidades laborales que, en cambio, sí refirieron. Por supuesto, estos últimos fueron problemas que ellas/os habían *experimentado* o que eran mucho más visibles que los ambientales. Cómo sea, explorar los temas de los que una ciudadanía es consciente, permitiría acciones al respecto y, cuando algo tan importante para la urbe como la sustentabilidad no es parte de ese bagaje, es conveniente saber por qué.

Volviendo a la percepción *agradable/desagradable*, en general no coincidió con zonas específicas. Por ejemplo, un par de participantes podían tener percepciones negativas acerca de lugares como Ciudad Nezahualcóyotl, Tepito o Iztapalapa, mientras que otros pensaban lo contrario. La desigualdad o los contrastes no se adjudicaron a una zona en particular, quizá porque en el paisaje urbano prevalece el *intercambio permanente*, la *mezcla*, la *no separación*. Es decir, las distintas

clases sociales no conviven en espacios totalmente cercados y aunque sus experiencias puedan ser incompatibles, están en persistente roce y sus diferencias pueden ser constantemente comparadas. Solo el propio *domicilio* –que podía ser la vivienda en sí o la zona o colonia en que se ubicaba– requirió una mención aparte. Excepto dos participantes, el resto *apreciaba* el lugar en que vivía, por muy hostil que fuese percibido o retratado en la literatura sobre la ciudad. La percepción sobre el domicilio era otra *oportunidad de apropiación* que determinaba la calidad de vida, en mayor medida que el resto de percepciones sobre la urbe. Cabe agregar que el desagrado por las condiciones urbanas que percibían estaba justificado, pues en la ciudad se genera una riqueza que no beneficia a sus habitantes (Pérez-Negrete, 2002), siendo lo marcado de sus contrastes lo que la distingue y que se explican por los procesos de migración, expansión demográfica e *hiperurbanización*– del siglo pasado. Todo esto ha generado polarizaciones que se experimentan como desigualdad y hostilidad; en donde la *indolencia*, el *aislamiento* y el *cierre* de los sentidos del urbanita (Simmel, 1986) que las personas entrevistadas también detectaron, son una forma de integrar la compleja realidad urbana a nuestra cotidianidad. Por supuesto, este mecanismo es contrario a la experiencia del *tiempo sagrado-kairos*, uno de los elementos de la práctica artística.

En relación con lo anterior, también señalaron que el orden social y cultural presentaba *distractores* que influían sobre la apropiación espaciotemporal. Los medios de comunicación –de los que reiteradamente criticaron a la televisión– y la constancia de estímulos desagradables o agresivos, saturan e impiden un encuentro con lo profundo y central de cada quien, lo dispersan y lo aíslan, afectando el contacto que se pueda tener con todo cuanto nos rodea. Así, en la urbe mexicana lo artístico se hace necesario para interpelar apropiadamente sus constantes estímulos, provocaciones o sorpresas. Esta comprensión sobre el arte, muestra que podemos *detenernos* y *prestar atención*, tanto a lo que nos ocurre internamente como a los contextos en que transcurrimos, lo cual es un contraste dentro del vértigo, la fugacidad, la contradicción o el caos cotidianos. Más aún, es posible que gracias a mantener este espacio de contacto íntimo, se tenga la facultad para relacionarse con otros actores sociales; aunque esta cualidad no únicamente atañe al arte, sino a toda actividad que pone en contacto con las propias necesidades emocionales y que puede consistir en actos tan cotidianos como cocinar, conversar, hacer deporte, ir a terapia e incluso estar en silencio.

Pasando a otro punto, las formas de percibir a la ciudad y describirla, evidentemente marcaban el *tipo de relación* que se tenía con ella y sus habitantes. Era la *percepción* –como capacidad sintética y simbólica, construida con la *experiencia* y la información acerca de la ciudad– quien guiaba la confianza o desconfianza urbanas y no los referentes “objetivos” ni el conocerla en su *totalidad*.

Hubo, por ejemplo, quien rechazaba la posibilidad de vivir en un determinado lugar, sin haber tenido una experiencia negativa concreta, sino por “todo lo que se dice de ese lugar”. De hecho, aun cuando sus modos de vida les obligaran a trasladarse a puntos distantes de sus domicilios, las/os participantes no conocían siquiera la *totalidad* de los espacios reconocidos como culturales y mucho menos a la ciudad como tal. Creemos que esto tuvo más relación con las dimensiones de la ciudad y con la falta de tiempo, que con el temor a la inseguridad, el desinterés o el desconocimiento de la oferta cultural y recreativa.

La ciudad está organizada de tal forma, que la mayor parte de necesidades se cubren sin ampliar la zona de habitabilidad y las dimensiones urbanas son tales, que la inversión en trasladarse no merece la pena. Este “localismo” coincide con lo que Nivón y García (1998) han encontrado en estudios representativos de la población capitalina. Aunque no hubo coincidencia con otros datos que señalan a plazas y centros comerciales –espacios de *consumo*– como los nuevos lugares de concentración y recreación urbana; al contrario, la gente entrevistada prueba que no sólo se requieren espacios de consumo, sino espacios para recrearse, convivir o aprender. De cualquier manera, la perspectiva de los informantes no puede considerarse barrial o local, pues había una *movilidad* y una noción de sí mismas/os como *ciudadanas/os* con derechos y responsabilidades, que repercutía en la vida de la urbe; es decir, tenían consciencia del modo en que los habitantes nos afectamos unos a otros. Esta percepción de *ser parte* de un **sistema complejo**, les daba la calidad de **participantes** y marcaba la diferencia entre *padecer* las circunstancias culturales urbanas o *sentirse con capacidad* para transformarlas de algún modo.

Recordemos que la *cultura de participación* es apenas un concepto en la Ciudad de México, en parte por el rezago que nos dejó la falta de continuidad de un sexenio a otro, sin mencionar que hasta 1997 hubo elecciones de los gobernantes capitalinos. Las dificultades a las que nuestro orden socioeconómico nos enfrenta se han solucionado por caminos como el de la violencia y la ilegalidad en el peor de los casos, pero también con el surgimiento de organismos de la sociedad civil, así como de redes y colectivos de trabajo de la más diversa naturaleza y dimensión. Estas realidades cuestionan la idea de que en la ciudad predomina el individualismo, pues en muchas ocasiones lo que permite la sobrevivencia material y afectiva es justamente lo contrario: *ser parte de una red*. Varias/os participantes aseguraron que “solo, no puedes sobrevivir en la ciudad”.

Esto no quiere decir que cualquier clase de red beneficie a la urbe ni que las asociaciones sean totalmente armónicas pues, debido a los contrastes entre los actores urbanos y nuevamente, por la

incipiente tradición participativa –que idealmente requiere de comunicarse y negociar–, el conflicto es casi *inevitable* al tratar de llegar a acuerdos. Igualmente, se debe tomar en cuenta que parte del espíritu en esta metrópoli mexicana es la *falta de continuidad* y el carácter *efímero* de sus procesos, tanto en el nivel institucional –¿cuántos programas sociales o culturales no se han desvanecido?– como en los proyectos autogestivos, que son más vulnerables ante los vaivenes sociales, económicos y políticos. Cualquier clase de proyecto con cierta autonomía, debe ser consciente del *equilibrio precario* sobre el que se erige, especialmente en el arte, una de las actividades más *prescindibles* para el sistema económico predominante.

La participación básica atañe al *mundo de vida*; así, las/os informantes que realizaban arte público orientaban su participación hacia el entorno que les había tocado habitar. En este sentido, llamó la atención su lenguaje, caracterizado por el uso de expresiones en plural más que en singular, fuese por implicar en sus discursos a compañeras/os de las redes a las que pertenecían o porque se asumían como participantes en la construcción de una sociedad, un país o una realidad: “es tarea de todos, incluyéndome”, “lo tenemos que hacer”. El sentido de *protección* de las redes y la posibilidad de confiar en los otros o la de ser solidarios, hacían de la ciudad un espacio menos amenazante: un espacio donde **el Otro es necesario** y aunque no lo fuera es imposible ignorarlo porque, como Juan (2000) refirió, la diversificación de las labores, funciones, clases, intereses o historias provoca la constante exposición de lo *Otro*, de lo distinto. Signorelli (1999) defiende que la ciudad es “la actualización de la dualidad y sólo se la vive asumiendo la contradicción”, así, la misma especialización y diferenciación nos regala la enorme riqueza del **encuentro** y el **reconocimiento**. La ciudad nos ayudó a sobrevivir, pero ahora necesitamos ayudarnos para sobrevivir a la ciudad y en este sentido, todos los hallazgos relacionados con la construcción del tejido social son relevantes para las disciplinas sociales.

Otra actividad asociada con la perspectiva metropolitana de la urbe y con la posibilidad de percibirla como un espacio habitable, fue **caminar**. La mayoría de entrevistas manifestó una intención de relacionarse con la ciudad más allá del espacio geográfico en el que habían nacido, crecido, estudiado o trabajado y encontramos un gusto por *conocerla*, por *moverse* dentro de ella, caminándola. Cabe aclarar que no se abordó el tiempo efectivo que las/os participantes pasaban en las calles o espacios públicos –salvo por el lugar propuesto para dar la entrevista–, sino si procuraban hacerlo y cómo se sentían. En las ciudades existe un vínculo entre *movilidad, libertad y autonomía*; el tipo de vida que se genera se distingue por el **movimiento** y la quietud es una sensación que raramente se experimenta debido a la agitación urbana, las distancias, el consumo

cotidiano y el uso del automóvil. Todo esto puede impedir que caminar sea una experiencia placentera; sin embargo, se vuelve una forma de *apropiación* relacionada con la ciudad y lo artístico, no sólo porque su efecto neuromuscular propicie la creatividad, sino porque al *ocupar la calle* se aprecian con una cualidad temporal distinta, detalles del entorno urbano que después se pueden traducir en algún lenguaje artístico. Para las/os informantes, *caminar, viajar, flanear* o *vagabundear* con el fin de la *contemplación*, resultó profundamente *subversivo* y *extraordinario*, porque impedía el asiento de la cotidianidad y la costumbre. A diferencia del embotamiento sensorial en la inmovilidad del tránsito en cualquier clase de vehículo, la locomoción, el *andar de allá para acá*, rompía con la limitación espacial y con las restricciones reales o imaginarias de transitar por ciertos lugares, a ciertas horas. Además, permitía *vivir* a la ciudad menos fragmentadamente, a través de un contacto sensual, más allá de los prejuicios o la información mediática sobre ella. Advertimos que quienes menos se interesaron por incursionar en la ciudad fueron mujeres –especialmente tres de ellas–; es probable que la condición de género juegue un papel significativo en la apropiación física del espacio urbano, debido al acoso sexual y al machismo que limitan la experiencia femenina en cualquier ámbito; aunque estas mujeres también se sentían limitadas por la contaminación, las aglomeraciones y las distancias, por lo que cabría hacer estudios más específicos. Por lo demás, la discusión acerca de las diferencias entre hombres y mujeres con respecto al arte y la ciudad no se agota en este punto.

En cuanto a los transportes, básicamente se habló de los públicos e hicimos dos hallazgos. El primero fue que si el transportarse se volvió un tema del cual hablar, es porque ocupa mucho del tiempo del habitante urbano. Incluso, es un espacio en el que, mientras se llega al destino y por abstraerse de la lentitud o incomodidad del camino, surge el contacto con una/o misma/o. El segundo hallazgo fue que el transporte es un espacio de contradictoria *interacción anónima*, donde se revela el ánimo de habitantes con los que no establecemos comunicación verbal. Interacción que también existe cuando en el transporte accedemos a las diferentes zonas que están en sus rutas. Respecto a esto, el que una zona urbana tenga una ruta de transporte que permita llegar a ella, depende en parte de su nivel socioeconómico, en cuyo caso puede ser muy alto, como el área de Santa Fe –a la que sólo se puede llegar en automóvil particular– o muy bajo, como cualquier ocupación urbana periférica en la que ni siquiera hay caminos pavimentados o que no ofrecen algo para ser visitadas. Esto expone que los planes urbanos dinamizan zonas que se consideran estratégicas de acuerdo con determinados intereses; delimitando itinerarios para las personas, así como en dónde se puede o se tiene derecho a estar y en dónde no. Hay sitios que son claramente públicos, en los que el acceso es igual para cualquiera, como el centro, Chapultepec, Ciudad

Universitaria, Coyoacán, Polanco o Xochimilco –por referir las rutas de las/os participantes– y en donde sólo la distancia parece un obstáculo.

Si bien la configuración de la ciudad ha sido dictada desde los poderes, no deja de ser *para la gente* –pese a las distancias–. Por ello, está abierta al *diálogo artístico*, aunque la memoria de esos *diálogos*, a diferencia de la permanencia arquitectónica, sea efímera. Reconocemos al arte público, del que la mitad de entrevistas dieron cuenta, como parte del intento por construir una cultura de participación. Para Fernández Gortázar, el que la ciudad se conformara por migrantes, “recién llegados”, “desarraigados”, ha repercutido en no conocerla y en no amarla, mostrando la inexistencia de un núcleo de identidad común y la necesidad del *símbolo urbano* que cree *la ciudad de todos*. La expresión artística relacionada con la metrópoli puede convertirse en parte de esos símbolos; recordemos que el arte público cobró presencia a partir de los años setenta con los Grupos, periodo que coincide con la crisis económica y el crecimiento demográfico. Los Grupos y las manifestaciones a las que tuvimos acceso, son consecuencia de una *herencia subversiva*; en el caso de los Grupos, del movimiento estudiantil de 1968 y para muchos de quienes entrevistamos, del movimiento zapatista (EZLN) y en menor medida, de la huelga estudiantil de la UNAM en 1999 o del *hip-hop*, que se puede considerar un movimiento contracultural. Las asociaciones entre la vida social del país o de la capital y las manifestaciones artísticas fueron inevitables; en esta complejidad, el arte público se volvía simbólico, en tanto parecía una vía efectiva de comunicación o de impacto dentro de espacios masivos y anónimos.

Al *refuncionalizar* el espacio –ya sea el *exterior*, tangible y objetivo o el *interior*, intangible y subjetivo–, en contextos como el de la Ciudad de México se cuestionan y transgreden los límites reales o simbólicos de la función y el uso, creando nuevos modos de percepción y relación, pero también imprimiendo una nueva estética. Aun quienes no realizaban arte público tenían una relación con lo urbano, porque “toda mirada estética se configura desde una ubicación espacio-temporal, siendo una mirada cronotópica” (Mandoki, 1994). Sometidas/os al paisaje urbano, la facultad estética se encamina hacia él; así, siempre fue importante la relación sensorial con la ciudad y mucho de lo percibido se volvía *material* del trabajo artístico. Desde la mirada fenomenológica, **la ciudad es nuestro mundo natural**, la *estética urbana* –conformada por la arquitectura, el paisaje que establece la urbanización o los contrastes entre las personas y sus formas de vida–, penetra la percepción y la creación artística. Lo que va de la percepción de lo urbano, al producto o práctica artística como subjetividad, es un lugar para la psicología, desde el punto de vista de nuestro trabajo.

VIDA COTIDIANA, SU RELACIÓN CON EL ARTE Y LA CIUDAD

Lo *cotidiano* en la experiencia de las personas entrevistadas, fue la “configuración de espacios y tiempos”, “el espacio de transformación”, así como “el universo de sentido posible”, en contraste con la *cotidianidad alienada y pasiva* que percibían de los otros; como si la experiencia artística les otorgara una identidad menos rutinaria. Lo más relevante fue que el paso de lo cotidiano a lo no cotidiano –la ruptura–, estaba dado por la **cualidad del tiempo** y por la **apropiación** particular del **espacio** a través de la **acción**. Cuando las/os participantes *eran* o se *sentían* dueñas/os de su espacio-tiempo, también se sentían capaces de **transformar** o **sobreponerse** a lo cotidiano y al contrario, si por alguna razón no sentían libertad en el uso de su espacio y tiempo, tampoco asumían la *cotidianidad* como susceptible de cambiar. La *mirada* y la *actitud* sobre los aspectos cotidianos eran lo importante, así como la duda, la reflexión o el dejar de aceptar los marcos establecidos. Al reconocer el valor de la percepción, se reconocía una realidad urbana de “estabilidad relativa” (Robberechts, 1968), es decir, *fenomenológica*. En este entendido, la inmersión en lo artístico permitía “estar en otra parte” (Merleau-Ponty, 1985), pues absorbía y transportaba hacia otra cualidad del espacio-tiempo, hacia la experiencia extraordinaria, no como irrealidad o ficción, sino como una intensificación de lo real: era el vehículo para **kairos**.

Las leyes del mundo (Todorov, 1998) o la racionalidad del mundo de la vida (Schütz, 1974), que para nosotras/os transcurre en la Ciudad de México, están bajo una frecuente contradicción o por lo menos alteración, puesto que habitamos una ciudad irracional e incomprensible. Esta *incertidumbre* da pie a lo *extraordinario* casi a cada momento, experiencia que no siempre es agradable y que al ser tan constante, pierde su cualidad extraordinaria para volverse la *costumbre* del caos y del desgaste para afrontarlo. No obstante, la catástrofe hace reflexionar sobre la ciudad y transformarla –recordemos 1985– porque, cuando ocurre una interrupción en el curso de nuestra vida no podemos continuar, nos vemos obligados a hacer lo necesario para recuperar el equilibrio o dar con nuevas soluciones. En tanto *interrupción*, lo extraordinario resulta fundamental para repensar, para detenernos y no acostumbrarnos, para ser otros, sorprendernos de nosotras/os mismas/os: para *reformular* –dar con nuevas formas– y *continuar*.

Las prácticas que generaban sentido en las personas entrevistadas usualmente se ubicaron fuera de la vida reproductiva o el tiempo de Trabajo; aunque, de acuerdo con nuestro marco teórico, el arte y todas las tareas que implica no tendrían por qué *oponerse* a *actos reproductivos* como el trabajo manual, el respeto por las normas y las técnicas o la venta de las piezas artísticas. Las/os

informantes jerarquizaron su cotidianidad en función de las actividades que les aportaban *satisfacciones emocionales* más que económicas. En muchas ocasiones, la jerarquía fue encabezada por lo artístico –de acuerdo con su apreciación, pues no lo comprobamos con otras técnicas–, que no sólo incluía el momento de la ejecución, sino el proceso anterior y posterior. Así, experiencias extraordinarias surgían de los *procesos* que lo artístico y lo que se entiende como *el resto* del mundo de vida compartían, como por ejemplo, la sensibilidad, la comunicación o la búsqueda del equilibrio; que no terminaban cuando la ejecución artística cesaba.

Sobre la cuestión del arte como parte de lo cotidiano, por supuesto hubo discursos y posiciones contradictorias, lo que refleja las contradicciones propias del sistema artístico; sin embargo, no pensamos que las/os participantes desearan preservar un arte basado en exclusiones de algún tipo, sino una espacio-temporalidad cotidiana en donde la práctica artística, *por todo aquello que generaba en sus vidas*, ocupara el peldaño más alto de su jerarquización cotidiana. El arte era así de especial porque se vivía como un *flujo* en donde se configuraba una defensa, una lucha, un intento porque la vida cotidiana fuese algo *con sentido*, manteniendo la franja de indeterminación *abierta* y extendiendo las transformaciones a la totalidad de la vida. Por esto, la actividad artística ensancha el campo de lo posible, al mismo tiempo que se une a los aspectos más prosaicos de la vida social.

Entonces, ¿cómo lo extraordinario forma parte de la vida cotidiana? Aun cuando la monotonía recupera el sitio brevemente ocupado por lo *extraordinario*, éste se lo recuerda y continúa enriqueciendo o inquietando la vida diaria. Nace por la ambición de que la vida sea *más*, más emocionante, más intensa, más estética; por lo que el descubrimiento de lo extraordinario, quizá se vuelve un acto voluntario. De ahí que, a decir de algunas personas entrevistadas, pudiera encontrarse “en los aspectos más sencillos: una hoja seca, un sonido, una charla”, formando una “estética de lo cotidiano” (Shiner, 2004). El hallazgo de lo sorprendente se da gracias a la *concentración* en lo real; en el caso de las/os entrevistadas/os, ya fuese *empleando* lenguajes artísticos para traducir las realidades que percibían o *apreciando estéticamente* sus detalles para reconciliar los espacios cotidianos con la belleza y el placer.

Desde nuestra interpretación, fue claro que la vida cotidiana **no era** el restringido desván de la *necesidad* ni el espacio y el tiempo de excepción, aunque de éste extrajera “la fuerza de sentido para explicarse a sí misma”. Kerkhoff (1997) señaló que la separación entre una y otra noción espaciotemporal era producto de la razón, pues en realidad *cronos* y *kairos* son “dos lados de una medalla”. Vida cotidiana y vida extraordinaria son ambas caras de una misma moneda: águila o sol,

estar en cualquiera de ellas parece ya perder la otra. No hay límite preciso y nuestro trabajo intenta captar los *intersticios* o *las rupturas* que la experiencia estética y la creación artística brindaron a quienes entrevistamos, en el marco de la Ciudad de México. Las zonas limitadas de significado, en su amplitud, permiten sobrevivir a la estrechez de la vida cotidiana y ésta nos permite apreciar la diferencia que el tiempo sagrado otorga a nuestra experiencia. ¿Águila o sol? Águila y sol.

En cuanto a los aspectos económicos –uno de los elementos más representativos de la cotidianidad– del arte, en ocasiones se confirmaron los prejuicios sobre la asociación arte-dinero, vigentes en la historia reciente del arte; pero sobre todo, hubo un rechazo al conjunto de estructuras económicas que regulan nuestra sociedad. La posición predominante fue que “se puede y se debe vivir del arte”, reincorporando lo extraordinario (arte) a lo cotidiano (trabajo). Se refirieron a un trabajo dotado de sentido, en el que otras satisfacciones, además de las económicas, eran imprescindibles. Las críticas sobre este tema, evidenciaron que ciertas empresas e instituciones laborales han sido rebasadas y han perdido su credibilidad, pues no se les considera fuentes de trabajo digno o de protección social, sino centros en los que sus propietarios se enriquecen a costa del tiempo y esfuerzo de sus trabajadoras/es, sin interesarse porque éstas/os desarrollen otras posibilidades. De esto se derivó el que la preservación del sentido, la cualidad espacio-temporal e incluso, la transformación de la sociedad, dependiesen de proyectos más autónomos.

En términos económicos, el empleo se ha clasificado en formal e informal, la diferencia entre ambos radica en las regulaciones y derechos a los que el empleo formal responde y de los que el informal prescinde; este último se explica por la incapacidad de los gobiernos e instituciones (privadas y públicas) para promover oportunidades laborales justas. De cualquier manera, en uno u otro tipo de empleo es posible que las personas configuren sentidos y encuentren satisfacciones; sin embargo, el empleo formal ha sufrido distintas restricciones debido a los cambios en el sistema económico global, de modo que cada vez ofrece menos garantías de estabilidad y remuneración justa. Así, ha surgido una *precarización* y explotación laborales (Núñez, 2006) en donde el empleo informal no resulta mejor parado, salvo por brindar *la sensación* de autonomía o control. En el caso de las personas entrevistadas, cuya fuente de ingreso pertenecía a este sector, la *libertad* en el uso del tiempo y del espacio, así como la posibilidad de *elegir* en qué trabajar, constituían un valor y una satisfacción que difícilmente habían encontrado en los empleos formales a los que habían tenido acceso. Sin embargo, ya que el sistema del arte en la ciudad no facilita la sustentabilidad para quienes se dedican a él, se entra en una *fluctuación* e *incertidumbre* no sólo psicológica sino *espacial*, que obliga a cierto nomadismo, pues literalmente *se persigue* el dinero (“andar tras”, “ir

por”), a diferencia de cuando se tienen trabajo e ingreso, espacial y cuantitativamente fijos. La práctica artística inserta en esta complejidad, se vuelve la construcción de un *proyecto de vida* en su más amplio sentido y no sólo un momento de creatividad particular. Tal como Schütz (1974) expresó, “dentro de la plausibilidad proyectada por nuestras acciones racionales de sentido común podemos aventurarnos y correr riesgos”; es decir, hacer las cosas de *otra manera*. Así, la ocupación del espacio público cobra un sentido que obliga a las personas a confiar en su autonomía, en los colectivos a los que pertenecen y en su creatividad, en el más amplio sentido del término.

Pensamos que mucha de la autonomía laboral de las personas entrevistadas, era obtenida enseñando sus habilidades. Ocurrió así para ocho participantes, independientemente de que tuvieran una fuente de empleo más estable. FE daba talleres de teatro, LG clases de violín, GG clases en bachillerato abierto, SG clases de pintura, JG clases de dibujo en secundaria, MM clases de guitarra, AC participaba en un proyecto para fomentar la lectura, EV ocasionalmente daba clases de inglés y VA había impartido cursos a nivel superior. Actividades que, además de brindarles otro tipo de contacto social, se relacionaban con su práctica artística y retransmitían una herencia que ellas/os habían recibido. Por otro lado, quienes pertenecían al sector laboral formal, no encontraban desagradables sus trabajos –sólo un participante no se sentía del todo satisfecho–, porque aun sujetas/os a la rutina de un trabajo fijo, podían determinar sus condiciones, disfrutaban lo que hacían, sentían cierta autonomía y mayor estabilidad. De este modo, no separaban tajantemente el espacio-tiempo dedicado al trabajo, del dedicado al arte. En resumen, debido a que no trabajaban por dinero ni para consumir, sino principalmente para construir el sentido de la vida social, consideramos que para ser habitantes de la ciudad –caracterizada por relaciones cuantitativas– alejados de una holgura económica, tenían una *relación cualitativa*, más que cuantitativa, con el dinero y con el trabajo.

REFLEXIONES ACERCA DEL MÉTODO

La entrevista enfocada permitió conocer los *significados* de las áreas que investigamos y cuando fue necesario, comprender el contexto o mundo de vida del que surgían. Fue un abordaje de la subjetividad, pues como Ibáñez (1994) ha mencionado, las palabras nos acercan al modo en que un actor social articula su pensamiento, el sentido de su vida, sus motivaciones y su acción sobre el mundo. Por ello, los resultados constituyeron una *narrativa*. A cada participante se le trató en su diversidad y unicidad, fuese porque hacían prácticas distintas, porque de algunos había documentación y de otros no, por la extensión misma de sus quehaceres artísticos o por sus estilos

personales al hablar. Aunque estas diferencias se vertebraron a través de la guía de entrevista, cada proceso conversacional procuró adecuarse a la unicidad de la persona entrevistada. Sin embargo, el respeto a esta diversidad hizo la interpretación de los datos mucho más complicada y lenta, lo cual puede verse como un inconveniente. Otro problema de nuestro abordaje metodológico, es que difícilmente puede ir más allá de las palabras y en muchas ocasiones la forma en que las personas entrevistadas *actuaban* –en su relación con la ciudad, por ejemplo–, era más significativa que los *discursos* para describir sus realidades. En este caso se requeriría de un trabajo etnográfico.

Por lo demás, la elección de participantes que viviesen en los distintos puntos geográficos de la ciudad (centro, norte, sur, oriente y poniente), sólo fue un apunte de la diversidad urbana, por el número de personas a quienes entrevistamos. Fue más útil la elección de un lugar dentro de la ciudad para la entrevista, pues el método fue una representación de lo que abordaba: la creación de un espacio de *investigación* teniendo a la ciudad por marco –su ruido, imágenes, olores, su sensualidad–, para propiciar no un espacio controlado de entrevista, sino el sentido de un *encuentro* dentro de la ciudad. Al elegir el sitio en el que queremos estar, se jugó con la diversidad del gusto estético de cada participante: la ciudad se construye por la yuxtaposición de otredades. Se trató de convivir *dentro* de ella, pero también *con* ella, conociendo y aceptando sus rutas y haciendo sus trayectos. El punto de reunión, que algunas veces se convirtió en una excursión, así como los sitios que calificaron como agradables o desagradables, construyeron el mapa físico y afectivo de la ciudad que las/os participantes conocían; nos llevaron a conocerla y entenderla más profundamente, funcionando como guías para inteligirla y provocando que se reconfiguraran aspectos de la investigación.

También ejercimos la apropiación de la ciudad a través de la *confianza*, cuestionando los referentes sobre violencia, inseguridad, apatía, desconfianza y miedo permanente, para encontrar interés, participación y generosidad. La relación establecida para la investigación, más allá de las palabras, se basó en *acciones*. La mayor parte de informantes, por ejemplo, fue fácil de contactar, no mostró desconfianza y tuvo tiempo disponible, incluso después de la entrevista. Consideramos un dato relevante el que algunas/os participantes decidieran dar la entrevista en sus casas, en donde además de mostrar parte de su trabajo, compartieron su comida. En otros casos, dieron los datos de otras personas que podrían ser parte de la investigación, sugirieron bibliografía que en ocasiones se consultó o mantuvieron un contacto para que se acudiera a presentaciones de sus prácticas artísticas; es decir, se *interesaron* por el proyecto. Es probable que este tipo de empatía y participación reflejara la importancia que el arte o lo que obtenían a través de él, tenía para ellas/os.

Aunque también advertimos que la actitud abierta, crítica y consciente, les hacía desconfiar de instituciones y gobiernos, así como de quienes los representaran; la diferencia es que dicho clima de desconfianza e incertidumbre no los hacía retraerse y aislarse de la interacción, sino apostar en la construcción de proyectos y lazos en los que pudiesen confiar.

APORTACIONES DEL ESTUDIO DEL ARTE EN SU RELACIÓN CON LA CIUDAD Y LA COTIDIANIDAD.

En cuanto a la psicología social, reconocemos el valor de:

- a. Estudiar las actividades humanas, independientemente de si son cotidianas o un estado de excepción, desde la experiencia de las personas; en donde la *fenomenología* es una gran aportación filosófica y teórico-metodológica.
- b. Arriesgarnos, como científicas/os sociales a construir métodos para explorar lo más cercanamente posible, los contextos de realidad “caótica” y la complejidad sociocultural a que nos enfrentamos, en lugar de adecuar las realidades a nuestros marcos de investigación.
- c. Investigar las capacidades de sobrevivencia o fortaleza, tanto como los rasgos patológicos (que en ocasiones se asocian con los “grandes artistas”) y en este sentido, abrir el campo para abrazar todo aquello que el arte nos puede brindar.
- d. Más allá de la contribución teórica para nuestra disciplina, generar información que contribuya y tenga impacto en las personas que aceptaron participar en esta investigación.

Tomando en cuenta lo anterior, un aspecto sobresaliente del trabajo fue la percepción del desinterés de gobiernos e instituciones, hacia la vida artística o cultural de la ciudad. Las/os participantes aventuraron explicaciones con mayor o menor conocimiento de causa, pero que coincidieron con el análisis que aquí realizamos. Los rezagos en la ciudad parten de problemas estructurales, pero en el caso específico de las prácticas artísticas, se debe tomar en cuenta la *oposición* entre el arte como actividad que carece de utilidad y la lógica cultural vigente, centrada en la productividad y la acumulación. *Vender, sacar provecho, explotar u obtener utilidad*, son de los actos que mejor ilustran la estructura socioeconómica en que vivimos y en donde nuestras actividades no son valoradas en sí mismas, sino en tanto nos llevan a algo más, lo cual les **resta sentido**, desde la perspectiva de las/os participantes. Los sistemas económicos han dictado en el plano cultural, que un ser humano vale y pertenece al sistema en tanto produzca o pueda vender su fuerza de trabajo; así, todas sus otras cualidades o posibilidades son ignoradas, relegadas o destruidas, no necesariamente por acciones intencionales, sino por lo que esa racionalidad genera en el modo de

vivir y que se ha *encarnado* en *la construcción* de las ciudades. Por eso, parecen tan alejadas de lo estético o lo artístico, porque expresan una racionalidad excluyente. Hay servicios y bienes que pueden ser pasados por alto sin que el sistema económico se colapse, por el contrario, requiere actuar así para continuar su propia marcha; por eso las prácticas artísticas no son parte de los programas educativos básicos, ni se invierte en foros o en propiciar el acercamiento de la población hacia el arte. El arte no es prioridad.

La cantidad de personas en la Ciudad de México, que practican alguna actividad artística es reducida y las formas en que la sociedad urbana se organiza, generalmente no tienden a la construcción de redes autónomas o autosuficientes. Aquí, coincidimos con Reguillo (2000) cuando acepta que lo que se fragua en la vida cotidiana es principalmente un intento contra el poder, “una revancha” para subvertir lo programado mediante acciones que “erosionan”, similares a gotas que desgastan las montañas y que requerirían miles de tormentas para transformar la geografía. De acuerdo con la metáfora, se necesitarían legiones de actos transgresores para modificar la sociedad. Por esto y por las cualidades del arte, el desarrollo de nuestra investigación justifica su necesidad en rubros tan importantes como la salud emocional y física, la educación y la prevención social.

Al respecto, nuestras aportaciones van principalmente en dos líneas. La primera tiene que ver con los nuevos acercamientos al **estudio de las ciudades** que García y Sassen (2004) han propuesto y que conjugan la abstracción y dispersión urbana con su dimensión personal, concreta e íntima. ¿Acaso podemos dejar de pensar a las ciudades? Los temas sobre los procesos urbanos, la calidad de vida, el tejido social, la identidad y la multiculturalidad, son imposibles de soslayar. No se trata únicamente de una curiosidad por la diversidad, sino de preocupaciones que podemos llamar globales, como la sustentabilidad ecológica, económica y social. Pensar a las ciudades es también poder dar respuesta a sus desafíos o bien, explorar las formas en las que las personas ya responden a ellos, sus modos de participación o indiferencia, de apropiación, dominación u opresión. La segunda aportación es para las **políticas públicas** sobre el arte, que debería abrirse a la participación social en su creación, producción, circulación y difusión (Jiménez, 2006). Se requieren cambios administrativos en las instituciones culturales, cuyo manejo ha limitado por un lado, las iniciativas de la comunidad artística –pertenezca o no al sistema del arte– y por otro, la difusión al resto de la sociedad de la gama de experiencias artísticas a las que debería tener derecho.

Organizaciones civiles, tanto de la *alta cultura* como de la *alternativa*, ya debaten estos temas y han colocado la discusión de los establecimientos culturales, por ejemplo, en la agenda legislativa. En este tema, lo que la psicología social defiende, es la dimensión que el arte posee en la vida cotidiana, no sólo como ejecución placentera. Pensamos en las cualidades que despierta y fortalece y que permiten hacer frente al medio en el que subsistimos. Hemos visto que la práctica artística se entreteje con otras habilidades y conocimientos, como la promoción, la gestión, la negociación, el conocimiento de la realidad y la sensibilidad social. **El arte no es ocio, es experiencia** y nuestro trabajo –obedeciendo a la petición de Jiménez (2006) sobre la creación de indicadores para evaluar los campos artísticos– sustenta los beneficios psicosociales que nos regala.

Sin la *posibilidad* de transformar las determinaciones cotidianas que habitamos, el sentido de la vida humana desaparecería por completo, porque es hacia la transformación, en cualquiera de sus dimensiones, que la acción social se dirige. Así, la práctica artística es sobre todo, la experiencia de la traducción, de la transformación, sea de materiales, de espectadores, de un paisaje, de una idea o de una/o misma/o. Nos remitiremos por última vez, a la *franja de indeterminación*, gracias a la cual no porque el espacio urbano o los gobiernos no las favorezcan, otras manifestaciones sobre la realidad desaparecen. Efímeramente, ahí está siempre la interpelación a la realidad instituida de la ciudad, a través de pequeños actos, cuyo mayor valor reside en que de algún modo nos permiten continuar. Gracias a que no podemos aceptar las cosas tal cual ocurren, es que las sobrevivimos, de lo contrario los sentimientos de opresión tal vez acabarían con nosotros en términos sensibles y emocionales. En el caso de este trabajo, creemos que las/os participantes no sólo apuestan por una sobrevivencia, sino incluso por un *florecimiento*.

A P É N D I C E S

Apéndice 1. Guía de entrevista.

ARTE

1. ¿Cuál es el significado del arte para ti?
2. Dentro de ese significado ¿tiene el arte un objetivo o una utilidad?, ¿por qué?
3. ¿Consideras artística tu actividad?
4. ¿Desde cuando realizas esta actividad?
5. ¿Por qué iniciaste esta práctica y qué te llevó a continuarla hasta ahora?
6. ¿Cómo te sientes realizándola en la actualidad?
7. ¿Te hace sentir alguna otra actividad de esa forma?
8. ¿Qué tan importante es la participación de otras personas, como colaboradores o espectadores dentro de tu trabajo?

CIUDAD

10. ¿Hace cuánto tiempo vives en la ciudad?
11. ¿En cuáles zonas de la ciudad has vivido?, ¿cuáles son las diferencias que percibes entre ellas?
12. ¿Cuáles zonas de la ciudad te agradan?, ¿cuáles zonas te desagradan?, ¿por qué?
13. ¿Cómo describes a la ciudad?
14. ¿Qué sientes por la ciudad?
15. ¿Consideras que tu trabajo artístico tiene alguna relación con tu experiencia de la ciudad?

VIDA COTIDIANA

16. ¿Qué es para ti la vida cotidiana?
17. ¿En qué consiste tu vida cotidiana, que actividades realizas normalmente?
18. ¿Cotidianamente, cómo distribuyes tu tiempo?
19. ¿Qué tanto disfrutas las actividades de tu vida diaria que no se consideran artísticas?
20. Si dependiera de ti, ¿a qué dedicarías tu tiempo? ¹
21. ¿Qué es lo extraordinario para ti?

¹ Las preguntas 19 y 20 no se formulaban si a lo largo de la entrevista, las/os participantes expresaban cómo se sentían en las actividades no artísticas que conformaban su vida cotidiana.

Apéndice 2. Reseñas del inicio de la práctica artística y su desarrollo.

La extensión de cada reseña ha dependido de la cantidad de información que cada participante aportó, de la época a la que se remontaron al iniciar su práctica, así como del número de prácticas artísticas que cada persona realizaba. En cada caso, intentamos recuperar aquello que consideramos significativo para cada participante, respecto al desarrollo de lo artístico en sus vidas y a los momentos y experiencias que habían sido decisivas para orientar su vocación. Presentamos las reseñas en el mismo orden en que hicimos las entrevistas.

1. **GP**. Sus padres lo acercaron, junto con sus hermanos, a la cultura desde la infancia: ver cine, teatro, visitar museos y talleres; lo inscribieron en un curso de danza folklórica. En la secundaria comenzó a escribir, aunque sentía que esa actividad no tenía aceptación en su familia. Posteriormente, estudió Ingeniería en Veracruz y convivió con compañeros que cantaban o también escribían, redescubriendo con ellos su vocación. Considera que un “huracán” que azotó su estado lo trajo a la Ciudad de México, en donde después de hacer distintos trabajos, eligió su práctica artística como modo de vida. Además, conoció a personas que también se dedicaban al arte, lo cual fue muy significativo. Al momento de la entrevista **GP** escribía y hacía presentaciones que llamaba “chorear, rolear”, algunas veces acompañado por músicos. Si bien **GP** no precisamente cantaba, recitaba o realizaba algo teatral, incluía elementos de cada una de estas expresiones.

2. **FE**. Siendo niña, su madre les procuraba a ella y su hermana, un ambiente cultural. A los diez años, entró en un taller de teatro impartido en una biblioteca en la que su mamá las dejaba, mientras trabajaba:

“Lo veía yo como un juego divertido ¿no?, en donde tenías que ser otra persona pero a partir de tu imaginación, entonces me encantaba (s) disfrazarme, hablar hacia la gente, [...] me sentía escuchada y sentía que podía comunicarme realmente con las personas, porque todo se me hacía muy cotidiano desde niña, [el teatro] me ayudó mucho... a sentirme libre”

En la secundaria continuó en un taller donde aprendió que el teatro era conectarse con la propia vida: “se conectan todos los corazones a nivel [...] humano, [...] fue cuando me empezó a gustar mucho y ya yo nada más pensaba que la vida era eso ¿no?... actuar”. Después ingresó en la Asociación Nacional de Actores de Artes Escénicas Populares del FONCA donde, aunque era “un poco frívolo el ambiente”, encontró que el teatro era algo más que desahogarse; descubrió la importancia del cuerpo. A los 17 años decidió que el teatro sería su forma de vida. Por otra parte, escribía desde adolescente y en algún momento comenzó a llevar sus textos a la escena,

estructurando sus propias obras de teatro. Muchas de las inquietudes que reflejaba teatralmente tenían relación con la violencia hacia la mujer, pues se daba cuenta: “cómo es que, pues sí, nos han trastocado a las mujeres [...] el corazón ¿no?... la misma sociedad, la misma vida, la familia”. Sus padres le insistieron para que estudiara otra carrera, a lo que accedió, aunque nunca se había separado de sus actividades teatrales.

3. **LG.** Creció en Pachuca y ahí comenzó a practicar el violín a los ocho años. En parte porque se “empecinó” en ello y porque su papá tocaba la guitarra y el teclado “como *hobbie*”. Posteriormente, fue miembro de la orquesta juvenil del estado hasta los 18 años, mientras estudiaba la preparatoria. Consideraba que su formación musical no era muy completa, pues no le enseñaron armonía o composición, por ejemplo. Al concluir la preparatoria dejó Pachuca para estudiar laudería en Querétaro, que según explicó “es construcción de instrumentos de cuerda y es una cosa muy hermosa, [...] yo la dejé porque terminé de construir un violín y ahí me entró el conflicto de si realmente mi violín era bueno o no (r) [y] dije que prefería tocarlo, a clavarme en la construcción”. A los 19 años decidió estudiar antropología también en Querétaro, razón por la que abandonó el violín casi los cuatro años de la carrera. Al terminar antropología, comenzó el proyecto de títeres con quien ya era su pareja (**AL**). Se trasladó al D. F. con la intención de hacer una maestría, pero no logró ingresar, lo que de alguna forma dejó libre el retorno al violín, al musicalizar el espectáculo de títeres. Individualmente, también empezó a acompañar a una amiga “que canta y que toca la jarana” y a dar clases de violín en una escuela; actividad que en Pachuca y Querétaro ya había realizado de modo particular. Al momento de la entrevista, estaba buscando un maestro de violín y aprendiendo más sobre música con los compañeros músicos con quienes en ese momento convivía, pues algunos tenían una formación académica que ella consideraba necesaria.

4. **GG** comenzó a escribir en la adolescencia con el propósito de desahogar sus emociones y aunque escribía en forma muy básica, intentando rimar todo, en ese momento deseaba convertirse en escritora. No obstante, la actividad por la cual la entrevistamos (escultura en papel) comenzó a los 19 años, debido a que:

“Yo sentía que, precisamente [...] no me bastaba [...] las letras para decir ‘yo quiero que la gente vea que [...] esta mujer es amarilla completamente’ [...] entonces empecé con plastilina a hacer algunas figuritas, precisamente para eso, para que la gente viera lo que yo estaba viendo o lo que yo estaba sintiendo, [después] me gustó mucho, porque empecé a hacer arlequines, [...] arlequinas, bailarinas y entonces ya, para mí era bien precioso porque decía ‘sí, ya la pinté de negro, ya le puse amarillo’, [...] todas las figuras que yo hago en ese sentido tienen que tener movimiento, porque para mí están significando la vida ¿no?, [...] para mí la vida es moverse, [...] las mujeres que bailan, las contorsionistas, siempre tienen que estar moviendo algo ¿no? [...] y también los colores, [...] mi elección de colores es de vida, ajá... por ejemplo, tengo una arlequina, [...] se llama

Frenesí y Frenesí [...] no podía ser de otro color sino de amarillo, porque si no, no hubiera sido Frenesí, [...] Nostalgia es un rosa muy pálido con un violeta muy pálido, porque para mí la melancolía es rosa, [...] entonces yo les tengo que meter esos colores y también las formas ¿no?, no es lo mismo meterles formas circulares a sus vestidos, que rombos o que triángulos o que palitos”

Al momento de la entrevista, **GG** dedicaba más tiempo a terminar sus estudios en filosofía y había intentado crear un proyecto artístico colectivo que finalmente no se concretó.

5. **AL**. Creció en pueblos y pequeñas ciudades porque su padre era médico en esos lugares, aunque por lo menos en el verano, siempre tuvo un contacto con el DF. Su familia terminó estableciéndose en Pachuca. Al comenzar la preparatoria, sus intereses en la pintura y el teatro –que después darían pie a los títeres– se hicieron evidentes. Las imágenes y el dibujo le atrajeron “de toda la vida”:

“Antes de que empezara a dibujar, cortaba las historietas, los cuadros que más gustaban... me acuerdo que hice uno del Coyote y el Correcaminos (r), tendría yo como cinco años más o menos y cortaba [...] los cuadros que más me gustaban y esos los volvía a pegar en un librito que yo hacía de hojitas cortadas a la mitad, [...] no escribía porque pues no sabía [...] qué escribir, pero sí me daba como una idea de que ahora esa era... mi historieta ¿no?, una historieta basada en cuadritos... de recortes, [...] a veces me compraba muchos libros con ilustraciones y dibujos, entonces cada que yo terminaba de leer el libro o de verlo... dibujaba a los personajes que más me gustaban atrás del libro y eso me hacía sentir como parte de... ya ese libro ¿no?”

De su infancia tenía presentes a una tía “educadora” y a un tío, quienes sin ser “artistas” eran personas que “trabajaban con las manos”:

“Tuve un tío que ya murió, [...] él era como muy... Viaje a las Estrellas o la Guerra de las Galaxias, [...] hacía muchas naves, hacía los personajes, hacía como planetas de pura plastilina [y] me pasaba ahí un pedazo de plastilina siempre, [...] yo creo que ellos fueron como la chispa, [...] como que ese acercamiento a la sensibilidad, a poder hacer otras cosas, [...] no me invitaban a ver la tele, [...] como que siempre estuvimos trabajando con las manos... y después de trabajar con las manos hay un resultado que te deja totalmente satisfecho [y] fue lo que busqué mucho después”

Aunque **AL** no se consideraba actor, fue parte de la compañía estudiantil de teatro de su preparatoria. Esa compañía montó varias obras presentadas en Pachuca y en el DF. Respecto a esa experiencia, consideró que “en esta sociedad, sí, el teatro es como un refugio, donde puedes liberar un poco de tu alma y puedes gritar si quieres o puedes revolcarte y nadie te va a decir que estás loco ¿no?”. El teatro constituyó “una puerta así, que se abrió en el momento que yo necesitaba una salida ¿no? a esa [...] adolescencia”. Mientras tanto, una universidad en la que estaba uno de sus amigos iniciaba una compañía de teatro infantil, que incluía teatro guiñol y en la que **AL** fue “pionero”. Participando con esa compañía ganó un premio por la construcción de unos títeres, pero además se entrenó:

“Una semana antes hacíamos el guión y construíamos unos personajes que nos teníamos que llevar a la casa y terminar cada quién su personaje y [...] un sábado antes de la presentación ensayábamos todo el día, toda la obra [...] y el domingo en la mañana presentábamos y eso también fue un ejercicio, más que como un trabajo así que teníamos que hacer, porque sí nos pagaban a veces una lana, cuando menos para la torta y eso [pero] nos divertíamos, más que nada [...] y pues era un ejercicio que teníamos que hacer cada semana ¿no? de tener que inventar una obra, escribir, hacer un texto con los diálogos, pues hacer un poco de dramaturgia ahí, inventar los movimientos de los títeres, [...] entonces como que a toda la banda nos dio un callo, de construir, de pensar una idea para ver cómo se va a mover tu personaje, [...] como que nos dio unas tablas ahí muy buenas y eso lo presentamos durante un año, sin fallar una semana ¿no?”

Ya que **AL** tuvo una formación paralela en pintura y teatro, expresó que la “energía” de la acción, de la escena teatral, la transportó a los títeres:

“Prefiero los títeres porque... no sé, el actor termina donde empieza el títere ¿no?... hay cosas que, por ejemplo, yo no podría montar con actores, [...] el actor no puede volar ¿no? o es muy difícil hacerlo volar en escena; [además] no cualquier actor de teatro te puede manejar un títere ¿no?, desde la manipulación hasta la construcción [y] llevar a escena un personaje que tiene que convencer al público de que realmente está vivo ¿no?, que es una presencia”

Cuando “se agotó” lo que podía encontrar en el teatro y el guiñol, **AL** decidió vivir con una tía en la Ciudad de México. Tenía 19 años y vivió en la ciudad durante un año, en el cual asistió a un taller de pintura en la Casa del Lago, que para él fue un “impulso” por el profesor que tuvo y porque ahí conoció a varios pintores con los que continuó relacionándose y realimentándose. Posteriormente, vivió en Querétaro, donde pintó varios cuadros que después se expusieron y construyó al títere principal (*Olastu*) del espectáculo que montó junto con **LG** (su pareja). *Olastu* fue regalo de un amigo, pero sólo era un muñeco, no se movía. **AL** construyó todo el mecanismo para convertirlo en títere. En Querétaro se acercó con un grupo de titiriteros para quienes mejoró el mecanismo de sus marionetas; con ellos hizo varias presentaciones remuneradas, en el centro de la ciudad y en municipios. Esa experiencia de medio año, le gustó mucho porque implicaba trabajar en las calles, de forma popular y con una carreta jalada por un caballo percherón en la que se presentaba el espectáculo. Sentía que esa experiencia “terminó de asentar lo que tenía que hacer” y por ello formaron el espectáculo de títeres, construyeron el guión, otros personajes e incluyeron a otro músico. Se volvió una “composición colectiva”. Este nuevo espectáculo tenía como tema a “la soledad, que es como una enfermedad en este siglo”:

“La gente ahorita habla ya sola ¿no?, porque no hay con quien hablar (s) o hablas con la tele, [...] cada vez hay menos comunicación entre individuos en esta sociedad ¿no?, [...] siempre ver a un extraño es así como... te alejas o no le hablas para nada o si alguien te habla en el metro, en la calle, pues dices ‘está loco o algo quiere’ ¿no?”

6. Pese a que la familia de **AC** era “de clase más bien trabajadora” y no se interesaban por el arte, se dedicaban a hacer cosas “consideradas como artesanías” que ella encontraba “muy bellas”, por lo que consideraba que tenían “manos de artista”. No obstante, su primer acercamiento al arte como se entiende tradicionalmente, fue a los 18 años al estudiar la carrera de diseño decorativo en un CETIS. Gracias a sus maestros de historia del arte y del taller de fotografía, sintió que un universo se abrió para ella:

“Se me despertó... ganas de hacer muchas cosas, [...] pasaron cosas muy raras internamente conmigo, en relación a esto del arte y lo de la fotografía también fue por una clase, [...] descubrí un mundo completamente diferente a lo que yo estaba acostumbrada, [el] encontrarte que había personas que se dedicaban a la foto, que se dedicaban a esto y a lo otro [...] como que me emocionaba, pero con el tiempo, pues empecé a hacer otras cosas y [...] esa parte se fue quedando como dormida... lo que fue muy frustrante ¿no?”

Por una casualidad, pues ella no hubiera podido comprar una, le regalaron una cámara fotográfica que conservaba y por la que sentía mucho cariño. Se alejó de ese mundo artístico recién descubierto, porque comenzó a estudiar psicología; aunque al momento de la entrevista ya no deseaba estar lejos de la fotografía por más tiempo. En 2004, meses después de la entrevista, participó en una exposición fotográfica, como muestra de un taller al que había asistido.

7. **SG** refirió que su madre la llevó a su primer taller de pintura cuando tenía nueve años y en su primera clase se sorprendió de poder hacer una copia de “Katy la oruga” con la técnica que el maestro les había enseñado. Ahí descubrió que tenía una habilidad y continuó en talleres durante la secundaria; de ese tiempo, recordaba en forma significativa a una maestra que la instó a continuar pintando. Ya en la universidad, donde estudió psicología, asistió a un taller más intensivo en una casa de cultura de Coyoacán, en donde su maestro la hizo crear sus propios temas pictóricos. En cuanto a la música, recordaba que en su casa se escuchaba constantemente; además, en la primaria formó parte de una estudiantina donde aprendió a tocar la mandolina, después quiso estudiar piano, pero como en su casa sólo había un acordeón –que su mamá tocaba–, comenzó a tomar clases con una amiga de su madre. Posteriormente, continuó con clases de piano particulares. Cuando estudió psicología, decidió dejar los estudios musicales; sin embargo, un amigo la invitó a formar un grupo de rock para niñas/os, donde gracias a sus tres compañeros del grupo había aprendido más sobre la ejecución musical, pues al principio se sentía muy insegura sobre sus conocimientos. Por otra parte, cuando sus actividades e intereses le impedían dedicarle tiempo a la pintura, la dejaba por algunos periodos, aunque también era una práctica que “extrañaba”, como al momento de la entrevista, que tenía un año sin pintar porque había terminado la carrera y se había cambiado de casa.

8. **LR** recordaba que junto a sus hermanos, su mamá lo ponía a realizar actividades que ella también hacía, como tejer o dibujar. Comenzó copiando personajes de caricaturas. A los 13 años le gustaba escribir “cartas de amor” que entregaba anónimamente. **LR** creía que expresarse verbalmente siempre le costó trabajo y que le era más sencillo escribir o dibujar. A los 18 años se acercó al *graffiti*, porque los vecinos de la unidad donde vivía le pidieron pintar las bardas y le proporcionaron la pintura. Aceptó que hacía “cosas horrendas” hasta que conoció a alguien dedicado al *graffiti*, que le mostró otros estilos y técnicas, así como el sentido de la práctica; por lo que su trabajo mejoró. Aunque algunas personas le sugerían ingresar a una escuela de arte, todo lo que había aprendido había sido a través de la experimentación. Por otra parte, conoció más acerca de la literatura debido a que se relacionó con un grupo de escritores que después cobraron reconocimiento. **LR** escribía cuentos y había participado en la elaboración de un fanzine (revista alternativa); sin embargo, no era una práctica tan constante como el dibujo o el *graffiti*.

9. **EV** mencionó que a los siete años su madre la llevó a talleres de danza y desde entonces, fuese en talleres o academias, continuó aprendiendo diversos géneros. Expresó que la danza la había hecho descubrir una relación con su cuerpo que después abarcó otras actividades corporales, como el yoga. Además, como vivió con tíos a los que la literatura rusa, inglesa y mexicana les gustaba mucho, también la tuvo al alcance. Pensaba que la lectura influyó definitivamente en su forma de ver la vida; sin embargo, más que imaginar, **EV** prefería pasar a la acción. Su encuentro con el arte público y el *performance* fue casual, pues estaba más interesada en proyectos comunitarios, pero ya que un compañero estudiaba arte, ella revisó algunos de sus materiales y decidió que podría retomar lenguajes artísticos para expresar lo que a ella le inquietaba en ese momento. Justamente, una de las razones por las que el *performance* llamó su atención fue por el uso del cuerpo:

“A mí me gusta mucho trabajar con mi cuerpo, sentir mi cuerpo, conocer mi cuerpo y la danza pues resultó para mí [...] eso, ponerme mucho más en contacto con mi fisicalidad, con mi propio cuerpo, [...] hay veces que haces movimientos o ejercicios y conoces partes de tu cuerpo... porque te duelen ¿no? (s) [...] o que eres capaz de realizar movimientos [...] que no conocías, [el *performance* me gustó] por el cuerpo y porque incorporaba la vida y porque no parecía realmente... que fuera arte ¿no?, sino que era más como llevar a la vida real situaciones imaginarias... o vivir tu vida, como te decía, de una manera, estética ¿no? [...] y de forma mucho más consciente y también mucho más exacerbada, mucho más... llevarla al extremo, [...] como que concordaba mucho más incluso con mi forma de ser medio anómala (r) y medio extrema”

10. **SB** comenzó a dibujar desde el kinder y cuando se quedaba sola en casa se podía pasar horas haciéndolo; se dio cuenta que tenía “facilidad” para dibujar porque sus compañeros de escuela pensaban que calcaba los dibujos. Siendo una actividad que le gustaba tanto, con el tiempo empezó a crear sus propios personajes de historieta. A los 19 años, por su relación con algunos amigos,

comenzó a hacer *graffiti*. **SB** expresó que la “monumentalidad” de la obra y el esfuerzo requerido la atrajeron, aunque aprender a pintar las paredes con aerosol le costó trabajo:

“La primera vez que intenté sacar un boceto y plasmarlo en la pared, pues fue muy chistoso porque usé una crayola (s) y me da mucha risa, porque actualmente, pues eso... no, no, no cabe (s); [...] claro ¿no?, por la inseguridad, [...] lo hice en la calle, entonces la gente decía ‘ay, pero es una mujer’ y... ya sabes ¿no?, todos los prejuicios”

SB creía que los temas de su trabajo eran muy variados, porque lo mismo podía hacer “algo acerca del Protocolo de Kyoto o de repente, puedo hacer unas letras raras que nadie entiende [y esa] es una característica muy [...] alabable del *graffiti*, que es totalmente libre”. No obstante, el sello personal de su trabajo era la inclusión de poesía, su otra práctica:

“Soy como muy fanática de la métrica y todos mis poemas son así como muy cantaditos ¿no? (s) [...] algo muy característico es que algunos de mis trabajos [de *graffiti*], pues presentan estos poemas, [...] me gusta usar mucho así, palabrejas muy extrañas y con los poemas [...] te da más la oportunidad ¿no?, [...] también me gusta la poesía [...] de autores como Baudelaire y [...] los simbolistas franceses; [en la poesía yo] siempre trato de hacer cosas un poco depresivas, no sé por qué me gusta (s), [...] yo siempre hablo de la muerte, de la noche, de las lágrimas y cosas así, [hay una frase en latín] *ars longa, vita brevis* [que] habla un poco de la fugacidad de la vida y me gusta incorporarla, [...] otra que también me encanta [...] dice *non omnis moriar*, que significa *no moriré del todo*, era una obra del poeta latino Horacio, [...] es un sentido, digamos... de eternidad”

11. **VA** creía que comenzó a dibujar porque sus padres trabajaban y no lo dejaban salir a la calle, por lo que imitaba a su hermano mayor, que a su vez fue influido por un abuelo que pintaba. El primer dibujo que recordaba era un “Llanero Solitario” que hizo en el kinder y como a los otros niños les gustó, él se puso “contento”. Después, junto con su hermano, entró a un taller de dibujo que no era muy bueno porque iban personas mayores con otro tipo de inquietudes. Mencionó que no se asumía como pintor porque en realidad no dominaba las técnicas de pintura “nada más así... un día agarré ‘ay, mira las pinturitas, pues a ver qué sale ¿no?... ay, mira la tinta, pues a ver qué sale’”. Su mamá adquirió una computadora cuando **VA** tenía ocho años y con ella comenzó a “hacer dibujos rudimentarios”; conforme el tiempo y la tecnología avanzaron consiguió otros programas, incluso de tercera dimensión, con los que continuó experimentando. A la fotografía también se acercó autodidactamente: “por ahí conseguí una camarita y pues me la paso fotografiando todo lo que puedo”. Al momento de la entrevista se dedicaba, cuando tenía tiempo, a hacer ilustraciones sencillas, “algunas composiciones electrónicas de fotografías que tomo, con algunos retoques, iluminación y algunos productos multimedia” (que integran varios medios, como el video, lo gráfico o lo escrito). **VA** también había diseñado una página *web* donde había imágenes y algunos textos de su autoría. No obstante, pensaba que muchos de sus trabajos no estaban

realmente terminados y que “no podría definir siquiera si soy escritor, si soy pintor, si soy ilustrador, si soy artista digital, [...] porque me gusta mezclar todo, [...] unas cuantas frases, algunas palabras, a lo mejor algunos sonidos, algunas imágenes y en ocasiones, tal vez nada”. No le importaba identificarse como *artista*, aunque aprender técnicas y especializarse sí le interesaba; de hecho, cursaba una especialidad en diseño, más cercana a lo que él hubiera querido estudiar (diseño de la comunicación gráfica). Aunque a todos estos tipos de “experimentación” no dedicaba el tiempo que desearía, no dejaba de ser significativa para él, porque:

“Desde el comienzo, no me he podido librar de ella y es una actividad, yo creo que de las más importantes en mi vida, porque es la que me ha abierto mucho... mucho camino; [...] bueno, yo como una persona un poco apartada de la sociedad, lo que me ha permitido a veces... relacionarme, pues ha sido mis aficiones ¿no?; [...] el dibujo y el gusto por el cine, la animación, etcétera [...] son lo que me ha abierto los círculos sociales que conozco ¿no?, pequeños, pero... entonces, para mí el dibujo sí es algo muy importante en mi vida... aunque a veces he cambiado mucho la pluma o el lápiz [...] por el ratón de computadora y las teclas ¿no?... pero a final de cuentas sigo produciendo algo gráfico”

12. A **JG** le había gustado dibujar desde que era niño, con sus colores “Prismacolor [...] desde paisajes hasta superhéroes”, aunque en ese tiempo ni siquiera sabía qué era pintar. En la secundaria no tomó los talleres de dibujo técnico porque usar reglas para dibujar no le gustaba y sentía que el dibujo era algo más libre, pero sí le agradaron los talleres de electrónica “por la parte de hacer cosas [...] como una especie de inventor”; conocimiento que había aplicado a algunas de sus piezas artísticas. En la preparatoria eligió el área de artes y humanidades, tomó talleres de pintura que tampoco le gustaron porque “era hacer paisajitos”; participó en algunas obras de teatro haciendo la escenografía y colaboró gráficamente en una revista. Antes de decidirse por las artes visuales, estudió etnomusicología dos años, porque la música también le interesaba –cuando niño había estudiado un poco de piano–, junto con la cuestión étnica y cultural. Ya en la carrera de artes visuales se especializó como pintor. Sentía que había aprovechado la carrera como una plataforma para armar su propio proyecto, pues no consideraba que la escuela diera todo o que todos los maestros fueran buenos. Durante la carrera le ofrecieron dar clases en la SEP en el nivel de secundaria, trabajo que aceptó pensando únicamente en ganar algo de dinero, pero que fue despertando su interés. Después, hizo una maestría en el campo del arte y en ella un profesor lo invitó a participar en el proyecto “Aprendiendo a través del arte” del Museo Guggenheim, cuyo propósito es vincular arte y educación. De esa experiencia retomó varios elementos para sus clases en la secundaria; además, consideraba que les gustó la forma en que trabajaba porque lo empezaron a invitar a otros proyectos y talleres –incluso en empresas–, en la misma línea de arte y educación.

13. **AR** comenzó tomando fotografías, ya que la imagen siempre le interesó más que los textos, porque la consideraba “más sencilla, más llamativa, más divertida”. Antes de estudiar comunicación social, intentó estudiar en el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), pero fue rechazado. Al terminar su primera carrera lo volvió a intentar y al momento de la entrevista estaba a la mitad de su carrera de cine. **AR** sentía que estudiar cine era una continuación de su gusto por las imágenes. Ya en la carrera, lo que más llamaba su atención eran los documentales y no el cine de ficción; le interesaba más “el registro de la vida” y la posibilidad de comunicar aspectos de la realidad, que otros medios de comunicación suelen ignorar. Mencionó que:

“El cine, cine sí es muy caro, [...] está muy fuera del alcance de mucha gente, pero algo que ha venido a reivindicar un poco eso, ha sido el video y sobre todo las cámaras de video caseras [que] establecen una vía de comunicación... salir y grabar a la chava que cumple 15 años, pues eso es una forma de comunicarse, [...] si esa misma idea se utilizara para denunciar cosas, [...] pues sería una bomba; [...] un poco lo que promovemos cuando proyectamos el video es eso, [...] que la gente tome su cámara de video y registre lo que quiera”

14. **MM** ubicó el inicio de su práctica a los 16 años, cuando ingresó al Colegio de Bachilleres y tomó un taller de trova mexicana, huapango y son jarocho. Él tocaba la guitarra y la jarana. El taller se suspendió porque el maestro fue despedido. **MM** comenzó entonces un taller de artes plásticas – junto con un amigo con el que posteriormente crearía otros proyectos–, porque “la expresión artística siempre me interesó, o sea, nunca fue mi fuerte, pero yo siempre estaba metido en hacer cositas de plastilina... [aunque] yo nunca quise dedicarme a eso ¿no?”. En ese taller adquiere conocimientos sobre teoría del color, composición y otros elementos técnicos. **MM** intentó pintar e hizo algunos cuadros; sin embargo, ya que se sentía más sensibilizado hacia lo social y estaba muy imbuido en el conflicto entre Palestina e Israel, sus intentos pictóricos salían como “cartones de periódico, [...] como berridos, como cuando te enojas y lloras de coraje ¿no? y no porque estés llorando ya estás cantando una ópera (s)”. La guerra de Sarajevo fue el tema de uno de sus cuadros, que incluso se expuso y creó polémica para las autoridades del bachillerato. Gracias a esa experiencia, **MM** reconoció: “mira, el arte mueve ¿no? [...] esto es lo que yo quiero hacer [...] y entonces convencí a mis cuates de que hicieran eso también (r)”. Así, a los 17 años él, su otro amigo y dos amigas crearon “el Frente Artístico por la Consciencia Revolucionaria”, cuyos propósitos eran artísticos pero sobre todo sociales y donde cada miembro contribuía con sus mejores habilidades. Hicieron trabajo político en el bachillerato durante un año, no sólo pintando, sino con otros eventos; uno de sus logros fue acabar con el cuerpo porril de la escuela. Al salir de ahí continuaron como frente, trabajando y exponiendo en las calles, los “barrios” o en centros comunitarios. El trabajo pictórico seguía basándose en la crítica social. Uno de sus proyectos

consistió en recuperar una casa de cultura semiabandonada; recibieron un fuerte apoyo de su directora, que se perdió cuando la administración cambió. Sin embargo, esa misma funcionaria los invitó a otro proyecto en la unidad Villa Panamericana. Ahí se planeó un tianguis cultural, impartir talleres de artes plásticas y organizar tocadas, nada de lo cual se concretó debido a su inexperiencia política, así como a otras presiones e intereses. Sin embargo, fueron parte de la creación de un centro comunitario en donde además hicieron un mural. El Frente como tal, se desintegró, pero su amigo continuó haciendo murales en otros lugares del país. Tras esta disolución, **MM** fue invitado a montar exposiciones y adquirió un conocimiento museográfico importante, también trabajó en un museo de historia natural –que correspondía más con sus intereses de la infancia: la biología, la ciencia, “la vida”–. Además, comenzó a tomar clases de batería, por lo cual otro de sus amigos le propuso formar un grupo de rock para niñas/os (donde también participaba **SG**). En ese momento tenía 22 años. Respecto al grupo, recordó: “el primer día que nos juntamos hicimos la primer canción (s), [...] entonces dijimos ‘no pues sí, sí tiene futuro’ (s) y a mí me convino porque de esa forma me mantuve practicando constantemente la batería”. Aunque al momento de la entrevista, había otros intereses que tenían el mismo valor para **MM**, como terminar su preparatoria abierta y estudiar filosofía, la música era su principal actividad, por su participación en el grupo y porque daba clases de batería. No se consideraba músico ni artista porque no poseía un dominio técnico; sin embargo, estaba interesado en el jazz y deseaba seguir aprendiendo:

“En el jazz, para tocar una pieza, hay elementos clave, [...] acordes básicos ¿no?, la base de la canción está hecha ¿no?, pero [...] entre elemento y elemento de la canción tú puedes hacer lo que tú quieras, siempre y cuando no destruyas la composición ¿no? y entonces ahí está el factor libertad del arte, [...] en ese mismo instante, en vivo, estás creando, [...] nada está predefinido, tú en ese instante estás haciendo lo que te está saliendo y es muy espontáneo, [...] cuando yo llegue a tocar jazz, entonces estaré pegándole un poquito a la creación artística, todavía no (s)”

REFERENCIAS

- Abram, D. (1996). *La magia de los sentidos*. Barcelona: Kairós.
- Aguilar, D. M. (2006). *Recorridos e itinerarios urbanos: de la mirada a las prácticas*. En Ramírez-Kuri, P. y Aguilar-Díaz M. -coords.- *Pensar y habitar la ciudad*. España: Anthropos, UAM Iztapalapa.
- Alberoni, F. (2000). *Enamoramiento y amor*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, G. (1987). *La intuición del instante*. México: FCE. Breviarios.
- Berger, P. y Luckman, T. (1989). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Berman, M. (2003). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI.
- Berman, S. y Jiménez, L. (2006). *Democracia Cultural*. México: FCE.
- Brenot, P. (1998). *El genio y la locura*. Barcelona: SineQuaNon.
- Brunner, J. (1994). *Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana*. En Díaz Ruíz, I. -coord.- (2000). *Cultura en América Latina. Deslindes de fin de siglo*. México: UNAM.
- Cardona, P. (1993). *La percepción del espectador*. México: INBA.
- Castells, M. (1974). *La cuestión urbana*. México: Siglo XXI.
- Castiglioni, A. (1947). *Encantamiento y Magia*. México: FCE.
- Charyn, J. (1998). *Nueva York, crónica de la jungla urbana*. Barcelona: Ediciones Grupo Zeta.
- Csiksentmihalyi, M. (1996). *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. España: Paidós.
- Corres, A. P. (1997). *Alteridad y tiempo en el sujeto y la historia*. México: Ediciones Fontamara.
- _____ (2006). *Espacios y tiempos múltiples*. México: Ediciones Fontamara.
- Dewey, J. (1934). *El arte como experiencia*. México: FCE.
- Ek, Mats. (2003). Comentario. En *Tiempo Libre*, 24-30 de abril. Pp. 42.

- Elias, N. (1984 / 1987). *Sobre el tiempo*. México: FCE.
- Fernández Christlieb, P. (1994). *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde*. Barcelona: Anthropos.
- Fiorini, H. J. (1995). *El psiquismo creador*. Buenos Aires: Paidós.
- Fischer, E. (1985). *La necesidad del arte*. Barcelona: Altaya.
- Frye Burnham, L. y Durland, S. -coords.- (1998). *The Citizen Artist*. Nueva York: Critical Press.
Consultado el 24 de mayo de 2004, en www.geocities.com/colaboratorio/
- Galindo, J. (1987). Encuentro de subjetividades, objetividad descubierta. La entrevista como centro de trabajo etnográfico. En *Estudios sobre la cultura contemporánea*. Mayo de 1987.
- _____ (1998). *Etnografía. El oficio de la mirada y el sentido*. En Galindo, J. -coord.- Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación. México: CONACULTA-Adison Wesley Longman.
- García Canclini, N. (1977). *Arte Popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación*. México: Grijalbo.
- _____ (1998). *Las cuatro ciudades de México y Qué hay para ver: mapas de la oferta y prácticas culturales*. En García Canclini -coord.- Cultura y Comunicación en la Ciudad de México. México Grijalbo, UAM.
- _____ (2004). *El dinamismo de la descomposición: megaciudades latinoamericanas*. En Nava, P. y Zimmerman, M. -coords.- Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des] orden mundial. México: Siglo XXI.
- Gardner, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. Buenos Aires: Paidós Educador.
- Garza, G. -coord.- (2000). *La ciudad de México en el fin del segundo milenio*. México: GDF, El Colegio de México, Centro de Estudios Demográficos y de Desarrollo Urbano.
- Gaytán, P. (2001). *Desmadernos. Crónica suburbpunk de algunos movimientos culturales en la submetrópoli defeña*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- _____ (2004). *Apartheid social en la ciudad de la esperanza cero*. México: InterNeta/Glocal.
- Giedion, S. (1981). *El presente eterno, los comienzos del arte*. Madrid: Alianza Forma.
- Gowing, L., Boardman, J., Pickvance, R., et al. -eds.- (2006). *Historia del Arte. La Prehistoria y las primeras civilizaciones*. Barcelona: Ediciones Folio.

- Gruzinski, S. (2004). *La Ciudad de México. Una Historia*. México: FCE.
- Hebdige, D. (1998). *El objeto imposible: hacia una sociología de lo sublime*. En Curran, J., Morley, D. y Walkerdine, V. -coords.- Estudios culturales y comunicación. Barcelona: Paidós.
- Heller, A. (1977). *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Península.
- Hiernaux, N. D. (2006). *De flaneur a consumidor: reflexiones sobre el transeúnte en los espacios comerciales*. En Ramírez-Kuri, P. y Aguilar-Díaz M. -coords.- Pensar y habitar la ciudad. España: Anthropos, UAM Iztapalapa.
- Ibáñez, T. (2001). *Psicología Social Construccionalista*. México: Universidad de Guadalajara.
- Juan, S. (2000). *Las tensiones espacio-temporales de la vida cotidiana*. En Lindón, A. -coord.- La vida cotidiana y su espacio temporalidad. España: Anthropos, El Colegio Mexiquense, CRIM, UNAM.
- Kerkhoff, M. (1997). *Kairós: exploraciones ocasionales en torno al tiempo y destiempo*. EUA: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Kerik, C. (1993). *Walter Benjamin y la ciudad. Magia y melancolía*. En Kerik, C. -coord.- En torno a Walter Benjamin. México: UAM Casa Abierta al Tiempo.
- Lefèbvre, H. (1973). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península.
- _____ (1972). *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza Editorial.
- León, V. (2000). *El tiempo y el espacio en las teorías modernas sobre la cotidianidad*. En Lindón, A. -coord.- La vida cotidiana y su espacio temporalidad. España: Anthropos, El Colegio Mexiquense, CRIM, UNAM.
- Lindón, A. -coord.- (2000). *La vida cotidiana y su espacio temporalidad*. España: Anthropos, El Colegio Mexiquense, CRIM, UNAM.
- Mandoki, K. (1994). *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*. México: Grijalbo.
- Marchán, S. (2000). *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza Forma.
- Mardones, J. M. (2001). *Filosofía de las ciencias humanas y sociales*. España: Anthropos. 1991.
- Martínez Rentería, C. -coord.- (1999). *Érase una vez en el D. F. Crónicas, testimonios, entrevistas y relatos urbanos de fin de milenio*. México: Comité Editorial del GDF.

- Marty, G. (1998). *Psicología del arte*. España: Pirámide.
- _____ (2000). *La mente estética. Los entresijos de la psicología del arte*. México: Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano.
- Matlin, M. y Foley, H. (1996). *Sensación y percepción*. México: Prentice Hall Hispanoamericana.
- Medina Liberty, A. (2002). *Mente cultura y significado. Metáforas y relaciones*. Tesis de doctorado en Antropología. México. ENAH.
- Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Monsiváis, C. (1999). Apocalipsis y utopías. En *La Jornada Semanal*, 4 de abril. Pp. 2-5.
- Nivón, Bolán. E. (1998). *De periferias y suburbios. Territorio y relaciones culturales en los márgenes de la ciudad*. En García Canclini (coord.). *Cultura y Comunicación en la Ciudad de México*. México Grijalbo, UAM.
- _____ (2004). *La Ciudad de México en la globalización*. En Nava, P. y Zimmerman, M. (coord.). *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des] orden mundial*. México: Siglo XXI.
- Nivón Bolán, E. y Portal Ariosa, A. (1999). *Cultura y ciudad*. México: Comité Editorial del GDF
- Núñez Uribe, P. (2006). *La precarización laboral del ambulante de subsistencia en la Ciudad de México*. Tesis de licenciatura en Psicología. Facultad de Psicología. México. UNAM.
- Orozco, G. (2003). Un problema de tiempo. En *Letras Libres*. Febrero de 2003.
- Ovejero, A. (1999). *La nueva psicología social y la actual postmodernidad. Raíces, constitución y desarrollo histórico*. España: Universidad de Oviedo.
- Paéz, D. y Adrián, J. A. (1993). *Arte, lenguaje y emoción*. España: Editorial Fundamentos.
- Pérez-Negrete, M. (2002). Las metrópolis latinoamericanas en la red mundial de ciudades: ¿Megaciudades o ciudades globales? En *Memoria*. Febrero de 2002.
- Pourtois, J. P. y Desmet, H. (1992). *Epistemología e instrumentación en ciencias humanas*. Barcelona: Herder.
- Quirarte, V. (1999). *La ciudad como cuerpo*. México: Biblioteca del ISSSTE.
- Raya Gutiérrez, R. (2000). *Análisis del proceso de creación en escritores*. Tesis de doctorado en Psicología. Facultad de Psicología. México. UNAM.

- Reguillo, R. (1996). *La construcción simbólica de la ciudad*. México: ITESO.
- _____ (2000). *La clandestina centralidad de la vida cotidiana*. En Lindón, A. -coord-. La vida cotidiana y su espacio temporalidad. España: Anthropos, El Colegio Mexiquense, CRIM, UNAM.
- Robberegts, L. (1968). *El pensamiento de Husserl*. México: FCE.
- Sabucedo, J. M., D'Adamo, O. y García Beaudoux, V. (1997). *Fundamentos de psicología social*. Madrid: Siglo XXI.
- Sánchez, A. (2003). *La intervención artística de la ciudad de México*. México: CONACULTA, Programa Nacional de Educación Artística, Instituto de Cultura de Morelos.
- Sassen, S. (2004). *Ciudades en la economía global: enfoques teóricos y metodológicos*. En Nava, P. y Zimmerman, M. -coords.- Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des] orden mundial. México: Siglo XXI.
- Schütz, A. (1974). *El problema de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (1974 a). *Estudios sobre Teoría Social*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós Estética.
- Sierra, F. (1998). *Función y sentido de la entrevista cualitativa en la investigación social*. En Galindo, J. -coord.- Técnicas de Investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación. México: CONACULTA-Addison Wesley Longman.
- Signorelli, A. (1999). *Antropología urbana*. Barcelona: Anthropos.
- Simmel, G. (1986). *El individuo y la libertad*. Barcelona: Ediciones Península.
- Soler, M. -coord.- (1988). *Efraín Huerta. Poesía Completa*. México: FCE.
- Tamayo, S. y Wildner, K. (2002). Lugares de globalización: una comprensión arquitectónica y etnográfica de la ciudad de México. En *Memoria*. Febrero de 2002.
- Todorov, T. (1998). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán.
- Torrijos, F. (1988). *Sobre el uso estético del espacio*. En Fernández-Arenas, J. -coord.- Arte efímero y espacio estético. Barcelona: Anthropos.
- Turner, R. (1985). *Las grandes culturas de la humanidad. Tomo I Las ciudades antiguas*. México: FCE.

Vygotski, L. S. (1970). *Psicología del arte*. Barcelona: Barral.

Ward, P. (1991). *México; una megaciudad*. México: Patria.

Westheim, P. (1991). *Arte antiguo de México*. México: Era.