

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA E LETRAS
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS E SOCIALES
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
POSTGRADO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS.**

**CARTOGRAFÍA DE LOS NOMBRES Y DE LAS
IMÁGENES SOCIALES: LOS USOS SOCIALES DEL
ARTE EN LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS-
CULTURALES DE BRASIL Y MÉXICO.**

**TESIS
PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

NANCY LAMENZA SHOLL DA SILVA

**DIRECTOR DE TESIS:
DRA. ANA GOUTMAN**

**CO-DIRECTORES DE TESIS:
DRA. REGINA CRESPO
DR. HORACIO CRESPO**

**SINODALES
DR. LUCIO OLIVER
DR. RODRIGO PÁEZ**

**MÉXICO, D. F.
2008**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS.

"Soy el que soy porque los otros son

hay una historia en cada amanecer

y en cada transparencia del crepúsculo

Sin volver esta página

*Nadie puede ser alguien"*¹

Agradezco a la UNAM por el apoyo concedido a través del posgrado de Estudios Latinoamericanos.

Agradezco a la Red de Macro Universidades de América Latina y el Caribe y a Uniersia por el apoyo concedido a la realización de mi investigación de campo realizada en RJ/Brasil.

Agradezco especialmente a mi tutora Ana Gouman y a mis co-tutores Regina Crespo y Horacio Crespo.

Agradezco a los artistas que colaboraron con esta investigación compartiendo su experiencia y concediendo entrevistas, a través de sus valiosas contribuciones he podido estructurar y avanzar en este trabajo.

Un especial cariño a mi compañero José Luis Victorio Cervantes por su paciencia y presencia constante.

Agradezco inmensamente el trabajo de revisión apasionada realizado por el amigo Ricardo Lowe.

Agradezco el apoyo de la red de amigos que he ganado en este periodo de convivencia en el posgrado de estudios Latinoamericanos, especialmente:
Jane Lucia, Maria Nazaré, Bianca Margarita, Araceli, Felipe, Margarita, Bertha, Beatriz.

Agradezco a los maestros que acompañaron de cerca el desarrollo de este trabajo: Jesús Serna, Mario Magallón, Cerutti, Jailson de Sousa e Silva, Jorge Barbosa, Diógenes Pinheiro, Maria Tavares, Leda Humme, Heliana Conde.

¹ Benedetti, Mario. "Volver la página" in Preguntas al azar, Ed. Nueva Imagen, 1986, pp. 25.

ÍNDICE.

CAPITULO 1:

INTRODUCCIÓN. / 01

CAPITULO 2:

METODOLOGÍA: FORMAS DE OBRAR. / 05

2.1 Relevancia del tema. / 05

2.2 El análisis del fenómeno social. / 08

2.3 Relaciones entre los movimientos y marcos conceptuales. / 11

CAPITULO 3:

EL PODER DE LA PALABRA Y DE LA IMAGEN A CONTRAPELO. / 17

3.1 NARRADORES Y NARRATIVAS DE LOS TERRITORIOS POPULARES BRASILEÑOS: LA FAVELA. / 26

3.1.1 Las favelas y el gobierno. / 26

3.1.1.1 Proyectos urbanísticos desarrollados en rio de janeiro. / 28

3.1.2 La favela, los literatos y periodistas. / 32

3.1.3 La favela y la historia oral / 36

3.1.4 La favela y los artistas. / 39

3.2 CIUDAD DE MÉXICO “ENTERRADA Y RESUCITADA CADA DÍA”: CIUDADES PERDIDAS Y PERIFERIAS. / 44

3.2.1 Ciudad de México: “novedad de hoy y ruina de pasado mañana” / 44

3.2.2 Nombres e imágenes desde las ciudades perdidas y desde la periferia de la ciudad de México. / 54

3.2.3 Versiones desde mesoamérica y otras historias. / 57

3.2.4 Una visión gubernamental. / 61

3.2.5 Artistas como narradores. / 64

3.2.5.1 El chin chin, el naco y desbordamientos. / 64

CAPITULO 4:

ALGUNAS EXPERIENCIAS REGIONALES DE RIO DE JANEIRO Y DE NEZAHUALCÓYOTL. / 69

4.1 LAS FORMAS ORGANIZATIVAS A TRAVÉS DEL ARTE: TRES ORGANIZACIONES CULTURALES DEL ESTADO DE RIO DE JANEIRO. / 70

4.1.1 Observatorio de Favelas. / 73

4.1.2 Central Única de Favelas (CUFA). / 76

4.1.3 Grupo Cultural Afroreggae. / 79

4.2 LAS FORMAS ORGANIZATIVAS A TRAVÉS DEL ARTE: EXPERIENCIAS MEXICANAS. / 83

4.2.1 Organizaciones de nezahualcoyotl: transformar el pensamiento nostálgico de Neza, otro rostro. / 83

4.2.2 Los grupos: enemigos, cómplices y transcendencia. / 84

- 4.2.3 Proyectos artístico-culturales de Nezahualcoyotl. / 85
 - 4.2.3.1 Agrupación Teatral Utopía Urbana. / 85
 - 4.2.3.2 Espacio Cultural la Peña del Son. / 89
 - 4.2.3.3 Centro Educativo Cultural y de Organización Social. / 92
 - 4.2.3.4 Poetas en Construcción. / 94

CAPITULO 5:

NARRADORES Y NARRATIVAS: ESTUDIOS DE CASOS COMO TEMAS GENERADORES. / 99

5.1 BRASIL/RJ: LA ASOCIACIÓN CULTURAL “NÓS DO MORRO” UN ESTUDIO DE CASO. / 99

- 5.1.1 HISTORIA DE LA ASOCIACIÓN CULTURAL “NÓS DO MORRO”. / 99
- 5.1.2 ¿QUÉ PLANTEA LA PROPIETA ARTÍSTICA DE ESTE MOVIMIENTO ARTÍSTICO-CULTURAL? / 103
 - 5.1.2.1 CÓMO COMPRENDEN EL ARTE. / 103
 - 5.1.2.1.1 Arte como expresión humana y conocimiento de sí. / 103
 - 5.1.2.1.2 Arte como investigación. / 104
 - 5.1.2.1.3 Arte como apertura para lo inexplorado y desconocido. / 106
 - 5.1.2.1.4 El arte y sus límites. / 106
 - 5.1.2.2 CUALES SON SUS MÉTODOS, INSTRUMENTOS Y SOPORTES DE TRABAJO. / 107
 - 5.1.2.2.1 ¿Cuáles serían las diferencias entre método, instrumentos y soportes? / 107
 - 5.1.2.2.2 Envuelto por la comunidad. / 108
 - 5.1.2.2.3 Más allá del texto. / 109
 - 5.1.2.2.4 Taller de Cuenta Cuentos: Ampliando universos. / 110
 - 5.1.2.2.5 Taller de Memoria social del niño. / 112
 - 5.1.2.2.6 Talleres de Juego de cuerpo y de juego de escena. / 114
 - 5.1.2.2.6.1 La migre y el cuerpo. / 114
 - 5.1.2.2.6.2 El lodo y el espacio. / 116
 - 5.1.2.2.6.3 Ni lodo, ni periferia, una lona. / 117
 - 5.1.2.3 LA FUNCIÓN DEL ARTE. / 119
 - 5.1.2.3.1 El arte y el cambio de actitud. / 119
 - 5.1.2.3.2 El arte y la Potencialidad de transformación. / 120
 - 5.1.2.3.3 El arte y: ¿Qué tipo de ser humano yo quiero ser? / 120
 - 5.1.2.3.4 Multiplicar a través del corazón y de la cabeza. / 121
 - 5.1.2.3.5 Ciudadanía, reeducación y esclarecimiento. / 122
 - 5.1.2.3.6 Arte y herramientas. / 124
 - 5.1.2.3.7 Lo que yo sabía pero no conocía. / 125
 - 5.1.2.4 RELACIONES ENTRE INSTANCIAS DE PODER. / 126
 - 5.1.2.4.1 Los espacios públicos. / 128
 - 5.1.2.4.1.1 Calidad como una actitud que valora. / 130
 - 5.1.2.4.1.2 Lo público: Responsabilidad con el colectivo. / 131
 - 5.1.2.4.1.3 Ciudadano Víctima. / 132
 - 5.1.2.4.2 Planeamiento, estructura y financiamiento. / 133
 - 5.1.2.4.2.1 Estrategias contra la interrupción del trabajo. / 134

- 5.1.2.4.2.2 Fortalecimiento del grupo de trabajo: artista y ciudadano. / 135
- 5.1.2.4.2.3 Fortalecimiento de la comunidad. / 136
- 5.1.2.4.2.4 La calidad: la escala, el largo tiempo y la profundización del tiempo. / 138
- 5.1.2.4.2.5 La calidad, el mercado y sus productos. / 139
- 5.1.2.4.2.6 Los medios y la visibilidad. / 143
- 5.1.2.4.3 La política institucional y una política más allá. / 145

5.2 "NEZA ARTE NEL, LA TRADICIÓN DEL ARTE DE BARRIO, DEL ARTE NECENSE: DE NECESARIO, DE NECIO Y DE NEZA." / 149

- 5.2.1 CÓMO COMPRENDEN EL ARTE. / 150
 - 5.2.1.1 Arte: condición humana, capacidad y expresión / 151
 - 5.2.1.2 Arte: actitud de vida e identidad / 151
 - 5.2.1.3 Arte: conocimiento y blindaje simbólico. / 152
 - 5.2.1.4 Ejecutores de un arte no protegido. / 153
- 5.2.2 MÉTODOS, INSTRUMENTOS Y SOPORTES. / 155
 - 5.2.2.1 Diálogos con la tradición muralista y cuatro conceptos de mural. / 155
 - 5.2.2.2 Arte público. / 155
 - 5.2.2.2.1 Ensamble mural graffiti: Graffiti y Muralismo o el aerosol y la brocha. / 159
 - 5.2.2.2.2 Mural Tianguis: diálogos con Siqueiros, la caja plástica, la escuitopintura y el acaso controlado. / 161
 - 5.2.2.2.3 Mural fusión / 163
 - 5.2.2.2.4 Mural tensiones: la arquitectura y el espacio. / 164
- 5.2.3 LA FUNCIÓN DEL ARTE / 164
 - 5.2.3.1 Arte de barrio: El miedo, la traición y la cobardía del origen. / 165
 - 5.2.3.1.1 El Barrio, lo local y lo global. / 169
 - 5.2.3.2 Guerra de íconos. / 170
 - 5.2.3.2.1 Tradición y renovación / 170
 - 5.2.3.2.2 Íconos sin huellas. / 171
 - 5.2.3.2.2.1 El ajolote. / 172
 - 5.2.3.2.2.2 La Virgen de los ajolotes. / 172
 - 5.2.3.2.2.3 La Matría / 173
 - 5.2.3.3 Estrategias de iconización. / 174
 - 5.2.3.3.1 Las demolidoras. / 176
 - 5.2.3.3.2 Bien cultural e Imaginario: Una Protección Simbólica. / 177
 - 5.2.3.3.3 Marginalidad y margen. / 178
- 5.2.4 RELACIONES CON DIFERENTES INSTANCIAS DEL PODER. / 180
 - 5.2.4.1 "La identidad también se origina desde el poder." / 180
 - 5.2.4.2 ¿Una estructura social del arte? / 180
 - 5.2.4.2.1 Tres historias: nombres, nuestro dinero y cacicazgos culturales. / 181
 - 5.2.4.2.1.1 Dibujando nombres. / 181
 - 5.2.4.2.1.2 El Mural del Palacio. / 182
 - 5.2.4.2.1.3 Los Cacicazgos culturales y lo Efímero. / 185

- 5.2.4.3 El gobierno. / 188
- 5.2.4.4 Los grupos de Neza. / 192
- 5.2.4.5 La comunidad Cultural. / 195
 - 5.2.4.5.1 Necesidad de ser algo. / 195

CAPÍTULO 6: CONCLUSIONES GENERALES DESDE DE TRES EJES: EJE SOCIO-POLÍTICO; EJE PSICOPEDAGÓGICO Y EJE ESTÉTICO-FORMAL. / 197

- 6.1 EJE SOCIO-POLÍTICO. / 200
- 6.2 EJE PSICOSOCIAL. / 217
- 6.3 EJE ESTÉTICO-FORMAL. / 222
 - 6.3.1 Contexto del arte occidental. / 222
 - 6.3.2 El arte propuesto por los movimientos. / 224
 - 6.3.3 El arte como producto. / 224
 - 6.3.4 El arte como medio. / 225
 - 6.3.5 El arte como proceso. / 225
 - 6.3.6 El arte como referencia. / 225
 - 6.3.7 Reflexiones a partir de los movimientos. / 225
- 6.4 VIABILIDAD DE UN PROYECTO DE VIDA. / 231

ANEXO: / 233

“DESENVOLVER-SE COM ARTE” Y “ENCONTRO MUNDIAL DOS ARTISTAS POR UM MUNDO RESPONSÁVEL E SOLIDÁRIO”. / 233

ALGUNAS EXPERIENCIAS BRASILEÑAS / 235

EXPERIENCIAS EN EL ESTADO DE RIO DE JANEIRO / 236

TIJUANA, LA TERCERA NACIÓN Y TEPITO ARTE ACÁ / 237

CIRCO VOLADOR. / 240

MULTIFORO CULTURAL ALICIA. / 243

BIBLIOGRAFÍA / 246

INTRODUCCIÓN.

El tema central de esta tesis es el análisis del fenómeno de la proliferación de los movimientos artísticos-culturales en los espacios populares de las áreas urbanas de Rio de Janeiro y de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México, más específicamente los movimientos de las favelas y de la periferia que reconocen una necesaria asociación de sus proyectos artísticos a una función social del arte.

Este análisis estará basado en una cartografía de los nombres y de las imágenes sociales que de alguna forma cumplen una función importante en la construcción y refuerzo del llamado discurso de la ausencia. Las reflexiones tendrán como centro las narrativas de un actor social: el artista de los movimientos artísticos-culturales que también se presentan como proyectos sociales y proponen confrontarse con el desafío de a través del arte construir puentes y un campo simbólico que puedan re-configurar los usos que se hacen de sus territorios, interviniendo en la concepción de ciudad y ciudadano.

El trabajo de campo tiene como fuente a los artistas moradores de las favelas de RJ y del municipio de Nezahualcóyotl. En la región de RJ el estudio de caso se basa en una Asociación Cultural, llamada "Nós do Morro", que se ubica en la favela de Vidigal en la zona sur de la región metropolitana. Además de la sede de la asociación, acompañamos la implementación de un proyecto coordinado por la misma, en forma conjunta con la Alcaldía, en la periferia del Estado de RJ, específicamente en el municipio de Nova Iguaçu. En el municipio de Nezahualcóyotl el estudio de caso se basa en la propuesta del Colectivo Neo-muralista Neza Arte Nel.

En el presente trabajo tenemos como objetivo desarrollar tres ejes de reflexión:

- Analizar desde un eje socio-político cómo los artistas comprenden las relaciones entre sus proyectos artísticos-culturales, la re-configuración de los usos que se hacen de sus territorios y el papel del arte en esta re-significación y construcción de un nuevo campo dialógico como un contrapunto al discurso de la ausencia.
- Identificar desde un eje psicopedagógico por qué caminos, medios y estrategias, el arte ha contribuido para redimensionar los territorios de referencia y favorecido una relación simbólica que posibilite otro sistema de validación identitaria.

- Reflexionar desde un eje estético-formal del por qué se cree, que la producción artística comprometida con una función social, posee un poder de intervención contra el discurso de la ausencia.

Concordamos con Bonfil Batalla quien al desarrollar el concepto de control cultural, afirma que la capacidad de decisión sobre los recursos culturales interfiere en la formulación y realización de un proyecto social. En este trabajo, vamos a dar prioridad a la evaluación de la capacidad de decisión, que involucra el uso, la producción y reproducción de los elementos culturales que pertenecen al campo del arte.

La importancia dada a la relación entre control cultural y proyecto social parte del principio de que *“la dialéctica del control cultural no se establece entre lo mío y lo tuyo, sino entre lo nuestro y lo de los otros”*.¹ La dialéctica está entre lo propio y lo ajeno. La inventiva, la innovación y la creatividad cultural necesitan de un **territorio diferencial**. Es desde este territorio propio, que se ejerce la capacidad de reinterpretación del universo ajeno y la significación de un territorio propio. En la dinámica de una sociedad como la de América Latina, donde identificamos relaciones marcadas por la colonización y subalternidad, que generan procesos de jerarquización, subordinación y dominación, el análisis del control cultural, nos remite al problema de esclarecer cuál es el territorio diferencial, que compone los territorios populares que cumplan con la función de campos dialógicos, entre los diferentes actores sociales y las diversas unidades sociales que componen la ciudad.

O sea, cómo se organiza su visión de mundo y dónde están los medios y los elementos culturales, específicamente los asociados al arte, que el territorio popular es capaz de colocar en juego para des-construir el discurso de la ausencia y afirmar el derecho a la alteridad.

Antes de desarrollar el tema en el capítulo 1, sobre metodología, presentaremos los procedimientos utilizados para obtener la colecta de datos, la delimitación de los estudios de casos y las categorías conceptuales que privilegiamos como instrumentos de análisis.

En el Capítulo 2, denominado *“El poder de la palabra y de la imagen a contrapelo”*, encontraremos dos apartados, el primero denominado *“Narradores y*

¹ Bonfil B.: *Pensar nuestra cultura*, México; Alianza Editorial; 5ª edición; 1999; pp. 51.

Narrativas de los territorios populares brasileños: la favela” y el segundo llamado: “*Ciudad de México, enterrada y resucitada cada día: ciudades perdidas y periferias*”. En estos presentaremos las palabras e imágenes sociales a partir de los análisis de las narrativas de instancias del gobierno, de periodistas/literatos, artistas externos a este territorio y las narrativas de los moradores y artistas que viven en estos territorios. Destacamos en los análisis, el predominio de la oposición entre un discurso de la ausencia versus un discurso afirmativo. El primer discurso habla del territorio popular como aquel que es definido por lo que no es: no es la ciudad, no es civilizado, no es legal. El segundo discurso habla desde el territorio popular y defiende que este territorio es “impulsor”, porque en el se desarrollan sistemas de valores y usos sociales que tienden a ser considerados en igualdad de condiciones. El discurso de la ausencia está presente en las narrativas del Estado y de los medios. El discurso afirmativo se encuentra entre los artistas. Los moradores traen el discurso conflictivo que revela el deseo de ser respetados y el deseo de ser incluidos. Esta oposición, esta zona conflictiva, torna explícito un sistema para nombrar las cosas y un sistema para valorar las cosas que denuncia diferencias entre los de adentro y los de afuera. Esta oposición, estos conflictos y diferencias son el tema que nos remite a investigar el papel del arte en la vivencia, percepción y representación de las imágenes sociales de los territorios populares.

En el capítulo 3, “*Algunas experiencias regionales de RJ y de Nezahualcóyotl*”, describiremos en líneas generales las propuestas presentadas por tres organizaciones cariocas y cuatro organizaciones de Nezahualcóyotl, que comparten el propósito de desarrollar el arte resaltando su función social. La finalidad es proporcionar una información contextual más allá de las experiencias delimitadas por los estudios de casos.

El Capítulo 4, “*Narradores y narrativas: estudios de casos como temas generadores*”, está centrado en los análisis del trabajo de campo en RJ/Brasil, a partir de la Asociación Cultural “Nós do Morro” y Nezahualcóyotl/México, a partir del Colectivo Neomuralista Neza Arte Nel. El análisis procuró determinar los principios, reflexiones y proyectos que orientan la asociación y el colectivo estudiados. Para alcanzar tal objetivo el análisis fue estructurado a partir de cinco apartados: Historia de la asociación y del colectivo, ¿Cómo comprenden el arte?, ¿Qué métodos, instrumentos y soportes desarrollan

para concretar sus propuestas? ¿Qué función social cumple el arte?, ¿Qué relaciones establecen entre las diferentes instancias de poder?

En el Capítulo 5, presentamos las consideraciones finales y buscamos un análisis regional donde relacionamos las diferentes experiencias brasileñas y mexicanas, un análisis entre la experiencia brasileña y la mexicana y por último puntuamos algunos desafíos, algunas zonas conflictivas y algunos horizontes posibles.

Para finalizar, antes de la bibliografía, presentamos un anexo con informaciones sobre algunas experiencias internacionales y nacionales en el área de los movimientos artísticos culturales que posee características similares a las experiencias analizadas en este trabajo. Juzgamos que serían informaciones complementarias al capítulo 3, las cuales podrían corroborar algunas líneas generales que hemos identificado y reflexionado.

Metodología: formas de obrar.

Relevancia del tema

Considerando que el nombre de este trabajo es: *“Cartografías de los nombres y de las imágenes sociales: los usos sociales del arte en los movimientos artísticos culturales de los territorios populares de Brasil y México”*, creó que sería importante en un primer momento, resaltar algunas situaciones que ilustran el motivo por el cual me pareció importante realizar esta investigación.

1º situación: economía de la cultura.

En un artículo Carlos Lessa y George Kornis, se destaca la creciente “economía de la cultura”. Definen a los brasileños de los centros decadentes y de las periferias incandescentes, como aquellos que están siempre en el límite de la supervivencia y que este hecho nos acerca más a la creatividad que a la copia o reproducción. Según estos autores, este límite de la supervivencia lleva a una aversión de la pérdida y esta aversión nos conduce *“a producir un continuo reciclaje que se convierte en una geniería del objeto, a través del cual un objeto industrial proyectado para no durar gana sobrevida por la incorporación de una artesanía en su manutención.”*²

“Somos hoy una sociedad de masas con gran diversidad productiva e igual desigualdad distributiva”.³ Esta complejidad de la vida social y económica brasileña, no es incompatible con la inversión actual, en una política industrial centrada en industrias de alta tecnología e intensidad de capital. En este contexto, existe una especialización de los negocios financieros, donde identificamos bancos y otras instituciones financieras participando de forma creciente en los **negocios culturales** tales como editoras, red de librerías, transmisión y producción de cine y otros campos de actividad audiovisual. O sea,

² Lessa, Carlos y Kornis, George. “Tudo certo como 2+2=5: um olho vivo sobre a economia brasileira in Catálogo de la muestra “Tudo é Brasil”, Instituto Itaú Cultural y Paço Imperial, 2004/2005, p.28 y 29.

³ Lessa, Carlos y Kornis, George. “Tudo certo como 2+2=5: um olho vivo sobre a economia brasileira in Catálogo de la muestra “Tudo é Brasil”, Instituto Itaú Cultural y Paço Imperial, 2004/2005, p.30.

existe una gran penetración del capital financiero, en la esfera de la llamada economía cultural, de la comunicación y del entretenimiento.

2º situación: Desarrollarse con Arte.

En 1999 fue realizado un seminario “Desarrollarse con Arte” y en 2002 un “Encuentro Mundial de los Artistas por un Mundo Responsable e Solidario”, en el Instituto Pólis ubicado en el Estado de Sao Paulo / Brasil. El seminario tenía como objetivo reflexionar sobre las relaciones entre arte, cultura y sociedad, destacando la afirmación de la ciudadanía, la transformación de la sociedad a través del arte, la contribución del arte en la construcción de las identidades culturales, del espacio urbano y de la solidaridad. En el Encuentro el objetivo era reflexionar respecto del lugar del arte y del artista en la construcción de un mundo solidario. Solidaridad que pueda favorecer el sentido de la comprensión y aceptación del otro. Los temas debatidos fueron: globalización, arte e identidad cultural, reencantamiento del mundo, pluralidad e interculturalidad, ciudadanía cultural, el significado del arte y el papel del artista en la contemporaneidad. En el seminario se reunieron representantes de 20 ciudades de todo Brasil (S. Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Brasília, Alagoas, Pernambuco, Paraná, Río Grande do Sul). En el Encuentro Mundial participaron 17 países. Se presentaron trabajos relacionados con la danza, música, teatro, artes-plásticas y museos.

3º situación: un ejercicio estadístico informal

Dependiendo de cómo definimos lo que es una favela podemos identificar solamente en Rio de Janeiro de 500 a 800 de ellas, esto significa que podemos encontrar alrededor de 500 a 800 organizaciones asociadas a la producción artística en diferentes áreas, como: teatro, música, danza, fotografía, cine, artes plásticas.

Solamente en el municipio de Neza encontramos en los grupos que se dedican a la producción literaria, entre 50 y 100 escritores, en los grupos dedicados a las artes plásticas también un número entre 50 y 100 pintores y performances, en los grupos dedicados a la música tal vez un poco más de 100, distribuidos entre música clásica, popular, folclórica y latinoamericana, en el teatro un poco menos.

4º situación: imagen y visibilidad social.

Según informaciones del Observatorio de favelas en el narcotráfico están involucrados directamente, cuando mucho, 1 % de la población total de la comunidad. O sea, si una comunidad posee una población de 30 mil habitantes, apenas trescientos estarían directamente involucrados en el narcotráfico. Solamente en la Asociación Cultural Nós do Morro existen 300 alumnos, además de la compañía de teatro, de los profesionales involucrados en la administración y enseñanza. Considerando las células y los agentes multiplicadores que se encuentran en otras comunidades en las cuales la asociación desarrolla proyectos podríamos establecer un cálculo aproximado y afirmar que alrededor de la Asociación Nos do Morro por lo menos unas 1500 personas son beneficiadas directamente por el trabajo.

La proliferación de los movimientos artístico-culturales en los territorios populares, la penetración del capital financiero en la esfera de la economía cultural, el número de moradores involucrados con alguna actividad artística y el número de beneficiarios de estos proyectos artísticos con perfil social, apuntan para la relevancia de estudiar este fenómeno social.

De hecho podemos decir que los estudios de los territorios populares no son nuevos, pero hasta hoy las categorías que permanecen orientando el imaginario en general sobre el territorio popular son: *lugar sucio, peligroso, violento, miserable pero alegre. El territorio popular* es definido por lo que no es y por lo que no tiene. Pero, actualmente, es percibido y representado a partir del problema del narcotráfico. En este sentido, el narcotráfico acaba funcionando más como una reducción representativa, que impide conocer la complejidad de los territorios populares y además distorsiona la cuestión del narcotráfico.

El territorio popular es un espacio sobre el cual se producen muchas narrativas, en contrapartida las narrativas generalmente no hacen hablar a los moradores. *Los moradores son el objeto sobre el que se habla.* Por lo tanto, la cuestión de *las voces* es lo más significativo a ser recuperado al hacer una investigación que pretende alguna *interlocución con los espacios populares.*

Estas voces nos hacen reflexionar sobre cómo una *cohesión social* necesita de determinados valores que permitan a los grupos sociales dialogar entre sí. Tenemos mucha

información sobre los espacios populares, pero esta *información no es el ejercicio de conocer al otro*, porque estructura sus definiciones por la negación del otro.

Por lo tanto, esta investigación se basó en algunos principios:

- Establecer relaciones entre las vivencias, percepciones y representaciones de los territorios populares (favela y periferia) con el concepto del discurso de la ausencia.
- Seleccionar movimientos artísticos de los territorios populares que se definen también como un proyecto social.
- Analizar los discursos de los artistas de los territorios populares urbanos de Rio de Janeiro y Ciudad Nezahualcoyotl a fin de poder identificar y reflexionar sobre sus objetivos, proyectos y métodos.
- Reflexionar sobre los usos sociales del arte y sus vínculos con la realización de un proyecto social y la construcción de un territorio diferencial contrapuesto a las representaciones producidas por el discurso de la ausencia.
- Considerar tres ejes analíticos a través de los cuales plantee panoramas, zonas de conflicto y perspectivas: eje socio-político; eje psicopedagógico y eje estético-formal.

El análisis del fenómeno social.

El primer acercamiento al fenómeno fue a través de las páginas de internet de las organizaciones, así como de las páginas de organizaciones que trabajan con el tema de las favelas y periferias. Las páginas consultadas fueron: www.observatoriodefavelas.org.br, www.aerolomorro.com.br, www.afroreggae.com.br, www.cafa.org.br, www.ogandeiro.net, www.vivafavela.com.br, www.afti.org.br, www.mamguita.com.br, www.gresportela.com.br, www.salgueiro.com.br; www.circovofador.org; <http://www.myspace.com/foroaficia>; www.fetolog.com/cidadnezia/.

En las páginas de internet fue posible verificar informaciones oficiales relacionadas al posicionamiento de las instancias del gobierno con relación a las comunidades, recorrer datos sobre la historia de las comunidades a partir de las narrativas de los moradores y artistas locales; obtener textos referentes a los medios y a literatura; tener acceso a artículos producidos por activistas moradores de la comunidad y realizar una evaluación inicial de las propuestas presentadas por las diferentes organizaciones. Este primer acercamiento

proporcionó informaciones necesarias, para organizar el guión de preguntas que orientó las entrevistas del trabajo de campo y también favoreció la organización de narrativas, a partir de diferentes actores sociales, a fin de identificar las imágenes sociales producidas sobre los espacios populares. Incluso, es importante resaltar que la existencia de las páginas de internet, facilitó los contactos con las organizaciones, las cuales hicieron parte de la investigación de campo.

El trabajo de campo propiamente dicho, fue realizado en un periodo de 5 meses en Brasil y 5 meses en México. En Brasil el periodo fue de 15 de agosto de 2005 hasta 15 de enero de 2006. En México el periodo de trabajo de campo fue de 15 febrero hasta 15 de julio de 2006. La base del trabajo consistió en la realización de entrevistas semi-estructuradas, observación participante y confección de diario de campo donde se acompañó el funcionamiento de las organizaciones y el funcionamiento de las propuestas desarrolladas por las organizaciones.

Las entrevistas tuvieron como guión: relaciones entre historia de vida del entrevistado y su contacto con el arte, historia del entrevistado en la organización, historia de la organización, objetivos y proyectos desarrollados por la organización, cuestiones, sucesos, fracasos y desafíos de la organización, efectos directos producidos en los participantes, en los beneficiarios directos e indirectos; referencias del arte brasileño y mexicano en el trabajo, cómo comprenden el proceso artístico y qué métodos utilizan, relaciones con Ongs, Fundaciones, instituciones gubernamentales, instituciones de la comunidad y narcotráfico. En Brasil fueron realizadas un total de 40 entrevistas, estas pueden ser divididas entre fundadores de las organizaciones, coordinadores de proyectos de la organización y artistas que también asumen la función de maestros de las clases que componen la estructura de los proyectos. En México realizamos un total de 20 entrevistas, enfocadas en los artistas fundadores y participantes de los movimientos de los espacios populares seleccionados. También fue incluida una entrevista con un representante de Tepito Arte Acá, el artista Daniel Manrique. Esta fue incluida porque fue citado como referencia por los movimientos realizados en Nezahualcoytl.

Lo interesante es que, en parte, podemos considerar algunos análisis sobre la recepción a partir de los artistas porque ellos fueron y son blancos del propio proyecto y al mismo

tiempo son multiplicadores. En Brasil, también identificamos que algunos colaboradores no moraban en la comunidad, pero tenían años de trabajo comunitario.

La observación participante en Brasil fue centrada en la Asociación Cultural “Nós do Morro” (Nosotros los del Cerro), donde también acompañamos la implementación de una célula de la asociación en el municipio de “Nova Iguaçu” y el funcionamiento de la matriz de la asociación. El proyecto de la célula de “Nova Iguaçu” está siendo realizado en conjunto con la PETROBRÁS, que ofrece el apoyo económico y la Alcaldía del municipio de “Nova Iguaçu”, que ofrece la infraestructura física y comparte la estrategia logística del proyecto. La Asociación Cultural Nós do Morro está ubicada en la favela de Vidigal, zona sur de Río de Janeiro, dentro de la zona turística de la ciudad.

En México, la observación participante estuvo enfocada en los muralistas del municipio de Nezahualcoyotl, específicamente Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista. Observamos básicamente las actividades que realizaron en el municipio y en la Ciudad de México a través de la realización de intervenciones en estatuas públicas, performances, ensamble mural-graffiti.

Incluimos otros movimientos para obtener con más claridad el contexto artístico-cultural regional. Los movimientos son: en Río de Janeiro/Brasil, Observatorio de Favelas, Grupo Cultural Afroreggae y CUFA (Central Única de Favelas); en Nezahualcoyotl/México, Poetas en Construcción, Agrupación Teatral Utopía Urbana, Peña del Son, CECOS (Centro Educativo Cultural y de Organización Social).

El análisis del fenómeno de proliferación de los movimientos artístico-culturales en áreas urbanas de Brasil y México también requirió la consulta y análisis de documentos, entrevistas concedidas a los medios oficiales y alternativos, productos publicitarios e informativos y la producción artística del grupo.

Como fuente secundaria utilizamos básicamente las tesis producidas sobre los movimientos y los libros producidos por las organizaciones en los cuales presentan su historia y sus proyectos.

Las informaciones sistematizadas a partir de la investigación de campo fueron organizadas e interpretadas a través de los siguientes puntos: las palabras e imágenes sociales asociadas a diferentes actores sociales de los espacios populares, la historia de las organizaciones y agrupaciones y los principios que orientan los proyectos que estructuran

las organizaciones y agrupaciones. Los principios son analizados considerando cuatro puntos: ¿Cómo comprenden el arte? ¿Qué métodos, instrumentos y soportes son desarrollados? ¿Qué función social cumple el arte? ¿Qué relaciones existen entre las organizaciones y las diferentes instancias de poder?

Relaciones entre los movimientos y marcos conceptuales.

¿Por qué estos movimientos?

Como esta tesis está centrada en las narrativas del artista del territorio popular, el primer criterio a ser considerado fue seleccionar un proyecto que tuviera como base el arte y además que reconociera en su trabajo artístico una función social. O sea, la narrativa aquí analizado está específicamente ubicado en las referencias y reflexiones del artista de los territorios populares, que desarrollan proyectos artístico-sociales. Otro criterio utilizado fue tener un proyecto que tuviera al menos 5 años de existencia y que tuviera representatividad en su comunidad, así como representatividad en los territorios afuera de la comunidad. La representatividad y el tiempo de existencia nos permitirían poder evaluar hasta que punto esto significa la construcción de una referencia para los beneficiarios directamente e indirectamente involucrados con los proyectos. Incluso poder tener acceso a los cambios y reflexiones, resultados del dialogo entre el propio proyecto y su realización.

¿Por qué palabras e imágenes sociales?

Durante las entrevistas y la observación participante observamos que la cuestión de la vivencia, percepción y representación del territorio popular siempre surgía como un tema que atravesaba la producción, reproducción, recepción y participación artística. Para hablar de sus proyectos artísticos paralelamente hablaban de cómo eran tratados, recibidos, percibidos y cómo eran interpretados como moradores de esos lugares. Este dato produjo la necesidad de encaminar las reflexiones hacia los efectos de los discursos en los modos de vida, en la viabilidad de proyectos de vida y la función del arte en este contexto.

¿A partir de qué marco conceptual comprendemos las palabras y las imágenes sociales?

Los análisis desarrollados se basan en un trabajo interdisciplinario y utilizan como principal instrumento metodológico el análisis de las narrativas sobre el territorio popular y de las narrativas de los actores de territorios populares. Es interdisciplinario porque se estructura sobre temas que atraviesan diferentes campos disciplinares: la psicología, la historia, la geografía, la antropología y la sociología.

Consideramos que los movimientos sociales pueden ser comprendidos como dinámicas sociales que constituyen territorialidades, por lo tanto son portadores y productores de algún orden social que sugiere prácticas sociales instituidas e instituyentes. Los movimientos artísticos, como el de mujeres, los de derechos humanos, los ecológicos, sugieren que los ciudadanos sumergidos en impasses instituidos por la dinámica de la supervivencia, en alguna medida recuperaron el ejercicio para la resolución de los problemas de la cotidianidad. Los actores sociales de estas prácticas sociales son atravesados por temas que sobrepasan las cuestiones corporativas de sindicato, partido o clase. Estas prácticas nos permiten reflexionar las relaciones entre barrio-ciudad, local-regional, individuo y sociedad.

Aquí nos interesa considerar la acción de los sujetos sociales como potencialidad y como parte protagónica de lo real, donde lo fundamental es reconocer que la realidad proviene de la articulación entre poder y voluntad colectiva, y esta última de la construcción de un territorio que sostenga fines colectivos. Este territorio se define desde el poder como instancias de decisión institucionalizadas y desde el poder como capacidad de creación de nuevas instancias de decisión.

Temas interdisciplinarios, narradores, narrativas, poder como instancias de decisión institucionalizadas, poder como capacidad de creación de nuevas instancias de decisión y territorio que sostenga fines colectivos son como marcos conceptuales que propone lo que Carlos W. P. Gonçalves llama geograficidad de la historia:

"(...) La sociedad se territorializa siendo el territorio su condición de existencia material. Es necesario recuperar esta dimensión material sobre todo en este momento como el que vivimos en que se da cada vez más importancia a la dimensión simbólica, casi siempre de modo unilateral, como si lo simbólico se opusiera a lo material... Consideramos que los hombres y mujeres solamente se apropian de aquello que les da sentido, solamente se apropian de aquello a lo que atribuyen una significación y, así toda apropiación

*material es, al mismo tiempo, simbólica (...) Pero, existe una dimensión de la materia que es irreductible a lo simbólico (...) por más que el capital financiero desea imponer su lógica simbólica matemática y abstracta al mundo existe una materialidad que concierne a la producción de la vida y es irreductible a la lógica financiera”.*⁴

El análisis de las narrativas aquí funciona como un recurso a través del cual pretendemos tener acceso a la “producción de la vida”, o como define Paulo Freire⁵, intentar un adentramiento en el diálogo, que nos revele la “palabra verdadera” que sea una unión inquebrantable entre acción y reflexión y, por ende, que sea praxis. Por que, privada la palabra de su dimensión activa, se sacrifica también, la reflexión, transformándose en palabrería, en mero verbalismo, en palabra alienada y alienante.

*“(...) por eso nadie puede decir la palabra verdadera solo, o deciría para los otros, en un acto de prescripción con el cual quita a los demás el derecho de deciría. (...) Nuestro papel no es hablar al pueblo sobre nuestra visión de mundo, o intentar imponerla a él, sino dialogar con él sobre su visión y la nuestra. Tenemos que estar convencidos de que su visión de mundo, manifestada en las formas de su acción, refleja su situación en el mundo en el que se constituye.”*⁶

Lo que Paulo Freire pretende es investigar el pensamiento-lenguaje de los hombres referido a la realidad, los niveles de percepción sobre esta realidad, y su visión del mundo, mundo en el cual se encuentran sus temas generadores. En la investigación desde estos elementos podemos evidenciar la relación dialéctica entre los condicionamientos y libertad a los cuales los hombres están inmersos.

“Al separarse del mundo que objetivan, al separar su actividad de sí mismos, al tener el punto de decisión de su actividad en sí y en sus relaciones con el mundo y con los otros, los hombres sobrepasan las situaciones límites que no deben ser tomadas como si fueran barreras insuperables, más allá de las cuales existiera. (...) Las situaciones límite son dimensiones concretas e históricas de una realidad determinada. Dimensiones desafiantes de los hombres que inciden sobre ellas a través de actos límites que se dirigen

⁴ GONCALVES, Carlos W. Porto – “da geografia as geo-grafias: um mundo em busca de novas territorialidades”, in La guerra infinita: hegemonía y terror mundial, CECENIA, Ana Ester y SADER, E., Buenos Aires, fev. 2002, p.230.

⁵ Freire, Paulo. Pedagogía del Oprimido, México, Siglo XIX, 30ª edición, 1983, pp. 97-154

⁶ Freire, Paulo. Pedagogía del Oprimido, México, Siglo XIX, 30ª edición, 1983, pp. 97-154.

*a la superación y negación de lo otorgado, en lugar de implicar su aceptación dócil y pasiva.*⁷

La situación límite aquí trabajada sería la homogenización de los territorios existenciales y sociales que generan el *discurso de la ausencia*. El discurso de la ausencia es un concepto presentado por Jailson de Souza e Silva⁸, donde argumenta que los parámetros tradicionalmente utilizados en la definición y en la relación con las comunidades populares y sus moradores están centrados en referencias de otros sectores sociales, en particular los sectores medios y estos parámetros van constituyendo una relación con los territorios populares basada en la definición de lo que la favela no tendría: *“Favela es aquel lugar que no tiene acceso a servicios básicos, asfalto, escuelas, puestos de salud, guarderías, educación, no hay reglas, no hay leyes, no hay ciudadanía!”*⁹ Esta definición refuerza una representación de que los territorios populares no serían constituyentes de la ciudad. A partir de este discurso se elabora otros discursos, y el principal discurso es el criminalizante, según lo cual todo morador de la favela es un criminal en potencia. *“Así, se tornó común juzgar que cualquier joven de la favela estaría en actividades criminosas si no estuviese en un movimiento de cultura, de educación o en actividades similares.”* Como si el mismo joven no tuviera iniciativa propia e interés en insertarse en el mercado de trabajo y solamente percibiera como única posibilidad de trabajo el narcotráfico. Del hecho de que los jóvenes que están en las favelas poseerán mayor contacto con el narcotráfico no se puede concluir que estos son potencialmente criminales. Otro discurso que surge en consecuencia del discurso de la ausencia es el discurso paternalista disfrazado en la versión de “rescate de la ciudadanía”, donde se considera que en estos espacios la persona fue ciudadana y dejó de serlo o no es una ciudadana y por eso debe ser rescatada. Esta ausencia de la ciudadanía presupone que el morador de estos espacios son víctimas pasivas de un sistema injusto y que justifican

⁷ Freire, Paulo. *Pedagogía del Oprimido*; México; Siglo XIX, 30ª edición, 1983, pp. 97-154.

⁸ Jailson de Souza e Silva. Geógrafo, profesor de la Universidad Federal Fluminense, fundador y coordinador del Observatorio de Favelas.

⁹ Souza e Silva, Jailson. “Sobre os riscos do discurso da ausência em relação às favelas”, site “Varal de Letras”, 25/09/2003

estrategias individualizadas e ilegales para resolver problemas sociales. “*La ciudadanía es una condición a priori, no una condición a posteriori.*”¹⁰

Por lo tanto, las imágenes sociales están relacionadas a la producción de un sistema de nombrar las cosas que nos remite a un sistema de valoración. O sea, como afirma Henri Lefebvre, para comprender la vida cotidiana y sus representaciones, podemos recorrer a tres momentos en la producción del espacio: las prácticas espaciales, las representaciones del espacio y los espacios de representación.

Siempre generamos formas de percibir el espacio que conviven con los saberes oficiales y abstractos que se producen de estos espacios y con los conocimientos locales basados en la experiencia de los que viven en estos espacios. Hay siempre una percepción que configura el espacio, una concepción que desmaterializa el espacio y una vivencia que se apropia. O sea, las imágenes sociales son producciones simbólicas que atraviesan la vida psicosocial a partir de la vivencia, de la percepción y de la elaboración de conceptos.

En este trabajo privilegiamos la producción simbólica relacionada al espacio popular, que a través del trabajo de campo identificamos esta marcado por *conceptos* que denuncian un discurso de la ausencia. Pero también, demuestra una *percepción* de que hay una proliferación de producciones que no pueden ser reducidas a la criminalidad y violencia revelando un discurso afirmativo que tiene en el arte un campo productivo. Confrontada con estas dos formas de interpretar la vida psicosocial está una *vivencia* marcada por el conflicto que traduce la lucha entre el deseo de escapar del discurso de la ausencia y la potencia de las acciones afirmativas que caracterizan las luchas sociales de los espacios populares.

Sin embargo, cuando resaltamos que los narradores y las narrativas nos permiten evidenciar temas generadores que resaltan las situaciones límites, también afirmamos que existen acciones límites que buscan la superación y la negación de la opresión a fin de favorecer la producción de la vida en toda su diversidad. Estas acciones límite nos remite a preguntarnos que relaciones tendrían con el control cultural y el papel del arte en este contexto.

¹⁰ Souza e Silva, Jailsom “Sobre os riscos do discurso da ausência em relação às favelas”, site “Varal de letras”, 25/09/2003.

El concepto de control cultural, es introducido en el sentido de poder pensar sobre la capacidad social de un pueblo o de una comunidad de usar, producir y reproducir los recursos culturales que interfieren en la vivencia, percepción y representación de las imágenes sociales.

El concepto de control cultural está basado en el trabajo desarrollado por Bonfil Batalla, este afirma que el control cultural es la capacidad de decisión sobre los elementos culturales y los elementos culturales son "*recursos de una cultura que resulta necesario poner en juego para formular y realizar un propósito social*".¹¹ Para realizar, formular e imaginar un proyecto social hay que desarrollar la capacidad de usar, producir y reproducir los materiales naturales y los producidos por el trabajo humano, las formas organizativas de la sociedad, las formas de conocimiento, la producción simbólica y el sistema de valores. Es la capacidad de decisión sobre los elementos culturales que posibilitan y limitan la concreción de un proyecto social.

La discusión respecto del control cultural surge de la necesidad de evaluar hasta que punto las posibilidades y factibilidades de un proyecto social están asociadas a la dialéctica entre lo nuestro y lo de los otros, entre lo propio y lo ajeno. Identificamos que un territorio diferencial es fundamental para el ejercicio de la creatividad cultural que permite abrir espacios de transformación y liberación. ¿Qué territorio diferencial está constituyendo los movimientos artísticos que también se definen como proyectos sociales? ¿Qué visiones de mundo estos movimientos manejan? ¿Qué medios y elementos culturales del arte ponen en juego en los espacios populares?

El modo de proceder básico que estructura esta tesis es tomar la palabra del artista a partir de sus narrativas y proyectos a fin de que estos sean el objeto de estudio desde el cual se habla y a la vez sea el sujeto del conocimiento al cual se recorra para reflexionar, así como para multiplicar y extrapolar el análisis.

¹¹ BATALLA, Guillermo Bonfil. *Pensar nuestra cultura*, México; Alianza Editorial; 5ª edición; 1999; pp. 50.

EL PODER DE LA PALABRA Y DE LA IMAGEN A CONTRAPELO.

Una crónica

“Supongo que es en mí, como uno de los representantes de nosotros, que debo buscar por qué me está doliendo la muerte de un facineroso. Por qué será que para mí vale más la pena contar los trece disparos que mataron a Mineirinho que contar sus crímenes. Pregunté a mi cocinera que pensaba sobre el asunto. Vi en su rostro la pequeña convulsión de un conflicto, el mal-estar de no comprender lo que se siente, el mal-estar de tener que necesitar traicionar sus sensaciones contradictorias por no saber como armonizarlas. (...) Con alguna rabia de mí, que estaba revolviendo su alma, contestó fría: “Lo que yo siento no sirve para decir”. (...) Pero, hay alguna cosa que me hace oír el primero y el segundo disparo con un alivio de seguridad, pero el tercer disparo me deja alerta, el cuarto desasosegada, el quinto y el sexto me cubren de vergüenza, el séptimo y octavo lo oigo con el corazón latiendo de horror, en el noveno y en el décimo mi boca está temblando, en el undécimo digo con espanto el nombre de Dios, en el duodécimo llamo por mi hermano. El décimo tercero disparo me asesina – porque yo soy el otro. Porque yo quiero ser el otro.

Esta justicia que vela por mi sueño, yo la rechazo, humillada por necesitar de ella. En cuanto eso duermo y falsamente me salvo. Nosotros, los hipócritas esenciales. (...) Si yo no soy hipócrita, mi casa se estremece. Debo haber olvidado que debajo de mi casa está el terreno, el piso donde una nueva casa podría ser erguida. En cuanto eso, dormimos y falsamente nos salvamos. Hasta que trece disparos nos despiertan (...) Mi error es mi espejo, donde vino lo que en silencio yo hice de un hombre. Mi error es el modo como vi a la vida abrir su carne y me espanté (...) En Mineirinho explotó mi modo de vivir.

Yo no quiero esta casa (...) Y, permanezco morando en esta casa frágil. Esa casa, cuya puerta protectora yo cierro muy bien, esa casa no resistirá al primer ventarrón que hará volar por los aires una puerta cerrada. (...) Somos los hipócritas esenciales, baluartes de alguna cosa. Y, sobretodo buscamos no comprender.

Porque quien comprende desorganiza. (...) Hasta que viniera una justicia más loca. (...) Una justicia previa que recordara que nuestra gran lucha es la del miedo (...) Sobretodo una justicia que se hubiera visto a sí misma, y que hubiera percibido que todos,

como lado vivo, somos oscuros, y por eso ni la maldad misma de un hombre puede ser entregada a la maldad de otro hombre: para que este no pueda cometer libre y aprobadamente un crimen de fusilamiento. (...) a la hora en que un justiciero mata, él no nos está protegiendo ni deseando eliminar un criminoso (...) No, no es que yo desee lo sublime, ni las cosas que se fueran transformando en palabras que me hacen dormir tranquila, mezcla de perdón, de caridad vaga, nosotros los que nos refugiamos en lo abstracto.

*Lo que yo deseo es mucho más áspero y más difícil: deseo el terreno.*¹²

Presento este segmento de una crónica de Clarice Lispector para iniciar la reflexión sobre las palabras y las imágenes porque esta autora posee la capacidad de desarrollar sobredeterminaciones que condensan muchas interpretaciones a través de la apropiación estética. De hecho para desarrollar una tesis sobre los movimientos artísticos-culturales de los territorios populares he percibido que tengo que confrontarme con la cuestión de la violencia y del poder del narcotráfico, porque esta es la palabra y la imagen más diseminada respecto de estos espacios. En realidad es la imagen más valorada por los medios y por una visión homogenizadora. Recurrir a Clarice me permite abrir una reflexión desde diferentes puntos de vista.

Primero destaco su indagación inicial: *“Supongo que es en mí, como uno de los representantes de nosotros, que debo buscar por qué me está doliendo la muerte de un facineroso. Por qué será que para mí vale más la pena contar los trece disparos que mataran a Mineirinho que contar sus crímenes.”* Clarice habla desde el lugar del yo como representante de nosotros y concentra su búsqueda de sentido no en los crímenes sino en los disparos. Aquí nos apunta para la necesidad de sobrepasar la percepción individualizada de un fenómeno social a partir de un ejercicio personal y para eso es necesario no fijarse en el crimen como obra de un criminoso, sino mirar hacia la cuestión de la violencia que surge en forma de justicia. En un segundo momento, nos re-direcciona hacia otro lado, hacia el pensamiento de su cocinera y descubre que hacerla hablar trae a flote *“el mal-estar de tener que necesitar traicionar sus sensaciones contradictorias por no saber como armonizarlas”*. Hay que confrontarse con el mal-estar y traicionar las sensaciones contradictorias. Son estas contradicciones que permiten comenzar sintiendo el alivio de la seguridad, pasar al

¹² Lispector, Clarice. “Mineirinho” in *Para Não Esquecer*, RJ, Rocco: 1999; pp. 123 – 126.

estado de alerta y de desasosiego, cubrirse de vergüenza y después del horror, del espanto, hasta darse cuenta que el décimo tercer disparo nos asesina porque *“yo soy el otro”*. En un tercer momento lo que surge es la cuestión de la justicia, la falsa tranquilidad, el sentirse a salvo, la hipocresía esencial, la diferencia entre la casa y el terreno y principalmente la conclusión de que *“En Mineirinho explotó mi modo de vivir.”* Creer que lo que se siente no sirve para decir nos hace perder el sentido crítico que posibilita comprender el miedo. Necesitamos comprender que la justicia del fusilamiento no proporciona sentido a nuestro miedo de perder la casa de puerta cerrada y mucho menos nos proporciona la comprensión de la importancia de construir un terreno para una nueva casa.

Re-visitarse las palabras e imágenes que revelan lo que se siente y se piensa respecto de los espacios populares, antes de presentar los estudios de caso es una necesidad de mirar hacia el terreno-territorio que marcan las iniciativas comunitarias, incluyendo los movimientos artísticos-culturales. Aquí -como Clarice- no estamos buscando un nuevo refugio, sea en lo sublime, sea en las palabras que nos hacen dormir tranquilos, sea en el perdón o en la abstracción. El poder de las palabras y de las imágenes a contrapelo es un recurso para *“explotar el modo de vivir”*, como una forma configurada siempre desde lo singular, cuando sabemos que la ciudad es plural, un modo de vivir que por su homogeneidad impide el reconocimiento de otros usos del territorio.

Mineirinho murió en 1962 y hasta hoy podemos verificar que se han hecho muchas otras apropiaciones sobre los espacios populares, pero solamente a partir de la década de los años 90 es que surgen palabras e imágenes que nos hacen mirar hacia el terreno.

Un debate: Diez años después: ¿Cómo está usted, Rio de Janeiro?

“Complicidad. Este tal vez sea el componente vital de esa triste historia. Hasta hoy – a pesar de todo el dinero gastado en el combate a la violencia – ningún “ciudadano de bien” que posee el hábito de negociar con narcotraficantes fue molestado. Tampoco ningún delegado de la policía o coronel de la policía militar perdió su puesto porque fuera flagrado con un carro de su propia corporación vendiendo armas de gruesos calibres para niños esqueléticos que mal conquistaron la mayoría de edad, pero dan su vida para cargar colgada en el cuello una AK-47 o la deseada AR-15. No hay directores de presidio encarcelados por cuenta de armas pesadas, teléfonos celulares, computadores y prostitutas

encontradas en las unidades por ellos administradas. (...) La mayoría de las veces, el desinterés de las policías en atacar el origen del narcotráfico llega a ser indignante. Hace un año, la fuerza de tarea formada por policías locales y federales descubrieron que el dueño de la corredora "Condortravel Turismo e Cambio Ltda.", Sr. Raymond Zeiger, de 51 años, trabajaba con lavado de dinero producido por el narcotráfico. Las investigaciones también tenían sospechas del abogado Carlos de Oliveira Silva, morador de una amplia cobertura¹³ en la Vieira Souto, en Ipanema, este era socio de Zeiger en una rentable operación financiera de importación de cocaína de Colombia junto con la familia del fallecido traficante Arnaldo Pinto de Medeiros, el sanguinario Uê.

De estos tres personajes, la única cosa que se sabe es que Uê fue muerto a tiros y su cadáver fue quemado, en septiembre de 2002, por su concurrente Fernandinho Beira-Mar, en un motín adentro de la cárcel de máxima seguridad – Bangu I.

Los señores Zeiger y Oliveira siguen tranquilamente con sus vidas. Entre tanto, es importante resaltar que estos siempre están protegidos por ágiles abogados y una cantidad razonable de habeas-corpus, prontamente concebidos por la justicia cuando se sienten incómodos o amenazados en sus actividades por alguna investigación. (...) pero hay gente más lista que nunca fue descubierta, por ejemplo los adinerados señores que especulan legalmente en el mercado financiero y cuando se equivocan o sufren pérdidas en apuestas con dólares, tienen la costumbre de recuperar su dinero financiando la compra de cocaína en Bolivia y Colombia. Por cada dólar que invierten en estas operaciones, consiguen recuperar otros diez dólares, en un espacio de tiempo nunca superior a dos semanas. Es un negocio fabuloso y seguro.

Políticos, policías, jueces y empresarios no son los únicos que integran esa maldita red de complicidad. En junio de 2002, Rio de Janeiro estaba nuevamente traumatizado y asustado con la violencia porque el periodista Tim Lopes, de la Red Globo, había sido muerto de una forma bárbara y cruel por un narcotraficante llamado Elias Maluco. Como siempre

¹³ Cobertura es el nombre que se utiliza para denominar un departamento que ocupa todo el nivel de un edificio y se encuentra en último nivel.

sucede en estas ocasiones de gran tensión, la sociedad se viste de negro realiza una manifestación en Ipanema. Al final de esta manifestación, dos chavos y tres chavas de clase media – entre ellos un periodista- fueron detenidos en la favela do Vidigal. Estaban vestidos con las playeras de la manifestación y fueron a la tiendita a comprar cocaína. Justificaron su presencia a los policías militares diciendo: “estábamos muy tristes con lo que había sucedido con Tim, necesitábamos un aliento para disminuir lo atormentado de nuestras vidas con tanta violencia en esta ciudad.” (...) Se hace necesario un diagnóstico serio y profundo sobre las causas de estos desatinos.”¹⁴

Creó que el señor Arnaldo César no debe haber leído a Clarice Lispector, puesto que la palabra complicidad retoma la cuestión de la violencia desde el punto de vista individualizante, cuando en realidad la violencia y el problema del narcotráfico en específico es un fenómeno social que es parte de la dinámica social de la ciudad. No se trata de complicidad, sino de desigualdad y justicia social. Los diferentes personajes que Arnaldo César presenta y que generalmente no están incluidos en las reflexiones y tan poco presentes en los proyectos de seguridad, cuando se tornan visibles demuestran que el narcotráfico es una cuestión amplia, compleja e involucra otros sectores y territorios sociales.

Este debate en el cual Arnaldo César participó surge a razón de re-evaluar cómo se encontraba Rio de Janeiro después de los dramáticos acontecimientos de la década de los años 80. La década de los años 80 es reconocida por un giro en la imagen de la favela, porque se vivieron tres tragedias que exigieron de la sociedad otro posicionamiento y otra comprensión respecto a la violencia y a los territorios populares. Los acontecimientos fueron tres chacinas, una en la favela de Acari, otra en la Candelaria y otra en la favela de Vigario Geral. En Acari asesinaron a adolescentes, en la Candelaria asesinaron a niños de la calle y en Vigario Peral asesinaron a 21 personas, algunas pertenecientes a una misma familia, incluso hubo familias que fueron exterminadas; en esta tragedia fueron asesinados adultos, ancianos y niños. Todos los asesinatos fueron acometidos por policías que componen grupos de exterminio.

¹⁴ César, Arnaldo. “Cumplicidade demoníaca” in Dez anos depois: Como vai você Rio de Janeiro?, Instituto de Estudos do Trabalho e Sociedade; Nº 5, Março 2003, pp. 11 y 12.

Finalmente escucharon a Clarice y la sociedad empezó a preguntarse a si misma el por qué de este tipo de justicia. Las vidas de estas personas recuperaron su valor y se produjo una serie de reacciones. A partir de ese hecho se organizaron y desarrollaron diferentes estrategias: la acción de la ciudadanía contra el hambre, el plan estratégico de la ciudad, el movimiento Viva Río, el Grupo Afroreggae, el programa favela-barrio, la dizque-denuncia, la Comisión Nacional de Trabajo, Río Credi, Banco del Pueblo Municipal. En fin estas tragedias gestaron un proceso de elaboración de políticas públicas centradas en la urbanización de las favelas. Es importante destacar que desde la década de los años 80 con la entrada del primer gobierno electo directamente después de la dictadura, la relación con las favelas estuvo siendo atravesada por el eje de los derechos humanos y la mentalidad de remoción fue sustituida poco a poco por la mentalidad urbanizadora. Pero, el efecto de las tragedias fue simbólico, porque la sociedad vivió como algo suyo los crímenes cometidos en contra de la comunidad popular.

En este sentido, podemos afirmar que las favelas sufrieron un cambio significativo con relación a la calidad de vida asociada al acceso a los servicios básicos de salud, educación, áreas de entretenimiento, saneamiento, agua y luz. Este cambio es significativo porque interviene directamente en las características que definen lo que es la favela y lo que es un barrio. Hoy un número razonable de favelas es considerada como barrio. Entre tanto, los dos campos donde no han habido cambios son el simbólico y el de la política de seguridad. Evidentemente estos dos campos están ligados entre sí en la medida en que la seguridad es interpretada como represión de las acciones criminosas y la favela es el territorio productor de criminales. Hoy el desafío está en la amplificación del cambio hacia otra relación simbólica con los territorios populares; este cambio se hace necesario porque las representaciones de estos territorios están marcadas por prejuicios y estereotipos basadas en definiciones que en muchos casos ya no corresponden a la realidad. El problema es que este campo simbólico produce una política de seguridad que en realidad ha institucionalizado el exterminio, ha aumentado la corrupción y los poderes territoriales del narcotráfico -poderosamente armado- y diseminó una cultura del terror y del miedo.

Por lo tanto, considerando que esta asociación entre territorios populares y violencia está basada en una percepción viciada, orientada por prejuicios, estereotipos e ignorancia, se torna necesario re-configurar la cuestión simbólica para tener incluso una aproximación

real a la cuestión de la violencia, sin perder de vista lo que llama la atención a Clarice: la justicia social.

Este trabajo pretende, por lo tanto, traer a la discusión los usos sociales del arte y el papel que este saber ha desempeñado en el contexto de la re-configuración simbólica de los territorios populares. El valor dado al papel del arte está relacionado al fenómeno social de nuevas prácticas artísticas-culturales desarrolladas en los territorios populares que exigen una reflexión, pero esta reflexión debe empezar por los criterios que de alguna forma se encuentran señalados en el texto de Clarice: posicionarse desde el punto de vista del yo como representante del nosotros; escuchar a los que viven en los territorios populares, considerar hablar desde lo que se siente, principalmente porque la lucha es contra el miedo y la necesidad de explotar mediante el modo de vivir hegemónico y homogéneo, no banalizar la muerte, re-construir el sentido de justicia a partir del terreno-territorio y no a partir de la idea de justiciero¹⁵ Para cumplir estos criterios es fundamental comprender para des-construir. *Comprender a partir de la palabra que habite el corazón del pensamiento, no buscar la palabra que nos tranquiliza y guarda nuestros sueños o la palabra que nos justifica.*

Partiendo de estos criterios que procuran dejar claro el lugar desde donde hablo, la intención de este primer capítulo en des-organizar las palabras e imágenes asociadas a los territorios populares es una tarea reveladora de que la mirada de una palabra más de cerca, se encuentra con imágenes e historias. Palabras, imágenes e historias que construyen territorios. Hay palabras e imágenes que pretenden clasificar, otras intentan definir, algunas son resultados de la percepción inmediata, pero todas surgen de la convivencia social. La vida en sociedad es fruto de la conjunción de la palabra, de la imagen a la materia. Toda grafía es territorio. Una visión del mundo es acción e intervención en la realidad. Este trabajo desea hacer hablar a la materialidad de la palabra, labrar la realidad de las imágenes. Posicionarse. Tomar la palabra es crear imágenes, pero también es posicionarse. Posicionarse es el arte de definir los límites.

¹⁵ Justiciero según el diccionario Aurelio Buarque de Holanda significa: (1) Aquel que hace justicia con las propias manos; (2) Individuo que, por su propia iniciativa o por solicitud de otro, e independientemente de la ley o de los poderes constituidos, supuestamente repara un mal, esp. por medio de la venganza.

¿Qué límites son rotos cuando labramos las imágenes producidas por los movimientos artísticas-culturales de los territorios populares? ¿Qué configuraciones surgen de las grietas abiertas por las imágenes rotas?

“Yo creó que “Nós do Morro” (Nosotros los del cerro) quiebra estereotipos cuando recibe a los visitantes, como por ejemplo, tu. Entonces, quien viene aquí y percibe que la gente piensa, que la gente ama, que la gente no vive en un gueto. Y que las personas comprendan eso y valoren el intercambio. Es eso lo que irá a quebrar, a quebrar con el “favelado”, como un pedazo de la sociedad inexpressivo, el que no tiene cultura o que tiene miedo, tienen náusea.”¹⁶

Lo que Maria habla es del trabajo de fronteras, del ejercicio de los límites. ¿Pero, qué relación tiene el arte con todo eso?

“Cuando yo pensé en fundar “Nós do Morro”, yo no pensé en organizar simplemente un proyecto de teatro. Yo pensé que un proyecto de teatro es como una filosofía de vida. Yo siempre pensé en organizar un grupo de teatro, pero nosotros estábamos hablando en dar acceso a quien no tenía acceso (...) Y, ese acceso produjo un deseo de (...) organizar un grupo con las filosofías básicas que yo creía que pudieran ser más transformadoras, que nosotros pudiéramos trabajar al artista y no solamente al actor. (...) Nosotros tuvimos la idea de llamar al grupo “Nós” (Nosotros) exactamente por causa de esa filosofía de pensamiento colectivo, de las ideas multiplicadoras, de la solidaridad, de la disciplina, de la organización, de la responsabilidad. (...) Es claro que regresa la búsqueda del buen ciudadano, que depende de las cosas sencillas (...) Nosotros creemos en los cambios de las cosas sencillas (...) Son cosas sencillas para formar al artista, mas el artista-ciudadano.”¹⁷

Un proyecto de teatro es como una filosofía de vida. En esta frase encontramos como proposición una posible conjunción entre el arte y vida, que podemos identificar en distintas narrativas del campo del arte moderno y contemporáneo. En la clase inaugural de los cursos de Filosofía e Historia del Arte, del Instituto de Artes, de la Universidad del Distrito Federal, en 1938, Mario de Andrade afirma que el “caoticismo”, la falta de

¹⁶ Testimonio de Maria José da Silva, fundadora, administradora y coordinadora de el área psicopedagógica de la Asociación Cultural Nós do Morro, 2º semestre 2005.

¹⁷ Testimonio de Guti Fraga, fundador, director general, actor y director de escena de la Asociación Cultural Nós do Morro, 2º semestre 2005.

orientación de gran parte de las artes contemporáneas no deriva de la variabilidad maravillosa de la técnica personal; pero sí de la ausencia de una actitud “más o menos filosófica”. En este sentido, invita a los alumnos a adquirir una conciencia artística, una actitud estética frente al arte y la vida.

“Se hace imprescindible que adquiramos una perfecta conciencia (...) un perfecto comportamiento artístico frente a la vida, una actitud estética disciplinada, apasionadamente in-subvertible, libre pero legítima, severa a pesar de insumisa, disciplinada de todo el ser, para que alcancemos realmente el arte. Solamente entonces el individuo regresará a lo humano. Porque en el arte verdadero lo humano es la fatalidad.”¹⁸

El artista-ciudadano, el intercambio, el acceso, una filosofía, lo humano del ser, son algunos de los parámetros a través de los cuales podemos entrar en este territorio de los movimientos artísticos-culturales. Estos conceptos normativos enuncian un proyecto político-social, proponen un ejercicio estético, un trabajo educativo y un análisis de la subjetividad. En este sentido, pueden ser comprendidos dentro de tres ejes de análisis: el eje socio-político, el eje formal y el eje psicopedagógico. Hacer arte en estos territorios es confrontarse con el desafío de des-construir los límites geográficos y simbólicos. Es revertir los circuitos de intercambios, hacer reconocer que en estos territorios hay gente que piensa, hay gente que ama, de estos lugares no salen solamente personas que ejecutan los servicios invisibles, hay personas que construyen la ciudad. Estos lugares son la ciudad y tiene cosas que decir. Estos lugares hacen hablar otra lengua a la ciudad. Es revertir las formas de expresar, significar, connotar. Es recuperar el “artehacer” del arte, interviniendo en la percepción y vivencia que uno tiene de sí mismo, en la percepción y vivencia que uno tiene del otro, en la construcción de visiones de mundo.

“Entonces, el estereotipo es roto (...) cuando el alumno presenta una tristeza en relación a su propia vida o en relación a su conocimiento (...) porque solamente con el conocimiento él va a poder entender al otro, él va a poder entrar en contacto con el otro y cambiar su conocimiento. Y, la forma de lucha de nosotros es el conocimiento (...)”¹⁹

¹⁸ Andrade, Mario de. “O artista e o artesão” in O Baile das Quatro Artes; 3ª Ed., Sao Paulo; Livraria Martins Editora S.A; Instituto nacional do Livro; 1975; pág. 33.

¹⁹ Testimonio de Maria José da Silva, fundadora, administradora y coordinadora de el área psicopedagógica de la Asociación Cultural Nós do Morro, 2º semestre 2005.

“Tu conociéndote, tu ya des-mitificas muchas cosas que imprimieron para ti, que tu imprimes para el otro (...) trabajando la auto-estima usted des-mitifica los estereotipos, los prejuicios, coloca en jaque, coloca en movimiento, en reflexión, coloca en la ronda de discusiones, levanta cuestiones (...) experimenta sensaciones (...)”²⁰

Estas cartografías del yo, del yo y el otro, del yo en el mundo nos remite a una investigación de la producción de las imágenes sociales. Producciones de imágenes que colocan en el centro de la escena el conocimiento como análisis, reflexión, investigación y productor de realidades más que un instrumento de interpretación. Los testimonios nos hablan de que más allá de la existencia de múltiples formas de ver el mundo existen formas de experimentar y vivenciar este mundo. Formas que abren heridas, conflictos, descálificaciones, valoraciones desiguales, jerarquías, o sea relaciones asimétricas.

El objetivo de este capítulo es tomar las palabras e imágenes como temas generadores que nos permitan comprender la vivencia, la percepción y las representaciones que constituyen las visiones de mundo, estableciendo un contexto socio-histórico que pueda orientar las interpretaciones de las relaciones asimétricas señaladas anteriormente. Algunos testimonios se constituyen en narradores de referencia para encontrarse lo no dicho entre las palabras, puesto que sus narraciones cuando son sobrepuestas a otras narrativas revelan zonas de conflicto. Aquí serán privilegiados los relatos de aquellos que hablan desde el gobierno, los artistas, los periodistas y los moradores.

NARRADORES Y NARRATIVAS DE LOS TERRITORIOS POPULARES BRASILEÑOS: LA FAVELA.

LAS FAVELAS Y EL GOBIERNO.

El gobierno tuvo que establecer algunos parámetros con la finalidad de planear sus intervenciones urbanísticas en las ciudades. Las “favelas” son consideradas como un problema para las instancias gubernamentales desde que surgieron y con esto fueron

²⁰ Testimonio de Regina Melo, actriz y coordinadora de el área pedagógica de la Asociación Cultural Nós do Morro, 2º semestre 2005.

blanco de un ejercicio de definición de este fenómeno social. Podemos decir que existen dos formas básicas de comprenderlas, una federal y otra municipal.

El Instituto Brasileño de Geografía y Estadística es el órgano federal que define la "favela" como "*un aglomerado anormal (...) un conjunto constituido por un mínimo de 51 unidades habitacionales, ocupando o teniendo ocupado hasta el período reciente, terreno de propiedad pública o particular, compuesto en general, de forma desordenada y densa; y carente en su mayoría de servicios públicos esenciales.*" Los aglomerados son identificados por la ocupación ilegal de la tierra y una urbanización fuera de los patrones vigentes. Estos patrones irregulares están reflejados en la presencia de calles estrechas e irregulares, lotes de forma y tamaño desiguales, construcción no regularizada por los órganos públicos y falta o precariedad de servicios públicos esenciales.

Según el Estatuto de la Ciudad, aprobado en julio de 2001, que reglamenta los artículos de la Constitución Federal referentes a política urbana, en su Artículo 2º, inciso XIV, define que la política urbana debe actuar en la "*regularización agraria y urbanización de áreas ocupadas por la población de baja renta mediante el establecimiento de normas especiales de urbanización, uso y ocupación del suelo y edificación, considerada la situación socio-económica de la población y las normas ambientales*". En este Estatuto podemos observar que las "favelas", invasiones y fraccionamientos irregulares son tratados como problemas urbanos a ser resueltos.

En estas definiciones hay concepciones que nos presentan conflictos:

- Aglomerado subnormal *versus* problemas urbanos a ser resueltos;
- Ocupación ilegal *versus* regularización;
- Patrones de urbanización irregulares *versus* régimen urbanístico específico donde se establecen normas especiales de urbanización, uso y ocupación del suelo y edificación;
- Área predominantemente habitacional constituida de un aglomerado de habitaciones o agrupamiento continuo *versus* área de especial interés social que debe ser constituida en residencias dignas y provistas de equipamientos sociales y culturales, espacios públicos, servicio y comercio.

Estos conflictos nos remiten a cuestiones de un poder público que en un momento reconoce y acepta y en otro momento no reconoce y no acepta la "favela" como parte integral o

igualitaria de la ciudad. La convivencia con la "favela" es un constante trabajo de fronteras. Fronteras que se constituyen y se deshacen a partir del territorio concreto y que van más allá de este territorio. Fronteras que nos hablan de otros ejercicios territoriales.

El término "aglomeración"²¹, similar a agrupamiento, se refiere a algo acumulado, amontonado. O sea, un grupo que no se puede discriminar, no se puede separar en categorías más claras. Un grupo indefinido, o mejor dicho, que es definido por una homogeneidad que indiscrimina.

A esta indiscriminación se añade el adjetivo anormal, que resalta la idea de que es algo afuera de la frontera de lo que se considera normal. Este estar afuera de la normalidad refuerza la ilegalidad que se fundamenta en las irregularidades en el uso del suelo. Sea porque es apropiación indebida, sea porque construye edificaciones afuera del patrón urbanístico instituido, sea porque no posee infraestructura.

Estos términos que representan parte del conflicto producido por las "favelas", demuestran una definición que no es un ejercicio de comprensión, más sí un método de intervención.

Los otros términos que surgen como contrapunto son términos que se basan en la existencia de un problema urbano que como tal debe ser resuelto. En este contexto, percibimos una conducta de regularización que nos remite a un reconocimiento de que estas áreas tienen singularidades que deben ser respetadas. Son ocupaciones del territorio que desarrollan un régimen urbanístico. Las casas, las vías, etc., son soluciones que deben ser analizadas y evaluadas a partir de su propia realidad. La referencia para realizar algún proyecto urbanístico es el interés social que debe promover la dignidad, representada por la capacidad de aprovisionar estas áreas de equipamientos sociales y culturales, espacios públicos, servicio y comercio.

Aquí identificamos alguna discusión de la norma, pero diferente de la normalidad o normalización. Al reconocer que las "favelas" son áreas que tienen una lógica en sus construcciones y formas de ocupación se establece que hay reglas, hay un procesamiento de la normatividad. Normatividad que orienta todas las ocupaciones o usos de los espacios en la ciudad. En realidad, estos términos ponen de forma más visible las relaciones que constituyen la "edificación" de una ciudad o de las ciudades.

²¹ El término "aglomeración" está relacionado con el de "prole", de "proletario". Las favelas se consideran por los demógrafos malthusianos como anomalías, amenazas, porque los pobres son culpables de reproducirse de manera desmedida.

PROYECTOS URBANÍSTICOS DESARROLLADOS EN RIO DE JANEIRO.

Es importante resaltar que todos los proyectos urbanísticos están insertos en un contexto de grave crisis habitacional en las grandes ciudades. Río de Janeiro tuvo un aumento poblacional alrededor de 120% en el periodo de 1870 hasta 1890, cuando pasó de 235 mil hasta cerca de 520 mil habitantes. En este mismo periodo el número de domicilios correspondía a 74%. O sea, en este periodo de 20 años, en la ciudad de Río de Janeiro había 46% de su población sin una casa para morar. En este contexto, la cuestión urbanística se transforma en un reto para los gobiernos. Podemos identificar 4 lógicas que orientaron las políticas urbanísticas: una higienista, una de pedagogía civilizatoria, una de remoción y una de urbanización.

Las favelas son un fenómeno social que surge en el pasaje del siglo XIX al XX. En el gobierno de Pereira Passos, en el año de 1902 se inicia la primera reforma urbana de Río de Janeiro, donde las moradas -caracterizadas como casas de cuartos o vecindades- son consideradas como habitaciones inmundas, asquerosas y a la vez escasas. La alternativa de la población pobre fue habitar los cerros. Pero, cada vez más, el crecimiento de la ciudad acaba por producir un uso muy diferenciado del territorio de la ciudad y este genera dos conductas básicas con relación a la favela: la condición de ser invisible hacia los ojos burgueses afrancesados y la falta de reconocimientos de sus derechos al acceso a los equipamientos urbanos básicos, que acaba por fundamentar los juicios que se generalizan en la época. Entonces, desde un principio se construye una percepción y una representación negativa de estos territorios y empieza a constituirse un discurso higienista hegemónico que enfatiza los riesgos a la salud pública generados por estos espacios. Este discurso higienista se perfecciona y orienta las relaciones entre gobierno y favela hasta la década de los años 30.

En los años 30, marcados por el régimen autoritario y populista de Getúlio Vargas, en cuyo sistema de gobierno se desarrolla una nueva postura con relación a los sectores populares. Vargas era considerado como "el Padre de los Pobres". En este contexto, el discurso estatal se fundamenta en la necesidad de mejoría de las condiciones de vida de los favelados. El proyecto de base del gobierno de Getúlio Vargas destinado a los sectores populares en el

área urbana estaba centrado en la construcción de “Parques Proletarios”. Estos Parques Proletarios tenían como función ofrecer a los sectores populares una morada digna, higiénica y a la vez una educación “civilizadora”. Entre tanto, es reveladora la información de que los Parques Proletarios eran casas “geminadas”²² de carácter provisorio que se transformaron en carácter permanente, que no poseían baño y cocina, ni sistema de desagüe. Había un baño colectivo. A pesar de estas contradicciones y de la percepción del favelado como un sujeto pasivo que necesita la intervención directa del Estado a través de un sistema regulador de la vida social establecido mediante de los códigos de conducta a que los moradores eran sometidos. Estos Parques Proletarios acabaron por generar una organización social de los mismos moradores y un tipo de contacto diferente entre gobierno y moradores.

En 1945, con el fin del periodo del gobierno de Vargas, surgen las comisiones de moradores que empiezan a reivindicar sus derechos sociales. Este movimiento de organización social a través de las comisiones de moradores genera una preocupación de parte de los sectores sociales más conservadores que en conjunto con la iglesia acaban por promover en 1946 la Fundación Leão XIII. Esta institución fue creada específicamente para intervenir en las favelas porque se creía que era necesario subir el cerro para que los comunistas no ocupasen la ciudad. Pero, como las intervenciones siempre tienen doble mano, esta intervención también ayudó a los moradores a que se organizaran porque se utilizaba la estrategia de trabajo comunitario en beneficio de la comunidad a fin de alcanzar mejoras urbanas.

En 1963, la Asamblea Legislativa destina 3% de la recaudación estatal para las obras de mejoramiento de las “favelas”. Con el golpe militar de 1964, las acciones gubernamentales son orientadas hacia la propuesta de remoción. En 1967, las asociaciones de moradores de las “favelas” pasan a estar bajo el control de la Secretaría de Servicios Sociales.

En la década de los 60 y 70 el proceso de remoción aleja a los sectores populares a regiones más lejanas al área de trabajo. Surgen los “Conjuntos Habitacionais” y el Banco Nacional de Habitación. En las “favelas” con asociaciones de moradores sigue la lucha por urbanización y no remoción. De 1962 hasta 1965, 27 “favelas” y 41.938 personas son removidas. De 1968 hasta 1973, se removió a 53 “favelas” y alrededor de 100.000 personas.

²² Se dice de aquel que posee partes duplicadas y yuxtapuestas.

A partir de la década de los años 70 empieza un cambio importante con relación a las intervenciones en las favelas. Las relaciones con las favelas pasan a ser orientadas hacia un proyecto urbanizador. En este proyecto urbanizador se incluye la propuesta de legalización de la tierra. Algunos factores considerados por Valla (1986) son elementos relevantes que favorecieron el desarrollo de propuestas urbanísticas:

- La preocupación de instituciones internacionales con el crecimiento de las periferias en el Tercer Mundo;
- El crecimiento de las favelas como reductos opositoristas, ya que las políticas de remoción fortalecieron a la organización de los moradores;
- El reconocimiento de la gravedad del problema de la favela, que habría crecido 317% en un periodo de 14 años, mientras que la población no favelada tendría crecido solamente 44%;
- la reorganización en 1979 de la Federación de Favelas del Estado de Rio de Janeiro, con el slogan “urbanización y pose de la tierra”;
- la presión de la iglesia católica, por intermedio de la pastoral de favelas, marcada entre otras acciones, por la Campaña de la Fraternidad de 1979 y la visita del Papa a la favela de Vidigal, en 1980;
- la desaceleración de la construcción civil para la clase media en función de la crisis económica;
- la percepción de los grupos políticos del potencial electoral de las favelas.²³

La década de los años 80 marcada por el proceso de redemocratización del país proporcionó un campo fértil para el desarrollo de asociaciones de moradores de favelas que basaban sus reivindicaciones en la responsabilidad del Estado de proporcionar el acceso regular al agua, desagüe, colecta de basura, iluminación, asfalto, escuelas guarderías, centros de salud y titulación de la propiedad. De hecho, podemos afirmar que la década de los años 90 a partir del programa “Favela-Barrio” de la Prefectura de Rio de Janeiro en conjunto con las asociaciones de moradores y otras iniciativas, hubo un gran avance en la concretización de estas reivindicaciones, con excepción de la titulación de la propiedad que

²³ SILVA, Jailson de Souza e BARBOSA, Jorge Luiz. Favela: alegria e dor na cidade, Rio de Janeiro, editora SENAC Rio; [X] BRASIL; 2005; pp. 51 y 52.

aún es un tópico donde se ha avanzado muy poco. En este sentido, la calidad de vida a partir de la conquista de estos tópicos resaltados anteriormente, ha aumentado considerablemente en los territorios populares. Incluso podemos concluir que la definición oficial de favela y su imagen social están en desacuerdo con la actual realidad de muchas comunidades. Hoy como afirman Souza e Silva y Barbosa (2005):

*"(...) Los diversos tipos de intervenciones en las favelas, sean los que sucedieron de demandas y acciones de los propios moradores o resultado de proyectos estatales para la reordenación del espacio urbano, generaron una profunda alteración en la paisaje de Rio de Janeiro. Con eso, la mayor parte de las favelas dejó de encuadrarse en la primera representación construida en el imaginario de la ciudad. (...) Pero, a pesar de esa transformación física de una gran cantidad de favelas cariocas, esto no correspondió a una transformación en la mentalidad de las clases dominante. Las representaciones estigmatizantes no dejaron de ser hegemónicas. (...) Persiste, en el imaginario de los moradores de la ciudad, en particular los residentes de los espacios formales y, por consecuencia, en las autoridades públicas, la representación de las favelas y de los favelados construida en las décadas de 1940 y 1950. La percepción anacrónica de los espacios populares fue, cuando mucho, amplificada. Actualmente, no sólo continúan siendo percibidas las ocupaciones como un espacio de ausencias y carencias (urbanas, sociales, legales, morales, etc.), como los grandes conjuntos habitacionales, construidos por el poder público durante su política de remoción. También son percibidos en el imaginario de la ciudad como favelas. El hecho de que estos conjuntos posean características distintas de las definiciones tradicionales en la percepción generalizada del paisaje urbano no parece producir ninguna diferencia."*²⁴

En estas narrativas "oficiales" a partir de las definiciones sobre lo que es una favela y los proyectos urbanísticos desarrollados podemos identificar la presencia de algunas contradicciones, algunos zonas conflictivas y principalmente lógicas estereotipadas y calcadas de prejuicios sociales. La cuestión que vamos privilegiar es la persistencia de

²⁴ SILVA, Jailson de Souza e BARBOSA, Jorge Luiz. Favela: alegria e dor na cidade; Rio de Janeiro, editora SENAC Rio; [X] BRASIL; 2005, pp. 51, 52 y 57.

representaciones anacrónicas en relación a la situación actual de la mayor parte de las comunidades y la persistencia de una percepción y experiencia con los espacios populares, marcada por estereotipos, estigmas y prejuicios. A fin de amplificar esta cuestión presentaremos otras narrativas que revelan la sobredeterminación de este hecho que exige la interlocución con otros actores y narradores para que no nos quedemos con un análisis basado solamente en el discurso “oficial”.

LA FAVELA, LOS LITERATOS Y PERIODISTAS.

Muchos escritores y periodistas se ocuparon y se ocupan de interpretar a las “favelas”. Podemos decir que contribuyen de una forma sustancial en la producción de un imaginario que es el resultado del esfuerzo en tratar de comprender este fenómeno social. Algunos subieron a los cerros y otros relatan desde abajo. A continuación seleccioné tres pequeños textos para ejemplificar la representación divulgada a través de estos medios.

Texto 1:

*“El cerro de la favela se quedó como **una leyenda** en la ciudad, entre tanto, nada más real que sus misterios. Poca gente ha subido aquel cerro – rarísimas personas llegaron a ver y a comprender el **laberinto** de las “baixicas”, escondites, sepulturas vacías y casuchas de puertas falsas que forman toda la originalidad del **barrio terrorista** donde la policía del 8º distrito no va. (...) ¿Rio es un misterio? (...) Hay, sin duda, **dos ciudades** en Rio. La misteriosa es la que más me encanta. Me gusta verla en lucha contra la otra – la ciudad que todos tienen mucho placer en conocer. (...) la favela tiene el talento y el humor de provocar envidia. Cada vagabundo de la calle es una inteligencia espontánea, creadora de frases que luego la ciudad toda acepta y no sabe crear.”²⁵*

Texto 2:

*“Rio es una **aglomeración de varias ciudades** (...) cada una adquiriendo una fisonomía particular y una cierta autonomía de vida material y espiritual (...) son **sub-ciudades** (...)”*

²⁵ Orestes Barbosa, “A favela na década de 20” - 1923, publicado no livro. “Bambarbã”, RJ, Sec. Mun. De Cultura, 1993. 2.ed. Información obtenida en las páginas de internet: www.opandainfo.net y www.vivafavela.com.br

*Más de todas las ciudades (...) la más original es la que se extiende por los cerros (...) la más original y la más triste (...) Hace pocos días, en el cerro de la "Conceição", en lo alto, encontré una mujer, lavandera, que no viene al centro de la ciudad hace 33 años (...) ¡Toda una existencia! (...) Hicimos "abajo" la Abolición y la República, creamos y destruimos Gobiernos (...) rasgamos en avenidas el viejo centro urbano (...) Y, tan cerca materialmente de nosotros, en su cerro, esta criatura está hace 33 años tan **moralmente alejada** de nosotros, tan **separada de facto** de nuestra vida, como si retrocediera en el espacio y en el tiempo, como si estuviese viviendo en el siglo pasado, y en el fondo de China o de Australia... No se si es desgracia o felicidad esto (...) estas **criaturas apagadas y tristes, apáticas e inexpressivas, que viven fuera de la vida...**"²⁶*

Texto 3:

*"Estábamos, en plena "favela", **fuera del mundo** (...) enclavada en Rio de Janeiro, la "favela" es una **ciudad adentro de la ciudad**. Perfectamente diversa y absolutamente **autónoma**. No fue afectada por reglamentos de la Alcaldía y está lejos de la vista de la policía. En la "favela" nadie paga impuestos (...) En la "favela", es **la ley del más fuerte** y del más valiente. La navaja liquida los casos. El coraje dirime todas las contiendas. Hay mucho crimen, mucha muerte, porque son estas las soluciones para todos los géneros de negocios – negocios de honra como negocios de dinero. En la "favela" no hay divorcios, porque nadie se casa. No se hacen contratos (...) Venía bajando la noche sobre la bahía. Ya era hora de retirarnos (...) Con mucho trabajo **bajamos**, llegamos, finalmente a la calle, al pie del cerro. **Regresábamos a la vida, a la ciudad, con luz, con calles, con tranvías** (...)"²⁷*

En estos textos podemos verificar la presencia de algunas palabras que poseen una carga significativa negativa: Barrio terrorista, dos ciudades, sub-ciudades, personas moralmente alejadas de Nosotros y separadas de facto de Nuestra vida, criaturas apáticas e inexpressivas que viven fuera de la vida, fuera del mundo, ciudad adentro de la ciudad. ¿Pero, más allá de

²⁶ Cláudio Bilac, "Fora da vida" - 1908, in libro "Ironia e Piedade", RJ, Ed. Francisco Alves, 1916.

Información obtenida en las páginas de internet: www.opandeiros.net y www.vivafavela.com

²⁷ Benjamín Costallat, "Misterios do Rio"-1924, publicado pela Sec. Mun. De Cultura, RJ, 1995. Información obtenida en las páginas de internet: www.opandeiros.net y www.vivafavela.com.

estos textos qué nombres, qué percepciones, qué comprensiones podemos destacar? Llamo la atención de algunos nombres:

- (1) "lugar infestado de vagabundos y criminales",
- (2) "patología social",
- (3) "foco epidémico",
- (4) "habitado por las clases peligrosas",
- (5) "contaminación",
- (6) "aldea de Casebres²⁸",
- (7) "aglomeraciones",
- (8) "villa de la miseria indolente",
- (9) "arrabal²⁹ de la sordidez alegre",
- (10) "covachas horrendas",
- (11) "asilos de miseria",
- (12) "promiscuidad",
- (13) "covachas fétidas e inmundas",
- (14) "reducto de malandros³⁰",
- (15) "especie de aldea de indígenas",
- (16) "mundo de miseria",
- (17) "antro de indigencia",
- (18) "negra mancha",
- (19) "llagas sociales",
- (20) "Morro-Academia",
- (21) "Catedráticos de Morro".

Analizando de forma general, en estos nombres y también en los textos presentados identificamos que estos nos remiten al higienismo, a la percepción policiaca criminalizante, a prejuicios raciales y sociales, al moralismo y de forma esporádica a producciones

²⁸ Casebre según el diccionario Aurelio Buarque de Holanda significa: Casa pequeña y/o pobre.

²⁹ Arrabal es un lugar de campamento, doblamiento de carácter provisional.

³⁰ Malandro quiere decir individuo dado a abusar de los otros o que no trabaja y vive pequeños servicios, individuo perezoso, ladrón.

culturales. Podemos decir que hasta hoy estas categorías permanecen orientando el imaginario en general, donde la "favela" es un lugar sucio, peligroso, miserable pero alegre. Por esto, algunos autores utilizan expresiones como: "otro mundo", "ciudad partida", "subciudades", "fuera de la vida". Expresiones que nos indican como la ocupación de la ciudad y la circulación por la ciudad producen percepciones que revelan modos de vivir. Percepciones que nos hablan de un proceso de exclusión, porque la favela es el "otro mundo", la "favela" es lo que está a "fuera de la vida". La "favela" es el "otro" visto a través del parámetro de los que viven abajo donde se regresa a la vida, donde se regresa a la ciudad, donde hay luz, calles y tranvías.

La mayoría de los periodistas y literatos parecen defender la existencia de un gobierno paralelo que rige la cotidianidad de esta ciudad adentro de la ciudad. Dicen que su autonomía se hace por la ausencia de la Alcaldía y de la policía, por la ausencia de impuestos y contratos. Por eso, afirman que hay una ley del más fuerte basado en un código de honor. Nuevamente podemos percibir una definición a través de lo que está adentro de las reglas del gobierno y lo que está afuera de las reglas del gobierno. Entre tanto, gobierno y Estado no es lo mismo. Gobierno es la instancia temporal que hace al Estado funcionar, que hace que el Estado signifique o no un proyecto para el bien común. Por lo tanto, en la favela siempre hubo la presencia del Estado, pero un Estado que en sus formas de gobernar no incluye a todos sus ciudadanos en sus proyectos de constitución de una ciudad. La presencia de otras normas es generalmente percibida como falta de civilización. Porque *"en la favela no hay nada... no hay luz...no hay agua...no hay calles...no hay drenaje...no hay escuelas...no hay hospitales... el terreno no es de nadie"*. (3)

La "favela" es definida por lo que no es y por lo que no tiene. Es una negación de la ciudad o una negación de la civilización. Allá no llegó el progreso. Por esto, cuando el gobierno "de acá" comienza a querer integrar la "favela" a la ciudad vienen propuestas de intervención, como: demolición, remodelación urbana, remoción, higienización, transferencia, extinción, recuperación, rehabilitación. Propuestas que intentan homogeneizar territorios que son diversos y que tienen historias diversas. Son interpretaciones que refuerzan el punto de vista gubernamental sin poner la propia concepción en que el gobierno se basa y sin considerar la concepción de Estado como un territorio que debe ser regido por acuerdos establecidos por todos los ciudadanos, no

solamente por algunos. Los periodistas, los literatos y el Gobierno parten del mismo principio de representar las favelas a partir de la ciudad formal sin considerar las historias que formaron estas favelas. Por eso es importante incluir la historia de las favelas a partir de las narrativas de sus moradores.

LA FAVELA Y LA HISTORIA ORAL.

“(...) Los cerros (...) cada uno tiene su historia, más o menos, asombrosa, su leyenda o su fama (...)”. Comparando las historias relatadas por los moradores es perceptible que entre las “favelas” existen jerarquías. O sea, hay quién perciba que unas “favelas” son mejores que otras. Hay las favelas que son el “Berço do Samba”, otras que son ex-haciendas, unas ex-quilombos, algunas son el resultado del proceso de remoción, hay las que tienen como origen el urbanismo de la ciudad, otras que son el resultado de la lucha comunitaria. La historia de las favelas está asociada a la historia de la esclavitud, de la desigualdad social, de las políticas públicas, del crecimiento de las ciudades y de las diferencias culturales.

En un contexto estructural podemos identificar que el cambio de la estructura económica basada en la producción agrícola y latifundista, la liberación de los esclavos asociada a la ausencia de proyectos de inclusión socio económica de esta población y la introducción de una economía basada en un proceso de industrialización, genera un cambio en el paisaje de la ciudad que se urbaniza cada vez más. Por eso, podemos verificar el origen de muchas favelas a partir de ocupaciones realizadas por esclavos que fundaban quilombos, esclavos que quedaron libres después de la abolición de la esclavitud, obreros que vivían al lado de las obras de urbanización realizadas en la ciudad, obreros que vivían al lado de la fábrica en la cual empezaba a trabajar. Obreros que muchas veces se constituían de emigrantes expulsados del medio rural.

TIERRA DE LA SAMBA, DE LOS NEGROS, DE LOS OBREROS, SUJETOS SOCIALES Y ELECTORES EN POTENCIAL.

Las “favelas” conocidas como “Mangueira”, “São Carlos” y “Salgueiro”, eran consideradas como lugares de gente honesta, que pagan impuestos (impuesto predial y agua), con calles

más anchas, con casa de ladrillo y con número. Las personas son solidarias y por iniciativa particular hacen mejoras en la comunidad. Las tiendas tienen los precios de sus mercancías regulados y no ocurre explotación inmobiliaria. Son también considerados los “Morros-Academias”. Los lugares que abrigaban a los maestros del “pandeiro”, de la “cuica”, de lo “cavaquinho”, etc. Era la tierra de la “Samba”.

Las “favelas” “Escondidinho” y “Serrinha” son el contrapunto de las haciendas. La primera es representante de las historias de los “Quilombos” en Rio. La segunda es una de las regiones que los esclavos ocuparon después de la abolición de la esclavitud. O sea, son “favelas” que traen la marca de la cultura negra y de la experiencia de la esclavitud.

A través de una investigación de una trabajadora social, Maria Hortencia do Nascimento e Silva, realizada en 1942, identificamos un nuevo fenómeno asociado a la configuración de las favelas. La comunidad de “Largo da Memoria”, situada en el barrio “Jardim Botánico” fue removida al “Parque Proletario da Gávea”. Esta “favela” se conformó a partir de la construcción de un canal en la calle principal. En esta investigación de Nascimento e Silva, se observa que muchas “favelas” empiezan a formarse en función de obras públicas de urbanización que hacen mudarse a muchos obreros de locales lejanos para obligarlos a ubicarse en las inmediaciones de sus trabajos. Esta misma trabajadora social también llama la atención hacia otras formaciones de favelas que son provenientes de la proximidad con las fábricas.

Otras “favelas” de la zona sur de Rio de Janeiro no fueron removidas porque los habitantes se organizaron para resistir y posteriormente constituyeron organizaciones de moradores y la federación de las Favelas del Estado de la Guanabara (FAFEG-1963), con o sin la participación de la iglesia. Las más conocidas son “Rocinha”, “Cantagalo”, “Santa Marta” y “Vidigal”.

A través de estas pequeñas historias de los nombres de las “favelas” podemos percibir que las categorías que destacan son: Hacienda versus esclavos; inmigrantes versus urbanización; especulación inmobiliaria versus remoción; trabajadores versus fábrica.

En este contexto, hay un último elemento que atraviesa las favelas: los moradores como electores potenciales. El movimiento de organización de los moradores de las favelas generado por los cambios entre las relaciones entre gobierno y favela produce poco a poco la figura de la reivindicación, donde los moradores pueden servir como moneda de trueque

en la vida política institucional y a la vez surgen como sujetos sociales con derechos sociales. Este ejercicio del poder político que en dado momento habla de la asociación entre poder institucionalizado y corrupción y en otro momento habla del poder institucionalizante que obliga al gobierno ejercer el poder para todos los ciudadanos, instauro la necesidad de discutir estos territorios desde el lugar de los derechos humanos. Principalmente por la criminalización de estos territorios.

La introducción de la cuestión de los derechos humanos entre el poder asociado a la corrupción y el poder asociado al ejercicio de los derechos sociales genera un desvío importante en la imagen criminalizadora, porque se empieza a orientar la discusión hacia el derecho a la vida y a la justicia social. Diferente de la posición hegemónica que representa este territorio como “fábrica de criminales” que justifican el ajusticiamiento, el exterminio como una ética de justicia que orienta a las políticas de seguridad.

La lógica de los derechos humanos revela la corrupción más claramente como delito de la policía y de los políticos involucrados con negocios ilegales o clientelares. Además, lo que antes era una política de seguridad pública, los “grupos de exterminio”, pasa a ser considerada como el propio acto criminal. La cuestión de la criminalidad puede ser reflexionada más allá de actos de personas que viven en las “favelas” o que están en situación de miseria. Violencia y crimen no son la misma cosa. El crimen debe ser comprendido en el contexto de la violencia. En el contexto de la violencia la cuestión de la exclusión se encuentra en la base.

Actualmente, en el último censo realizado por el Instituto Brasileño de Geografía y Estadística, en 2000, se destaca que en el Municipio de Rio de Janeiro viven en “favelas” 1.092.783 personas, para una población total de 5.851.914. O sea, las “favelas” representan el 18,67% del total. Entre 1990 y 2000, la población de las “favelas” creció 2,4% al año contra 0,38% del resto de la ciudad, o sea, a un ritmo 6 veces más alto.

Este crecimiento constante, a pesar de los métodos de intervenciones gubernamentales demuestra que las “favelas” exigen una proximidad que proporcione una comprensión “real”. Las “favelas” producen una crisis en la imagen de Rio de Janeiro, conocida como la Ciudad Maravillosa. Hoy, está más que claro que no es tan maravillosa para muchos de sus habitantes. Entonces, la “favela” y la crisis de imagen que produce debe ser digerida, a fin de proporcionar la visibilidad de nuestros problemas y de nuestras soluciones.

LA FAVELA Y LOS ARTISTAS.

Nuevamente surge la cuestión de lo humano del ser, la cuestión de la visibilidad, la cuestión del reconocimiento social. En este contexto, parece que cualquier producción artístico-cultural de estos espacios tiene que confrontarse con la necesidad de sobrepasar los límites simbólicos que se concretizan en las relaciones, interpretaciones e intervenciones en los espacios populares. La percepción y recepción que puedan tener las producciones artísticas-culturales de los espacios populares están intrincadamente asociadas con las imágenes sociales de estos espacios. En este sentido, podemos comprender por qué es importante la cuestión de la calidad del trabajo y la cuestión de la auto-estima tantas veces resaltado en las entrevistas con los representantes de los movimientos artísticos-culturales. Estos artistas, antes de tener la oportunidad de evaluar su trabajo artístico, son percibidos como "favelados", como sinónimo de ausencia.

"Y es claro que para todo eso, nosotros somos de un cerro, somos de una "favela" y hay un estereotipo muy grande entre la clase pobre y la clase media-clase alta. Y toda la vida nos quedamos en la búsqueda de cómo romper ese estereotipo. Este estereotipo solamente se rompe a través de la calidad, solamente la calidad puede cambiar alguna cosa. Y, junto con la calidad tarda un largo tiempo que, a través de premios, de reconocimientos, de visibilidad, se van rompiendo estos estereotipos y te colocas como artista común, en un mercado común. (...) Nosotros existimos hace 19 años, pero hasta que ganamos el primer premio, nosotros éramos como si fuéramos anónimos. (¿) Como hace 15 años, las personas preguntaban: ¿Cómo está el teatro allá en el cerro? ¡¡Y, nosotros no hacemos otra cosa en la vida que investigar de forma más profunda el arte de interpretar!! Puede verse en cualquier clase (¿)(nadie habla) ¡Ah! Pobrecito del niño de aquí del cerro! ¡No! Aquí preguntamos: ¿Cómo tú puedes dar lo mejor? ¿Cómo puedo tener lo mejor de ti? (...) ¡¡¡Nunca vendemos miseria!!! ¿Somos un proyecto social? ¡Si! Nosotros damos acceso a quien no tiene acceso. Pero, no vendemos miseria, ni nunca hablamos de que nuestro proyecto es para sacar a alguien del narcotráfico o para sacar de la prostitución. ¡¡¡Porque no lo es!!! Porque es para dar oportunidad para quien no la tiene!!! (José)

No es suficiente hacer una investigación formal y técnica del arte, del teatro, paralelamente es necesario construir otra visibilidad, una contra-imagen que pueda romper el círculo vicioso de la percepción estigmatizada.

Retomemos el comentario hecho por Orestes Barbosa donde dice que “(...) *la favela tiene talento y humor para provocar envidia. Cada vagabundo de la calle es una inteligencia espontánea, creadora de frases que luego la ciudad toda acepta y no sabe crear*”. Dejando al lado la provocación de que en la ciudad no existe creación sino solamente imitación, es interesante percibir que existe implícitamente la idea de que en este “otro mundo” transitan narrativas que son incorporadas a la ciudad. Narrativas marcadas por el talento. Talento que está relacionado con la actividad creadora. Por cierto, este circuito creador siempre se caracterizó por un intercambio, un diálogo, una interlocución más que una intervención. Muchos músicos, cineastas, artistas plásticos circulaban y hacían circular palabras e imágenes entre los mundos.

Entre la favela y los artistas siempre hubo algún tipo de intercambio, de diálogo, de interlocución más allá de la intervención. Muchos músicos, cineastas, artistas plásticos circulaban y hacían circular palabras e imágenes entre estos territorios. Podemos citar algunos ejemplos:

En el área del cine podemos destacar como primer trabajo sobre la favela el largo-metraje de José Carlos Burle denominado “Também somos irmãos” (También somos hermanos), realizado en 1949. Pero, los trabajos que se tomaron en una referencia en el cine brasileño fueron “Rio 40 Graus” (Rio cuarenta grados), realizado en 1955 por Nelson Pereira dos Santos, considerado el fundador del “Cinema Novo” (Cine Nuevo) y “Cinco Vezes Favela” (Cinco Veces Favela) realizado en 1962 por un grupo de cineastas que participaban en el Centro Popular de Cultura (CPC), brazo cultural de la Unión Nacional de estudiantes de la década de los 60. En esta película participaron cinco nuevos cineastas, que formaran la generación del “Cinema Novo”, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Borges, Carlos Diegues y Marcos Faria. En la década de los 90, conocida como la década de la retomada del cine brasileño, surgen nuevas incursiones en el tema: “Como nascem os anjos” (Como nacen los ángeles) y “Seja o que Deus Quizer” (Sea lo que Dios quiera) de Murilo Salles; “Veja essa canção” (Vea esta Canción) y “Orfeo” de Carlos Diegues; “Cidade de Deus” (Ciudad de Dios) de Fernando Meireles; en el sector de documental

tenemos Eduardo Coutinho con “Santo Forte” (Santo Fuerte) y “Babilonia 2000”. Así como su discípulo Joao Moreira Salles con “Notícias de uma Guerra Particular” (Noticias de una guerra particular).

El artista plástico Hélio Oiticica que participó del movimiento “neoconcretista” brasileño, que contribuyó en el movimiento “tropicalista” del cual salieron Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Betania, Gal Costa, también, estuvo cercano a la “favela da Mangueira” donde los moradores participaron en algunas obras que creó y que denominó de “Parangolé”. Además, fue amigo de “Cara de Cavalo”, uno de los más famosos bandidos de la época, que en un operativo policiaco murió con 100 tiros.

Hélio Oiticica lo inmortalizó en una obra prima llamada: homenaje a “Cara de Cavalo”. La obra consiste de una caja envuelta por una tela transparente de nylon, cuyas paredes interiores contienen cuatro reproducciones de la foto oficial del bandido asesinado, tirado en el piso, perforado de balas y con los brazos extendidos en forma de cruz. En la base de la caja se encuentra un saco con pigmento rojo donde está escrito como en una lápida: “Aquí está y aquí se quedará. Contemple su silencio heroico.”

Sobre esta obra Oiticica dice:

“(...) Conocí a “Cara de Cavalo” personalmente y puedo decir que era mi amigo, mas para la sociedad era el enemigo público nº1, buscado por crímenes osados y asaltos – lo que me deja perplejo es el contraste entre lo que yo conocía de él como amigo (...) y la imagen hecha por la sociedad, o la manera como su comportamiento actuaba en la sociedad (...) Este homenaje es una actitud anárquica contra todos los tipos de fuerzas armadas: policía, ejército, etc. Yo hago poemas-protestas (en capas y cajas) que tienen sentido social, mas esta para “Cara de Cavalo” refleja un importante momento ético, decisivo para mí, pues refleja una revuelta individual contra cada tipo de condicionamiento social. En otras palabras: la violencia es justificada en el sentido de revuelta, mas nunca el de opresión.”³¹

Hélio Oiticica llama la atención hacia tres cosas importantes: la cuestión ética-estética; el contraste entre lo que él conocía y la imagen hecha por la sociedad y la relación condicionamiento social-violencia-revuelta-opresión. Parfraseando al periodista brasileño

³¹ Oiticica, Hélio in “A invenção de Hélio Oiticica” de Celso Favareto, Editora Edusp y FAPESP, 1992, p. 131.

Zuenir Ventura resalta que “Cara de Cavalo” entró más merecidamente al acervo de las artes plásticas que para la crónica de la criminalidad de Río de Janeiro. Incluyendo “Cara de Cavalo” en el territorio del arte, los razonamientos producidos por él más que representar el perfil de un criminal es un proceso de reflexión sobre la realidad misma.

En el Manifiesto de la Poesía Pau-Brasil también identificamos la presencia de la favela: *“La poesía existe en los hechos. Las casuchas de azafrán y de ocre en los verdes de la favela, sobre el azul cabralino³² son hechos estéticos.”³³*

Este intercambio y diálogo entre favela y artistas ha sido desarrollado a partir de diferentes frentes. En diferentes momentos históricos, podemos demarcar esta relación en diferentes obras y testimonios. Esta relación ha venido produciendo un universo de experiencias compartidas que refuerza la idea de que existe un camino fértil a ser investigado y analizado.

Actualmente, empieza a surgir una especie de “artistas-proponentes”, que además de ser artistas son también actores y voces de los espacios populares. Por ejemplo, MVBill es el nombre artístico de Alexandre Pereira Barbosa, cantante de Rap que vive en la “Cidade de Deus” y adopta la propuesta del Hip Hop como estrategia política. En uno de sus textos, que escribió para el portal www.vivafavela.com.br hace una observación muy pertinente. Podemos decir que la idea central es: las calles imitan la vida.

A través de la televisión mira un reportaje sobre la ciudad de “São Paulo”. En este reportaje se habla de la existencia en un barrio de la periferia, barrio “Jardim Angela” y de una calle llamada Afganistán. En otros barrios más nobles se encuentra una calle llamada Estados Unidos. Bill llama la atención que la diferencia es clara: *“En Afganistán falta todo: seguridad, asistencia del gobierno, falta tanta cosa que comparamos con el Afganistán de verdad (...) mientras el tráfico va fastidiando la vida de todos y la policía no se queda atrás.”* Además, la calle de a lado se llama Paquistaní y la calle a lado de la de los Estados Unidos se llama Inglaterra. La expectativa es de que solamente falta empezar la guerra. Las calles imitan la vida porque parece que los representantes colocan a todos en su debido lugar. *“Los jodidos de un lado y los ricos del otro. Para las periferias abundan nombres*

³² Cabralino viene del nombre de Pedro Alvarez Cabral, quién llegó a Brasil en nombre de la corona portuguesa para colonizarlo.

³³ Andrade, Oswald. Manifiesto de la Poesía para Brasil en Homenaje, Benedicto. Antropofagia no alcance de todos en Oswald Andrade/Obras Completas VI. Do Pau-Brasil e as Utopías; RJ, Editora Civilização Brasileira; 1970, pp.5.

que representan los oprimidos y para los ricos, los nombres que representan los agraciados (...) No se trata de querer que la (avenida) "Paulista" se llame Cabul, mas bien que se puede pensar en como es que se crea este sistema de nombrar las cosas."(7)

Siguiendo este razonamiento encontramos otra reflexión que viene a sumarse al "sistema de nombrar las cosas". En este se habla que leyó un artículo de una revista que lo hizo pensar. En este artículo se dice: *"en las favelas y periferias brasileñas las palabras valen más que el aire que se respira"* y Bill comenta *"están hablando del Rap como forma de expresión política y cultural de una gente que se encuentra y se siente afuera del proceso"*. Sus cuestionamientos se dirigen en el sentido de saber si aquellos, como él, que hacen Rap, *"que hacen la música de la favela, de gueto"*, saben lo que quieren. Propone: *"Yo no quiero que el Rap sea una música de denuncia hecha por un montón de locos que no saben lo que quieren y lo que dicen, no quiero que el Rap estampe la imagen de una música de un montón de locos que reproducen, casi industrialmente, las ideas que un día alguien expuso, no quiero que seamos la imagen de la desorganización (...)"*³⁴ *Afirma que cree que el Rap abrió nuevos espacios para el pueblo de la "favela", que hicieron muchas cosas, pero se preocupa con lo que se puede hacer, con lo que se conquistó. Explica: "El material humano es lo que me preocupa"*.

De hecho, los artistas de los espacios populares parecen proponer la construcción de un nuevo sistema de nombrar las cosas. En esos movimientos artísticos-culturales de los espacios populares existe una potencialidad de reconstrucción de otro imaginario, de otra forma de cohesión social, de otro campo dialógico. Porque el proceso de exclusión acaba por producir un vacío de comunicación que no es la simple información lo que puede revertir este cuadro, sino el ejercicio de conocer al otro. Un conocimiento que a la vez es también un reconocimiento social.

Siguiendo el análisis de la cartografía de los nombres y de las imágenes, destacaremos algunas narrativas y algunos nombres asociados a la periferia de la Ciudad de México, a fin de dibujar un contexto histórico que sitúe las representaciones, las percepciones y vivencias territoriales desde donde se ubican los movimientos artísticos-culturales aquí seleccionados como campo de análisis.

³⁴ MVBill, Portal de Internet www.vivafavela.org, 09/01/2003.

CIUDAD DE MÉXICO “ENTERRADA Y RESUCITADA CADA DÍA”³⁵: CIUDADES PERDIDAS Y PERIFERIAS

En un primer momento presentaremos las destrucciones, reconstrucciones y construcciones de la Ciudad de México, privilegiando las significaciones que se van configurando y van instituyendo diferentes usos de la Ciudad. En seguida, pondremos mayor atención a algunas colonias y municipios pueden servir de referencia para analizar a los territorios populares, como: la colonia de Tepito; la colonia de Santa Fe y el municipio de Nezahualcoyotl. Las narrativas presentadas serán basadas en los mismos actores sociales seleccionados para analizar las “Favelas” en Brasil, Rio de Janeiro: representantes del gobierno; periodistas; literatas; moradores y artistas del barrio.

CIUDAD DE MÉXICO: “NOVEDAD DE HOY Y RUINA DE PASADO MAÑANA.”³⁶

“(…) Si es normal que las estadísticas omitan la descripción cualitativa de los fenómenos, no lo es que nuestros sociólogos no adviertan que detrás de esas cifras hay realidades psíquicas, históricas y culturales irreductibles a las groseras medidas que, por fuerza, debe utilizar el Censo.

(…) Cuando llegó el progreso a la moderna, nuestra casa, hecha con los despojos del mundo precolombino y las viejas piedras de la civilización hispanocatólica, se desmoronaba; la que hemos construido en su lugar, aparte de albergar únicamente a una minoría de mexicanos, ha sido deshabitada por el espíritu. Pero el espíritu, no se ha ido; se ha ocultado.”³⁷

Así como no podemos dejar de hablar de la violencia y las descripciones cualitativas que se encuentran por detrás de ellas revelando realidades psíquicas, históricas y culturales de la Ciudad de Rio de Janeiro, cuando hablamos de la Ciudad de México nos confrontamos con los despojos vivos del mundo mesoamericano y las viejas piedras de la civilización

³⁵ Paz, Octavio. Publicados en 1987 en la recopilación *Árbol adentro*, Barcelona, Seix Barral.

³⁶ Paz, Octavio. Publicados en 1987 en la recopilación *Árbol adentro*, Barcelona, Seix Barral.

³⁷ Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad. Postdata y Vuelta a El Laberinto de la soledad*, México; Fondo de Cultura Económica; 2004; pp. 287 y 289.

hispanocatólica y más recientemente el arquetipo estadounidense. Entre despojos, piedras y arquetipos una minoría se siente nombrada y una realidad muy extensa se queda en el silencio o se oculta por detrás de palabras que no expresan la complejidad de su historia vivida. Hay otro México, según Octavio Paz, que se encuentra sumergido, reprimido, enterrado vivo.

Para referirse al México subdesarrollado, algunos antropólogos usan una expresión reveladora: cultura de la pobreza. La designación no es inexacta sino insuficiente: el otro México es pobre y miserable; además, es efectivamente otro. Esa otredad escapa a las nociones de pobreza y de riqueza, desarrollo o atraso; es un complejo de actitudes y estructuras inconscientes que lejos de ser supervivencias de un mundo extinto son pervivencias constitutivas de nuestra cultura contemporánea. El otro México, el sumergido y reprimido, reaparece en el México moderno: cuando hablamos a solas, hablamos con él, cuando hablamos con él, hablamos con nosotros mismos.

Si el hombre es doble y triple, también lo son las civilizaciones y las sociedades. Cada pueblo sostiene un diálogo con un interlocutor invisible que es, simultáneamente, él mismo y el otro, su doble. ¿Su doble? ¿Cuál es el original y cuál el fantasma? (...) Ni adentro, ni afuera, ni antes ni después: el pasado reaparece porque es un presente oculto. (...) Aquello que pasó efectivamente pasó, pero hay algo que no pasa, algo que pasa sin pasar del todo, perpetuo presente en rotación. (...) Apenas si debo repetir que el otro México no está afuera sino en nosotros: no podríamos extirparlo sin mutilarnos. Es un México que, si sabemos nombrarlo y reconocerlo, un día acabaremos por transfigurar.³⁸

Este otro está asociado a la pobreza, al atraso, a la persistencia de un mundo extinto que reaparece en el mundo moderno. Pero, lo que hace Octavio Paz es traer este otro México hacia nosotros porque no hay adentro ni afuera, hay algo que pasa sin pasar de todo. El camino que sugiere Paz es saber nombrarlo y reconocerlo, para transfigurar. El silenciamiento, el ocultamiento, la represión hacia este otro México como se fuera algo externo a nosotros produce mutilaciones en las formas de vivir la historia.

"(...) La historia nos obliga a vivirla: es la sustancia de nuestra vida y el lugar de nuestra muerte. Entre vivir la historia e interpretarla se pasan nuestras vidas. Al

³⁸ Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. Postdata y Vuelta a El Laberinto de la soledad, México, Fondo de Cultura Económica, 2004; pp. 289 - 291.

*interpretarla, la vivimos: hacemos historia; al vivirla, la interpretamos: cada uno de nuestros actos es un signo. La historia que vivimos es una escritura: en la escritura de la historia visible debemos leer las metamorfosis y los cambios de la historia invisible. Esa lectura es un desciframiento, la traducción de la traducción (...) Cada traducción es una creación.*³⁹

La lectura de las metamorfosis y de los cambios de la historia invisible comprendida como desciframiento, traducción que crea y transfigura es la estrategia utilizada por Paz para afirmar que el hombre no está en la historia, sino que es historia. Pero, a esta estrategia asocia el razonamiento de que el espacio que habitamos también es una vivencia de la representación.

*(...) El paisaje es histórico y de ahí que se convierta en escritura cifrada y texto jeroglífico. Las oposiciones entre mar y tierra, llanura y montaña, isla y continente, selva y desierto, son símbolos de oposiciones históricas: sociedades, culturas, civilizaciones. Cada tierra es una sociedad: un mundo y una visión del mundo y del trasmundo. Cada historia es una geografía y cada geografía una geometría de símbolos. (...) La pirámide es una imagen del mundo, a su vez, esa imagen del mundo es una proyección de la sociedad humana (...) La metáfora del mundo como montaña y de la montaña como dadora de vida se materializa con pasmosa literalidad en la pirámide. (...) La crítica de México comienza por la crítica de la pirámide.*⁴⁰

Tierra y sociedad, mundo, visión de mundo y trasmundo, para hablar de la periferia de la Ciudad de México hay que descifrar y traducir los usos sociales y principalmente políticos del suelo urbano. La conquista de México, fue la dominación de una ciudad. Conquistar significaba controlar la ciudad. En este sentido, la imagen más impactante de la Ciudad de México es que esta puede ser definida por ser una ciudad sobre la otra, una ciudad sobre el otro. Su sobredeterminación es concreta y posee testigos y testimonios concretos. La memoria urbana de la Ciudad de México está siempre asociada a “una ciudad de grandeza caída”.⁴¹

³⁹ Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. Postdata y Vuelta a El Laberinto de la soledad; México, Fondo de Cultura Económica, 2004; pp. 292.

⁴⁰ Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. Postdata y Vuelta a El Laberinto de la soledad; México, Fondo de Cultura Económica, 2004; pp. 293, 294, 305.

⁴¹ Paz, Octavio. “Una grandeza caída”, en *Artes de México, otoño de 1999*, pp. 9-10.

Las reformas urbanas en la Ciudad de México pueden ser contextualizadas en diferentes concepciones de ciudad: ciudad india – altepetl; ciudad conquistada o ciudades-Estados Militaristas; ciudad criolla; ciudad secularizada, ciudad porfiriana, ciudad de latifundios urbanos, ciudad ocupada. Además también podemos percibir que coexisten cinco formas fundamentales del uso del suelo: el ejido, la tierra comunal, la hacienda colonial, latifundios de la iglesia y latifundios urbanos versus ocupación urbana. Entre todas estas nomenclaturas podemos identificar una importancia dada a la revolución simbólica asociada a una ciudad iconográfica. A cada nueva forma de gobierno impuesta hay una transfiguración iconográfica de la ciudad.

La primera oposición puede ser establecida entre la ciudad india y la ciudad conquistada. La ciudad india está asociada a la palabra náhuatl altepetl, que significa “el agua, la montaña”. La traducción realizada por los franciscanos del siglo XVI distorsiona el significado de la palabra altepetl, porque esta fue asociada a la idea de pueblo y villa, cuando en realidad está relacionada a una comprensión más cósmica de la realidad geográfica. Para los aztecas la montaña no es un accidente geográfico, es una imagen del mundo, una representación de la sociedad en la cual vivían.

“(…) Apenas si era necesario recordar que para los antiguos el mundo era una montaña (….) La representación geométrica y simbólica de la montaña cósmica fue la pirámide (….) La pirámide asegura la continuidad del tiempo (el humano y el cósmico) por el sacrificio: es un espacio generador de vida (….) La pirámide, tiempo petrificado, lugar del sacrificio divino, es también la imagen del Estado azteca, fuente de vida universal.”⁴²

Por lo tanto, cuando Paz llama la atención para la necesidad de la crítica a la pirámide, lo que debemos resaltar es la necesidad de intervenir en la imagen de Estado generada por la pirámide. Esta imagen, según Paz persigue a México hasta hoy, porque la sociedad colonial se hace del pasado mesoamericano. Cortés encuentra una ciudad al cual debe dominar y controlar y para tal emprendimiento está obligado a construir una ciudad sobre la existente, o sea, construir literalmente una ciudad utilizando los restos de otra ciudad.

“La construcción de la ciudad española costó miles de vidas humanas. Las avenidas homugueaban de indios que escoltaban suministros y materiales para la edificación de las

⁴² Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. Postdata y Vuelta a El Laberinto de la soledad; México; Fondo de Cultura Económica; 2004; pp. 293-296.

*casas. Las columnas que se cruzaban provocaban interminables embotellamientos. Demolidos precipitadamente, los edificios prehispánicos se desmoronaban sobre los indígenas, cuyos cuerpos mutilados desaparecían enterrados bajo los escombros. (...) El paisaje urbano es, entonces, verdaderamente impresionante. Es una amalgama de ruinas y de obras en construcción donde los palacios indios se juxtaponen a las residencias fortificadas de los vencedores, que empiezan a parecer fortines medievales.*⁴³

En el urbanismo de Cortés encontramos los vestigios del urbanismo mesoamericano, los ejes, las calzadas y canales fueron integrados a la cuadrícula de la ciudad española. La destrucción de las pirámides y la utilización de estos materiales en la construcción de la ciudad española fueron una alianza y una apropiación física y simbólica de la ciudad indígena. De hecho, no había otro modo, la ciudad tenía que ser conquistada para ser sometida, dominada.

Esta lógica de la destrucción para la construcción va a perseguir a las reformas urbanas realizadas en la Ciudad de México. La siguiente oposición vamos encontrar entre la ciudad española y la ciudad criolla.

En el periodo colonial, la Ciudad de México era la sede de un corte que estaba sometida al poder de un Virrey enviado por la metrópoli y de una sociedad criolla que se enriqueció a través del dominio que tenía sobre la tierra, sobre el comercio y sobre las minas.

Con tres siglos de conquista la ciudad posee 150 mil habitantes y sus habitantes están distribuidos por anillos concéntricos: en el núcleo, donde se encuentra el Zócalo, están los españoles de origen peninsular, de un mismo origen social y que ejercen una misma actividad profesional. Son los dueños del comercio, de las oficinas de gobierno, de los conventos y colegios. Alrededor de este núcleo, encontramos los españoles nacidos en México, estos generalmente están asociados a la profesión de maestro y a los gremios de artesanos. En el segundo anillo residen los criollos que son mestizos y artesanos libres. Estos comparten casa con individuos sin parentesco y viudas. En el tercer anillo, viven los inmigrantes indígenas, que son carboneros o muelen maíz y se agrupan de acuerdo con su origen geográfico. Por último, en el cuarto anillo, definido como la periferia, se agrupan los barrios de la ciudad indígena.

⁴³ Gruzinski, Serge. La Ciudad de México: una historia; México; Fondo de Cultura Económica; 2004; pp.308 y 309.

La circulación entre los anillos es muy compleja en función de la dependencia que los habitantes tienen entre sí. A través del ejercicio de sus profesiones los habitantes circulaban en diferentes espacios geográficos ajenos a los que vivían. Solamente la vida política se mantuvo durante un tiempo razonable separada. La ciudad indígena aún permaneció ejerciendo su autonomía mismo en el periodo colonial. Las leyes, la policía, las formas de sociabilidad estaban bajo la dirección de caciques y notables indígenas que conservaron su posición. La elite mesoamericana aún quedó gobernando en estos territorios en conjunto con la iglesia.

A finales del siglo XVIII ya se identifica un crecimiento considerable de una clase mediana, esta componía de 30 % a 40 % de la totalidad de los habitantes y pretendía ser considerada como española o asimilada por los españoles. Se ilusionaba con una hispanización de la cultura mexicana, porque los mestizos no deseaban el mestizaje.

A principios del siglo XIX, los barrios indígenas surgen en los reportes policiacos y en los periódicos como territorios de delincuencia. La mayoría de los culpables son indígenas y la mayoría de sus desastres implican a mestizos, españoles y mulatos. En los procesos aparecen los notables y los patrones que explotan a los empleados.

“De los inculpables muchas veces no queda más que un nombre, una edad, una silueta, que apenas alcanza para algún título de la nota roja. Un indio de veintiún años viola a una mestiza de catorce. Una india de cuarenta años hurta una camisa de breña en el temascal del barrio de las Ánimas, donde ofrecía sus servicios. Un albañil indígena de veinte años vive concubinato con una vendedora de tortillas, india también y preñada por él, quien se niega a casarse con él pretexto de que un rival desvirgó a aquella (...) Un huérfano indio de doce años, obrero en una panadería, es encerrado por una deuda de diez pesos y cuatro reales.”⁴⁴

Entre tanto, el siglo XIX inicia con una serie de medidas que producen la muerte legal de la ciudad india, después de haber sobrevivido a tres siglos de dominación española. En 1812, la Constitución de Cádiz, promulgada por España, suprime los tributos y propone hacerlos acceder a la propiedad individual de la tierra. Las comunidades indígenas son remplazadas por municipalidades constitucionales y absorbidas en su esencia por la municipalidad de la

⁴⁴ Gruzinski, Serge. La Ciudad de México: una historia; México, Fondo de Cultura Económica, 2004; pp. 444.

Ciudad de México. La principal consecuencia de la municipalidad fue la apertura para la especulación inmobiliaria, que creció posteriormente en la época de Benito Juárez con las Leyes de la Reforma. Las tierras indígenas y las tierras de la iglesia fueron apropiadas y negociadas por especuladores que vendrían a formar la burguesía nacional. El capital privado se apoderó de la municipalidad. En ese contexto, ya no es la separación entre dos repúblicas lo que caracterizaba la ciudad, sino la separación basada en las diferencias económicas. Los arrabales nacen de esas diferencias.

“Los arrabales son temidos por toda la ciudad. Sucios y sórdidos (...) desechos e inmundicias, esqueletos de animales y escombros se amontonan a las entradas de las calles junto a miserables cobertizos, cubiles de vagabundos miserables o de indios semidesnudos (...). El tema del arrabal (...) se insania en el imaginario urbano conforme se borra el indio campesino de los pueblos y del valle, desposeídos de sus parcelas y tragados por la capital.”⁴⁵

Con la municipalidad y después con las leyes de la Reforma empieza la proletarización de las camadas pobres de la ciudad y la criminalización de los territorios populares. Además, con la independencia el reto es enterrar el sistema de castas, acabar con el antiguo régimen y con la tutela española. Para alcanzar estos retos se desarrolló un proceso de descolonización que incluye como una de las principales estrategias una reestructuración iconoclasta de la ciudad. Continuando con la desaparición de los vestigios de Mesoamérica, ahora había que desaparecer con los vestigios de la colonización española y de la iglesia. La imagen de la ciudad tendría que ser secularizada.

La ciudad de Benito Juárez tendría que ser la representación de la identidad republicana. Los liberales necesitaban, para conquistar el espacio público, destruir la “ciudad sagrada” instaurada por los órdenes religiosos durante la dominación española. Las élites del siglo XIX percibían la herencia histórica o el pasado anterior a la independencia como algo a ser negado a fin de poder abrir espacio para construir la identidad de una nación independiente.

“Con las leyes de la Reforma se expropiaron treinta y siete monasterios: dieciocho de mujeres y diecinueve de hombres. El año de 1861 perteneció a las demolidoras, que derribaron decenas de edificios en algunos meses.”⁴⁶

⁴⁵ Gruzinski, Serge. La Ciudad de México: una historia; México; Fondo de Cultura Económica; 2004; pp.460.

⁴⁶ Gruzinski, Serge. La Ciudad de México: una historia; México; Fondo de Cultura Económica; 2004; pp.84.

La historia de las construcciones que componen la ciudad se confunde con la evangelización y conquista española. Adentro de esta lógica, nada ha sobrevivido tanto como la metamorfosis porfiriana. Muchas de las instituciones y monumentos aun presentes en el cotidiano de la ciudad son originarias del régimen de Porfirio Díaz que duró treinta años.

"(...) Nunca, desde la conquista española, la ciudad de México conoció transformaciones tan aceleradas. En medio siglo, la fisonomía de la ciudad se vuelve irreconocible y su población crece más del doble: pasa de 200 000 a 470 000 habitantes en 1910. En el mismo lapso de tiempo, su superficie prácticamente se quintuplica: en 1858 la ciudad de México ocupa 8.5 km²; abarca más de 40 en 1910."⁴⁷

Hay varios hechos que refuerzan este cambio significativo de la ciudad: el empuje comercial e industrial de la era porfiriana; la desecación de las zonas pantanosas ampliando el espacio urbano; el crecimiento de la especulación inmobiliaria; creación de nuevas colonias; modernización de los medios de comunicación (correos) y de las vías de transporte (red ferroviaria y tranvías); surgimiento de redes bancarias; redes de hospitales, cárceles y escuelas.

Estos hechos favorecen la desaparición de los últimos vestigios de la ciudad india en la medida que el ambiente agrícola fue siendo sustituido por un mundo industrial y obrero. La ciudad porfiriana es una ciudad comercial e industrial, donde su expansión generó un amplio poder a los especuladores inmobiliarios que en conjunto con la municipalidad diseminaron nuevos barrios y nuevas residencias. En estos acuerdos establecidos entre gobierno y especuladores, el primer era el responsable por todos los gastos de infraestructura; pero si el proyecto no obtenía éxito los nuevos habitantes eran abandonados a su suerte.

Entre tanto, el enorme crecimiento poblacional exigía ¿qué?... Con la proletarización de la población pobre asociada a la segregación espacial y social marcada por los barrios ricos y pobres, el gobierno porfiriano delega a la policía y a los organismos de beneficencia el "amor a la patria" con la intención de establecer reglas que orienten un orden público. En este contexto, las fiestas religiosas son contrapuestas a fiestas patrias.

⁴⁷ Gruzinski, Serge. La Ciudad de México: una historia, México; Fondo de Cultura Económica, 2004, pp.483.

Esta misma línea pedagógica sigue en la ciudad pos-revolucionaria desarrollada por José Vasconcelos, quien inyecta dosis de propaganda indigenista y populista, donde el arte y las escuelas van a ocupar un papel preponderante. El proyecto pos-revolucionario también desea la modernización del país y pretende rescatar a los indígenas a través de un proyecto civilizatorio basado en la educación y la cultura.

En este proceso de negación de la ciudad anterior para afirmar la ciudad actual es importante resaltar que el uso social y político del suelo produjo otra sobredeterminación que ha generado hasta los días actuales problemas muy complejos relacionados con la política de regularización del uso del suelo. Identificamos que a cada cambio de gobierno y a cada demolición y movimiento de especulación inmobiliario se generó expropiaciones, apropiaciones y ocupaciones que condujeron a la co-existencia de tierras comunales, con ejidos, con propiedad privada, con latifundios rurales y urbanos. Incluso, existen sobre el mismo territorio, tierras que son comunales, ejidos y propiedades privadas. Situación que promueve conflictos vecinales generacionales.

Por lo tanto, hablar de uso social del suelo es también hablar del uso político del suelo y en el caso de la Ciudad de México significa también considerar el fenómeno del "paracaidismo", que consistía en entregar el título de propiedad y la garantía del suministro de infraestructura a cambio del apoyo político al régimen priísta.

En los años cincuenta más de dos millones de personas vivían en condiciones deplorables, en los años setenta las colonias proletarias concentraban 40% de la población total de la ciudad y en los años ochenta en las zonas periféricas había dos millones de habitantes. En los años ochenta también se identifica un alza de las rentas que variaba entre 100 y 500% en una población compuesta de dos tercios de arrendatarios. Esta alza de los precios reveló la presencia de los latifundistas urbanos que acaparaban una grande cantidad de inmuebles y vivían de la renta de estos.

Es a partir del periodo cardenista, donde ocurre un despegue de la industrialización que se puede identificar la organización de las prácticas sociales urbanas y resaltar el ascenso del movimiento urbano popular a través del MUP. En este periodo el proceso de concentración económica en la Ciudad de México produjo flujos migratorios y concentración poblacional; amplificación de la población proletaria; saturación de vivienda y progresivo déficit habitacional; invasiones y comercio fraudulento de tierras ejidales y comunales;

fraccionadores clandestinos; tolerancia del Estado a las invasiones y al mercado ilegal de tierra. Básicamente los mecanismos de relación establecidos entre el gobierno y el MUP son: tolerancia, cooptación y represión.

El periodo considerado como la etapa de emergencia y ascenso de las luchas urbanas está asociado al gobierno de Luis Echeverría (1970-1976) que posee como característica una economía decreciente, un sistema urbano deteriorado y profundos problemas de legitimidad. Falta de legitimidad que produjo cierto movimiento de apertura que permitió el surgimiento de un movimiento urbano de una ruptura inicial de carácter progresista con relación al aparato priísta apoyado en la legitimación de las invasiones. En esta época también surge las primeras iniciativas de políticas de vivienda popular con la creación de financiamiento público a la vivienda como: Infonavit, Fovisste, Indeco. Estos programas eran de interés social y pertenecían a la Dirección General de la Habitación Popular. Pero, estos programas no tuvieron efectos positivos en la población pobre porque estaba constituida por una mayoría que tenía ingresos cercanos al salario mínimo y no disponía de un empleo estable. De hecho el programa que produjo mayor efecto directo en el territorio popular fue la regularización de la tenencia legal de la tierra. Para eso se constituyeron fideicomisos. En el cuadro general, el comportamiento del gobierno era de una represión selectiva y de control masivo de las colonias populares a través de los movimientos urbanos.

En los tres últimos años de Echeverría y en los tres primeros de López Portillo (1977-1980) hay especulación financiera y fuga de capitales, también ocurre la intervención del FML. Hechos que refuerzan a la burguesía financiera. En el plan urbano se aprueba la Ley general de asentamientos humanos y se canalizan fuertes inversiones en obras de vialidad y transporte. Dicha ley crea un cerco jurídico que vuelve a favorecer al capital inmobiliario. El estado no reconoce a los movimientos urbanos como interlocutores y los aísla. Además termina el periodo de convivencia tolerante y se instauran estrategias de contención, detención y represión hacia los movimientos urbanos populares.

En el periodo de 1979-1980 ocurre la petrolización de la economía y la aplicación del IVA (impuesto de valor agregado). La política del Estado con relación al MUP fue la creación Órganos de colaboración Ciudadana en el DF que funcionaban como un mecanismo a través del cual se ignoraban los movimientos representativos y sus representantes. Se

estableció un Plan Nacional de Vivienda que era utilizado para cooptar a los que apoyaban al PRI y aislar a los movimientos independientes.

En el periodo recesivo de 1981-1983, con la baja del precio del petróleo hay una crisis generalizada y larga. Del punto de vista urbano se instaura la municipalización del transporte y la especulación inmobiliaria alcanza niveles desmedidos tanto en las operaciones de compra y venta como en los aumentos de la renta.

En 1985 la Ciudad de México sufre un temblor de grandes proporciones. Los estragos causados por el sismo abrieron oportunidades a los especuladores en conjunto con los programas de modernización para que intentasen librar el centro de la ciudad de la vivienda popular y la reacción de la gente que se vio directamente afectada en la misma intensidad. Las organizaciones que aparecen después del sismo traen la marca de la vieja tradición asociativa y proclaman como principal argumento de defensa contra la expropiación el reconocimiento de su territorio como "pueblo" en contrapunto a la demarcación de barrio.

En el gobierno de Salinas, por primera vez la periferia es percibida como un territorio virgen a bajo costo, donde se podría realizar una inversión y concretar un megaproyecto urbano. De hecho esta nueva visión de la periferia también fue reforzada por la falta de espacio urbano para ser explotado. Los basureros de Santa Fe sufren una intervención federal en nombre de uno de los proyectos más modernos de urbanización. Pero este proyecto estaba destinado a la clase alta, tanto a nivel de condominios con alta seguridad, como transnacionales y universidades privadas asociadas. Sería el primer barrio planeado con un patrón de primer mundo en una ciudad de tercer mundo. Este tipo de planeamiento urbano prueba que es posible promover el desarrollo de la ciudad con calidad y a la vez también es la prueba de que la ciudad no es para todos.

Este recorte histórico que intentamos realizar tiene por objetivo poder enseñar cómo el territorio es una experiencia, una percepción y una representación. La Ciudad de México trae la marca del poder ejercido a través de la conquista y control de la ciudad, lo que también significa la redistribución y ocupación del territorio de acuerdo con la lógica de aquel que domina y aquel que es expulsado del territorio que representa el poder. La estrategia iconográfica resalta como una estrategia privilegiada por los gobiernos de la Ciudad de México. Iconografía que incluye la monumentalidad y el arte de la propaganda. Como dijo Octavio Paz, *"Cada tierra es una sociedad: un mundo y una visión del mundo"* y

del trasmundo. "Por eso, a continuación vamos privilegiar el repertorio de imágenes y palabras asociadas a la periferia de la Ciudad de México.

NOMBRES E IMÁGENES DESDE LA PERIFERIA DE LA CIUDAD DE MÉXICO.

En un primer momento, con la finalidad de proporcionar un panorama amplio de la cartografía de la periferia de la Ciudad de México seleccionamos algunos nombres encontrados en diferentes documentos: "Modesto barrio indígena"; "Miserable enclave colonial"; "Arrabal de la Ciudad de los Palacios"; "Abrevadero Cultural de los Chilangos"; "Lunar y Lupanar Metropolitano"; "Atracadero urbano"; "Tierra de rateros"; "Basurero"; "Tierra de gente pobre y miserable"; "Tierra de gente apestosa"; "Culo de la Ciudad"; "Ciudad Fronteriza"; "Cinturón de Miseria"; "Ciudad Perdida"; "Ciudad Satélite"; "Territorio Naco"; "Zona conurbada"; "Zona metropolitana"; "Territorio Naco".

En segundo lugar llamamos la atención al tratamiento dado al barrio de Tepito en una revista de carácter cultural. En un artículo reciente de la Revista Letras Libres⁴⁸, Tepito aparece por detrás de un título "México Ilícito", que comprende tres textos que pretenden verificar en México las categorías presentadas por Moisés Naim para analizar el crimen organizado. Tepito es asociado al narcomenudeo, al comercio informal y al contrabando. Los otros textos hablan de la especulación que genera degradación urbana y ecológica en el Estado de Morelos y el mapa del narcotráfico en el país. En este panorama no está incluido el reciente escándalo producido por los dólares encontrados en una mansión de Lomas de Chapultepec, asociado al comercio ilícito de productos farmacéuticos que son utilizados en la confección de la cocaína, administrado por un empresario chino, Zhenli Ye Gon⁴⁹. Observemos que tratamiento periodístico dan a Tepito.

"El calor es sofocante y el sexto vagón del metro de la línea B – de Ciudad Azteca a Buenavista – va repleto de gente que, con bolsas, maletas y cajas cargadas de fayuca, espera ansiosa la siguiente parada para tener un respiro de aire menos viciado y expandir algunos milímetros los linderos del espacio vital. En la estación Tepito las puertas se abren y varias decenas de personas salen en bloque. (...) Recuperada la individualidad, afianzadas las mercancías y resguardadas las carteras, uno piensa que, ahora sí, se esta

⁴⁸ RAMÍREZ, Cynthia. Bienvenidos a Tepito in México Ilícito, Letras Libres, Noviembre, 2007.

⁴⁹ CASTILLO, Gustavo. Revelan vínculos para tráfico de sustancias químicas, Para el gobierno federal, Zhenli Ye Gon no ha salido del país; La Jornada, Política, marzo 31 de 2007

*listo para encarar el barrio bravo. Pero, no hace falta salir de los túneles del metro para que Tepito haga gala de su áspero ánimo: el icono de la estación – un guante de box – es una mezcla de memorial, homenaje y advertencia de que usted ha llegado a la tierra del luchador.*⁵⁰

Tepito es lugar donde hay que tenerse cuidado porque es una mezcla de memoria, homenaje y advertencia. A continuación relata varias anécdotas sobre los ladrones barriales que entraron en la casa del presidente Luis Echeverría o robaron la cartera de un agente de la C.I.A. cuando de los preparativos de la visita del presidente Kennedy. Estas son historias sobre los “buenos ladrones de antaño”, contada por un señor simpático dueño de una de las últimas cantinas que han resistido a los cambios en el barrio. Más adelante comenta sobre las estrategias que los comerciantes de los tianguis utilizan para proteger la clientela de un posible asalto. Estos utilizan de un sistema de protección privada que acompaña al cliente hasta su coche. *“En tepito ser asaltado o no depende tanto de la ingenuidad, el descuido o la ostentación del cliente, como de ¿quién y qué le compra.”*⁵¹ Incluso al final coloca informaciones sobre las cifras de los crímenes cometidos en Tepito y orientaciones para evitar las condiciones que favorecen ser asaltado, como hora, local y calles. Después del tema asalto, introduce la cuestión del narcomenudeo a través de la figura del “enterrador”, el intermediario entre los vendedores y los compradores. En dado momento llama la atención con un testimonio que resalta los diferentes tratos dados a los diferentes clientes. *“Al barrio puro coquito, las colas crizas se las guardan para Polanco”.*⁵² En medio a los asaltos y narcomenudeo coloca algunos párrafos sobre el movimiento organizado de moradores y comerciantes, pero resalta la denuncia que hacen de corrupción existente entre los comerciantes y el gobierno del Distrito Federal.

Este texto encontrado en una revista que se supone sería, nada le debe a los medios amarillistas. Lo que hace la diferencia son las letras utilizadas para decir lo mismo: violencia, narcomenudeo, ilegalidad, comparación con colonias valoradas, corrupción.

Intentando establecer algunas categorías para los nombres generales dados a la periferia y comparando con el tratamiento dado al barrio de Tepito, en específico, podemos

⁵⁰ RAMÍREZ, Cynthia. Bienvenidos a Tepito: el México Ilícito; Letras Libres; Noviembre, 2007; pág. 20

⁵¹ RAMÍREZ, Cynthia. Bienvenidos a Tepito: el México Ilícito; Letras Libres; Noviembre, 2007; pág. 22.

⁵² RAMÍREZ, Cynthia. Bienvenidos a Tepito: el México Ilícito; Letras Libres; Noviembre, 2007; pág. 23.

identificar a qué imágenes sociales nos remite tales nombres y re-ordenarlos en algunas categorías: concepciones racistas y colonialistas, una percepción de estar al margen de la civilización, de lo urbano, de la metrópolis; representaciones asociadas a lo sucio, apestoso, violento, deshonesto, ilegal, despectivo y demarcaciones orientadas por el clasismo.

Entre tanto, es importante resaltar que a diferencia de las “favelas” brasileñas, la periferia de México trae en su imaginario las marcas de las civilizaciones mesoamericanas. Este origen mesoamericano atraviesa tanto a los discursos oficiales de los gobiernos, como los no oficiales de los moradores. Hay a veces un tono melodramático y heroico contrastado con un tono reivindicativo que percibe este origen como las huellas de una historia silenciada que se repite de otras formas. Esta característica singular de la historia de México trae un nuevo sabor a la cuestión de las relaciones entre la tradición y la modernidad. Relaciones densas y conflictuadas, muchas veces retratadas en la literatura.

“Le daba vergüenza que un país de iglesias y pirámides edificadas para la eternidad acabara conformándose con la ciudad de cartón, caliche y caca. Lo encajaron, lo sofocaron, le quitaron el sol y el aire, los ojos y el olfato.”⁵³

Entre iglesias y pirámides, entre cartón y caca, entre nacos y fresas, el territorio de la ciudad va componiendo una periferia que es su “otro”, su noche, su contraste, su negación. Sin embargo, la Ciudad de México también es una contradicción que genera imágenes apocalípticas “en el Distrito Federal la obsesión permanente es la multitud que rodea a la multitud”. Los chilangos también son considerados mexicanos aparte, son el “Otro” del México. La multitud que rodea la multitud nos revela el duro y pesado juego de los nombres y sus fronteras. La frontera entre el ciudadano y el gobierno, entre el hombre y la historia, entre la realidad y las narrativas. Por detrás del duro y pesado juego de los nombres y sus fronteras esta el contrapelo de las historias. Seguir las palabras y las imágenes a contrapelo de la historia nos exige unir las historias anteriores a la historia de algunos barrios representativos como: Tepito, Santa Fé y Nezahualcoyotl⁵⁴. Por eso, en un primer momento presentemos las imágenes que asocian Mesoamerica a los nombres de los barrios, en su segundo momento las imágenes asociadas a una visión gubernamental y en

⁵³ FUENTES; Carlos. Cristóbal Nonato; México; Fondo de Cultura económica; 1987.

⁵⁴ Nezahualcoyotl es un municipio del estado de México.

un tercer momento las imágenes relacionadas a la realidad y sus narrativas, privilegiando las narrativas de los artistas.

VERSIONES DESDE MESOAMÉRICA Y OTRAS HISTORIAS.

Siguiendo las toponimias presentadas en el folleto N° 2 del Centro de Estudios Tepiteño observamos dos orígenes del nombre Tepito: Pequeño templo, cosa pequeña o poca cosa. *“Tepito se deriva del vocablo teocali-tepítton: pequeño templo o montículo de piedras ubicado en la actual Plaza de Fray Bartolomé de las Casas y que los indígenas llamaban Teocultepítton, nombre que los españoles deformaron diciéndole, Tepito.”*⁵⁵ Esta definición llama la atención para la deformación producida por los españoles. Deformación que poco a poco se transforma en una descalificación. Se quita el templo y se queda el pequeño. *“Tepito significa pequeño o poca cosa, y que proviene de tepiyotl, pequeñez; o tepitoyotl, cosa pequeña; refinando que era un barrio menor perteneciente a un barrio mayor.”*⁵⁶ Aún existe una calificación que nos remite a una relación: un barrio pequeño que pertenece a un barrio mayor. Sin embargo, lo pequeño prevalece y comienza a ser asociado a poca cosa, de poco valor. Lo pequeño como poca cosa o poco valor son reforzados por la relación con los trabajos allí desarrollados.

*“El primer nombre de tepito fue Mecamalínco “lugar donde se tuercen las sogas” o barrio de los mecapaleros del Tianquáztli de Tlateloco. Y a pesar de ser un barrio modesto, se hizo célebre durante el Sitio de Tenochtitlan, ya que durante 93 días allí se atrincheró Cuauhtemóctzin luchando contra Hernán Cortés y sus aliados. Desde entonces a este lugar se le llamó Tequipeuhcan, que quiere decir “lugar donde comenzó el tequio obligado” y la esclavitud.”*⁵⁷

De barrio modesto a trinchera de resistencia y lucha contra la colonización la marca de la esclavitud. Esta tradición de ser un territorio asociado al trabajo esclavo y a la clase obrera también surge en la anécdota contada por Antonio Caso, que decía haber un mercado El Volador donde proliferó un mercadeo de objetos y herramientas usadas, al que se llamaba

⁵⁵ ROBELO, Cecilio A. Diccionario de Aztequismos in Colección dos fillos, N° 2, Centro de Estudios Tepiteños.

⁵⁶ MOLINA, Fray Alonso. Vocabulario de la Lengua castellana Mexicana. in in Colección dos fillos, N° 2, Centro de Estudios Tepiteños.

⁵⁷ Colección dos fillos, N° 2, Centro de Estudios Tepiteños.

El Tepo, apócope de fierro. Hasta hoy, Tepito es reconocido socialmente como el barrio bravo. Bravo de lucha y bravo de ilícito e ilegal.

En el artículo de la Revista Letras Libres mencionado anteriormente, del mes de noviembre de 2007, por detrás del encabezado de la portada “México Ilícito” encontramos un texto sobre Tepito. La autora Cynthia Ramirez relata una interpretación popular que atribuye el origen de la palabra tepito a una anécdota conocida de los vecinos. Donde cuentan que años atrás, cuando los policías se preparaban a realizar sus rondines de vigilancia, estos tenían como estrategia de captura la siguiente: “Si veo a un ratero te pito”. Entre tanto, “*el número de veces que tenían que utilizar el pito, para anunciar la presencia de un granuja era tan numeroso que, poco a poco, el “te pito” se convirtió en señal de miedo, de resignación de las autoridades y de orgullo de los locales.*”⁵⁸

De pequeño templo o barrio pequeño perteneciente a un barrio mayor, Tepito se transformó en un barrio bravo, símbolo de lucha social y de marginalidad. Este tipo de cambio también se verifica en el caso de Santa Fe.

*“Santa Fe originalmente llamada Acaxuchitl, lugar de la flor de caña y maíz, fue poblada por otomíes, nahua y tepanecas. Fundado hacia 1532 por Vasco de Quiroga, inspirado en la Utopía de Tomás Moro, el Pueblo Hospital Santa Fe recibió tal nombre en honor al lugar de España donde Cristóbal Colón recibió los títulos y obligaciones de sus descubrimientos.”*⁵⁹ El propósito de Pueblo Hospital de Santa Fe era proporcionar la asistencia médica, social y espiritual a los indios, huérfanos, enfermos y viejos, además de crear talleres para la enseñanza de oficios. La utopía de Tomás Moro fue concretada por Vasco de Quiroga a través del trabajo comunitario y del derecho comunal. Este proyecto se desarrolló durante casi 350 años. Entre tanto, esta experiencia contrarió intereses de otros españoles y poco a poco se fue minando el proyecto hasta extinguirlo.

Otra referencia importante de esta región es que fue lugar estratégico, porque era una de las entradas de la Ciudad de México. En Cuajimalpa estuvieron los zapatistas que se opusieron a Carranza. Además, era una región que surtía el agua de la ciudad y donde también se

⁵⁸ RAMÍREZ, Cynthia. Bienvenidos a Tepito in México Ilícito, Letras Libres, Noviembre, 2007; pág. 25

⁵⁹ <http://www.mexicocity.gov.mx/describe/poriente.php>

explotaba minas de arena. En el virreinato funcionó una fábrica de pólvora y actualmente hay un campo militar.

Posteriormente, como aconteció con Tepito, la “modernización” de México produjo un cambio profundo en este territorio que antes fue blanco de un proyecto de una sociedad utópica. En el siglo XX el pueblo de Santa Fe pasó a ser un territorio que representaba todos los clichés del México marginado: casuchas que ocupan los cerros, pintas en las bardas, falta de transporte, inseguridad y violencia. A finales de los años setenta la zona además era identificada como uno de los basureros que colindaba con la zona urbana de la gran Ciudad de México. En esta zona también se ubicaba a “Los Pachos”, los conocidos “chavos banda”, que la prensa amarillista representaba como una pandilla formada por jóvenes drogadictos y violentos.

Pero, con el fenómeno de sobrepoblación del Distrito Federal el gobierno federal empezó a vislumbrar para los territorios vírgenes de Santa Fe la posibilidad de realizar un megaproyecto de desarrollo urbano. Este megaproyecto estaba basado en la ultramoderna Zona de “Défense” de París. Hubo una serie de terrenos expropiados o comprados por importes insignificantes. Actualmente esta región de territorios vírgenes fue transformada en una de las zonas más lujosas, modernas y seguras de la ciudad, con múltiples vialidades, edificios monumentales, universidades particulares y empresas transnacionales. La nueva Santa Fe es una isla que invadió y contaminó al Pueblo de Santa Fe. Con este megaproyecto el Pueblo de Santa Fe se encuentra sobre la presión de los costos de los impuestos que aumentaron debido a la valoración de la región, sobre la presión de lo bonito y moderno ante lo feo y atrasado. El nuevo vecino y el vecino indeseable. La utopía de Vasco de Quiroga dirigida hacia los indígenas fue sustituida por la utopía del desarrollo urbano de Carlos de Salinas, ex-presidente de México.

Es una zona conurbada que representa la mayor parte de las contradicciones que configuran la Ciudad de México. Otro destino tuvo la zona conurbada que demarca el municipio de Nezahualcóyotl. La nueva Santa Fe está cercada de otros vecinos de “Buen gusto”, Lomas de Chapultepec, Tecamachalco, Cuajimalpa. Nezahualcóyotl se encuentra en compañía de la delegación Iztapalapa y delegación Venustiano Carranza. Las colonias vecinas de Santa Fe son colonias asociadas a la elite mexicana porque ahí se concentran las embajadas, las grandes mansiones y tiendas de las principales marcas transnacionales. Las colonias

vecinas de Nezahualcóyotl, son colonias populares que poseen las mismas representaciones asociadas a lo sucio, a la violencia, etc.

La región donde se localiza Nezahualcóyotl tuvo influencia de la cultura tolteca, esta puede ser dividida entre dos señoríos: los mexicas, en la ciudad de Tenochtitlán y el de los acóihuas, en Texcoco. *"(...) 1402 - 1472, Nezahualcóyotl, el más grande arquitecto que construyó teocallis, palacios, jardines, acueductos y una mansión de recreo en Tezcuitzinco."*⁶⁰ A fin de encontrar una solución para los problemas de inundaciones de la Ciudad de México se inicia un proceso de desagüe de los lagos de la cuenca. Nezahualcóyotl construye una barrera separando las aguas saldas de las aguas dulces, de una lado queda la laguna de México y del otro la laguna de Texcoco. Además de ser considerado un gran arquitecto, Nezahualcóyotl también era reconocido por ser un gran poeta y articulador político instaurando la triple alianza: Tenochtitlán, Tacuba y Texcoco.

El municipio de Nezahualcóyotl fue bautizado con este nombre en homenaje a este gran poeta, que significa "coyote en ayuno". Antes de que alcanzara el estatuto de municipio los moradores que constituyeron movimientos de lucha social por sus derechos a la ciudad y el cumplimiento de la instalación de un infraestructura básica para el lugar donde vivían, este movimiento en un momento se denominó *"Unión de Fuerzas Pro-Municipio de las colonias del Ex - Lago de Texcoco"*.

La historia del municipio de Nezahualcóyotl está sentada en la inmigración, en la lucha social y en la urbanización de las ciudades latinoamericanas. Pero, hasta hoy está asociado a polvo, basura, lodo y bandas. Entre tanto, paralelamente la iconografía mesoamericana sigue vigente, incluso es utilizada para componer la imagen de los escudos que representan el municipio:

"De la escritura ideográfica prehispánica se toma la cabeza de un coyote de cuyo cuello pende un pectoral real. (...) El penacho significa el poder y la dignidad de las raíces de nuestra mexicanidad a través del tiempo y del espacio. (...) Los puños cerrados que representan la unión del pueblo y el gobierno, en un esfuerzo solidario. (...) El coyote la astucia, la serenidad y firmeza. (...) El piso el mosaico de costumbres y razas provenientes de las entidades federativas. (...) El universo estrellado simboliza el conocimiento tan

⁶⁰ GARCÍA LUNA, Margarita y GUTIÉRREZ, Pedro Álvarez. "Nezahualcóyotl: Monografía Municipal"; Gobierno del Estado de México/AMECROM/Instituto Mexiquense de Cultura, 1999; pág. 87

*profundo del cosmos que poseían nuestros antepasados y alude a las infinitas posibilidades de desarrollo de nuestro municipio. (...) Lema: Por la dignificación de la vida urbana*⁶¹

En esta descripción del primer escudo del municipio podemos observar como se recuperan iconos mesoamericanos y se asocian a valores provenientes de la lucha social que instaura el municipio. La versión oficial trae una mezcla de heroísmo y sufrimiento para resignificar la falta de condiciones dignas que marcaron la percepción y vivencia de los moradores de Nezahualcóyotl. Por eso, consultando documentos ofrecidos por el Centro de Información y Documentación de Nezahualcóyotl (CIDNE) lo que encontramos son versiones de la historia de Neza basadas en la centralización del “personaje histórico”: el poeta mesoamericano Nezahualcóyotl, los líderes de los movimientos sociales, todos los presidentes municipales y sus benefactores. Se subentiende que existe una línea entre Nezahualcóyotl que pasa por los líderes sociales y termina en los presidentes municipales. Con eso es importante explotar la imagen de miseria que tuvo Neza, la precariedad y la violencia que la marcó a fin de resaltar los logros de sus líderes. ¿Podríamos decir que el imaginario es utilizado como trampolín político?

UNA VISIÓN GUBERNAMENTAL

*“(...) Sus orígenes se remontan al inicio de la década de los años 40 en el siglo pasado (XIX), cuando empiezan a asomar los primeros pobladores de estas tierras de contrastes externos, áridas, desérticas en tiempos de secas, lodosas, fangosas en tiempos de lluvia, esto aderezado con tolvaneras, plaga de mosquitos, drenajes a cielo abierto, basura y pobreza por doquier, nos dan una idea cercana de lo que eran las colonias del Ex Lago de Texcoco (...)”*⁶²

Así empieza la tesis sobre el perfil mercadológico de la Ciudad de Nezahualcóyotl, resaltando que la ciudad nace de la necesidad. Los autores afirman que esta necesidad surge a partir de la transformación política, social y económica que atraviesa el país, que se caracteriza por la conversión agropecuaria en industrial, rural en urbana, campesina en

⁶¹ García Luna, Margarita y Gutiérrez, Pedro Alvarez. “Nezahualcóyotl: Monografía Municipal”, Gobierno del Estado de México/AMECROM/Instituto Mexiquense de Cultura, 1999; pág. 13 y14)

⁶² Perfil mercadológico de Cd. Nezahualcóyotl, Universidad Tecnológica de Nezahualcóyotl, División de comercialización, 2002; pág 05.

obrero. Estos cambios estructurales en el país promueven un desigual desarrollo de las regiones, particularmente un desigual desarrollo de la Ciudad de México. El Distrito Federal es *“como el imán que atrae por miles a los buscadores de empleo y sustento diario, cosas que ya no encuentran en el campo. Estos grandes grupos de inmigrantes empiezan a saturar los escasos espacios disponibles del área urbana de la ciudad, por lo tanto la alternativa es la zona oriente, en tierras inhóspitas y en donde vivir se convierte en un reto diario (...)”*⁶³

Este imaginario negativo dibujado anteriormente es reforzado por descripciones realizadas en los periódicos de la época que se referían a esta región como un cinturón de miseria de la Ciudad de México.

*“Mujeres que lavan ropa en un canal de desagüe, cadáveres de perros en medio de charcos, niños haciendo fila en una sola toma de agua, hombres semi-desnudos tirados en las calles ahogados de borrachos, alambres y cables que forman verdaderas telarañas sostenidas con garrochas para jalar luz, pulquerías y toreros clandestinos prácticamente en cada esquina, familias enteras que se bañan en tinajas que son ocupadas consecutivamente por todos sin cambiar el agua, maleantes y delincuentes por todas partes (...)”*⁶⁴

En los años 50 se destaca el papel del gobernador del Estado de México cuando este crea el Comité de Fraccionamientos Urbanos para el distrito de Texcoco que tenía como objetivo vigilar la planeación, desarrollo y control de los innumerables fraccionamientos. Adentro del comité había representantes de la Federación de Colonos del Ex Lago de Texcoco. Estos representantes en la década de los años 60, cuando finalmente conquistan la municipalidad, son los que se transforman en los políticos que ocupan el nuevo gobierno en una elección con candidato único.

Hoy esta región es denominada como conurbada o metropolitana porque lo que era una región fronteriza e independiente se transformó en un área que territorialmente se mezcló a la Ciudad de México y al estado de México debido a su creciente y continua sobrepoblación.

⁶³ Perfil mercadológico de Cd. Nezahualcóyotl, Universidad Tecnológica de Nezahualcóyotl, División de comercialización, 2002, pág 05.

⁶⁴ Perfil mercadológico de Cd. Nezahualcóyotl, Universidad Tecnológica de Nezahualcóyotl, División de comercialización, 2002, pág 06 y 07.

*"(...) La zona conurbada del Estado de México llegó a representar el 22% del total de la población del país. El país crecía anualmente 1 959 000 habitantes y de ese número, 900 000 nacían o se asentaban en el Distrito Federal y la zona conurbana del Estado de México. Esto significaba que el 48% del crecimiento demográfico del país se estaba dando en la zona conurbana del valle de México. (...) Para 1949 había aproximadamente 2000 habitantes en dichas colonias que aumentaron a 40 000 en 1954."*⁶⁵

Esta denominación de conurbada y metropolitana refleja la orientación para representar esta región asociada a un proyecto urbano que desea transformarla en una ciudad "civilizada", compuesta de servicios básicos. Incluso en el perfil mercadológico dibujado en una tesis de la Universidad tecnológica de Nezahualcóyotl, destacamos que el servicio que más proliferó fue el sector terciario. De un total de 39% de la población económicamente activa, 66.3% está en el sector terciario. Básicamente son negocios asociados al menudeo: miscelaneas, papelerías, tintorerías, mercados, farmacias, restaurantes, boneterías, café internet, refaccionarias, talleres mecánicos, discotecas. Pero, también encontramos un crecimiento de servicios como: bancos, hoteles, supermercados, redes de restaurantes y centros comerciales. Llama la atención el número de mercados públicos y tianguis. A razón de 67 y 80 respectivamente.

En el caso de la escolaridad lo que se destaca es que existe un mayor porcentaje en el nivel de primaria, 60.62% de la población está alfabetizado y concluyó la primera etapa escolar. Sin embargo, cuando evaluamos el porcentaje en el nivel superior obtenemos 11.10% contabilizando a todos los que tienen estudios universitarios si especificar si están titulados. Dentro de este porcentaje encontramos habitantes con maestría y doctorado, en un total de 3,267 personas en 1999.

Estos datos son importantes cuando evaluamos que cerca del 79% de los entrevistados para la investigación de campo tienen curso universitario y trabajan en el área de educación pública.

Entre la tierra inhóspita, cinturón de miseria y violencia, hay un poder público que coloca orden en el planeamiento y desarrollo de la comunidad. El gobierno surge como representante del proyecto urbanizador de la ciudad, fenómeno que se repite recientemente

⁶⁵ GARCÍA LUNA, Margarita y GUTIÉRREZ, Pedro Álvarez. "Nezahualcóyotl. Monografía Municipal", Gobierno del Estado de México/AMECROM/Instituto Mexiquense de Cultura, 1999; pág. 89.

en la colonia de Tepito con las intervenciones realizadas por el gobierno del Distrito Federal basadas en la expropiación del conjunto habitacional 40 de Tenochtitlán. Entre tanto, los tepiteños presentan otras versiones

“El 16 de marzo cerca de mil tepiteños formaron el Foro Abierto de Tepito (FAI) para echar abajo el plan de Marcelo Ebrad y Slim que pretende expulsar a casi treinta mil gentes del barrio. La consigna de los foristas es poner un alto a los grandes capitales nacionales y extranjeros que buscan despojarlos de sus casas y lugares de trabajo. El Foro nace dividido: por un lado se encuentran los 63 líderes de comercios ambulantes y sus agremiados y, por otro, quienes se asumen como tepiteños de verdad, sin banderas políticas. Unos y otros se acusan de encender los ánimos del barrio para con ello justificar los operativos que, aseguran, el gobierno de la ciudad tiene previsto implementar dentro de poco para desalojar la zona. Los vecinos están convencidos de que la expropiación del 40 de Tenochtitlán fue el comienzo de un gran proyecto de transformación urbana que acabará con Tepito y sus tepiteños. Y peor aún, están casi seguros de que Ebrad pactó con los líderes de ambulantes la rendición del barrio.”⁶⁶

Además de usar el imaginario de la miseria como trampolín político, sigue también el desvalor para favorecer otros valores: la otra ciudad – la civilizada y urbanizada. La urbe que tiene como meta ser como la metrópoli europea.

¿Qué papel cumplen los artistas en medio a estas imágenes mesoamericanas, colonizadoras, urbanizadoras y amarillistas?

ARTISTAS COMO NARRADORES.

EL CHIN CHIN, EL NACO Y DESBORDAMIENTOS.

En la década de los años 60 vemos surgir una figura importante en el territorio de la periferia mexicana, Chin Chin el Teporocho. El Chin Chin es un personaje de la novela de Armando Ramírez, escritor originario de Tepito. En su novela podemos acompañar los caminos y desvíos de un joven trabajador que termina en la banqueta destruido por el alcoholismo. En medio del alcoholismo y sus consecuencias, Ramírez va presentando la cotidianidad de la vida en Tepito. Información a la que pocos tenían acceso, de Tepito se

⁶⁶RAMÍREZ, Cynthia. Bienvenidos a Tepito in México Ilícito; Letras Libres, Noviembre, 2007, pág. 23

conocen las representaciones que se producen al respecto. Pero, a través de esta novela la representación está mezclada con la vivencia y la percepción que posee el autor morador de Tepito. Hay descripciones sobre los micros, sobre los lugares de trabajo, sobre la cotidianidad del lugar de trabajo, sobre las relaciones familiares y sus vertientes de violencia intrafamiliar, sobre las relaciones entre los jóvenes, entre mujeres y hombres y sobre la cotidianidad de la vecindad con sus cuartos y baños colectivos. No es una concepción amarillista de los medios, sino una concepción dramática llena de un vocabulario tepiteño.

En un primer momento la recepción de Chin Chin el Teporocho estuvo asociada a la valoración de un autor que hablaba desde adentro, pero también fue utilizada como una nueva versión del exotismo urbano, como una nueva figura folclórica que no produce ninguna ruptura con la relación asimétrica entre la periferia y la ciudad. Sin embargo, a pesar de la actualización folclórica y exótica la visibilidad social alcanzada por Chin Chin también produjo una percepción interna de que en Tepito como en cualquier periferia también hay más cosas entre el cielo y la tierra que la violencia, el contrabando o el narcotráfico. En Tepito también hay arte y cultura. Un arte y cultura que no puede ser medida por el arte y cultura hecha en otros espacios. Esta representación de estas formas de vida que componen Tepito y la presentación de diferentes percepciones sobre estas formas de vida constituyen diferentes usos sociales de las imágenes y de los nombres asociados a un territorio socio-cultural. Estos usos sociales pueden ser identificados en el testimonio del artista plástico Julian Ceballos Casco, cuando este explica lo que significa Chin Chin para los tepiteños y como lo perciben los no tepiteños a partir de la apropiación que hicieron de la novela de Armando Ramírez.

"(...) Un día, platicando con Armando, en el interin de la elaboración de la historieta, me dice: _Oye, ¿Qué pedo, cómo ves tú a Chin Chin? Y contesto: _Lo que yo veo es que la gente se ha embarcado y piensan en Chin Chin como un apodo fonético y no piensan en que tú estás diciendo: Chingue a su madre el teporocho, que es lo que en buen castellano y mejor tepiteño quiere decir Chin Chin. No, no es el ¡salud! Italiano del choque de copas (...)tú estás mentando su madre por perdedor, por ser atávicamente consecuente con esta cultura (...) Ahora, Armando se dio color de que a Chin Chin la gente le daba un toque ¿No?. Incluso a él mismo le decían: ¡Quibíbole Chin Chin!(...) Se tuvo que dar

*cuenta, siendo consecuente con él mismo, porque el idioma lo hace quien lo usa y Chin-Chin había pasado a ser el nombre de un teporocho, porque su Look, el Boom y la chingada se lo dio la clase media y burguesa, las cultureros y etcétera.*⁶⁷

Adentro de este mismo contexto de los usos sociales de los nombres, otra figura muy divulgada y asociada a la periferia es la del “naco”, principalmente después de la divulgación de este término por el personaje de Televisa, construido por el actor Luis de Alba, el Piruris. Esta figura fue analizada por Carlos Monsiváis en diferentes textos, como “La naquizza”.⁶⁸ En este texto en particular, verificamos la posibilidad de una definición de lo que sería naco según el autor.

*“(...) Dentro de este lenguaje de discriminación a la mexicana, equivale a proletario, lumpenproletario, pobre, sudoroso, el pelo grasiento y el copete alto, el perfil de cabeza de Palenque, vestido a la moda de hace seis meses, vestido fuera de moda o simplemente cubierto con cruces al cuello o manos de doscientos pesos. (...) La herencia del peladito y del lépero, hacer hijos es hacer patria (...).”*⁶⁹

En un artículo Martha Delfín⁷⁰, donde analiza los textos de Monsiváis y la figura del naco, expone que la procedencia lingüística de la palabra naco, según Ramos Duarte, significa indio y sería de origen otomí. El mismo significado encuentra en el diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española. Ya en los diccionarios de mexicanismos de Gómez Silva y de Santamaría, así como en diccionario de voces populares de Velasco Valdés y diccionario del español usual de Luis Fernando Lara, además de indígena encontramos otros significados asociados a la palabra naco, como: bajo nivel cultural, ignorante, torpe, iletrado, nada civilizado y carente de educación. Existe una línea que atraviesa el desprecio y descalificación del indígena hasta el pobre de la periferia que intenta disfrazarse de “elite” a través de la moda. “Los nacos (se me informa que “aféresis de totonacos”) sienten el peso de su nombre, del peyorativo acuñado por un neoporfirismo

⁶⁷ ROSALES, Hector Ayala. Casco: vibrancias en un barrio popular y la neta del arte aca, UNAM, Cuernavaca/Mor., 1989, pág. 90 y 91.

⁶⁸ MONSIVÁIS, Carlos, *Días de guardar*, México, Ediciones Era, 2002. (1ª edición. 1970)

⁶⁹ MONSIVÁIS, Carlos, *Días de guardar*, México, Ediciones Era, 2002. (1ª edición. 1970), p. 120.

⁷⁰ DELFIN, Martha G. “La cultura mexicana a través de la mirada de Monsiváis: el naco, ¿El actual salvaje urbano de la Ciudad de México?”, 2007.

ensabherbecida, que la clase media recogió y divulgó con agresiva docilidad."⁷¹ Esta relación entre imágenes sociales y identidad de clase y raza que resaltan en las palabras sobredeterminadas de prejuicios, según Carlos Monsiváis funcionan como insultos que una clase dirige a otra y que los mismos ofendidos a toman como un autoelogio sarcástico. Estos nombres que vienen cargados de un reconocimiento social que valora a algunos como referencia del civilizado-urbano y a otros como referencia del inculto también producen áreas de circulación y convivencia territoriales concretas. Existen los lugares habitados por los nacos y los lugares habitados por los que tienen clase.

(...) la elite afina su desprecio por el mar de semblantes cobrizos, por los invasores ocasionales de su panorama visual. ¡Cómo se multiplican! La fertilidad demográfica los acompaña y les permite convertirse en el alud amenazador y pintoresco que sumerge a las ciudades en la uniformidad (...). La elite se resigna, da por concluido su libre disfrute de las ciudades y se adentra en los ghettos del privilegio (...)"⁷²

Delfin, en el mismo artículo, resalta esta cuestión de regionalidad y demarcación de territorios cuando retomando otro texto de Monsiváis sobre Cantinflas y la cultura del arrabal afirma que estos se encuentran asociados a la posición entre marginalidad y exclusividad.

*"la marginalidad que se queda a vivir en el centro de la Ciudad de México y en los barrios que antiguamente rodeaban el casco urbano original, el llamado "Centro Histórico". Los ricos ya se han mudado a otras colonias (...), buscando la exclusividad lejos de todo aquello que pueda perjudicarles; la plebe conformada por los marginados "de siempre" y por los recién llegados del campo, todos ellos viven en las vecindades, las antiguas caserías palaciegas que ahora se dividen y se llenan de cuartos."*⁷³

La marginalidad y la exclusividad, las vecindades y palacios, el naco y cantinflas revelan representaciones que marcan las formas de vida y la percepción de estas formas de vidas. De hecho el naco parece una actualización de la agresiva docilidad utilizada como instrumento de demarcación de territorios. En el libro "Escenas de pudor y liviandad",

⁷¹ Carlos Monsiváis, *Días de guardar*, México, Ediciones Era, 2002. (1ª edición 1970), p. 120.

⁷² *Ibid.*, pp. 22-23.

⁷³ DELFIN, Martha G. "La cultura mexicana a través de la mirada de Monsiváis: el naco, ¿El actual salvaje urbano de la Ciudad de México?", 2007.

Carlos Monsiváis toma visible la relación entre territorio, vivencia, percepción y representación cuando analiza la visita del actor Luis de Alba a la Ciudad de Nezahualcóyotl a través de la presentación de un espectáculo del personaje Pirruris, el estudiante de antropología de la Ibero que estudia a los nacos. Neza es reconocida como el “territorio naco”, pero los espectadores que se reían de los chistes sobre nacos no creían que hablaban de sí mismos sino del vecino.

“Quizás inicialmente el sentido del personaje del Chico de la Ibero no era el show de racismo y clasismo y se mofaba del niño bien, del junior (el más abyecto de los personajes engendrados por el desarrollismo). El humor del personaje se volvió racista al ser así lo percibido y conducido por un público formado y entrenado en el racismo como la expresión visual del clasismo. (...) la parodia del niño bien no recae sobre él sino sobre su víctima (...) (así uno no toma en cuenta a los nacos, sólo se ríe evocándolos). A la clase media le resuelve el problema de su repertorio de insultos. Entre la raza de bronce naco resulta ya término ofensivo cuya garantía de permanencia es el autoengaño: quien lo recibe no lo siente dirigido a él, no le conderne ni se lo apropia, en todo caso alude a alguien que no es él, no puede ser para mí porque yo la paso a toda madre, lo de naco va para otros, le queda a mi compadre, a mi sobrina, a la hija de la vecina que está muy feicita la condenada. (...) en el humor sobre el color de la tez (...) se vierte el odio de una colectividad contra sí misma.”⁷⁴

Monsiváis en un primero momento llama la atención a la actitud de apropiación de los insultos como medios de resistencia a una violencia simbólica, utilizándolos como formas de combate por un reconocimiento social. Por otro lado, propone que existe una actitud de autoengaño cuando la relación con el naco es establecida desde la hegemonía del racismo clasista o clasismo racista, reflejo del odio de una colectividad contra sí misma. En las dos posturas existe la idea de que existe una dominación simbólica que demarca quién tiene el derecho de decir lo que es o no es naco, demarca quién se percibe o no como naco y también demarca quién vive sobre el signo del naco y quién es su contrapunto. Aquí parece ocurrir el mismo fenómeno social experimentado por el “antropófago”. El descubrimiento de América y sus salvajes sirvieron para calificar de civilizados a los europeos, en la medida en que creó un parámetro de contrapunto. El

⁷⁴ *Ibid.*, p. 359.

naco también habla del junior y de la elite. Es como si la elite necesitara de un naco para verse como elite. La figura del naco no define por sí misma lo que es el naco, sino que define lo que es ser de la elite. El naco es una definición desde la negación, negación que solamente afirma lo que es no ser naco. En este contexto, afirmarse naco como un reconocimiento social es irse más allá del sarcasmo y abrir un espacio para crear desde el naco sin ser la oposición a la elite clasista racista. Ser naco es la posibilidad de ser otra cosa y no ser el otro del clasismo racista.

Esta búsqueda por ser otra cosa sin ser el otro del clasismo racista produce en un primer momento la necesidad de romper la figura de lo marginal como única posibilidad de afirmación social. La imagen de sí desde la negación o desde el discurso de la ausencia es una de las formas de la violencia simbólica.

Esta búsqueda por ser otra cosa es el tema que atraviesa los movimientos artísticos culturales de los territorios populares. Los movimientos artísticos desean ser la afirmación de otro campo semántico, que pueda intervenir en el abismo simbólico que separa el territorio popular de la ciudad. Desean otra ocupación territorial, mas bien desean una circulación entre los territorios, una apertura hacia otras experiencias, otras percepciones y otras representaciones. Con este propósito lo que ponen en cuestión es la función social del arte.

En este sentido, la exigencia de una función social del arte no es una novedad en el campo del arte. Pero, comprender qué función social cumple es una necesidad. Por lo tanto, antes de presentar el análisis de los estudios de caso donde explotamos este desafío de producir otro campo semántico, es necesario situar algunas líneas generales que presentan algunas organizaciones internacionales y nacionales y resaltar algunas experiencias regionales a fin de aclarar el panorama en que se encuentran las experiencias locales en las cuales se basa los estudios de caso.

ALGUNAS EXPERIENCIAS REGIONALES DE RIO DE JANEIRO Y DE NEZAHUALCÓYOTL

El objetivo de este capítulo es poder proporcionar un contexto más allá de las experiencias locales en las cuales se basan los estudios de casos. Presentaremos de forma sucinta informaciones generales sobre las organizaciones regionales y sus propuestas. La intención es resaltar sus propuestas, sus referencias y métodos de trabajo. Seleccionamos las que tienen una representatividad significativa en función de los trabajos desarrollados, de su resonancia en la comunidad y también en función del tiempo en que existen. Las experiencias serán delimitadas en dos regiones: Municipio de Nezahualcoyotl y Municipio de Río de Janeiro.

Como mencionamos anteriormente, identificamos la existencia de experiencias en el área del arte que están relacionados con propuestas socio-políticas y psicopedagógicas, principalmente porque tiene como característica común la democratización del acceso al arte. A fin de poder tener una percepción más extensa del panorama relatamos algunas experiencias.

En este trabajo, centralizaremos nuestras reflexiones en dos estudios de casos: la Asociación Cultural "Nós do Morro" (RJ/Brasil) y el Colectivo Neza Arte Nel (Ciudad Nezahualcoyotl). Las organizaciones incluidas con la finalidad de contextualizar el estudio de caso privilegiado, son: En Río de Janeiro, Observatorio de Favelas, CUFA y Afroreggae. Estas organizaciones, como la Asociación Cultural "Nós do Morro", poseen como característica común: la configuración de sus cuadros de fundadores y colaboradores a partir de moradores y ex-moradores de las comunidades. Actualmente, también, son consideradas como proyectos representativos en el campo de la labor social y cultural, obteniendo apoyos de empresas estatales, fundaciones internacionales y órganos del gobierno a nivel federal, estatal y municipal. En el caso mexicano, tenemos como referencia: la Agrupación Teatral Utopía Urbana A.C., el Espacio Cultural Peña del son, Centro Educativo Cultural y de Organización Social (CECOS) y los Poetas en Construcción.

En todas las experiencias podemos identificar una pregunta común: ¿Cuál es el lugar y el significado del arte y del artista en la contemporaneidad? Pregunta que trae

subentendida otras cuestiones como: ¿Cómo el arte puede transformar la sociedad y afirmar la ciudadanía? ¿Cómo puede contribuir el arte a la construcción de identidades culturales, en la construcción del espacio urbano?

Este contexto de arte/ciudad/sociedad y artista/ciudadano más allá de una premisa parece ser una condición y una necesidad, cuando el arte y el artista esta asociado al territorio popular. No podemos decir que esta sería una definición ideológica que se afirma como una herencia del arte moderno y militante. Desde del punto de vista de las palabras e imágenes generadas sobre estos territorios lo que verificamos es la necesidad de romper con un campo simbólico viciado y distorsionado que ha favorecido un ruido comunicacional.

A continuación presentaremos algunas propuestas y estrategias establecidas por tres organizaciones de Rio de Janeiro para poder evaluar el estudio de caso desde parámetros externos a su propia experiencia.

LAS FORMAS ORGANIZATIVAS A TRAVÉS DEL ARTE: TRES ORGANIZACIONES CULTURALES DEL ESTADO DE RIO DE JANEIRO.

"(...) Apesar de tener una efervescencia cultural grande de grupos artísticos en la ciudad (...) En Nova Iguaçu nosotros no tenemos mucho aparato público, equipamientos públicos, principalmente en los barrios, por lo tanto las personas no tienen mucho qué hacer (...) Como nosotros no tenemos cómo construir, nosotros queremos detectar lo que nosotros ya tenemos, las escuelas (...) (Con) El proyecto Barrio-Escuela nosotros queremos alcanzar la posibilidad de que la escuela se abra para la comunidad y que la comunidad sienta que se apropia de la escuela. (...) Nosotros queremos tener la oportunidad de transformar esa escuela en un espacio de convivencia, en un espacio de socialización (...)" (Julia, representante de la alcaldía del municipio de Nova Iguaçu)

"Y una cosa interesante, también, (...) (cuando) hicimos la selección (para participar en el teatro, en las carpas, la mayoría de los alumnos que ya habían (...) participado de algún tipo de actividad cultural, lo habían hecho dentro de una Iglesia." (André, maestro del proyecto "Nós do Morro" en Nova Iguaçu).

Según el gráfico de los equipamientos y bienes culturales presentado por la Prefectura de Rio de Janeiro (2005), la región sur de la capital concentra el 60% de los teatros existentes en la ciudad, el centro de la ciudad posee 29%, la región norte el 11% y la región oeste 0%. La región sur y del centro es considerada como la zona turística de la ciudad y es donde se concentran las clases media y alta. En la región norte y oeste es donde encontramos el mayor crecimiento de las favelas. En otro gráfico, referente a distribución de Centros Culturales, la región sur tiene 50%, la región del centro posee 33%, la región norte 17%, la región oeste 0%.

Comparando los testimonios con los gráficos podemos constatar que más allá del porcentaje de los equipamientos y bienes culturales existentes en las regiones, identificamos una efervescencia cultural que se apropia de los espacios públicos disponibles, como la Escuela y la Iglesia. Esas dos instituciones vienen desarrollando un papel fundamental en la manutención de las actividades artísticas-culturales. En diversos testimonios recolectados en las entrevistas de campo se afirman que empezaron su contacto con el arte a través de actividades desarrolladas en las escuelas de forma informal u orientada y otro grupo de entrevistados colocan su iniciación en las artes asociada a actividades promovidas en la iglesia. Estas comparaciones y observaciones destacan la desigualdad entre equipamientos y bienes culturales y producción cultural. Las actividades existen, pero no las vamos encontrarlas en los equipamientos oficiales. (9)

Recientemente, el día 04/06/2006, en el periódico brasileño de circulación nacional "O Globo", se destaca un artículo nombrado "Morro pede passagem" (el cerro pide pasaje). En este artículo, llama la atención la producción artístico-cultural del Estado de Rio de Janeiro, en él encontramos comentarios de Cacá Diegues, cineasta que participó del movimiento del "Cinema Novo" (Cine nuevo), el teatrólogo Amir Hadad coordinador del grupo "Tá na Rua" (está en la calle) y representante del movimiento de teatro de las décadas de los 60/70 y del antropólogo Hermano Vianna que investiga hace algunos años el movimiento Hip-Hop y el Funk. Entre sus comentarios podemos destacar:

" Las invenciones más llamativas de la cultura carioca y brasileña, de la "samba" a los "parangolés" de Hélio Oiticica (10) al inicio del "Cinema Novo", con "Rio 40 graus" y "Cinco vezes Favela", siempre incluyeron el intercambio entre el "morro" y el "asfalto", el "centro" y la "periferia" (...) Lo que parece nuevo a partir de los años 90 es

una organización más grande de las periferias alrededor de grupos culturales que conjugan la producción del arte con el combate contra la desigualdad social (...) lo más necesario en este momento es la formación de una red que facilite el intercambio de informaciones y fortalezca los grupos nacionalmente.” (Hermano Vianna/antropólogo)

“El teatro es una actividad de todos y cualquier ciudadano. La intención no es enseñar el arte para salvar al “favelado” de la miseria, para que él no asalte a mi madre en la próxima esquina, sino para invertir en la ciudadanía, formar ciudadanos capaces de interferir en su propio destino (...) el ejercicio creativo es para todos. Un pueblo que se expresa es un pueblo que avanza.” (Almir Haddad/director de teatro)

“La gran novedad de la cultura brasileña es el cine de periferia. Se trata de una visión muy original en la cultura brasileña, un testimonio de vida de estos muchachos y muchachas.” (Cacá Diegues/cineasta)

En estos comentarios percibimos la valoración del intercambio entre centro y periferia basado en la relación entre favela y el asfalto, la identificación de la producción del arte con el combate contra la desigualdad social, la definición del arte como derecho a la expresión y el papel del arte en la formación de ciudadanos capaces de intervenir en su propio destino, la importancia en hacer diferencia entre la ciudadanía y la intención de salvar al favelado de la miseria, la presentación de los testimonios como una visión original. Los comentaristas pertenecen a otros territorios, a otras generaciones y a otra clase, pero identifican en los actuales movimientos de los territorios populares urbanos resonancias y diferencias con relación a sus propios proyectos. Pero, lo más significativo es que estas evaluaciones tratan a estos movimientos como formas organizativas, sea de un punto de vista estético-formal o psico-socio-político.

Entre tanto, entre los territorios populares y las organizaciones y movimientos, entre la periferia y el centro, entre el arte y la ciudadanía hay muchas formas de desarrollar el derecho a expresarse. Presentaremos de forma resumida tres proyectos de organizaciones regionales ubicadas en Rio de Janeiro y referidas anteriormente.

OBSERVATORIO DE FAVELAS.

El Observatorio de Favelas es organización de la Sociedad Civil de Interés Público “Observatorio de Favelas” fue fundada en 2001 y se constituye como una “red socio-

pedagógica, con una perspectiva técnica-política, integrada por investigadores y estudiantes vinculados a diferentes instituciones académicas y organizaciones comunitarias. Sus principales coordinadores son moradores o ex-moradores de la periferia de Rio de Janeiro que alcanzaron una formación universitaria y consiguieron preservar sus vínculos e identidades con el territorio de origen ⁷⁵

Básicamente actúa en tres frentes: formación de liderazgos comunitarios, asesoría para las acciones en las “favelas” y producción de conocimientos específicos sobre los espacios populares. Estos frentes de trabajo están basados en los siguientes propósitos: formación de cuadros técnico-políticos, comunicación crítica para la producción, registro y difusión de las experiencias existentes en las comunidades populares, sistematización de la información obtenida sobre los espacios populares, realización de estudios y propuestas de intervención en el área de derechos humanos y violencia urbana, proporcionar acceso y capacitación en el campo de diagnóstico social a los grupos comunitarios locales. Los frentes de trabajo y sus propósitos son materializados en 6 núcleos de trabajo:

- (1) Núcleo de Formación, Evaluación y Acompañamiento Carlos Nelson dos Santos.
- (2) Núcleo de Documentación e Información Maria Amélia Belfort.
- (3) Núcleo de Violencia y Derecho Humanos Luiz Cláudio Rodrigues.
- (4) Núcleo de Comunicación.
- (5) Núcleo de Evaluación y Monitoreo.
- (6) Núcleo Administrativo.

El *Núcleo de Formación, Evaluación y Acompañamiento* pretende influenciar directamente en la formación de jóvenes investigadores y liderazgos de origen popular y moradores de las “favelas” de RJ/Brasil. El proyecto que estructura este núcleo es “Conexões de Saberes”, donde a través de la orientación de los investigadores del “Observatorio de favelas”, jóvenes universitarios de origen popular realizan la sistematización de datos sobre las comunidades populares y desarrollan estudios que pretenden fundamentar la producción de políticas públicas. Dentro de las cuestiones

⁷⁵ www.observatoriodefavelas.org.br

técnicas están incluidos la construcción de nuevas metodologías, diagnóstico social, estructuración de medidas, monitoreo de condiciones económicas, culturales, educacionales y de sociabilidad.

Este proyecto comenzó en diciembre de 2004 y el trabajo es constituido conjuntamente con el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, el Ministerio de Educación y las Universidades federales en diferentes estados brasileños. Fue creada una Red Universitaria de Espacios Populares que tenía como objetivo posibilitar la realización de un proceso de monitoreo y evaluación del impacto de las intervenciones públicas y formar liderazgos comunitarios con un nuevo perfil que incluye capacitación técnica para analizar y acompañar programas y acciones sociales asociado a un compromiso político. Esta red está constituida por un coordinador nacional que es integrante del Observatorio de Favelas, por coordinadores locales y núcleos de alumnos compuestos a partir de su universidad de origen.

El *Núcleo de Violencia y Derechos Humanos* tiene como base el *Programa Rutas de Fuga*, que se constituye en acciones integradas para niños y jóvenes que trabajan en el narcotráfico y sus familiares, que se orientan a partir de dos objetivos principales: producir un análisis amplificado de las prácticas de los actores involucrados en la red social del narcotráfico de Rio de Janeiro y crear metodologías que fundamenten acciones de prevención de la violencia contra el niño y jóvenes, así como producir alternativas sustentables para emplear a los niños que están en el narcotráfico. Este programa está siendo desarrollado a partir de cuatro líneas de trabajo: desarrollo de una investigación denominada *Trayectoria social de los niños y jóvenes empleados en el narcotráfico de Rio de Janeiro*; generación de alternativas sociales; construcción de una red de apoyo a las familias socialmente vulnerables e implementación de estrategias de sensibilización de la sociedad. Este programa tiene el apoyo de la Organización Intereclesiástica para la Cooperación al desarrollo (ICCO), Organización Internacional del Trabajo (OIT) y UNICEF. La importancia de lograr la construcción de un perfil más sistemático y apegado a las condiciones objetivas de la vida de los niños y jóvenes involucrados con el narcotráfico, está basada en la idea de que la mayoría de las políticas públicas desarrolladas para superar el problema se basan en especulaciones, debido a la falta de información directa de la fuente. Esta investigación también tiene como propósito recuperar una

percepción más humana de estos niños y jóvenes que son reconocidos socialmente como bandidos que deben morir, encuadramiento social que viene favoreciendo el índice de letalidad en la confrontación con la policía. En realidad, este fenómeno social estaría relacionado a la cuestión de la prevención y erradicación del trabajo infantil y a la protección al trabajador adolescente. Lo que se encuentra como cuestión de fondo es la sensibilización de la sociedad para la percepción de este problema más allá de una cuestión de seguridad y la afirmación de la valoración de la vida.

El *Núcleo de Comunicación* tiene por objetivo realizar producciones críticas basadas en el registro y difusión de experiencias cotidianas de la comunidad popular. Este núcleo posee como base la Escuela Popular de Comunicación Crítica, que tiene como organizaciones asociadas: la Escuela de Comunicación de la Universidad Federal de Rio de Janeiro, la Pro-Rectoría de Extensión de la Universidad Federal Fluminense, el Canal Futura, el Sindicato de Periodistas de Rio de Janeiro, la Asociación Brasileña de Periodismo Investigativo, la Asociación Cultural Afroreggae y la Asociación Brasileña de Productores de videos. Estas organizaciones asociadas constituyen el Consejo Gestor de la escuela en conjunto con el Observatorio de Favelas. Su propósito es contribuir para la *"amplificación del ejercicio de la ciudadanía de los jóvenes de las comunidades populares de Rio de Janeiro a través del acceso a diferentes lenguajes en el campo de la comunicación y cultura, de la amplificación de su capital cultural, social y simbólico, de la inserción calificada en el mercado de trabajo y de la amplificación de su tiempo y espacio existencial."*⁷⁶

Los medios a través de los cuales pretenden alcanzar sus objetivos son: que las actividades desarrolladas puedan servir como generación de renta, que las producciones culturales y comunicacionales puedan ser expresión de un reconocimiento de la identidad urbana y ciudadana de los moradores de los espacios populares, que los cursos tengan un carácter profesional, que tengan acceso a una formación en el área de informática e idiomas, que proporcione oportunidades para que profundicen conocimientos y que el trabajo se desdoble a través de la creación de núcleos locales de comunicación y cultura en las comunidades integradas a la escuela. Las áreas privilegiadas son: video, fotografía, medios impresos, radio comunitaria.

⁷⁶ www.observatoriodefavelas.org.br

Además de la Escuela de Comunicación, el núcleo también cuenta con un *Banco de imágenes y una agencia de fotógrafos*. El banco y la agencia funcionan como un medio con el cual “*la fotografía se transforma en un instrumento del arte, de información y de formación que se utiliza con la finalidad de rescatar la dignidad de las clases populares y de amplificar los derechos humanos.*”⁷⁷ Es un centro de documentación, investigación y formación de fotógrafos y documentalistas populares donde se valora el mirar que sus propios moradores poseen de sus vidas y de su comunidad. “*La identificación y la búsqueda de una sociedad plural, fraterna y solidaria pasa también por el acto de ejercitar un mirar de complicidad (...). La concientización y transformación social implican también un pacto subjetivo que reconozca la belleza y la fuerza del pueblo brasileño.*”⁷⁸ Se fomenta la afirmación de una identidad positiva. La agencia de fotógrafos y el banco de imágenes son también formas de producción de renta y trabajo. Es posible contratar un fotógrafo que pertenece a la agencia y también adquirir las imágenes del banco. El valor de referencia es establecido a partir de la tabla de precios del sindicato de periodistas profesionales de Río de Janeiro y de la Federación Nacional de Periodistas. La repartición del dinero se realiza a partir de los siguientes criterios: 50% para el fotógrafo y 50% para nueva inversión en el proyecto. Sin embargo, también existe la posibilidad de donar las imágenes a las organizaciones sociales que no dispongan de recursos para pagar los derechos de autor.

En el *Núcleo de Documentación e Información Maria Amélia Belfort* se concentra la sistematización, producción, análisis y difusión de información sobre los espacios populares, así como también se responsabiliza por orientar a grupos comunitarios en el proceso de diagnóstico social.

El *Núcleo de Evaluación y monitoreo* y el *Núcleo Administrativo* cumplen una función interna de organizar cualitativamente, administrativamente y económicamente la sustentabilidad del proyecto.

CENTRAL UNICA DE FAVELAS (CUFA).

“*La Central Única de la Favelas es una organización nacional que surgió a través de reuniones de jóvenes de varias favelas de Río de Janeiro – generalmente negros – que*

⁷⁷ www.observatoriodefavelas.org.br

⁷⁸ www.observatoriodefavelas.org.br

*buscaban espacio en la ciudad para expresar sus actitudes, cuestionamientos o sencillamente su voluntad de vivir. Estos jóvenes, en su mayoría pertenecían al movimiento Hip Hop o éste los orientaba (...) se organizaron alrededor de un ideal: transformar las favelas, sus talentos y potencialidad ante una sociedad donde los prejuicios de color, de clase social y de origen aún no han sido superados.*⁷⁹

CUFA posee bases en diferentes estados de Brasil, como: São Paulo, Espírito Santo, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Ceara, Distrito Federal, Mato Grosso y Bahia. En Rio de Janeiro hay núcleos en la comunidad de Cidade de Dios, Complexo Acari, Jardim Nova Era, Jacarezinho y Pedra do Sapo. Esta organización busca crear proyectos asociados y también se estructura a través de apoyos y patrocinios.

CUFA se considera como un polo de producción cultural que tiene por finalidad la inclusión social y el desarrollo humano. Tiene preferencia por la manifestación cultural basada en el Hip Hop, entre tanto también busca amplificar y utilizar otras formas de expresión con la finalidad de concienciar y elevar la auto-estima de las capas no privilegiadas por medio del desarrollo de un lenguaje propio. A partir del referencial del movimiento Hip Hop CUFA establece un proyecto basado en ocho elementos del Hip Hop:

- (1) Graffiti - definido por la organización como un movimiento en las artes plásticas en el cual el artista aprovecha espacios públicos creando una nueva identidad visual en los territorios urbanos.
- (2) DJ – definido como un artista que une la técnica al performance utilizando como medios pick-ups y discos de vinil.
- (3) Break – estilo de danza creado por el movimiento Hip Hop.
- (4) Rap – comprendido como “ritmo y poesía” que caracteriza el estilo musical heredado de las poblaciones latinas y negras, donde las letras retratan la cotidianidad de las periferias.
- (5) Audio-visual – valoración de la imagen como instrumento de movilización social.
- (6) Básquet de calle – deporte oficialmente promovido por el Rap.
- (7) Literatura – producción de textos a partir de las vivencias de los jóvenes involucrados con el Hip Hop.

⁷⁹ www.cufa.org.br

(8) Proyectos Sociales – articulación de acciones que pretenden la transformación social a partir de la comunidad.

Este origen desde el movimiento Hip Hop también fundamenta los objetivos que CUFA pretende alcanzar: apertura para una nueva percepción del mundo y de la sociedad a partir de la incorporación del negro y de la causa negra; funcionar como un mecanismo de emancipación construyendo formas creativas y alternativas a la segregación; desarrollando conciencia de la ciudadanía en la periferia; proporcionar la oportunidad para que los jóvenes tengan acceso al arte; rescatar a los jóvenes de la “inminencia de vicios”; dar visibilidad a una expresión cultural que se constituye como parte de la comunidad; valorar a los moradores de las comunidades populares como actores sociales que deben conquistar su espacio público y político.

CUFA es una organización concebida con un carácter social porque el movimiento Hip Hop se constituye a partir de *“una afirmación identitaria que representa la lucha a favor de los excluidos, donde el lenguaje de adentro es para adentro, retratando una imagen de la periferia como ella realmente lo es. La favela es un personaje que debe hablar por sí mismo y participar de un diálogo cultural, político y social con otros grupos.”*⁸⁰

Este polo de producción cultural de carácter social defiende la idea de que la reconstrucción del escenario social vigente solamente podrá ser efectuada a través de la información, formación y re-distribución de oportunidades. En este sentido, su trabajo propone que la formación sea transformada en multiplicación, que el aprendiz de hoy sea el maestro de mañana. O sea, los agentes formadores también deben producir multiplicadores. Sus proyectos tienen como principal soporte el concepto de *Centro de Producción Cultural Comunitaria* (CEPROCC). El CEPROCC está dividido en tres sectores: Núcleo audiovisual donde se ofrece un curso extensivo de audiovisual y cuenta con un laboratorio compuesto por equipamientos digitales de última generación. En el cuerpo de maestros están: Cacá Diegues, Caetano Veloso, João Moreira Salles, Júlio Cezar Tavares, cineastas y artistas consagrados que también apoyan el proyecto. En 2005, en el cuarto grupo de trabajo, participaron alrededor de 100 alumnos. Los materiales producidos son: video clips, documentales, películas, eventos culturales. El Núcleo de Teatro que contiene cursos de

⁸⁰ www.cufa.org.br

teatro divididos en tres grupos de niños y adolescentes, en una edad de 7 a 13 años conformando un total de 80 alumnos. El contenido privilegiado son las experiencias y vivencias de los moradores de la comunidad asociado a actividades de entretenimiento, política, cultura, salud preventiva y otros. En 2005 fueron realizadas cinco presentaciones y se empezó un proyecto denominado "El Teatro va a la escuela", donde se realizan presentaciones de obras teatrales en escuelas municipales de las comunidades. El núcleo de teatro también posee una compañía de teatro llamada Lomboko que trabaja con producciones propias. En el Núcleo de Creación se realizan investigaciones sobre las acciones propuestas por jóvenes de la comunidad involucrados en el movimiento Hip Hop y promueve eventos culturales para difundir los trabajos.

Además, existe un proyecto realizado en conjunto con la Fundación Ford, que se llama "Audiovisual y Ciudadanía", donde el objetivo es concretar talleres temáticos con los alumnos del curso de audiovisual dirigidos hacia una reflexión de temas como: Racismo, Derechos Humanos y Género. Estas reflexiones deberán ser transformadas en documentales que servirán de material para la realización de una investigación.

Hay también un evento anual donde realizan la premiación HUTUZ, donde procuran resaltar los trabajos y proyectos realizados en las comunidades. Sin embargo, es importante destacar que desarrollan otros proyectos no encuadrados en el movimiento Hip Hop, como: fútbol, patineta, sala de lectura, contadores de historias, cursos de informática, manutención y montaje de microcomputadoras, cursos de fotografías, cursos de moda y serigrafía, cursos para auxiliar de cocina, curso de venta y atención a clientes, cursos de producción de eventos y producción cultural.

GRUPO CULTURAL AFROREGGAE

En el inicio del grupo sus actividades estaban orientadas hacia la realización de un periódico "Afroreggae Noticias" que tenía como objetivo la valoración y difusión de la cultura negra, sobre todo se buscaba ofrecer a los jóvenes que estaban interesados en el reggae, soul, hip hop, una alternativa en el área de comunicación. Entre tanto, poco a poco sus intereses se fueron re-direccionando hacia una intervención directa junto a la población afrobrasileña. En este nuevo contexto, en 1993, empiezan a desarrollar proyectos sociales en la favela de Vigário Geral, a partir del *Núcleo Comunitario de Cultura*. Esta comunidad

fue escogida como base de su trabajo a partir de la masacre donde murieron 21 personas de la comunidad, asesinadas por un escuadrón de la muerte configurado por policías. En 1997 ya habían amplificado su proyecto e inauguraron el *Centro Cultural Afroreggae* estructurado adecuadamente para las actividades desarrolladas. Actualmente el Afroreggae tiene su núcleo base en Vigário Geral, pero también posee otros núcleos en 4 comunidades: Complexo do Alemão, Cantagalo, Parada de Lucas y Nova Iguaçu. Además, desarrolla un trabajo en la capital del estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, en conjunto con la policía, el gobierno estatal y el Centro de Estudios de Seguridad y Ciudadanía.

El objetivo es “ofrecer una formación cultural y artística para jóvenes moradores de favelas de modo que ellos tuviesen medios para construir su ciudadanía y con eso pudiesen escapar del camino del narcotráfico y del subempleo, transformándose también en multiplicadores para otros jóvenes. (...) Realizando un trabajo con pocos recursos invirtiendo en el potencial de jóvenes favelados, llevando educación, cultura y arte a los territorios marcados por la violencia policiaca e del narcotráfico (...) Nuestra creencia es (...) crear oportunidades para aquellos que están en situación de riesgo personal, a fin de que ellos puedan dejar de ser una estadística de la pobreza y de la violencia (...) nuestra misión es promover la inclusión y la justicia social (...) Somos una organización que lucha por la transformación social a través de la realización de sueños, despertando potencialidades y auto-estima de las capas populares.”⁸¹

En el Núcleo Base del Grupo Cultural Afroreggae encontramos proyectos desarrollados en la comunidad de Vigário Geral y proyectos de carácter más general que son propuestas del grupo hacia otras comunidades y ciudades. Los proyectos en la comunidad de Vigário Geral son: Centro Cultural Wally Salomão y Núcleo Afro Hip Hop. Los proyectos de carácter general son: Conexiones Urbanas, Juventud y Policía: ¿Qué es?; Departamento de Asociaciones Institucionales; Tiempo Libre; Productora.

El *Centro Cultural Wally Salomão* está siendo construido para sustituir el *Centro Cultural Afroreggae*, esta remodelación tuvo el apoyo del Banco Nacional de Desarrollo Social (BNDES). El objetivo es que el nuevo espacio pueda funcionar las 24 horas y disponga de salones de clase, estudio de ensayo y grabación, cuadra de deporte, salones para atención psicosocial, salón de recursos audio-visuales y acceso a internet, etcétera. En

⁸¹ www.afroreggae.com.br

este centro concentran la administración y los subgrupos de trabajo: talleres de danza, capoeira, percusión, educación (taller otras palabras); Trupe de Teatro, Proyecto “Crianza Legal” y Bandas (Banda Afroreggae, Banda Plugados, Banda Makala, Banda Afro Samba, Banda Kitôto, Banda Afro-Lata).

El *Núcleo Afro Hip Hop* tiene por objetivo adoptar los conceptos del movimiento Hip Hop, Graffiti, DJ, Break, Rap/Música, para “*potencializar aspectos personales como auto-confianza, desarrollo artístico, capacidad crítica, visión de mundo, democratizando el conocimiento y deshaciendo el prejuicio que asocia el espacio de la favela a las nociones de carencia, violencia y ausencia.*”⁸² Este proyecto. Según la organización, fue pensado a partir del proceso de guerra entre las dos comunidades vecinas (Vigario Peral y Parada de Lucas) como una acción emergente de motivación, calificación y estímulo.

El proyecto *Conexiones Urbanas* se propone realizar un circuito de shows en las favelas de la Ciudad de Rio de Janeiro, ofreciendo entretenimiento, cultura y ejemplos artísticos-sociales que funcionen como modelos para los locales adonde ocurran los eventos. Este circuito de shows tiene como asociados a CUFA, la Radio FM O Dia y Riotur (secretaría de turismo del municipio de Rio de Janeiro). Incluso, una de las atracciones frecuentes son la banda Afroreggae y el Rap MVBill⁸³, considerados como íconos de la cultura contemporánea de las favelas e íconos de la música popular brasileña, como: Caetano Veloso, Gilberto Gil y otros artistas que ya alcanzaron la fama y el reconocimiento social. Sin embargo, la justificativa para organizar y proponer este proyecto está basada en la comprensión de la favela como un lugar de exclusión social, abandonada a su suerte por el poder público, donde se incrementan esquemas de seguridad que genera fronteras

⁸² www.afroreggae.com.br

⁸³ MVBill, un de los principales representantes del movimiento Hip-Hop, morador de la comunidad “Cidade de Deus”, premiado por la UNICEF en 2003 y 2004 como un de los rappers más politizados de los últimos 10 años, consagrado “ciudadano del mundo” en el Fórum Mundial de las Culturas, en Barcelona, en el año de 2003, cofundador de CUFA (Central Única de Favelas), después de una “pelea” con los productores y realizadores de la película “Cidade de Deus”, consigue que sea viable un curso de audiovisual ubicado en la “Cidade de Deus”. En 2005 presenta un libro escrito con otros dos compañeros de lucha, Luiz Eduardo Soares, maestro en antropología, doctor en Ciencias Políticas, posdoctorado en Filosofía Política, ex-secretario de Seguridad Pública y coordinador de Seguridad, Justicia y Ciudadanía del Estado de Rio de Janeiro (1999-2000), ex-secretario Nacional de Seguridad Pública del gobierno Federal (ene.-oct. De 2003) y Celso Ataíde empresario de Rap y Hip-Hop, un de los fundadores de CUFA. El libro habla sobre los jóvenes que están en la “vida del tráfico” y sus razones, sobre la dimensión humana de estos jóvenes y un conjunto de investigaciones y registros etnográficos. Este año de 2006 concluye y divulga un documental denominado “Meninos do tráfico” (Niños del tráfico).

invisibles que mantiene la favela apartada de las posibilidades de cultura y entretenimiento que la ciudad proporciona. Esta interpretación del contexto de las favelas produce la decisión de que los shows sean realizados en espacios fronterizos, marcados por la presencia de diferentes facciones del narcotráfico.

El proyecto *Juventud y policía* está inserido adentro de iniciativas que intentan modernizar el trabajo de la policía, adoptando técnicas, estrategias y actividades que favorezcan una mayor integración con la comunidad. Tienen como proyecto piloto realizar un documental, una exposición de fotos y un libro. Sus asociados son: el Centro de estudios de Seguridad y Ciudadanía de la Universidad Candido Mendes, el programa de Control de Homicidios “Fica Vivo” y la Policía Militar de Minas Gerais.

El *Departamento de Asociaciones Institucionales* tiene la finalidad de desarrollar apoyos a las causas sociales a través de asociaciones con entidades públicas y privadas, nacionales e internacionales, objetivando la sustentabilidad financiera y de resultados de la institución. Este proyecto tiene financiamiento de la Fundación AVINA y se basa en cuatro puntos: captación de recursos, potencialización del uso de la marca, planeación de gestión y evaluación y monitoreo.

El proyecto *Tiempo Libre* tiene como objeto promover la movilización y la organización de las comunidades y posee como asociados el SESC Rio (Servicio Social del Comercio), UFRJ (Universidad Federal de Rio de Janeiro) y Gobiernos Municipales de las ciudades donde realizará el trabajo. Han sido promovidos talleres de danza, deporte, música, teatro, folclor, graffiti y salud. La intención es beneficiar a 29 comunidades de diferentes municipios del estado de Rio de Janeiro.

El ARPA – Afroreggae Producciones Artísticas, fue creada para dar sustentabilidad comercial a la carrera profesional de los subgrupos creados a partir de los proyectos sociales, donde 30% de los recursos obtenidos con los eventos son revertidos para la organización. “*En sentido contrario a la trayectoria natural del mercado, donde las grandes empresas crean institutos o fundaciones para apoyar proyectos culturales o sociales, somos una fundación que creó una empresa para apoyar a nuestro trabajo social.*”³⁴

³⁴ www.afroreggae.com.br.

Con relación a los otros núcleos que tienen sus bases en otras comunidades destacamos el proyecto de actividad circense desarrollado a través de la “Trupe levantado a Lona” en la comunidad de Cantagalo; el proyecto “Itinerarios Aliados” con comunidades de facciones diferentes del narcotráfico en las comunidades del Complejo do Alemão donde se utilizó teatro, danza y circo para realizar el espectáculo “Do Caos ao Kaos”; el proyecto de informática en el Centro de Inteligencia Colectiva Lorenzo Zanetti apoyados por el Centro para la Democratización de la Informática y Fundación Ford; el proyecto en Nova Iguaçu donde se desarrollan trabajos en el área de música y danza, con extensión de las actividades en las escuelas del municipio a través de la política pública “escuela barrio” desarrollada por el gobierno municipal.

Dando seguimiento a la necesidad de una contextualización, presentaremos algunas informaciones sobre organizaciones del municipio de Nezahualcoyotl.

LAS FORMAS ORGANIZATIVAS A TRAVÉS DEL ARTE: EXPERIENCIAS MEXICANAS.

El traslado de un espacio artístico-cultural a un espacio socio-político o viceversa, parece ser una característica de los movimientos artísticos-culturales de los territorios populares y periféricos en las experiencias mexicanas. Pero, la relación con la idea de frontera, de constitución de territorios y sus cartografías, la relación con la comunidad, el barrio y su iconografía, la autoridad, los jóvenes y el espacio público también surgen como indicios y referencias de análisis.

A continuación pondremos el foco en el municipio de Nezahualcoyotl a fin de resaltar algunas propuestas que configuran su contexto artístico-cultural.

ORGANIZACIONES DE NEZAHUALCOYOTL: TRANSFORMAR EL PENSAMIENTO NOSTÁLGICO DE NEZA, OTRO ROSTRO.

*“Desafortunadamente (...) los creadores no han sabido aprovechar el potencial que ellos mismos representan y muchos se han quedado en la **autocontemplación**, bien posicionados en el cobijo que las fronteras nezenas les proporcionan (...) También es cierto que los artistas deben asumir compromisos que demuestren que han dejado de ser*

*un fenómeno antropológico con aspiraciones políticas, para convertirse en los hacedores del espíritu cultural de un conglomerado humano óvido de identidad (...) He de decir que afortunadamente en los últimos tiempos han aparecido nuevos escritores y otros artistas que han empezado a **transformar el pensamiento nostálgico del Neza** que se nos fue; e irrumpen con propuestas más elaboradas, dueños de una formación menos marginal y mucho más asentada en la universalidad (...)*⁸⁵

A través de este comentario podemos destacar los principales temas que los artistas de Neza resaltan cuando reflexionan sobre la producción artística de Neza: potencial, autocontemplación, inserción centrada en el municipio, fenómeno antropológico con aspiraciones políticas, hacedores de identidad, formación marginada versus propuestas más allá del municipio.

El potencial está asociado a la calidad de la producción, a la existencia de una producción artística en un territorio percibido como violento y sucio, a la existencia de otro rostro de Neza, más humano y positivo. La autocontemplación viene de la producción artística que se hizo basada en la romantización de la miseria como una identidad posible. Esta autocontemplación produjo un fenómeno social de aislamiento y reconocimiento social interno que no generó un cambio en la imagen de Neza hacia fuera del municipio. La imagen de marginalidad explotada como identidad más que un tratamiento estético sirvió como un fenómeno antropológico que alimentó aspiraciones políticas, en la medida en que favoreció al discurso reivindicativo que prometía la disminución de los problemas sociales. Actualmente los grupos más recientes mantienen la cuestión de la identidad como bandera de trabajo pero desean un reconocimiento social y una inserción social más amplia y diversificada.

Podemos decir que una de las estrategias más divulgadas en Neza contra la imagen amarillista de la ciudad es la estrategia cultural. Los artistas y activistas culturales fomentan como contrapunto a la imagen amarillista una imagen de municipio eminentemente cultural, incluso por ser constituida por inmigrantes de diferentes lugares de la república mexicana. Pero, la existencia de movimientos, grupos y proyectos culturales no significa la relación sin contradicciones y conflictos.

⁸⁵ MARTÍNEZ, Suriel Aguilera "A Dios rogando y ..."; Revista AlterArte; año 3; núm. 20; 2005; pág. 8 y 9

LOS GRUPOS: ENEMIGOS, CÓMPLICES Y TRANSCENDENCIA.

*“Algo que me molesta es encontrar esa confrontación, no sólo entre los creadores, sino entre todos los grupos culturales. Pareciera que, **el hecho de que otro haga lo mismo que yo lo convierte en un enemigo y no en un cómplice.** La política de nuestro grupo ha sido no tener pleito con nadie. Nuestra política – si se puede definir así – es de ayuda (...) Habría que invitar a nuestros congéneres de Cd. Nezahualcóyotl a que asuman una actitud similar de respeto por el trabajo de los demás y de solidaridad ”⁸⁶*

Una percepción que es compartida por diferentes representantes de los diferentes grupos artístico-culturales de la Ciudad de Nezahualcóyotl está fundamentada en tres palabras claves: enemigos, cómplices y transcendencia. Existe un deseo de constituir un territorio artístico-cultural donde los moradores de Neza reconozcan la configuración de una identidad que favorezca un reconocimiento social más allá de la violencia y la suciedad. Entre tanto, este objetivo que trasciende a los objetivos más específicos de cada grupo parece no ser suficiente para definir otras referencias relacionales más allá de enemigos y cómplices. *“Este aniversario (de la Ciudad de Nezahualcóyotl) logró algo más: exhibió nuestra **falta de compañerismo e incapacidad para hacer a un lado intereses personales o grupales cuando hay un fin más trascendente;** nuestra carencia de voluntad para ofrecer el mejor esfuerzo en beneficio de quien más nos debe importar: el pueblo de Neza. ”⁸⁷*

La referencia de la identidad como un territorio simbólico que pueda revertir la imagen negativa y amarillista de Neza aún surge más como un objeto de base para las producciones artísticas, más que como sujeto de una producción. La figura de la identidad funciona más como una representación de Neza, que como una experiencia vivida y compartida. Sin embargo, cabe preguntar hasta qué punto una concepción del artista basada en el individuo y en el fomento de proyectos individuales también no colabora para reforzar una relación divisionista entre los grupos. También es importante resaltar la ausencia de políticas culturales estructuradas más allá de apoyos a proyectos individuales de investigación y creación. Estas estrategias individualizantes de concebir una producción artístico-cultural que encontramos en los discursos de representantes de los grupos y en la

⁸⁶ GARCÍA, Porfirio; entrevista realizada por Juan García Saldaña in Revista AlterArte; año 2; núm. 8; oct/nov, 2002; pág. 7.

⁸⁷ Editorial de la Revista AlterArte, Núm. 6, Junio/Julio, 2002.

infraestructura estatal del municipio son referentes que intentaremos destacar en la parte conclusiva del trabajo. En un primer momento es necesario realizar una presentación de las propuestas. Los grupos utilizados como referencia regional son: Agrupación Teatral Utopía Urbana, Espacio Cultural La Peña del Son, CECOS (Centro Educativo Cultural y de Organización Social) y Poetas en Construcción.

PROYECTOS ARTÍSTICO-CULTURALES DE NEZAHUALCOYOTL.

La Agrupación Teatral Utopía Urbana A.C., una asociación económicamente autogestiva, considera que su propuesta teatral entre las diferentes posibilidades, es *“una forma de hacer y representar el teatro para que las clases proletarias no seamos tan sólo consumidores de fútbol y cerveza, y en cambio nos identifiquemos culturalmente a través de la función social y de comunicación que ofrece el teatro popular”*.⁸⁸ Los principales compromisos de este tipo de teatro sería: el tema, la calidad profesional y el público.

Con relación al tema, el teatro de Utopía Urbana, privilegia las historias contextualizadas dentro de la cultura popular, donde *“nunca se pretende asumir una actitud paternalista ni demagógica al decir que “llevamos el teatro a los que menos tienen”, no nos asumimos como “falsos profetas” ni “educadores”, pues nada nos hace diferentes a los obreros o a los campesinos. Nos proponemos difundir formas y temas que sean alternativas para la transformación de la sociedad, que hablen de problemáticas concretas que involucren al público dejando su pasividad en la butaca e invitándolo a la toma de conciencia: la reflexión sobre lo expuesto para luego poder pasar a la acción.”*⁸⁹

Reposicionan un teatro que posee como misión denunciar la explotación y la opresión y por otro lado resaltan la reflexión y el planteamiento de alternativas que favorezcan la lucha social y el desarrollo colectivo de las comunidades. Entre los temas identificamos: el desempleo, la pobreza, la marginación, la represión, el hambre, la muerte, el trabajo, la organización, la solidaridad, las necesidades satisfechas, la alfabetización, etc.

⁸⁸ Vázquez, Roberto. “Utopía Urbana; una experiencia en el teatro popular”; texto presentado en el encuentro “Imágenes y contrainágenes en los espacios populares de Brasil y México”; UNAM (FFyL/CELA/FCPyS/CIALC/ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN); abril/2007.

⁸⁹ Vázquez, Roberto. “Utopía Urbana; una experiencia en el teatro popular”; texto presentado en el encuentro “Imágenes y contrainágenes en los espacios populares de Brasil y México”; UNAM (FFyL/CELA/FCPyS/CIALC/ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN); abril/2007.

Otra consigna fundamental es crear “*propuestas escénicas de calidad, a bajos costos de producción, accesible para la población y que se puedan representar tanto en espacios abiertos como cerrados, fundamentalmente para comunidades con escasez de recursos económicos*”.⁹⁰ La calidad es importante para la configuración y elaboración de un nuevo código de comunicación que sea un contrapunto del proceso de transculturación y enajenación producido por la cultura de masas.

Por eso es tan importante la cuestión de la relación con el público, principalmente la claridad sobre a qué público este teatro debe trabajar. El público que este teatro prioriza es “*a aquél que en nuestra sociedad le ha tocado en suerte carecer de los recursos más indispensables y donde su necesidad de acudir al teatro ha quedado postergada a un segundo plano*”.⁹¹

La relación entre tema, calidad y público tiene por objetivo, también, no proporcionar una propuesta cultural entre tantas, sino abrir espacio para que “*la palabra popular no sea un adjetivo de algo mal hecho, como suele suceder, sino un concepto de estética y estilo teatral con firmes raíces sociales. (...) (Porque) Con nuestro trabajo hemos creado comunidad, pues esos somos; comunidad. Hablamos del pueblo, no en tercera persona, pues somos pueblo y por ende, nada de lo que lo afecte o beneficie nos es ajeno. Nuestro trabajo creativo avanza en la medida en la que estamos insertados en el desarrollo y evolución de nuestra sociedad, en la medida en la que nos involucramos de manera activa en los procesos de transformación política y social.*”⁹²

Fue fundado en el año de 1989 y tiene como director al licenciado en Literatura Dramática y teatro, Roberto Vázquez. Su principal método de trabajo es el teatro callejero, la creación colectiva y utilizan como referencia autores como: Emilio Carballido, Tomás Urtusástegui, Enrique Buenaventura, Santiago García, Augusto Boal. Han participado de varios festivales internacionales en Japón, Chile, Cuba, Colombia, Perú, Venezuela, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica. Realizan un trabajo de formación de nuevos

⁹⁰ Vázquez, Roberto. “Utopía Urbana; una experiencia en el teatro popular”; texto presentado en el encuentro “Imágenes y contraimágenes en los espacios populares de Brasil y México”; UNAM (FFyL/CELA/FCPyS/CIALC/ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN); abril/2007.

⁹¹ Vázquez, Roberto. “Utopía Urbana; una experiencia en el teatro popular”; texto presentado en el encuentro “Imágenes y contraimágenes en los espacios populares de Brasil y México”; UNAM (FFyL/CELA/FCPyS/CIALC/ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN); abril/2007.

⁹² Vázquez, Roberto. “Utopía Urbana; una experiencia en el teatro popular”; texto presentado en el encuentro “Imágenes y contraimágenes en los espacios populares de Brasil y México”; UNAM (FFyL/CELA/FCPyS/CIALC/ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN); abril/2007.

cuadros artísticos y el fortalecimiento de los ya existentes a través de talleres de creación colectiva, maquillaje escénico, elaboración y manejo de máscaras y zancos. En los eventos dominicales se utiliza como espacio escénico el ágora del Parque del Pueblo y la plazoleta del Estado de Guerrero.

Pero en su historia hay otras referencias que son importantes de comentar. En 1983, Roberto Vázquez tiene el primer acercamiento con el teatro a través del teatro estudiantil universitario, dentro del (CCH) Colegio de Ciencias y Humanidades plantel Azcapotzalco. En el CCH había un taller de teatro coordinado por la profesora Lucía Paillés, también egresada de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

En 1984, a través del grupo teatral SOGIMA en la Colonia Pantitlán, empieza el primer acercamiento al teatro popular y de grupo. El objetivo era crear un trabajo escénico para compartir con la comunidad. En el mes de octubre del mismo año realizan una presentación en el extinto Foro Abierto de la Casa del Lago, en Chapultepec. Este espacio era coordinado por el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA). Este encuentro con el CLETA proporciona el contacto con el teatro con carga política.

En 1985, Roberto Vázquez ingresa en la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. A finales de este año conforma el grupo "Los Angelitos" como grupo infantil de teatro que se propone llevar el teatro hasta aquellos lugares donde el pueblo se reúne y hacer participe al público de cada representación.

Después de 5 años, en 1989, surge la Agrupación Teatral Utopía Urbana, en la Casa de la Cultura Rosario Castellanos de la Delegación de Tláhuac. Este proyecto pudo surgir a partir de una iniciativa de Socicultur, institución de cultura del Departamento del Distrito Federal que apoyó a aquellos que deseaban hacer llegar a las diversas comunidades de la Ciudad de México, una formación artística en las áreas de la música, el teatro, la danza y la pintura. Su primera configuración fue en forma de un taller y tres años más tarde deja el amparo de la Delegación para erigirse como un proyecto independiente que busca desarrollar un repertorio propio.

"Indudablemente, los objetivos de la formación de este colectivo no eran los que son ahora, en un principio, lo único que buscábamos era mantener un grupo de alumnos que

*se interesara por las artes escénicas, y lo logramos, con este grupo participamos en diversos festivales y eventos culturales dentro de la misma delegación, en temporadas de teatro de calle en todas y cada una de las distintas colonias que conforman la demarcación. Con el taller teatral hicimos nuestra primera incursión fuera de la ciudad, en el Festival Internacional Cervantino Callejero del CLETA, en Guanajuato, México. Podríamos decir que esta primera etapa se llevó a cabo de 1989 a 1992.*⁹³

La segunda etapa de Utopía urbana sería de 1994 a 1996 donde el grupo se dedicó fundamentalmente a la consolidación de un repertorio teatral. De 1996 al 2006, la tercera etapa, puede ser caracterizada por la intensificación del trabajo a partir de la participación de nuevos integrantes. Hay salidas y entradas constantes, pero se alcanzó un total de diez montajes escénicos y un aproximado de 8 integrantes constantes.

En el **Primer Diccionario Enciclopédico Básico de Teatro Mexicano del Siglo XX**, editado por la Colección Escenología que dirige Edgar Ceballos, aparece una ficha con una síntesis de la trayectoria del grupo. Actualmente, la asociación trabaja en la consolidación del proyecto *La Sociedad del Tercer Teatro*, dedicado a la actualización de los “teatristas” populares, *“mismo que pretende afianzar las relaciones entre diversos colectivos escénicos, en la práctica de nuestro teatro, a través de la realización de talleres, encuentros, mesas redondas, conferencias, etc.; es decir, la creación de distintos espacios de reflexión y crecimiento tanto en lo artístico, como en lo personal.”*

Para finalizar, es importante aclarar el método utilizado por la asociación para desarrollar sus objetivos. En la construcción escénica utiliza danza, juegos, música, literatura oral expresada en diversas formas, parafernalia festiva, mitos, ritos históricos y leyendas; privilegiando un humor agudo que funciona con un carácter de denuncia y sátira contra la opresión. Con frecuencia que al finalizar las representaciones se abre un foro o debate, se evalúa esta estrategia de acuerdo con las condiciones de la función. Hay una preocupación por encontrar *“propuestas que requieran de sencillez en cuanto a la producción, debido a que hace falta tener la facilidad de poder presentarse en cualquier tipo de espacio, abierto o cerrado; por tal motivo la calidad la buscamos en la síntesis de los elementos, el uso de símbolos reflejados en el vestuario, el maquillaje, la utilería y los*

⁹³ Vázquez, Roberto. “Utopía Urbana, una experiencia en el teatro popular”, texto presentado en el encuentro “Imágenes y contraimágenes en los espacios populares de Brasil y México”, UNAM (FFyL/CELA/FCPyS/CIALC/ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN), abril/2007.

*mínimos elementos escenográficos, apoyados en colores contrastantes, grandes tamaños, exageración en los maquillajes, vestuarios fuera de lo cotidiano y sobre todo un trabajo de actuación, expresión corporal y voz muy preciso y minuciosa.*⁹⁴

Según Roberto Vázquez, se hace necesario realizar un teatro popular con criterios y con buen gusto, rico en trabajo creativo, que incluye el trabajo de voz, expresión corporal, caracterización, actuación y dirección escénica. Como los nuevos hacedores del teatro popular Roberto Vázquez afirma: “(...) Se hace necesario un teatro popular que plantee matices y que no sólo muestre el blanco y el negro. Estos matices habrán de surgir de un análisis profundo de la realidad. (...) Pese a que en la historia del teatro, lo popular ha llegado a ser considerado una categoría menor, considero necesario devolverle al teatro popular su valor estético, conservando su carácter social.”⁹⁵

Lo popular, el carácter social, la función política del arte y de la cultura también aparece en otra propuesta del municipio de Nezahualcoyotl: Espacio Cultural la Peña del Son.

ESPACIO CULTURAL LA PEÑA DEL SON.

Según los fundadores y coordinadores el “Espacio Cultural la Peña del Son (ECPs)” es un proyecto que construye desde abajo una propuesta enfilada hacia una cultura democrática. Al mismo tiempo es una organización artística, cultural, política, democrática, legal, pacífica e independiente, que **lucha desde la cultura** por la recuperación y el ejercicio de los derechos ciudadanos plasmados en nuestra Constitución y por el logro de otros que aún no se reconocen. Es un lugar donde se ofrece a la comunidad una diversidad de opciones artísticas y culturales.”⁹⁶

El espacio Cultural La Peña del Son es mantenido por el grupo musical Son de Maíz que pretenden desarrollar un proyecto auto-sostenible, donde funcione como auto-empleo y difusor de la cultura alternativa. Todo dinero recaudado para el proyecto es

⁹⁴ Vázquez, Roberto. “Utopía Urbana, una experiencia en el teatro popular”; texto presentado en el encuentro “Imágenes y contraimágenes en los espacios populares de Brasil y México”; UNAM (FFyL/CELA/FCPyS/CIALC/ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN); abril/2007.

⁹⁵ Vázquez, Roberto. “Utopía Urbana, una experiencia en el teatro popular”; texto presentado en el encuentro “Imágenes y contraimágenes en los espacios populares de Brasil y México”; UNAM (FFyL/CELA/FCPyS/CIALC/ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN); abril/2007.

⁹⁶ “Espacio Cultural la Peña del Son: una experiencia autogestiva, texto colectivo presentado en el encuentro “Imágenes y contraimágenes en los espacios populares de Brasil y México”; UNAM (FFyL/CELA/FCPyS/CIALC/ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN); abril/2007.

invertido en la resistencia cultural. El grupo Son de maíz pertenece a la Red Cultural Nezahualcóyotl y a la Red Nacional de Ciudadanos y Organizaciones por la Democracia (RENACID) que poseen como meta luchar por una nueva cultura, con justicia y dignidad. El grupo Son de Maíz ya funcionaba desde los finales de los años 90. El espacio Cultural La Peña del Son fue fundado en el año de 2002 y poseen un espacio propio, un café cultural, donde desarrollan diferentes actividades:

“talleres artísticos, temporadas de cine-club, conferencias, encuentros políticos, artísticos, sociales y de esparcimiento. También se expone material gráfico y se venden productos culturales independientes. Se facilita el lugar a la comunidad para sus fiestas y reuniones y es un punto de acopio de la solidaridad que en forma de caravana cultural sale a diversas zonas de la República Mexicana como los estados de Guerrero, Oaxaca y Chiapas (el triángulo de la pobreza) a entregar lo acopiado, que va desde ropa y medicinas hasta arte popular.”⁹⁷

Por lo tanto, podemos decir que es espacio alternativo para artistas, tienda Cultural como servicios baratos para la comunidad y de venta de café, frijol, discos, videos, libros. También realizan exposiciones y eventos literarios, incluso fomentan un encuentro mensual, viernes literario, donde generalmente invitan artistas consagrados a Neza a través del espacio del café cultural a fin de crear medios de intercambio cultural. Esta visita también cumple la función de construir otra imagen de Neza en la medida que estos artistas con su participación colaboran a difundir una imagen más cercana a una realidad compartida y no solamente mediatizada por los medios amarillistas. El proyecto Son de Maíz tiene tres vertientes:

“Musicalmente, quieren llegar a tocar y grabar en forma profesional; culturalmente, organizarse con las demás fuerzas culturales y artísticas, para informar a nuestra comunidad; interesar, compartir, enseñar y aprender las diferentes expresiones culturales a las que todo ciudadano tiene derecho; políticamente, concienciar y luchar por un cambio social a través de su trabajo.”⁹⁸

⁹⁷ “Espacio Cultural la Peña del Son: una experiencia autogestiva; texto colectivo presentado en el encuentro “Imágenes y contraimágenes en los espacios populares de Brasil y México”, UNAM (FFyL/CELA/FCPyS/CIALC/ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN), abril/2007.

⁹⁸ Entrevista realizada por la Revista AlterArte; Revista AlterArte, n° 3; dic/ene, 2001/2002; pág. 13.

La Peña del Son tiene componentes que comparten un pasado en común y experiencias en el área musical, en el trabajo cultural y en las luchas políticas. En el grupo hay los que participaron de la lucha por la gratuidad de la educación en el CCH y en la UNAM. Otros venían de grupos de música con contenidos políticos. También hubo la participación de personas que venían de luchas obreras y magisteriales. Incluso participantes que revelaron su talento en los grupos de la iglesia y en los talleres promovidos por la Peña del Son gratuitamente.

El apoyo financiero inicial vino de un grupo de *“paisanos organizados en el Sur del país, con quienes habíamos participado solidariamente varias veces en sus mítines y festivales, nos donaban un dinero para apoyar nuestro proyecto político-musical: el Son de Maíz. Eso nos motivó para retomar aquella vieja idea de tener un lugar para el grupo.”*⁹⁹ Posteriormente, la sustentabilidad del proyecto vino a través de la autogestión, no hay subsidio externo y se gestiona los recursos que el propio proyecto genera. O sea, también es autofinanciado. Pero, se admite que no han alcanzado una rentabilidad económica debido a los *“altos costos de los insumos, poder adquisitivo ínfimo, insuficiencia de público cultural, corrupción y trabas increíbles para conseguir financiamiento institucional y privado.”*¹⁰⁰

El proyecto tiene por base un proyecto político-social que pueda fomentar y favorecer el quehacer cultural comunitario. El proyecto político cultural pretende brindar apoyo solidario musical a los movimientos de izquierda en lucha.

El parámetro estructural y organizativo del proyecto es la cooperativa. Hay decisiones colectivas y decisiones a nivel de proyectos. Existe también una dirección política principalmente para garantizar que no se beneficie de la lucha política para logros personales. El objetivo es “servir, no servirse”. Hay una instancia de decisión soberana que es la:

“Asamblea General Especial (AGE), que está conformada por miembros activos con voz y voto y con miembros solidarios con voz. En esta Asamblea se toman los acuerdos por consenso o si es necesario por mayoría simple de votos. Después está la Asamblea

⁹⁹ “Espacio Cultural la Peña del Son: una experiencia autogestiva, texto colectivo presentado en el encuentro “Imágenes y contraimágenes en los espacios populares de Brasil y México”, UNAM (FFyL/CELA/FCPyS/CIALC/ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN), abril/2007.

¹⁰⁰ “Espacio Cultural la Peña del Son: una experiencia autogestiva, texto colectivo presentado en el encuentro “Imágenes y contraimágenes en los espacios populares de Brasil y México”, UNAM (FFyL/CELA/FCPyS/CIALC/ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN), abril/2007.

General Ordinaria (AGO) que funciona por periodos determinados por la dinámica real del trabajo. Luego hay una Coordinación General (CG) permanente y, por último, los Responsables de Proyectos, Comisiones y Tareas (RPCyT). ”¹⁰¹

En la composición general del grupo existen tres tipos de miembros: miembros activos, que asumen la responsabilidad directa de la realización de los proyectos; los miembros honorarios, que asumen responsabilidades puntuales y los miembros-público, que participan aportando críticas.

Además de la preocupación con la infraestructura económica y organizativa existen también iniciativas para encontrar caminos de difusión y capacitación. La difusión ha sido mediante el “boca en boca”, a través de las presentaciones del grupo musical de la casa, de folletos y volantes. Se identifica mucha dificultad para encontrar espacios para los proyectos independientes. Con relación a la capacitación se ha buscado tener acceso a curso tanto en el área de estudios políticos, filosóficos, cuanto en el área de talleres de análisis, de planeación estratégica, de planificación y de cooperativismo. En el área artística y cultural también se fomenta el intercambio a través de talleres, conferencias y pláticas. Finalmente, también se intenta cubrir el área correspondiente a la administración, mantenimiento, cocina, barra, que son actividades que sostienen el cotidiano del Centro cultural.

La propuesta del Espacio Cultural Peña del Son surge como un contrapunto a la ausencia de una política cultural gubernamental coherente con las necesidades y deseos de la comunidad cultural y de la ciudadanía.

“La autogestión, el autofinanciamiento y la rentabilidad es, hoy por hoy, lo que sostiene y hace resistir y crecer los proyectos ciudadanos, más allá de los subsidios y mecenazgos que, no pocas veces, condicionan y constituyen al artista y que además son por estos territorios nacionales prácticamente inexistentes para la cultura independiente. La Peña no pretende mercantilizar o comercializar en el sentido perverso de la palabra, lo invaluable que es el sentimiento, la creatividad y la dignidad de los trabajadores de la cultura ni del público al que se deben, pero si creemos que es necesario asumir el reto de producir, circular y buscar que se consuma la cultura que ofertamos, y eso requiere de

¹⁰¹ “Espacio Cultural la Peña del Son: una experiencia autogestiva; texto colectivo presentado en el encuentro “Imágenes y contraimágenes en los espacios populares de Brasil y México”, UNAM (FFyL/CELA/FCPyS/CIALC/ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN); abril/2007.

recursos que sólo la calidad y cualidad de la obra y del trabajo con la comunidad nos puede dar.”¹⁰²

La Peña del Son defiende la resistencia cultural, la producción de espacios independientes, la cultura política, el trabajo colectivo, la cultura alternativa y la posibilidad de ser autosustentable. También vamos a encontrar estos marcos referenciales en otra experiencia del municipio de Nezahualcoyotl: CECOS. Hay quien dice que La Peña es el hijo pródigo de CECOS. Sin embargo, hay diferencias.

CENTRO EDUCATIVO CULTURAL Y DE ORGANIZACIÓN SOCIAL.

El Centro Educativo Cultural y de Organización Social, CECOS, es “un centro cultural autónomo, autogestivo y comunitario que desde finales de los años 70 ha venido animando procesos socioculturales en Cd. Neza, en los ámbitos de: arte, educación y comunicación popular.”¹⁰³ Ellos también se definen como un colectivo que siempre ha acompañado a los movimientos populares que trabajan para fortalecer espacios de la sociedad civil y se estructuran básicamente a través del trabajo voluntario. “El objetivo es generar y propiciar procesos de desarrollo comunitario en el arte, la educación y la comunicación popular (...) CECOS es pionero del movimiento sociocultural en Nezahualcoyotl (...) su trabajo se orienta a la construcción del sujeto sociocultural-popular (...)”¹⁰⁴

En los inicios del proyecto fue necesario crear centros educativos y foros de expresión y difusión en lugares públicos como mercados, iglesias, calles y camiones en función de la poca infraestructura cultural existente en la época. El arte y la educación están incluidos en un proceso de lucha que marcó la constitución del municipio y que pretende gestar cambios democráticos y de equidad social. Esta propuesta también está relacionada a la influencia de diferentes experiencias que proponen:

“recuperar los procesos educativos y de expresión artística como forma de participación en el movimiento de lucha y resistencia popular, con la idea de la

¹⁰² “Espacio Cultural la Peña del Son: una experiencia autogestiva; texto colectivo presentado en el encuentro “Imágenes y contraimágenes en los espacios populares de Brasil y México”, UNAM (FEYLI/CELA/FCP/SOCIAL/ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN); abril/2007.

¹⁰³ Boletín de presentación para los y las compañero(a)s del tercer encuentro de egresados de la Escuela Metodológica Nacional, Guadalajara/Jalisco; febrero; 2005.

¹⁰⁴ “CECOS: una experiencia de cultura popular en Neza”; documento conmemorativo de los 25 años de existencia de CECOS elaborado por la coordinación general; verano/2003.

concientización y de comunicación alternativa (...) La tarea es generar propuestas que recuperen el potencial humano y sus formas de comunicación, convivencia y producción simbólica: en la afirmación de las identidades."¹⁰⁵

Las líneas de animación de la cultura popular están divididas en cinco núcleos de trabajo:

- La escuela libre de Iniciación Musical, que desarrolla la enseñanza musical a través de talleres libres;
- El grupo Son Solidaridad, que posee más de década y media de trayectoria artística y trabaja en la creación y arreglos musicales de ritmos como: montuno, bolero, guaracha, nueva trova y fusión;
- El café La SECA (Sala de expresión Cultural y Artística), es un espacio de encuentro, esparcimiento y recreación, que sucede los viernes y promueve la música, teatro, poesía, danza y cine para generar momentos de reflexión.;
- Taller Artístico de Teatro Ambulante (TATA), promueve el desarrollo cultural retomando las plazas, los parques y las calles a través de funciones de teatro popular;
- La Biblioteca Infantil, un espacio de lectura y creatividad infantil para que los niños se acerquen a los libros y adquieran el gusto y hábito por la lectura. Se estimula la lectura con actividades de carácter lúdico y se incentiva que recreen los contenidos de los libros.
- El Servicio de Apoyo Educativo, basado en la propuesta de educación popular y servicio educativo comunitario.
- Formación de trabajos de contrición de redes, generamos intercambios, apoyos y solidaridad, prioritariamente con actores del sector cultural.
- Mesa informativa, un foro de expresión y alternativa de comunicación alternativa.

Además también realizan muestras de Arte y Cultura Popular, actividades de servicios educativos y construcción de redes de apoyo, intercambio y solidaridad.

¹⁰⁵ "CECOS: una experiencia de cultura popular en Neza", documento conmemorativo de los 25 años de existencia de CECOS elaborado por la coordinación general, verano/2003.

A partir de sus objetivos intentan mantener una relación de intercambio, de ayuda mutua y solidaridad con otros grupos y asociaciones de la comunidad cultural de Neza. Frente a las instancias gubernamentales municipales tienen una relación de demandar políticas públicas en el área cultura que sean más inclusivas y participativas y además sostienen una postura de *“crítica a la oficialización de la izquierda que ha mantenido relaciones clientelares, utilitarias, corporativas de censura y manipulación del trabajo creativo.”*¹⁰⁶

En este sentido, también consideran que su trabajo esté orientado hacia la resistencia cultural como un contrapunto a los movimientos neoliberales que mercantilizan y destruyen las culturas, principalmente las raíces culturales. Es una experiencia que ha tenido un papel importante en el fortalecimiento y organización de la comunidad cultural local. Pero, mantiene un compromiso político y social que orienta la labor artístico-cultural.

La última experiencia a ser presentada tiene su foco en la labor estético-formal y sus resonancias en el imaginario de Neza y también en la percepción de los artistas de los territorios populares.

POETAS EN CONSTRUCCIÓN.

La configuración de *Poetas en Construcción* surge a partir de la necesidad de producir una tesis de conclusión del curso de licenciatura en Letras de la UNAM. Porfirio García investigando los temas posibles resuelve tratar del tema de la poesía en Nezahualcoyotl. Él mismo poeta, empieza a preguntar sobre la posible existencia de otros poetas y escritores en Neza. Encuentra que hay una percepción muy clara sobre la *“violencia, pandillerismo, insalubridad, índice macabro de defunciones, especialmente infantiles. (...) pero desconocía si existían poetas (...)”* y comenta de forma romántica e irónica *“Hubiera sido criminal descubrir que en un lugar que llevaba tan insigne nombre, no existía. Debía estar ahí, pero había que demostrarlo.”*¹⁰⁷ Descubre que existía mucha producción poética en Nezahualcoyotl, pero también percibe que era muy heterogénea y

¹⁰⁶ “CECOS: una experiencia de cultura popular en Neza”, documento conmemorativo de los 25 años de existencia de CECOS elaborado por la coordinación general, verano/2003.

¹⁰⁷ García, Porfirio. “Poetas en Construcción”, texto presentado para el libro “Imágenes y contraimágenes en los espacios populares de Brasil y México” estructurado a partir del encuentro con el mismo nombre realizado en la UNAM (EEY/L/CEL/A/FCPyS/CIALC/ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN), abril/2007.

pobre literalmente. Había poca conciencia profesional sobre el trabajo literario. Además había una situación de marginación generada por las condiciones sociales, laborales y académicas que también favorecían la auto-marginación. Esta situación era muy contrastante con relación a otras expresiones artísticas existentes en Neza, como la música y el teatro.

La investigación proporcionó un diagnóstico y a la vez abrió la posibilidad de crear una propuesta que pudiera organizar y profesionalizar la producción literaria en Neza. Poetas en Construcción surge en 1991 y posteriormente se constituyó en Asociación Civil. Inicialmente funcionaba en la casa del poeta Porfirio García. El nombre tenía una función metafórica:

“Poetas en Construcción ya no sólo revelaba modestia, sino que aludía metafóricamente al proceso de fundación de nuestro Municipio, es decir, establecía un paralelismo entre la actividad de los primeros colonos que tuvieron que ser artífices de sus propias viviendas, de sus colonias y calles, careciendo casi en absoluto de recursos económicos y de tiempo (...) y la de los poetas que, por lo visto, tendrían que actuar de manera similar autoconstruyéndose técnicamente, y originando su propia infraestructura para editar y difundir sus obras.”¹⁰⁸

La estrategia básica del grupo fue desarrollar un taller que brindara técnicas literarias, lecturas orientadas y específicas que sirvieran de recurso para defender y definir una actitud más crítica, dinámica y evolutiva ante la producción artística y el quehacer artístico. Se buscaba fomentar el concepto de profesionalismo y experimentalismo.

Posteriormente, hubo otras iniciativas que estaban relacionadas con el área de divulgación y promoción de las obras. Se creó la revista Nezáfora y una publicación mensual denominada Flor de Polvo. Se buscó apoyos y medios para la publicación pero los editoriales existentes y los periódicos que tenían suplementos culturales no abrieron espacios para la producción. La poesía y autores conocidos no tienen resultados económicos que garanticen una inversión, según los posibles interesados. La distribución y

¹⁰⁸ García, Porfirio. “Poetas en Construcción”; texto presentado para el libro “Imágenes y contraimágenes en los espacios populares de Brasil y México” estructurado a partir del encuentro con el mismo nombre realizado en la UNAM (FFyL/CELA/FCPyS/CIAL/ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN); abril/2007.

divulgación ha sido realizada a través de la red de amigos y conocidos y a través de ediciones financiadas por los propios autores. Este sería el segundo desafío y objetivo y que exigía el aprendizaje de otro oficio:

“No bastaba con aprender a hacer un libro, había que distribuirlo, difundirlo, hacerlo llegar a librerías, puestos de revistas, presentarlo en diversos foros, a través de diversos medio (regularmente hemos conocido amigos que laboran en alguna estación de radio, en algún periódico, incluso en algún medio televisivo, que han podido y querido promocionar nuestras obras) o bien distribuirlo de mano en mano con nuestros amigos y familiares.”¹⁰⁹

Además de las dificultades de la producción, difusión y distribución surgen otras cuestiones que exigen otra aprendizaje: el confronto con la percepción y representación que se tiene a respeto de una producción que surge de un territorio popular. A finales de 1994, se concretiza la publicación del primer libro de poetas de Nezahualcóyotl y su lanzamiento sucede en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, con cobertura del canal de televisión 22 y diferentes diarios nacionales. Pero, la participación del poeta y crítico Luis de la Peña dejó un sabor poco dulce a la conquista. Este comenta que la producción literaria de Neza era *“valiosa antropológicamente, pero de una gran pobreza literaria”*.¹¹⁰ También destacó algunos versos que consideró relevantes, pero la antropología superó la literatura. Entre tanto, mismo considerando las limitaciones que poseían Porfirio García considera:

“Realmente fue Poetas en construcción, poesía de Ciudad Nezahualcóyotl (1994) el primer libro de poesía destacado de nuestra entidad. Con todos sus defectos y limitaciones, es la piedra angular de nuestro quehacer poético. Suma los esfuerzos de treinta y tres autores que idealistamente se plantearon en aquel momento, aportar lo que era natural en ellos para dar un rostro cultural al municipio, mucho más conocido en la prensa amarillista por su violencia, su pobreza, su corrupción política y todas esas carencias que enumeré al principio. La obra fue distribuida en librerías tan importantes como Gandhi. El

¹⁰⁹ García, Porfirio. “Poetas en Construcción”; texto presentado para el libro “Imágenes y contraimágenes en los espacios populares de Brasil y México” estructurado a partir del encuentro con el mismo nombre realizado en la UNAM (FFyL/CELA/FCPyS/CIALC/ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN); abril/2007.

¹¹⁰ García, Porfirio. “Poetas en Construcción”; texto presentado para el libro “Imágenes y contraimágenes en los espacios populares de Brasil y México” estructurado a partir del encuentro con el mismo nombre realizado en la UNAM (FFyL/CELA/FCPyS/CIALC/ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN); abril/2007.

sótano, el Juglar, etc. y aunque no fue un éxito comercial ni llamó mayormente la atención de los críticos y lectores de México, tuvo una distribución aceptable. De él arrancamos, más seria y profesionalmente, nuestra actividad editorial."¹¹¹

Este bautismo en el reconocimiento y visibilidad social generó una evaluación de era necesario confrontarse con la marginalización en diferentes niveles. Pero, se reconoce que la infraestructura que alcanzan las agrupaciones culturales de Neza no cuentan con apoyos de las autoridades gubernamentales, sea a través de políticas públicas o de inversión financiera.

El primer logro fue conseguir la publicación de los libros, ahora se plantea la necesidad de desarrollar estrategias de promoción continua. Esta ha sido desarrollada a partir de organización de eventos, talleres, encuentros de poetas, festivales, conferencias, trabajos en escuelas. Incluso esta dinámica ha llevado al grupo a realizar intercambios con otros municipios, otros estados de la república mexicana e intercambios internacionales como, Chile, Cuba, Guatemala, Francia, España e Italia.

"¡A poco ya saben leer!".

Esta fue la reacción burlona que tuvo el escritor Efrén Rodríguez Mendonza cuando supo sobre qué sería la tesis de licenciatura de Porfirio García. A esta frase García le contestó: *"Claro, hasta escribir"*. A esta anécdota podemos agregar muchas otras que surgen en diferentes testimonios. Todas traen esta mezcla de sorpresa, curiosidad, desprecio, descalificación ante la descubierta de la existencia de una producción artístico-cultural en los territorios populares.

Revisando las experiencias que aquí presentamos podemos decir que hay algunas características que las atraviesan: la frontera real y simbólica que fomenta ruidos y puentes entre los diferentes ciudadanos de las urbes; el ejercicio de la autoridad y el ejercicio con la autoridad; la búsqueda por una expresión que pueda traducir su territorio sin prejuicios; establecer relaciones arte/ciudad/sociedad y artista/ciudadano; preocupación con la calidad y la profesionalización de las propuestas; reconocimiento de la necesidad de abrir

¹¹¹ García, Porfirio. "Poetas en Construcción"; texto presentado para el libro "Imágenes y contraimágenes en los espacios populares de Brasil y México" estructurado a partir del encuentro con el mismo nombre realizado en la UNAM (FFyL/CELA/FCPyS/CIALC/ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN), abril/2007.

perspectivas en el área de sustentabilidad y multiplicación de los proyectos y productos; búsqueda por diferentes estrategias de organización y funcionamiento.

Entre tanto, lo que aún queda más evidente es que el reconocimiento y la visibilidad social para su producción se confronta necesariamente con la necesidad de un reconocimiento y una visibilidad social de sus territorios más allá de las percepciones y representaciones viciadas y distorsionas.

La necesidad de presentar estudios de caso, vino a partir de la necesidad de profundizar estos lineamientos que atraviesan las diferentes propuestas a fin de poder mejor identificar cómo intentan romper con los ruidos, de qué forma construyen sus puentes, qué tipo de interlocución desarrollan con las autoridades y la comunidad, cómo dibujan la función social del arte, en qué resultan sus formas de multiplicarse y sostenerse. En el capítulo siguiente presentaremos las experiencias de la Asociación Cultural Nós do Morro y el movimiento neomuralista Neza Arte Nel.

NARRADORES Y NARRATIVAS: ESTUDIOS DE CASOS COMO TEMAS GENERADORES.

Los estudios de casos están basados en dos proyectos: Asociación Nós do Morro y Neza. Arte NeL. El primero caso es una organización que se encuentra ubicada en la región turística de la ciudad de Rio de Janeiro capital. Su sede y teatro están en la favela do Vidigal en lugar que tiene como vecinos al hotel Sheraton y al barrio Alto Leblon, donde vive la elite carioca. El segundo caso es un movimiento de neomuralistas que se ubica en el municipio de Nezahualcoyotl, una zona fronteriza entre la Ciudad de México, el distrito federal de México y el estado de México. Oficialmente pertenece al Estado de México, pero como se encuentra entre los dos su frontera ora gira hacia el DF y ora gira hacia el estado de México.

En este capítulo vamos a presentar los proyectos a partir de algunas categorías de análisis que establecemos para reflexionar sobre el material de campo obtenido. Primero presentamos la historia de los proyectos, después cómo comprenden el arte, seguimos con la aclaración sobre los métodos, soportes e instrumentos utilizados para realizar sus proyectos y qué función le designan. Finalmente reflexionamos sobre las relaciones establecidas con las diferentes instancias de poder: gobierno, comunidad, medios y organizaciones no gubernamentales.

BRASIL/RJ: LA ASOCIACIÓN CULTURAL “NÓS DO MORRO” UN ESTUDIO DE CASO ¹¹²

HISTORIA DE LA ASOCIACIÓN CULTURAL “NÓS DO MORRO”.

En 1977, el actor y director Guti Fraga empieza a residir en la favela “Morro do Vidigal”, en la zona sur de Rio de Janeiro. En esta época, Guti forma una red de amistad y de intercambio de informaciones hasta que en 1986 es invitado a desarrollar un proyecto en el Centro Cultural Padre Leeb, que se encuentra dentro de la comunidad. El actor invita a

¹¹² El trabajo de campo en Brasil fue realizado en el periodo de agosto de 2005 a enero de 2006.

unos amigos artistas que también viven en la “favela”, Luiz Paulo Correa e Castro, Fred Pinheiro, Fernando Mello da Costa y inicia un grupo de teatro que tiene por objetivo formar actores y platea, o sea, producir el interés de la comunidad por el teatro. El grupo fue bautizado con el nombre “Nós do Morro” (Nosotros los del cerro).

Después de ocho años de actividades el grupo pierde su sede. En realidad, pierde el espacio cedido por el Centro Cultural Padre Leeb. Este centro pertenecía a una Escuela de Misioneros alemanes, que se asustaron con la creciente violencia en la comunidad y decidirán salirse. En este momento entra un nuevo componente al grupo fundador, Zezé Silva. A través de una lucha de dos años ocupan un espacio en la Escuela Estadual Almirante Tamandaré, una especie de sótano o depósito en el fondo del edificio.

En 1996, inauguran el Teatro de “Vidigal”, con capacidad para 60 personas, este teatro fue construido con el dinero obtenido en el “Show das Cinco”, con colaboraciones de los comerciantes de la comunidad y con el apoyo del Consejo Británico. En este mismo año, estrenan la obra “Machadiando”, compuesta por tres textos de Machado de Assis (1839-1908), uno de los íconos de la literatura brasileña: “Licao de Botânica”, “Hoje Avenal, Amanhã Luva” e “Antes da Chuva”. Con esta obra el grupo es nominado para el “Premio Mambembe” y recibe el “Premio Shell” en la categoría especial. Inicia el periodo de visibilidad del trabajo hacia afuera de la comunidad.

En 1997, el “Nós do Morro” participa del “Forum Teatro 97”, en el Centro Cultural do Banco do Brasil” que se encuentra en el centro de la ciudad. Presentan la obra “Hamlet”, con la orientación de los ingleses Dominic Barter y Cicely Berry, esta es responsable de la preparación de la voz de los actores de la “Royal Shakespeare Company”. Empieza a partir de esta experiencia un trabajo en conjunto entre el grupo y la compañía británica.

En 1998, estrena la obra “Abalou-um Musical Funk”, de Luiz Paulo Correa e Castro, esta obra trata de la vida de los jóvenes que viven en el “Morro do Vidigal” a través de los “Bailes Funk”¹¹³, principal opción de diversión en las comunidades pobres de Rio de

¹¹³ Según la enciclopedia libre Wikipedia, el Funk Carioca es descendiente de una variación más pesada del Hip-Hop, originada en el EUA denominada Miami Bass. Su base musical es una batería electrónica, que después fue cambiada por un sampler de percusión “abrazileirado”. Los vocalistas no tenían compromiso con la técnica y la melodía y hablaban sobre diferentes temas desde la exaltación a la violencia hasta canciones de amor. Esa música sobrevive de los CD’s que son producidos por los propios artistas y productores de las fiestas. Los “Bailes Funk” también son una fuente económica y una de las principales formas de diversión en

Janeiro. Con este trabajo el grupo recibe 6 nominaciones para el "Premio Coca-Cola de Teatro Joven" y gana en la categoría Especial. A la vez en este año, el "Nós do Morro" realiza su primera presentación afuera de "Vidigal", escenifican tres obras: "Machadiando", "Abalou" y "É Proibido Brincar" (Está prohibido Jugar), todas de Luiz Paulo Correa e Castro, siendo que la última es la primera obra infantil.

En 2001 la empresa PETROBRAS, empresa de petróleo brasileña, asume el patrocinio del grupo. Este patrocinio posibilita una reforma en el teatro y en el "Casarão"¹¹⁴, una casa, que pasaron a habitar en el año de 1998, donde funciona la sede del grupo, su parte burocrática, su escuela de teatro y el núcleo audio-visual. Crean una nueva marca para el grupo, desarrollan un página web y la montaje en el "Teatro do Vidigal" de la obra "É Proibido Brincar".

La directoria del grupo está formada por los fundadores: Guñ Fraga, Luiz Paulo Correa e Castro, Fred Pinheiro, Fernando Mello da Costa y Zezé Silva. En un principio la enseñanza del teatro era libre y la compañía de teatro no estaba separada de la escuela de teatro. Pero, a partir de 2004, empieza la implementación de un nuevo sistema pedagógico. El primer cambio es la separación de la Compañía de teatro "Nós do Morro" de la escuela de Teatro. La Compañía trabaja en horario integral, con lecturas, ensayos, clases de expresión corporal y voz. El objetivo es alcanzar una unidad y una integración mayor entre las diversas fases da investigación del lenguaje teatral. Para cumplir tal objetivo el grupo se basa en el ejercicio de la interdisciplinariedad. El tema a ser trabajado por la Compañía en su propuesta anual de espectáculo, es también trabajado en todos los niveles de la escuela.¹¹⁵

la periferia de Rio de Janeiro. Ellos son blanco de prejuicios por creerse que tienen vínculos con el narcotráfico. Pero, recuerdan las mismas reacciones que se tenían con las manifestaciones conocidas como, reggae, dance, jazz y rock.

¹¹⁴ La casa ocupada actualmente por el grupo "Nós do Morro", fue una casa-estudio del pintor y marchand Giuseppe Irlandini. En el inicio de la negociación con la esposa, heredera de la casa, lo que se acordó fue que en cambio de usar la casa se pagarían los impuestos. Después el inmueble fue expropiado por el "Instituto Brasileiro de Inovações em Saúde Social" y donado para el grupo "Nós do Morro". Este Instituto es una ONG que realiza trabajos con personas que viven en la calle y residentes en favelas y periferias.

¹¹⁵ Los cursos ofrecidos en la escuela son: juegos escénicos y formación de actores. El primero es dirigido para alumnos de 8 a 13 años, es una propuesta de iniciación a las artes escénicas. Las disciplinas son: juegos de cuerpo, juegos de escena, juegos de sonido, juegos de forma y color, cuenta cuentos y memoria. El segundo curso, es ofrecido para alumnos mayores de 14 años y las disciplinas son: improvisación, interpretación, expresión corporal, preparación vocal, artes visuales, historia del cine y del teatro y práctica de

Los agentes multiplicadores son como una segunda jerarquía en el comando del grupo e son responsables de: dar las clases, organizar actividades, montar espectáculos con los alumnos y realizar proyectos. Para este trabajo reciben una ayuda económica. Algunos de los agentes multiplicadores-actores están en el grupo desde su fundación y tienen una relación casi familiar. Los lazos afectivos son un elemento importante y valorizado por el grupo. Se considera importante el apoyo afectivo para desarrollar el proyecto. También cuentan con un profesionalista del área de salud para dar asistencia psicológica cuando sea necesario.

En 20 años de trabajo sin interrupción, fueron beneficiadas por el proyecto directamente alrededor de 2000 mil personas y una generación de artistas pudo romper estigmas y prejuicios. Actualmente, 350 personas pertenecen al grupo, divididas entre los alumnos de la escuela y la compañía de teatro. Solamente en 2004, alrededor de 300 trabajos desarrollados en el cine y en la televisión fueron ejecutados por actores y técnicos formados por el grupo "Nós do Morro".

En los últimos años de los 20 de existencia el grupo "Nós do Morro" viene desarrollando un trabajo que denominan de multiplicación de células. En un trabajo en conjunto con el SESC (Serviço Social del Comercio) han implementado Células en el Estado de Rio de Janeiro, o sea en el interior del Estado. Un de los coordinadores del grupo ha ido a fundar núcleos en ciudades como: Miracema, Porciúma, Itaocara, Pádua, Xaperin, Nilópolis, Cachoeira de Macacu. Otras dos ciudades que también están incluidas en este proyecto de multiplicación, son: Saquarema y Nova Iguaçu. Pero, estas dos últimas ciudades tienen características diferentes porque en Saquarema el grupo "Nós do Morro" va a asumir la administración directamente. En el caso de "Nova Iguaçu" el trabajo es considerado como un proyecto de base y a largo plazo. En "Nova Iguaçu" el trabajo es patrocinado por la empresa PETROBRÁS y es desarrollado en conjunto con la Prefeitura Municipal, que de 2005 hasta 2008 estará siendo administrada por el Partido de los Trabajadores (PT). La PETROBRÁS proporciona el dinero para sostener el equipo de trabajo, que entre el grupo de coordinación y los multiplicadores son un total de 60 personas. La Prefeitura Municipal

montaje. Los primeros alumnos hoy se encuentran en el mercado de trabajo, del teatro, cine y televisión, además se tornaron agentes multiplicadores. El alumno tiene que cursar todas las disciplinas y será evaluado al final del año lectivo. Antes las disciplinas eran optativas. Con esta propuesta metodológica pretenden evitar la irregularidad, el abandono de las disciplinas y una formación más integral del actor. Los cursos de Historia del cine y literatura brasileña continuarán siendo optativos.

fue responsable por la invitación del grupo "Nós do Morro" y ha proporcionado el espacio físico, que actualmente se encuentra en el terreno de las escuelas públicas a través de la implementación de Lonas, donde se realizan las clases. La decisión de utilizar el espacio de la escuela está inserta en la Política Pública de la prefectura, de la cual la Secretaria de Desarrollo Social es responsable de implementar, planear y monitorizar la propuesta que centraliza sus acciones en el proyecto básico denominado "Barrio Escola". En este proyecto la escuela es considerada como un espacio público fundamental de interlocución entre la comunidad y el gobierno. El proyecto "Barrio Escola" tiene dos puntos principales: la urbanización integrada y escuela-ciudadana.

La estructura del proyecto en "Nova Iguaçu" está basada en cuatro núcleos de trabajo: juego de cuerpo; juego de escena; memoria y cuenta cuentos. Además, utilizan la estrategia de poner un coordinador de base, que es responsable por monitorizar y reflexionar junto a los multiplicadores el trabajo desarrollado en cada escuela. También, disponen de coordinadores de los núcleos de trabajo. En el primer año, el proyecto piloto ocupa 10 escuelas y asiste a 1335 alumnos de las 100 escuelas municipales. Los alumnos están en el periodo de edad entre 7 y 10 años. Los profesionistas involucrados como multiplicadores son artistas profesionales de "Nova Iguaçu" que pasaron por un proceso de selección efectuado por la coordinación del grupo "Nós do Morro".

¿QUÉ PLANTEAN LAS PROPUESTAS ARTÍSTICAS DE ESTOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS CULTURALES?

CÓMO COMPRENDEN EL ARTE.

Arte como expresión humana y conocimiento de sí.

"(...) En todo proceso que nosotros vivíamos, tenía una cosa del ser humano que era despertada, que se quedaba en evidencia. Tenía unas cuestiones humanas que me llamaban mucho la atención, tanto en la relación entre los actores, como en la relación entre los actores y los personajes, como en relación a lo que los propios personajes traen respecto del ser humano. (...) ¡Pero, eso es terapia! Las personas están proponiendo una terapia. No tiene ese nombre, es teatro, es arte, nadie está aquí para curar a nadie, pero si

*una persona hace eso, se sumerge en otra persona, porque el personaje es otra persona, y se va y te sumerges en esa otra persona, o se va sumerges adentro de sí mismo hasta encontrar esa otra persona que está adentro. ¡Quey! Ese negocio de teatro es una cosa mucho más allá de una expresión artística. La expresión artística es lo fundamental, es lo que hace tener el nombre de teatro, es lo que hace ser arte. Pero, tiene muchas cosas que está más allá de eso (...) Es una expresión artística, mas sobretudo es una expresión humana (...)*¹¹⁶

Esta cercanía entre la expresión artística y la expresión humana es muy frecuente en los testimonios. Hay una especificidad del arte y a la vez hay una generalización que remete a la concepción del ser que expresa. Aquí Candice llama la atención para la relación entre actores y la relación entre actores y personajes. Utiliza la categoría de sumergir para definir la calidad de la relación. Es una sumersión en la Inter-relación del yo con el otro y el yo consigo mismo. Pero, esta sumersión no es una introspección, en el sentido de entrar en el mundo interior en oposición al mundo exterior. Es una sumersión que rompe las fronteras entre el yo y el otro, es un ejercicio de fronteras donde se experimenta re-configuraciones o nuevas configuraciones. Es un entrar hacia sí mismo que produce un salir de sí mismo. La expresión es un movimiento, un proceso que siempre está involucrado con el mundo sensible, sus impurezas, sus contradicciones, sus conflictos, sus tenues fronteras entre la subjetividad y lo social. El artista, la obra y el espectador no están sujetos a una ley universal porque el proceso no puede ser separado de la singularidad sensible de la creación artística. La singularidad del artista es su forma de configurar el mundo en el cual vive y a la vez es el imaginario social. La experiencia y el ejercicio de la creación se apoyan en los valores, en el imaginario social, pero no es el sinónimo de estos valores e imaginario. El arte es un encuentro con la vida, pero si no percibimos la diferencia entre la vida de afuera y la vida del arte, el propio arte no tendrá sentido.

“La experiencia realista no nos ha servido sino para demostrarnos que sólo podemos encontrar la realidad por los caminos de la fantasía (...) Pero la ficción no es libre. Más que descubrir lo maravilloso, parece destinada a revelarnos lo real. La fantasía, cuando no nos acerca a la realidad, nos sirve muy poco. (...) La fantasía no tiene valor sino

¹¹⁶ Testimonio de Candice Abreu de Moraes, actriz formada por la Universidad Federal do Estado do Rio de Janeiro y coordinadora de base artística del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

cuando crea algo real. Esta es su limitación. Este es su drama. (...) La muerte del viejo realismo no ha perjudicado absolutamente el conocimiento de la realidad. Por el contrario, lo ha facilitado. Nos ha liberado de dogmas y de prejuicios que lo estrechaban. En lo inverosímil hay a veces más verdad, más humanidad que en lo verosímil."¹¹⁷

Arte como investigación.

*"Yo creo que nací con el don de gustar del arte. Mis juegos eran dirigidos para la escena, para ejercer el juego del ejercicio, del ejercicio infantil (...) E, después, en la adolescencia para la fase adulta yo viví con un hombre y él fue mi gran maestro, él me estimuló, él me abrió horizonte, me trajo un conocimiento (...) del arte como búsqueda, como investigación."*¹¹⁸

Una investigación que nos remite al juego y a la tarea de domar las contingencias. Un hacer comprometido con la solución de problemas de lo cotidiano. La problemática del hacer en el territorio del arte ha tenido dos vertientes: el hacer relacionado al trabajo y el hacer relacionado a la auto-expresión.

El hacer relacionado a la auto-expresión viene de la comprensión de que crear es básicamente formar. En este sentido, el acto creador incluye la capacidad de comprender porque relaciona, ordena, configura, orienta, significa. Formar está relacionado a las posibilidades, o sea potencialidades que el hombre pone en acción. La distinción de la creatividad humana es su capacidad de percibirse creando y con eso la creación pasa a ser un estado permanente de reflexión e investigación. Aquí se encuentra la idea de que la creatividad se realiza en conjunto con la realización de una individualidad. O sea, en la percepción de sí y la diferenciación del yo y del otro, del yo y del mundo existe un proceso intrínsecamente relacionado con el proceso de creación. Pero, la creatividad de un niño está relacionada con la toma de contacto con el mundo y en ese proceso el niño es el objeto de

¹¹⁷ Mariategui, Jose Carlos. "La realidad y la Ficción" in El artista y la Época Lima-Perú; Empresa Editora Amauta, 1959, pág. 23 y 24.

¹¹⁸ Testimonio de Maria José da Silva, fundadora, administradora y coordinadora de el área psicopedagógica de la Asociación Cultural Nós do Morro, 2º semestre 2005.

cambio. Por otro lado, la creatividad del adulto altera el mundo en que vive porque lo que era una potencialidad se configura materialmente y hace surgir algo de nuevo.

La auto-expresión es una de las líneas que atraviesa el campo de los movimientos artísticos que nos remite al eje de análisis psicopedagógico, porque habla del proceso de desarrollo del ser humano y de la constitución de subjetividad.

El hacer relacionado al trabajo viene de la figura del artesano, porque en el proceso creador existe un elemento, lo material, que es el fundamento de toda acción, es lo que pone en movimiento, es lo que hace que la obra se realice. Sea la piedra, el sonido, la palabra, el papel, el acto, el cuerpo, el acto de crear está irremediamente ligado a la materialidad, al dominio de sus instrumentos y soportes de su trabajo. Es intentar mantener algún vínculo con el valor de la *techné* o *ars*, que según Tatarkiewicz, para los griegos y latinos estaba relacionado a la capacidad de producir.

*“Significaba la destreza que se requería para construir un objeto, una casa, una estatua, un barco, el armazón de una cama, un recipiente, una prenda de vestir, y además la destreza que se requería para mandar también un ejército, para medir un campo, para dominar una audiencia. (...) Una destreza se basa en el conocimiento de unas reglas, y por tanto no existía ningún tipo de arte (...) sin preceptos (...)”*¹¹⁹

La capacidad de producir no está centrada solamente en la destreza, es el hacer razonado porque fruto de una tensión dialógica entre el ideal y lo real. Arte y trabajo tienen en común el poder de desbordar los límites de lo instituido, instaurando otras realidades.

El trabajo como creación es otra línea que atraviesa el campo del arte y nos remite al eje de análisis político-social, porque nos habla de los procesos de socialización, de producción y de la posibilidad del arte como acción política, sea a través de la apropiación o resistencia, sea a través de la imposición o pérdida de autoridad.

Arte como apertura para lo inexplorado y desconocido.

¹¹⁹ Tatarkiewicz, Wladyslaw. *“El concepto del arte en la antigüedad”* in *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* Colección Neo Metrópolis, Editorial Tecnos, Madrid, 7ª edición, 2002; Pág. 39 y 40.

“Cito una frase: Creó en un lugar inexplorado y desconocido que existe en cada uno. Creó que cuando usted va para un trabajo de arte, usted va con ese: Existe un universo que yo aún tengo que estar descubriendo en mí y en el otro. Usted va abierto a crecer, a conocer, a descubrir, a lo nuevo, al frescor. Usted no va a cristalizar, usted no va queriendo imponer (...)”¹²⁰

La posibilidad de instaurar otra realidad no es una tarea fácil de alcanzar con éxito. Es un trabajo continuo donde muchas tentativas hacen parte del proceso, pero ni todas tentativas alcanzan su objetivo. En ese sentido, ni toda obra es una obra de arte y ni toda obra de arte es otra realidad. Aquí no nos estamos refiriendo a lo famoso concepto de genialidad, estamos resaltando el difícil proceso de irrumpir con lo instituido.

La sociedad tiene el vicio de enredarse en la repetición. Repetir algo es reafirmar, reinstaurar, es instituir. La red social necesita que algo permanezca para viabilizar la sociabilidad y por veces aferrase a las soluciones dadas, naturalizándolas. Entre tanto, la sociabilidad no sobrevive solamente de los procesos de institucionalización de sus relaciones y valores. La sociedad produce cambios y los cambios son los fragmentos de la historia en los cuales podemos identificar la coexistencia de procesos instituyentes, más allá de lo naturalizado y normativizado.

El arte después de la modernidad trae en sí el germen del instituyente como su principal potencialidad, porque no tiene como compromiso ser una copia de la realidad, mas ser una dimensión de la realidad. El arte no es una definición es una cuestión. Como cuestión empuja hacia los límites de la ruptura.

¿Pero, en este desafío permanente a lo desbordamiento de los límites el arte como cuestión no tiene límites?

El arte y sus límites.

“Yo creo que el arte, conforta. Conforta en el sentido de la actitud. Es de denuncia. No una denuncia como arma, pero una denuncia a través del divertimento, de lo entretenimiento, de la investigación, de la búsqueda. Ella sirve de reflexión. Pero, ella está

¹²⁰ Testimonio de Regina Melo, actriz y coordinadora de el área pedagógica de la Asociación Cultural Nós do Morro, 2º semestre 2005.

*lejos de resolver la guerra en la cual vivimos. Muy lejos. Y, ni es de su competencia (...) Ella le ayuda a sobrevivir. Creo que es en este sentido. Ella le ayuda a mantenerse vivo. Pero, no soluciona (...) Yo creo que nosotros hacemos un trabajo de prevención. Yo creo que es enfrentar al enemigo sin arma. Pero, es a muy largo plazo (...)*¹²¹

El arte está asociado a distintos usos: actitud, diversión, entretenimiento, investigación, búsqueda, reflexión, prevención y sobrevivencia. El arte sirve para mantener un proyecto de vida. De hecho, la violencia también es una experiencia del límite. Sea la violencia del tiro o la violencia de ser definido por la ausencia. Las dos violencias generan invisibilidad y silencio. La entrada del arte entre esas dos opciones nos hace comprender la asociación de ideas proporcionada por Maria. La alegría asociada a actitud reflexiva proporciona un campo más fértil para desarrollar una perspectiva de vida. Sacar de la vida social la posibilidad del sueño es la más grande violencia que se puede producir un hombre sobre otro hombre, porque lo coloca como rehén de la inmediatez.

El arte es un ejercicio de los límites y a la vez este es su drama. El ejercicio de los límites es la des-construcción, pero la des-construcción puede ser destrucción. El arte no es un territorio exento de la falta de ética, o de la falta de sentido. La construcción de sentido en arte es un diálogo con la materia. En el arte todo método está involucrado con el diálogo con instrumentos y soportes. En este diálogo es importante investigar cuáles campos discursivos han abierto, qué han reforzado y qué han des-construido.

CUALES SON SUS MÉTODOS, INSTRUMENTOS Y SOPORTES DE TRABAJO.

¿Cuáles serían las diferencias entre método, instrumentos y soportes?

Según el diccionario de la lengua española, el método es un modo de obrar o proceder, el soporte es apoyo o sostén y el instrumento aquello que sirve de medio para hacer algo o conseguir un fin.

¹²¹ Testimonio de Maria José da Silva, fundadora, administradora y coordinadora de el área psicopedagógica de la Asociación Cultural Nós do Morro, 2º semestre 2005. Ese testimonio se está refiriendo a la violencia que se vivió en la comunidad hace 3 años por causa de la disputa de territorio por las facciones del narcotráfico y habla de las pérdidas e desafíos que esta realidad impone a la gran mayoría de la población. Pero, más allá de ese contexto explícito, podemos encontrar otros contextos y otros sentidos para sus palabras.

Podemos decir que tenemos como instrumento: lápiz, pincel, la computadora, la filmadora, la cámara fotográfica, la tela, la grabadora, objetos de consumo, etc. Como soporte destacamos: la palabra, el sonido, el cuerpo, la voz, la luz, la imagen. Los métodos en arte pueden ser en cuanto a su función, abstractos o realistas. Pueden serlo en cuanto a su foco, por ejemplo en el teatro, puede ser el texto, el actor, el director, el espacio. En las artes visuales el foco puede ser la subjetividad, la comunicación o la acción.

Pensemos a partir de las propuestas artísticas de Lygia Clark, artista plástica brasileña, que siguiendo el modo de obrar de Piet Mondrian tiene como procedimiento la abstracción, pero su foco es el espacio. Primero usa como instrumento el pincel sobre el soporte tela, pero le interesa la superficie de la tela como la propia obra. Después rompe con el soporte tela y la usa como instrumento que dialoga con otro soporte que es la pared. Por fin el soporte es el espacio circundante y sus instrumentos son objetos del cotidiano porque su foco es la acción.

Esta lógica de relaciones entre métodos, instrumentos y soportes es un proceso intrínseco al acto creador en el territorio del arte. Es un desbordar todo el tiempo el sentido, la "naturaleza" de las cosas, de los actos, de los sentimientos, de los valores. Como diría la artista plástica polaca naturalizada brasileña Faiga Ostrower: *"Para el artista, crear formas implica deformar, en el sentido de abandonar las formas como ellas existen en la naturaleza, en su contexto natural."*¹²²

En el caso del grupo "Nós do Morro" tenemos dos núcleos de trabajo: el lenguaje teatral y el lenguaje audio-visual. En el área de teatro, como metodología tienen la estrategia de escoger un tema con el cual tanto la Escuela de Teatro como la Compañía irán a desarrollar sus proyectos. Trabajar estratégicamente a través de un tema tiene el propósito de producir una unión en el grupo, desde los más pequeños a los más grandes, desde los que están en la Escuela de Teatro hasta los que están en la Compañía de Teatro. Esto es efecto de lo que denominan multiplicadores, porque los actores de la compañía son los maestros de los cursos impartidos en la Escuela. Al final del año se comparten todos los proyectos desarrollados a partir del tema.

¹²² Ostrower, Faiga "A Sensibilidade do Intelecto", Rio de Janeiro - Brasil, Editora Campus, 1998, Pág. 193.

Envuelto por la comunidad.

“(...) Porque cuando usted vive el arte en su forma más verdadera y honesta usted va hasta allá, para ser envuelto por la comunidad, por la ciudad, yo me involucro con cada persona, yo tengo la necesidad de estar viviendo la vida de cada persona para percibir y buscar ese sentimiento en común, ese colectivo. Yo no puedo ser un (i) de afuera que venga a dictar normas. Yo tengo que ver junto con ellos lo que podemos producir, lo que podemos hacer, porque cada tribu tiene una cara (...)”¹²³

Esta presencia de la comunidad, como dice el testimonio citado, una forma de intentar encontrar la cara de cada tribu y la estrategia es vivir la vida de cada uno para percibir y buscar un sentimiento común. Es un hablar desde adentro para producir algo común hacia afuera. Hacer hablar a la comunidad para sí misma y de sí misma. Además, hacer circular esta narrativa hacia otros lugares. Sobrepasar las fronteras discursivas, emocionales y geográficas.

Más allá del texto.

Tanto en los textos producidos por Luis Paulo Correa e Castro, autor del grupo, como es los proyectos desarrollados en “Nova Iguaçu” la relación con la comunidad y la comunidad como tema es una cuestión recurrente. La propia vida en la comunidad y sus personajes son el foco de los textos y de los proyectos.

Tomando como parámetro tres textos escritos por Luis Paulo Correa e Castro (“Noites de Vidigal”, “Abalou” y “É proibido Brincar”)¹²⁴, podemos observar que en

¹²³ Testimonio de Gutí Fraga, fundador, director general, actor y director de escena de la Asociación Cultural Nós do Morro, 2º semestre 2005.

¹²⁴ “NOITES DE VIDIGAL” (Noches de Vidigal)

El trama de la obra es centralizado en la “Escola de Samba Acadêmicos do Vidigal”. La historia sucede en el inicio de los años 80, periodo en que la “favela” empieza a sufrir transformaciones con el crecimiento del tráfico de drogas asociado al tráfico de armas. A través de los personajes habla de los conflictos de visiones que se tiene de la “favela” haciendo referencia a los “buenos tiempos” y las ganas que algunos tienen de “mejorar de vida” y salir de la “favela”.

Los personajes principales son “Tião”, que es el “Mestre-Sala” de la Escuela de Samba y su esposa “Aparecida”, que es la “Porta-Bandeira” de la Escuela. El mestre-sala y la porta-bandeira son los responsables en el desfile de cargar y presentar la bandera de la Escuela. “Tião” tiene mucho miedo de Aparecida, es muy devoto a la Escuela y no acepta los cambios en la “favela”. Ella es bebia y desea mejorar su vida para salir de la “favela”, en ellos están concentradas las dos visiones conflictivas de la favela.

La historia empieza con la muerte de "Tião", escena que aparece también al final de la obra. Su muerte sucede un día antes del desfile de la Escuela en el "Sambródromo". Son utilizados recursos clásicos de narrativa y "Flash-Back". Durante la narración se plantea la duda si "Tião" fue asesinado por la policía que perseguía su hermano, Amarildo y su cómplice, pequeños ladrones o por "Candonga", dueño de una pequeña tienda, compositor de la Escuela de Samba, "malandro" de la nueva generación que enriqueció con la consolidación de la "Era Industrial" en el carnaval Carioca (carnaval de Rio de Janeiro). Esto, porque "Candonga" sería la otra parte de lo triángulo amoroso, él disputa el amor de "Aparecida".

Otros personajes son "D. Feliciano" y "Tio Mário", madre y tío de lo protagonista. Ellos representan la generación pasada, "D. Feliciano" es dueña de un "Terreiro"¹²³ y la moradora más antigua de la comunidad. Este personaje es el depositario de la tradición profana, festiva y religiosa. "Tio Mário" es el antiguo "Malandro", compositor de la "Velha Guarda" (Vieja Guarda), parte de la Escuela de Samba donde se encuentran los componentes más antiguos que representan la tradición y el pasado de la Escuela.

El opositor de "Tio Mário" es "Cícero", un inmigrante de la región noroeste de Brasil, los llamados "nordestinos". Este personaje representa una grande parte de la población de las "favelas" que inmigraron para los grandes centros urbanos para trabajar como obreros en los proyectos de urbanización de las principales ciudades brasileñas. Son considerados como símbolos de trabajadores convictos. "Cícero" es casado con "Gonçalina" y tiene una hija llamada "Cica". Además de cumplir la función de oposición trabajador versus "malandro", el personaje de "Cícero" introduce la cuestión de la televisión. Él tiene su vida social y personal alterada con la compra de una televisión porque su esposa se torna adicta a la tele y sus vecinos que no tienen tele invaden su casa para verla. En otra escena la televisión surge como representante de los medios de comunicación, cuando entra un equipo de trabajo que hace un documental sobre la "favela". En este momento surgen los conflictos entre la imagen de los medios y la percepción de la comunidad.

"ABALOU – Musical Funk"¹²⁴

La trama de la obra es basada en el enriquecimiento rápido de adolescentes que se involucran con la "Industria del Funk", esos son conocidos como los MCs, maestros de ceremonia.

Los principales personajes son una dupla de MCs "Pilantra" y "Lagartão", "Big Ben" un empresario mesocrupuloso, Un Cantante de RAP con letras más comprometidas y politizadas y "Timinha" una muchacha que ayuda la MC políticamente correcto a obtener éxito con el apoyo de un grupo de fantasmas que representan la tradición y la memoria. Además hay una dupla de hermanas que son evangélicas y que huyen de su madre para frecuentar los "Bailes Funk".

La obra empieza con el grupo de fantasmas que están reunidos en una mesa tomando y jugando cartas. Ellos escuchan un ruido alto y un de los fantasmas más jóvenes explica que este ruido es el "Funk". Los fantasmas pasan a recordar de los bailes que ocurrieron en sus épocas. Habían de la "Orquesta Tabajara" y del "Máestro Cipó", representantes del samba canción, bolero y otros ritmos. Lo fantasma más joven habla de los "Bailes Soul" y "James Brown", representantes musicales del movimiento negro. Estos fantasmas son como que representantes memoriales del pasado.

Una característica importante en esta obra es la utilización de expresiones creadas en el mundo "Funk", como "parcaião", "shock", "contexto", "bolado", "Fui", "demorou", "traição".

"É PROIBIDO BRINCAR" (es prohibido jugar).

Este texto teatral tiene como enredo una historia case ficción científica, porque sucede en la "favela do Vidigal" en el siglo XXI. Esta obra fue escenificada en 1998, antes de la entrada en el nuevo milenio. La historia habla de un gobernador, que es el villano y que obliga a todos de la ciudad, incluso a los niños a trabajar sin interrupción.

La obra empieza con un informe extraordinario en la televisión donde el gobernador aprovechando la fecha de conmemoración del último paquete de medidas que acabó con los feriados y juegos en la ciudad, impone la extinción de la navidad. Los niños se refusan a parar de jugar y organizan focos de rebeldes en los cierras. Los niños son los protagonistas y conducen toda acción.

Los personajes son: los niños y su líder "Pé de Arraia", el gobernador y sus asistentes, extra-terrestres y la abuela "Sinhá Tiana". La abuela surge, otra vez, como representante de la tradición, a través de ella se introduce el vocabulario, las pronunciaciones, los rituales y gestos de la cultura afro-brasileña. Los extra-terrestres son el porta voz a través de los cuales introducen los niños como los representantes de la felicidad, porque regresan a su planeta después que aprenden el secreto de la felicidad con los niños rebeldes.

existen algunos temas recurrentes: representantes como porta voces de la tradición; el juego; la música; la televisión; la explotación y la justicia.

La tradición viene a través de los moradores más antiguos, involucrados con la cultura afro-brasileña, sea con actividades religiosas o paganas. La importancia del juego está asociada con la importancia de soñar, de ser feliz, es el territorio que hace oposición al trabajo. La explotación está presente en las relaciones de trabajo, en las imágenes amarillistas de los medios, en los gobiernos corruptos y en la industrialización de la cultura. Con excepción del tema del juego podemos decir que estos temas también son trabajados en otras obras, principalmente las obras de teatro de la década de los 60/70 en el llamado Teatro de Arena y en el Centro Popular de Cultura de la Unión Nacional de los Estudiantes. Pero lo que parece lo mismo no es igual. Los actores involucrados son actores de la comunidad. Los productores de la obra, los que actúan en la obra y los que asisten a la obra son de la comunidad. El teatro está adentro de la comunidad. Las narrativas circulan adentro de la comunidad y desde adentro hacia afuera. Los discursos que se encuentran adentro traen los conflictos y contradicciones de la tradición y de las nuevas costumbres, el deseo de quedarse y el deseo de salir, la favela que habla del amor y la que habla de la violencia, la producción cultural autónoma y la cooptación deseada por la industria como medio de ascensión social, el derecho de vivir la niñez y el abandono, el derecho al derecho y la corrupción. Discursos que surgen en las narrativas de los distintos moradores y que pone adentro de la ciudad las cuestiones que atraviesan a todos los ciudadanos.

Por eso, la importancia en analizar los proyectos de Cuenta Cuentos y Memoria. ¿Cómo apropiarse de las historias narradas? ¿Cómo apropiarse sin reproducir? ¿Cómo ~~hacer~~ hacer hablar a las historias que fueron silenciadas y cómo hacer de este conocimiento una reflexión que haga caminar hacia delante? ¿Para qué sirve recontar o contar historias?

Taller de Cuenta Cuentos: Ampliando universos.

El trabajo de Cuenta Cuentos existe desde hace alrededor de 2 años, la prioridad en un primer momento era seducir a los niños hacia el placer de las historias y de los libros. El

La televisión aparece nuevamente porque es utilizada por el gobernador para distraer y aprisionar los extra-terrestres. Estos son llevados para salas de "Super-Videos" del Palacio de Gobierno, donde son sometidos a ver "Novelas de Fábrica".

primer año de trabajo fue dedicado a la historia oral haciendo que los niños investigasen con sus padres y conocidos historias que ellos sabían e historias que circulaban en la comunidad. Era un aprender a escuchar. En medio a esas historias la coordinadora del taller presentaba historias similares o de temas cercanos. Además, se hacía el ejercicio de identificar en las historias los personajes, los lugares donde se sucedían las historias, lo que hacían los personajes en la historia. Después de un año de trabajo, donde ya se había aprendido como era una estructura de una historia, con inicio, medio y fin, se empezó a desarrollar un trabajo de historia escrita. A través de imágenes, sonidos, objetos se solicitaba a los niños crear historias. Se empezaba una historia y otro tenía que continuar. Era aprender a improvisar e imaginar. Con un año y medio se comenzó a estructurar un Sarao de historias. El objetivo para los próximos años es escribir un libro y escribir obras de teatro. Pero, hay un tema que atraviesa todo trabajo: la ampliación de universos y por consecuencia la ampliación del contenido imaginario.

“El objetivo inicial era introducir este universo de historias, ese oír historias y a la vez una elaboración de esas historias, pero a través de las historias de ellos (niños). A través de las historias de ellos, yo fui introduciendo las historias del mundo y fui haciendo ese paralelo entre el contador de historias, con la propia historia de vida y con la historia del texto (...) Donde nosotros des-construimos el texto. (...)”¹²⁵

El proyecto de cuenta cuentos tiene como planteamiento la intersección entre las historias que los niños cuentan y las historias del mundo. En la intersección de esas dos historias se resalta la figura del narrador, la historia de vida y la historia del texto. La estrategia es reconocer en el texto una historia que alguien inventó o contó y que puede tener cosas, sentimientos, hechos que se relacionan con cosas que uno ha vivido. Son historias que tienen relación con aquel que lee, con alguien que se conoce o con alguien que no se conoce pero se puede conocer a través de la historia y que con esta apropiación se puede contar lo que pasa y lo que pasó, lo que se siente o lo que se sintió. Contar y recontar historias es una forma de apropiarse de lo nuestro y de lo ajeno.

El ejercicio de la apropiación incluye el juego con el texto, la improvisación, el contacto con el espacio a donde suceden los acontecimientos narrados. Una apropiación es

¹²⁵ Testimonio de Aline, contadora de cuentos, coordinadora de los talleres de cuenta cuentos y coordinadora de base artística del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre 2005.

conocimiento y también creación, por eso es ampliación del universo. Porque apropiación es digerir, transformar y expresar. Contar y recontar historias es disminuir el abismo entre la palabra y la materia; la palabra y la realidad; la palabra y lo vivido. Contar y recontar es tomar la palabra, trabajarla, moldarla y con ella entrar en contacto con la experiencia compartida. Contar cuentos es una materialización de la palabra que es el resultado de la instrumentalización de la imaginación, que proporciona otro sistema de nombrar las cosas. Instrumentalizar la imaginación posibilita comprender para qué sirve nombrar las cosas, abre la posibilidad de conocer y administrar los mecanismos de ese sistema. Al tomar posesión del sistema de nombrar las cosas se potencializa la multiplicación de visiones de mundo. Cuando reconozco en una historia experiencias propias, más allá de un proceso de identificación con lo mío, estoy vivenciando un proceso de multiplicación por ~~inter~~medio de la alteridad. En aquello que no soy yo, descubro algo que me afecta y se relaciona con mis historias. No es el refuerzo de una cultura individualista, es un ejercicio de lo particular que a la vez es colectivo, mi vida está inter-ligada con muchas vidas y muchas historias. Es un efecto multiplicador que crea vínculos, que produce disponibilidad para el otro.

“Creo que lo que se necesitaba era ampliar el universo, porque cuando tu estas contando una historia tu estas ampliando el universo, tu estas contando historias de todo el mundo, de culturas diferentes. Usted abre al niño para otros universos (...) A partir del momento en el cual tu estas contando una historia, que tu estas escuchando una historia, tu estas intercambiando experiencia. (...)”¹²⁶

Pero: las palabras tienen historia, no solamente traen a la luz historias. Todo ejercicio de apropiación se confronta con conflictos de valores que revelan procesos de silenciamiento. Existen historias y palabras que tienen más valor y credibilidad que otras historias y palabras. Hay historias que tienen más visibilidad social que otras historias. Esta zona conflictiva genera crisis que pueden producir cambios. Reconocer la historia de las historias y de las palabras es el puente para el trabajo de Memoria.

Taller de Memoria social del niño.

¹²⁶ Testimonio de Aline, contadora de cuentos, coordinadora de los talleres de cuenta cuentos y coordinadora de base artística del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre 2005.

*“Ese proyecto tiene una línea fundamental que es trabajar con el niño (...) Ese primer momento tiene esas etapas: primero el niño, después la familia, la escuela, la comunidad y así hacia delante. (...) basados en la referencia de ellos, de los niños (...)”*¹²⁷

El proyecto mencionado por Raphael es la experiencia vivenciada en las clases administradas en las escuelas municipales de la célula en “Nova Iguaçu”. Este proyecto tiene algunos instrumentos que utilizaran como medio de registro de la memoria social del niño. Estos instrumentos son: videos, libro¹²⁸ y el teatro. Además, están haciendo un inventario de las actividades artístico-culturales en el municipio. La idea es a través de los talleres de Cuenta Cuentos poder producir textos sobre sus vidas y la historia de la comunidad. Paralelamente, se está elaborando un documental sobre la comunidad. La tarea final es producir una obra teatral que pueda contener los datos colectados y relatados. Acompañando este proyecto están una antropóloga, un geógrafo y una historiadora. Este equipo de “especialistas” va a responsabilizarse por una investigación más académica y rigurosa a partir del material que los niños trajeron.

Una de las actividades realizadas fue solicitar a los niños cuales serían los personajes más importantes de la comunidad y realizar un mapa de cómo ellos veían a la comunidad. Después los niños escogieron un lugar de la comunidad y algunos personajes. En la historia presentada los personajes importantes de la comunidad se destacó, el político corrupto, la doña de la farmacia, el loco del barrio. Por otro lado, se quedó ausente el bandido, el tráfico, el borracho, estos son figuras muy presentes en los testimonios de los maestros, de los psicólogos y trabajadores sociales. Los niños sienten más seguridad en hablar sobre esos asuntos en la intimidad de la clase, con los maestros que establecieron relaciones de

¹²⁷ Testimonio de Raphael, actor formado por la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, coordinador de los talleres de memorial social del niño y coordinador de base artística del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre 2005.

¹²⁸ El libro tendrá un primer capítulo el cual pensaran tratar en el encuentro entre “Vidigal” y “Nova Iguaçu”, o como ellos denominan, el encuentro entre el “Morro” (cerro) y la “Baixada” (planicie)¹²⁸. Estos dos nombres son como nombres propios a través de los cuales son reconocidos, son como símbolos. Este encuentro y la necesidad de relatarlo vienen del descubrimiento de que muchos hacendados de la “Baixada”, en el siglo pasado, tenían casas de verano en los cerros de Rio de Janeiro y en estas casas se quedaban a descansar los fines de semana. Hoy, a través de los relatos y del imaginario colectivo, se dice que la “Baixada” es el quintal de Rio de Janeiro. Este cambio de valor simbólico de las regiones llamó la atención del proyecto de memoria y a través del intercambio de experiencias entre niños de “Vidigal” y niños de “Nova Iguaçu”, entre profesionistas de “Vidigal” y profesionistas de “Nova Iguaçu” pretenden poder resignificar las relaciones con las regiones y tomar socialmente visible la versión de los moradores.

confianza. Lo mismo con las psicólogas y trabajadoras sociales. El único tema que atravesó lo espacio de la clase y llegó hacia el palco fue la cuestión del lodo.

Según Raphael, estas diferencias de significación y re-significación son parte del territorio conflictivo que surge cuando se trabaja con la percepción de lo que se vive, lo que se percibe y lo que se desea. Esas diferencias hablan de la tensión entre ideal y real, así como también hablan de la institucionalización de determinados estereotipos que cuando son puestos en escena tienden a producir una investigación y una reflexión. ¿Por qué aparece el político como corrupto? ¿Por qué no aparece el tráfico? ¿Qué hay por detrás del lodo?

"(...) Es el fortalecimiento de la identidad, los valores a los que ellos dan valor, valorizar lo que ellos dan valor. Creo que a veces es necesario corroborar lo que ellos están trayendo para que ellos se sientan, ellos tienen esa necesidad de esa relación con el otro (...) (hay la necesidad de un lugar de donde sea posible hablar), (...) cuando hiciéramos el montaje (...) nosotros vamos estar entrando en confrontación, conflicto, (...) con esos valores que ellos traen con ellos y los valores que nosotros construimos juntos."¹²⁹

¿Cómo pensar la memoria a partir del niño? Lo que aparece en esta propuesta es la memoria como selección, edición. La memoria como el acto de recordar y separar los hechos, personajes, sentimientos y reordenarlos en una historia. La narración infantil es considerada como un testimonio que se debe privilegiar. Es una memoria del presente, de algo que aún está pasando. Una memoria que remite a aquello que permanece y a lo que pasa, a lo instituido y a lo que está invisible. Un trabajo con la memoria sería un trabajo con la polifonía de las voces, hacer oír las voces. No es dar voz, es hacer que el otro oiga esa voz. Memoria y silenciamiento hacen parte de uno mismo proceso en cual se instituye lo que se puede o no se puede hablar, lo que se debe o lo que no se debe hablar y lo que se habla más allá de las prohibiciones.

"(...) El trabajo de la memoria es muy importante para la auto-estima de ellos. Es saber un poco de la historia personal de ellos: ¿De dónde ellos vinieron? ¿De dónde ellos nacieron? ¿Con cuántos años vinieron a vivir aquí? (...) Ellos comienzan a hablar de lo

¹²⁹ Testimonio de Raphael, actor formado por la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, coordinador de los talleres de memorial social del niño y coordinador de base artística del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre 2005.

*dia a dia de ellos y comienzan a estar más atento con el barrio (...) Es valorar el espacio de ellos (...) Nosotros tenemos que empezar a trabajar con ellos desde de lo más cercano, de lo que tiene aquí y comenzar a crecer para despertar en ellos ese interés de que yo puedo. (...) Ellos pueden alzar vuelos más altos sin abrir la mano de su raíz (...)*¹³⁰

El ejercicio de constituir valores, vivírlos y evaluarlos para saber hacia a dónde estos valores los están llevando. Es un ejercicio de valorar asociado al ejercicio de incorporar. Dar cuerpo e introyectar son actos que traen el cuerpo también como un soporte importante de este trabajo.

Talleres de Juego de cuerpo y de juego de escena.

La mugre y el cuerpo.

*“(...) Nosotros tenemos que estar trabajando todo tiempo en la cuestión de la diferencia, porque uno viene mugrosito, el otro no quiere poner la mano. Porque el otro tiene los dientes cariados, casi sin dientes en la boca, nadie quiere dar la mano, nadie quiere estar cerca.”*¹³¹

La marca del cuerpo sucio, maltratado, herido, con mal olor, son más que imágenes, son experiencias concretas que generalmente son asociadas a la violencia intrafamiliar o a la violencia de la pobreza. Pero, a la vez también son comprendidas como signo del abandono del otro y de si mismo, como una especie de anestesia que domina el cuerpo. Parece que estas narrativas pueden estar hablando de cuerpos sometidos, cuerpos que perdieron el poder de expresarse y se encuentran como víctimas de la ausencia de sentido. La insistente asociación entre pobreza, violencia y falta de higiene nos remite a un cuerpo vacío, que apenas reacciona e incorpora una percepción de no-valor. Por otro lado, también está el cuerpo que juega. Los niños son por principio aquellos que se relacionan con el mundo a través del juego, principalmente utilizando el cuerpo como un soporte privilegiado de contacto con el otro y el mundo. En este sentido, presenciamos la contradicción de

¹³⁰ Testimonio de Dayse, formada en comunicación social y profesora del taller de memoria social del niño en el proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

¹³¹ Testimonio de Carla, profesora del taller de cuenta cuentos del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

percibir en los niños cuerpos sometidos y cuerpos que juegan. Por eso el lenguaje teatral teniendo al cuerpo como soporte tiende a producir efectos directos y funciona con una intervención, más que una educación.

“(…) en el teatro yo comencé a recibir orientaciones físicas, de comportamiento, a nivel de cuerpo, me dieron más alternativas de expresiones (…) Mi relación con la sociedad fue cambiando.”¹³²

El otro, representado por el compañero de su grupo o por el mundo alrededor aparece como pieza fundamental para la búsqueda del sentido corporal que atraviesa la convivencia social. El teatro ofrece una dinámica donde actuar es a la vez un percibir, un enseñar y un hacer. Es un hacer cargado de sentido. En este sentido, tornar el cuerpo presente y expresivo, dar cuerpo a sus sensaciones y pensamientos, incorporar sentimientos es una tarea de la vida que el teatro potencializa. Entre tanto, la potencia del teatro surge de la interrelación, porque el teatro es siempre un acto público. Esta experiencia de verse a sí mismo actuando y compartir esta acción con otro que lo asiste es una acción de acercarse y distanciarse. Es tomar conciencia y alejarse. Movimientos opuestos y complementarios que proporcionan acomodaciones y cuestionamientos, que pueden re-afirmar lo ya vivido o pueden re-configurar lo que se pensaba sabido o dar forma a lo que no se sabe, a lo no vivido.

“¿Cómo el arte puede ayudar? (…) Cuando nosotros comenzamos a experimentar nuevas formas, romper viejas reglas. Estar interactuando con otros compañeros, abriendo la mente para nuevas formas de pensar, nuevas formas de actuar. Nosotros comenzamos a desprendernos de ciertas amarras que van a posibilitarnos en el futuro, también, llegar a razonar sobre nuestro punto de vista, revisar lo nuestro ¿Será que es eso lo que yo quiero? ¿Será que yo estoy repitiendo una historia que me contaron y contaron para mis padres y para mis abuelos? (…) es a partir de esto que la auto-estima (…) es un mecanismo para el cambio social. El arte tiene un papel fundamental en la experimentación de las formas con las cuales nosotros podemos usar nuestra auto-estima y

¹³² Testimonio de Thiago, profesor del taller de memoria del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

de las formas como nosotros podemos repensar nuestra vida con relación a lo que somos y aquello que nosotros queremos del mundo.”¹³³

¿Será que el arte tiene tanto poder de transformación como lo afirman los relatos? Lo que se puede percibir es que en los testimonios la intervención producida por el teatro estaría centralizada en el individuo. ¿Pero cómo se comprende este individuo? ¿De qué individuo habla el teatro? Todo el movimiento de dar formas, de flujo y reflujo de valores no es un movimiento de introyección y extroversión. No es un juego entre el mundo interior y privado de un individuo y el mundo exterior de la sociedad. Es hacer visible el colectivo que hace al individuo, sea en la vivencia de valores compartidos, sea en la explosión de los significados petrificados, sea en tornar público lo que es vivido como privado.

“La propuesta del juego de escena es trabajar con juegos y ejercicios recreativos, en un primero momento para promover la integración, la responsabilidad (...) estipulando reglas, trabajando el auto-conocimiento, la cuestión de los límites, del respeto mutuo, de la auto-estima. En un segundo momento, juegos dramáticos, trabajando el yo, mi mundo, en el sentido de quién soy, que es mi mundo en el sentido de donde estoy, que es donde empiezan las relaciones, que es exactamente lo que acontece adentro de la escena, o sea, usted con usted mismo, usted con sus relaciones, usted como objeto que tiene a su lado otro objeto, los objetos que no son objetos (...) Porque aquí nosotros podemos estar detectando en el alumno cual su problemática, cual su contexto (...) lo que nosotros podemos hacer, su zona conflictiva (...) Aquí nosotros traemos material para poder estar trabajando con el individuo: el mundo que yo construyo.”¹³⁴

El tema más mencionado por los testimonios es la cuestión de la autoestima, as veces de forma directa, as veces de forma indirecta. Cuando pensamos en una estrategia psicopedagógica este tema tiene pertinencia, pero en una estrategia político-social y formal surgen preguntas: ¿Para qué sirve trabajar la autoestima en un proyecto político-social? ¿Cómo pueden producir autoestima estrategias formales? ¿Por qué esta preocupación con la

¹³³ Testimonio Luis Carlos Dumoni, profesor del taller de memoria del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

¹³⁴ Testimonio de Regina Melo, actriz y coordinadora de el área pedagógica de la Asociación Cultural Nós do Morro, 2º semestre 2005.

cuestión de la autoestima en un proyecto social? Una escena muy representativa para intentar responder a estas preguntas es la figura del lodo.

El lodo y el espacio.

“La violencia ya es la propia pobreza (...) Porque es triste que un niño, los padres (...) en un día de lluvia tengan que colocar un plástico en el pie. Entonces, eso ya crea una violencia en él, que es una violencia del local donde él está (...) Aquí la violencia, desde mi punto de vista, está dirigida hacia la pobreza de espíritu, porque esa pobreza de espíritu está relacionado con la pobreza del local. El local es pobre. El baño aquí es pobre, es deprimente. Eso inconscientemente genera un pensamiento, que empobrece aún más el espíritu de ese niño. Él va a crecer teniendo que ir al baño y no poder sentarse (...) porque no está bien cuidado (...) Sale del baño de la escuela y entra en la calle que no está asfaltada (...) Esa violencia que es salir de casa para trabajar y ver (...) la ciudad bonita y tu tienes que regresar para el lodo.”¹³⁵

El lodo y la periferia son imágenes muy recurrentes para describir los espacios populares. Sin embargo, el lodo cuando atraviesa la frontera y transita por la “ciudad bonita” a través de los pies y la ropa de los moradores lo que enseña es algo que la ciudad no reconoce como suya, mas como del individuo que la carga: “Todos lo miran y lo ven como alguien de un lugar pobre”. En este contexto, cabe al individuo “pensar” sobre eso.

Intervenir en este cuerpo con lodo es traer a la luz la violencia de la pobreza del local. El espacio no es algo que se ocupa, es una experiencia que “genera pensamiento”. El espacio comunica, expresa y produce sentimientos, razonamientos, percepciones. Desmecanizar las relaciones entre el cuerpo y el espacio es una estrategia formal que en alguna medida produce un efecto sobre el “crecer teniendo que ir al baño y no poder sentarse”. Entre las estrategias formales y los comportamientos sociales existe una área de trabajo que hace mover la “pobreza de espíritu”, que intenta poner en cuestión el sentimiento y la creencia de inferioridad.

¹³⁵ Testimonio de Mozart Guida, profesor del taller de juegos de escena del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

Lo que se encuentra por detrás de estas acciones artísticas es una des-individualización del lodo, o sea el lodo no es visto como un problema personal. El lodo habla de la ciudad, del local y de cómo están estructurados los servicios. El lodo pertenece a la ciudad, el individuo con lodo pertenece a una ciudad que aún tiene lodo.

Lo que las acciones artísticas pueden producir de diferencial es la introducción de la “*creatividad en el espacio*”, o la relación activa, afirmativa con el espacio, sea el espacio de si, el espacio social, el espacio del otro. En ese sentido, el espacio físico utilizado para el trabajo en las escuelas también surge como un instrumento que merece un análisis porque según los testimonios este espacio es “*el lugar para ser feliz*”.

Ni lodo, ni periferia, una lona.

*“¡¡¡Aquí el espacio es nuestro!!! No hay un dueño del espacio”.*¹³⁶

La Lona es un espacio que se encuentra adentro del área escolar que no es escuela y no es un teatro (como espacio físico). Es una estructura cubierta con una lona y tiene un piso de cemento pintado que posee unas divisiones de madera donde se imparten las clases. Es un espacio independiente de la escuela y posee una metodología también independiente. Por eso, el espacio surge como un lugar autónomo que no tiene dueño porque la escuela es percibida como el lugar de los maestros y directoría. En principio se percibe una oposición entre sala de clase y lona, en la primera hay el hábito, la rutina, la obligación, la patronización, y en la segunda se define por ser un espacio mágico, de libertad, de lo nuevo.

*“Ellos ya están acostumbrados a quedarse adentro de la clase, sentados mirando hacia un pizarrón. A partir del momento en el cual ellos salen de la clase y van hacia la lona, ya van con otro pensamiento, porque allá es un espacio mágico que ellos tienen que respetar (...) ellos están allá para salir de lo habitual.”*¹³⁷

¹³⁶ Testimonio de Dayse, actriz y profesora del taller de juegos de escena del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

¹³⁷ Testimonio de Gleisson, profesor del taller de juegos de escena del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

“Cuando ellos entran en la Lona, ellos están desarmados (...) adentro de la Lona ellos ven aquello no como obligación, y sí como un bigar, un placer. Ellos están allá porque quieren (...) en la clase (...) ellos no tienen nada de nuevo, de diferente. En la Lona ellos encuentran lo nuevo.”¹³⁸

Entre tanto, en la Lona hay reglas, obligaciones, compromisos, tareas, sin embargo los medios a través de los cuales se organiza la convivencia social de este espacio está basado en acuerdos, inclusión, juegos, diálogo. La metodología es horizontalizar el ejercicio de poder para que todos se sientan responsables y co-participantes.

“(...) No consigo separar la escuela de la Lona porque es cultura, es educación, ellas caminan juntas. Y, yo creó que aquí, también hay didáctica, hay pedagogía. Hay todo aquí (...) solamente que aquí entra lo lúdico, que es una forma de enseñar, de estar mostrando las cosas (...) sin aquella cobranza, de la prueba (...)”¹³⁹

En este proceso de horizontalización la escuela, a veces surge como villana de la historia porque siempre viene asociada a la disciplina, a la orden, a una relación de imposición, o sea a la verticalidad de las relaciones. En este proceso conflictivo de horizontalización y verticalidad de las relaciones entre casa, escuela y lona lo que podemos destacar es la necesidad de reconfigurar la relación espacial.

“Es la casa. Ellos tienen la casa. La escuela es la segunda casa. Yo creo que la Lona, ella dejó de ser la casa para ser la construcción de ellos. Ellos construyen la Lona de la forma que ellos quieren. Va a ser la casa que ellos van a tener, que ellos van a cargar para lo futuro de ellos (...)”¹⁴⁰

La idea de construcción asociada a la idea de “la forma que ellos quieren” es una búsqueda por romper con lo establecido, poner en cuestión el patrón, lo ya dicho, lo ya hecho. Por eso, la oposición entre estos dos espacios, escuela y Lona, tiene relación con la función que cumple el arte en este proyecto. La función de ir más allá, de alzar vuelos más

¹³⁸ Testimonio de Keila, profesora del taller de juegos de escena del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

¹³⁹ Testimonio de Roberta, estudiante de psicóloga y responsable por el núcleo operacional del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

¹⁴⁰ Testimonio de Lisiane, profesora del taller de cuenta cuentos del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

altos, de soñar, de ser feliz, palabras que remiten a la construcción y al fomento de proyectos futuros. Salir de la inmediatez de la vida y apropiarse de instrumentos para realizarse como ser humano.

LA FUNCIÓN DEL ARTE.

El arte y el cambio de actitud.

“Lo diferenciado y el gran cambio, la gran transformación a través de ese proyecto es justamente la actitud. (...) Creó que el cambio social que nosotros podemos hacer no es solamente en la cuestión de que usted tiene esa oportunidad y va a darse bien en la vida. ¡No es eso! Es su actitud ante su comunidad, ante su colectivo. (...) En que ventaja ser bueno aquí y ser pésimo en su casa. En que ventaja ser óptimo en su casa y ser pésimo en la escuela.”¹⁴¹

La actitud, el colectivo, una filosofía de vida y los multiplicadores son las referencias de base que orientan el trabajo a ser desarrollado. El cambio posible viene de la conjunción de esas referencias y de su vivencia en la vida cotidiana. Nuevamente surge la apropiación, que aquí está centralizada en la idea de una filosofía de vida que sea la sustancia de las actitudes en comunidad y que se multiplique. La intervención es sobre el individuo, pero la función es multiplicar y por lo tanto explotar lo individual para dar forma a lo colectivo. Dar acceso a quien no tiene acceso, dar oportunidad a quien no tiene oportunidad es la clave de la multiplicación. Sin embargo, no se está hablando solamente de la democratización de los medios de producción, o de la democratización de la cultura. Es la multiplicación de una filosofía de vida, que incluye una reflexión sobre yo en el mundo, yo en el colectivo.

El arte, aquí a partir del teatro, es comprendido como un saber que es una investigación, un porqué. La investigación formal es una investigación sobre la vida, tanto la vida social como vida vivida como personal. Una investigación que pretende una transformación.

¹⁴¹ Testimonio de Gutí Fraga, fundador, director general, actor y director de escena de la Asociación Cultural: Nós do Morro, 2º semestre 2005.

El arte y la Potencialidad de transformación.

“El arte entró en mi vida por causa de una insatisfacción muy grande en relación a los medios para tu conseguir una transformación real del ser humano (...) Potencialidad que el arte tenía. (...) El arte era el camino más transformador.”¹⁴²

La potencialidad de transformación que se cree existir en el arte es una constante en muchos testimonios, de hecho esta percepción del arte parece estar asociada a la idea de creación. Por detrás de estas narrativas parece existir una concepción constructivista. El mundo, la sociabilidad, el yo, como constructos. Creación y construcción que remite a la cuestión siguiente.

El arte y: ¿Qué tipo de ser humano yo quiero ser?

“(...) Porque antes de preguntar que tipo de actor soy yo, que tipo de artista soy yo, yo tengo que preguntarme que tipo de ser humano soy yo. Porque con certeza mi visión de mundo va a determinar que texto yo voy a escoger, que personaje, de que forma yo voy hacer ese espectáculo, como voy a montar ese espectáculo, lo que voy a decir, que ruido quiero yo hacer en el mundo, lo que quiero decir con esa obra, con esa expresión. Entonces, antes de todo tiene el ser humano.”¹⁴³

Si ser artista es desarrollarse como ser humano, es multiplicar el potencial del ser humano. Si el ser humano es comprendido como un ser creador por excelencia. El arte tiene como función participar de la formación del ser humano. Preguntar qué ruido quiero hacer en el mundo es preguntar sobre el sistema de nombrar las cosas, es indagar sobre los sistemas de valoraciones. ¿Será un nuevo humanismo? Comparando con otras narrativas y contextos lo que se percibe es un sentimiento de indiferencia hacia al otro, que vacía la posibilidad de sentir una identificación con el otro. Muchos afirman que el más grande

¹⁴² Testimonio de Raphael, actor formado por la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, coordinador de los talleres de memorial social del niño y coordinador de base artística del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre 2005.

¹⁴³ Testimonio de Regina Melo, actriz y coordinadora de el área pedagógica de la Asociación Cultural Nós do Morro, 2º semestre 2005.

prejuicio es con lo diferente. Es la dificultad de sentirse incomodo o indignado con el sufrimiento del otro o sentirse realizado con la felicidad del otro, por eso consideraran como importante fomentar el valor del ser humano en el sentido de abrirse a las diferencias, sea blanco o negro, mujer u hombre, rico o pobre, homosexual o heterosexual. Creen que la categoría de ser humano abraza todas las diferencias sin anular las singularidades y a la vez evidenciar un sentimiento de deshumanización de las relaciones sociales.

Multiplicar a través del corazón y de la cabeza.

“Porque cuando nosotros hablamos de multiplicar, la idea es estar capacitando a las personas, para que (...) perciban que en primera instancia lo que está en cuestión es la expresión artística (...) la educación (...) la autoestima, esas otras cosas vienen junto (...) Tú consigues percibirte porque si tú haces un personaje, tú vas a vivir un personaje que no eres tú. ¡¡Pero, si yo no sé quien soy yo!! ¿Cómo puedo vivir al otro? ¿Expresar al otro? (...) eso automáticamente lleva a una persona a verse, a percibirse (...) Por eso, hablo de interacción y autoconocimiento. Tú vas descubriendo a donde están sus límites y encontrando formas, mecanismos para ampliar, para no quedarse restricto a los límites. Conseguir expandirse, desenvolverse (...)”¹⁴⁴

Cultura de la generosidad, el acto de donar, la gratitud, tocar el corazón y la conciencia, sensibilidad, profundizar las relaciones, sentirse útil, sentirse importante, hacer diferencia. Estos son los términos utilizados para argumentar la función del arte que se fundamenta en la figura del artista. Ser artista no es pertenecer a una compañía, desarrollar una carrera personal, adentrar en el mercado, pintar una obra, escribir un libro, tener éxito, conseguir reconocimiento personal. Ser artista es desbordarse. La creatividad de uno contribuye para la creatividad del otro, al mirar hacia la obra del otro yo me veo por la resonancia o por la diferencia, cuando leemos libros o hablamos las palabras de los personajes conjugamos una multiplicidad de vidas, de mundos. Ser artista es establecer contacto y expandirse. Es como se el arte tuviera una vocación pública. Ser pública, tornar público. Estos marcos conceptuales van demarcando y constituyendo una filosofía de vida.

¹⁴⁴ Testimonio de Cláudio Abreu de Moraes, actriz formada por la Universidad Federal do Estado do Rio de Janeiro y coordinadora de base artística del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

Ciudadanía, reeducación y esclarecimiento.

Pero constituir una filosofía de vida es un proceso a largo plazo y colectivo. En este camino se encuentran asimetrías de experiencias y vivencias que necesitan tiempo y espacio para madurar, configurar y reconfigurar. Por eso, concomitantemente también encontramos una defensa de la función del arte asociada al compromiso en constituir el ciudadano, a la producción de una reeducación y al uso del lenguaje artístico en la dirección de un esclarecimiento.

El arte está asociado a un ejercicio de la ciudadanía a partir de la comprensión de que las descubiertas formales llevan a una percepción diferente del día-a-día, a una apertura de la visión de mundo, da subsidios para cambiar la realidad vivida, porque amplifica el imaginario y la capacidad de re-significar. La ciudadanía es asociada a una conciencia de los problemas más cercanos y cotidianos, hacia a una percepción más general y amplia de los problemas.

“En ese proyecto lo que existe es una posibilidad de ayudar algunos niños a tener una mejor perspectiva de vida. El ejercicio de actividades artísticas abre la visión del mundo. Saca parte de las escamas que nuestra creación y la sociedad colocan en la visión de nosotros. El arte hace eso, nosotros vemos que el mundo es un poco más y las posibilidades de ellos pueden ser mayores (...) El arte da esa posibilidad de realización personal a través de la realización colectiva. Y enseña que un nuevo mundo, un modo diferente es posible. El arte enseña eso más que nunca porque te posibilita vivenciar las cosas antes que ellas acontezcan (...)”¹⁴⁵

En este ejercicio de la ciudadanía surge una propuesta de reeducación comprendida como la posibilidad de experimentar sentimientos, sensaciones, valores, comportamientos que no son los habituales, pero viabilizados por experiencias artísticas. Esta reeducación es una sensibilización, no un desconocer el conocimiento del otro. Es una forma de romper

¹⁴⁵ Testimonio Luis Carlos Dumont, profesor del taller de memoria del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

con la anestesia emocional y corporal que fortalece el sentimiento de inferioridad. Recuperar e crear una sensibilidad que existe pero no está presente o sendo usufrutuada.

“Yo creo que independientemente de que ellos se identificaren con el teatro o no (...) yo creo que la cuestión va más a allá de eso, traspasa por la cuestión de sentirte útil, de estar absorbiendo tu también cosas que te van a ayudar en el día-a-día (...) solamente que eso es algo a largo plazo (...) Nosotros tenemos que hacer un trabajo de reeducación (...) o sea, que ellos tengan conciencia de cómo es ser ciudadano, y como se es ciudadano.”¹⁴⁶

Hay la comprensión que a través del contacto con el arte los niños pueden aprender a darse cuenta de sus valores y de la construcción de nuevos valores. La tarea es de inclusión en la realidad, pero para eso es necesario poder significar el microcosmos y a la vez percibir el cosmos en el cual se está inserido. Hay una preocupación en “orientar con valor y sin denigrar”, comprendido como “La presencia de los valores y la absorción de los valores” o como se ha dicho sobre el trabajo de memoria, es dar valor a lo que ellos dan valor, hacer una apropiación estética y confrontar con los valores que están construyendo juntos. La tentativa es no usar un proyecto como una imposición, pero como un medio de contacto y encuentros. Por eso, el surgimiento de palabras como: cariño, amor, gratitud, afecto. Estas palabras dan cuerpo a una intención de hacer comprender “lo que significa ese cambio, en la cabeza y en el corazón”. Es la introducción de otro elemento que en muchos movimientos fue considerado como la subjetivación de cuestiones colectivas y sociales, el elemento del afecto. Los luchadores sociales generalmente son o eran asociados a personas que tenían de abdicar de sus sentimientos en nombre de un bien común, era una política aséptica porque se creía que involucrar sentimientos era sinónimo de individualismos. En los actuales movimientos artísticos-culturales podemos identificar que hay una reorientación y una re-significación del afecto y de la subjetividad, comprendida como un método para producir el contacto, el encuentro y el confronto.

Lugar de ser feliz, lugar mágico, donde el éxito es poder soñar, son osadas funciones que se delega al arte. El arte parece no tener solamente soportes e instrumentos,

¹⁴⁶ Testimonio de Marcos Covask, actor formado por la Casa de Arte de Laranjeiras y profesor del taller de juegos de escena del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

el arte parece ser el soporte para alcanzar diferentes objetivos. Objetivos políticos, sociales, educativos, subjetivos y formales. El arte no habla solamente del arte, habla del ser humano, habla de la socialización, habla de ejercicios de poderes, habla de sobrepasar el hábito.

Parte del proyecto del grupo "Nós do Morro" es un proyecto de formación a través de una propuesta pedagógica, en un principio el objetivo, ha sido crear oportunidades para que se pueda tener contacto con el teatro. Pero, lo que los niños van hacer con esa experiencia artística en el decorrer de su vida está abierto. Lo que la organización ofrece es el contacto, la experiencia y la apertura para transformar el arte en medio de vida o para percibir la vida como arte. Reconocen que en el periodo de la niñez y de la adolescencia el arte tiene mucho más valor como una herramienta.

"Entender el teatro como herramienta para la persona utilizar el teatro como quiera (...) entonces, el taller aquí es el teatro como herramienta de trabajo nuestro, es muy importante para que las personas puedan ser lo que ellas quieran ser (...) estamos pasando por la vida de esas personas, dando la oportunidad de conocieren el teatro y a partir de eso ellas van hacer lo que ellas quieran."¹⁴³

Arte y herramientas.

Entre tanto, el proyecto también afecta a los que están como mediadores. En este caso, los mediadores son artistas que eligieron al arte como saber y como forma de intervenir en el mundo. Muchos testimonios evidencian el sentimiento de que también están viviendo el proyecto no solo como maestros, sino también como artistas. Están reelaborando sus valores, sus ideas, sus prejuicios y preconceptos a través de esta experiencia y de este intercambio. Descubriendo y haciendo mundos. Los artistas además de maestros, también son moradores de los territorios populares.

Los artistas que son maestros a veces se sienten cercanos a la realidad en el cual están inseridos y as veces se sienten ajenos, principalmente los que están en el proyecto de

¹⁴³ Testimonio de Thiago Araujo, profesor del taller de memoria del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

la célula de “Nova Iguaçu”. En un momento dado se perciben compartiendo una misma realidad y en otros momentos hablan desde otra realidad. Muchos dicen que saben lo que acontece en su ciudad, su barrio, la gran mayoría sale en defensa de “Nova Iguaçu” cuando está en situación de comparación con “Rio de Janeiro”, capital, o salen en defensa de la “favela” cuando se confrontan con la “otra ciudad”. Entre tanto, cuando miran hacia adentro de su territorio surge múltiples representaciones y experiencias espaciales. Hablan de la violencia, pero ellos no viven la violencia. Hablan de apertura para nuevas visiones de mundo, pero ellos no se perciben cerrados. En confrontación con la “realidad de los niños”, ellos están descubriendo su realidad. El proyecto es hecho con ellos, sobre ellos, para ellos y desde lo que ellos conflictivamente viven. El proyecto está poniendo al descubierto lo que saben, pero no conocen.

Lo que yo sabía pero no conocía.

“Y, estoy teniendo la oportunidad, también, de conocer ese lado de la “Baixada” que yo no conocía (...) Yo he visto la realidad gritando en mi cara (...) Yo estoy aprendiendo mucho. Estoy descubriéndome.”¹⁴⁸

Esta experiencia de sentirse cercano o perteneciendo a la realidad vivida y compartida no significa homogenizar las representaciones. Las representaciones a veces tienen más fuerza que la experiencia espacial. Por eso podemos enunciar problemas en el otro y no sentir que este problema también está en mí. Estas asimetrías nos hablan de la dificultad de reconocer y convivir con el diferente. En toda cercanía encontramos lo ajeno. Este distanciamiento puede ser el resultado de diferenciarme del otro porque el otro es el problema o puede ser el acto de poder mirar desde afuera para producir un extrañamiento que rompa con el sentido natural de las cosas. O sea, ponerse ajeno puede ser una negación para afirmarse o puede ser una actitud crítica para reflexionar.

“(...) Gustar de aquello que es bueno para ti, es muy fácil (...) Ahora, gustar de aquello que tu no conoces, es un problema (...) Es un aprendizaje, un ejercicio. (...)”

¹⁴⁸ Testimonio de Dayse, actriz y profesora del taller de juegos de escena del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

Aprender a gustar de esos niños, aprender a mirar a los ojitos de cada uno y que tienen piojos, sarna, pipi, todo. Tú tienes que aprender a abrazar todo eso para ti. ¡Vaya!”¹⁴⁹

¿Quién en un proyecto político-social desea confrontarse con piojos, sarna, pipi y todo? No estamos solamente hablando de los piojos concretos, mas también de las representaciones que tenemos que confrontar cuando abrazamos a un niño con piojos. Cuando depositamos en algunas áreas la cuestión de la violencia, también estamos confrontando “piojos”. Los signos del individualismo son resultado de una cultura política que no vamos a encontrar solamente en las organizaciones de poder del Estado, ellos están en los modos de relacionarse y convivir. Los espacios de representación tienen que mantenerse siempre porosos para que las representaciones no se cristalicen y acaben por transformarse en moldes, donde las fronteras no son límites, sino muros.

Sea cual sea la función del arte siempre se vislumbra la necesidad de una experiencia a largo plazo, una experiencia compartida a largo plazo, una experiencia de investigación a largo plazo. La función de transformación del arte está asociada a las relaciones que se establece con el Estado, el éxito y los medios. El tema del cambio estructural son cuestiones que traspasan las narrativas de estos actores que intentan implementar acciones afirmativas a través de los movimientos artísticos-culturales. La política está puesta en cuestión.

RELACIONES ENTRE INSTANCIAS PODER.

En este contexto, es importante diferenciar la historia del grupo “Nós do Morro” y la historia de las células del grupo, así como contextualizar el grupo en relación a otras organizaciones y movimientos.

El proceso de constitución del grupo “Nós do Morro” empieza con la percepción de que en la comunidad existía un potencial artístico-cultural muy grande pero con “cero de posibilidad” porque era un potencial que venía de la “favela”. Surge el grupo donde confluye este potencial para el área de teatro y posteriormente en el área del cine. Hay un

¹⁴⁹ Testimonio de Lisiane, profesora del taller de cuenta cuentos del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

proceso de construcción muy cercana a la comunidad y en conjunto con la comunidad. El grupo "Nós do Morro" se siente comunidad y la comunidad se ve en el grupo. Hay un crecimiento en común, donde la presencia de la comunidad es una pieza fundamental para el sentido del trabajo del grupo. La relación entre el grupo y la comunidad es intrínseca. Es lo que podemos llamar de acción afirmativa que se desborda en acciones políticas y produce bienes para la comunidad.

La experiencia de las células es parte de la estrategia de multiplicación de la Filosofía de vida que es la base del trabajo del grupo "Nós do Morro". Básicamente se utilizaron dos caminos para la multiplicación: uno a través de una asociación con el Servicio Social del Comercio (SESC) y otro a través de una asociación con la prefectura del municipio de "Nova Iguaçu". Los proyectos con el SESC son intervenciones en algunas comunidades donde se convive por un tiempo determinado para compartir experiencias y fomentar la implementación de un proyecto propio de la comunidad. Estos proyectos son acompañados a larga distancia, pero no son considerados como otra sede del grupo. El proyecto con la prefectura es la participación en una propuesta de política pública en el área cultural y de desarrollo social. Sin embargo, es importante destacar que en "Nova Iguaçu" el proyecto tiene el patrocinio de la empresa de petróleo brasileños PETROBRÁS. El hecho de tener un apoyo económico ajeno a la prefectura es una estrategia para participar sin ser dependiente del gobierno. En este trabajo vamos a centrar los análisis entre el grupo sede del "Nós do Morro" y la experiencia de la célula del grupo en "Nova Iguaçu".

La relación entre el proyecto, la prefectura, el grupo "Nós do Morro", la célula y la comunidad es atravesada por otras formas de organización que el grupo no vivió en su constitución. Desde un principio, hubo una discusión interna en la dirección del grupo por estar involucrándose con un gobierno municipal e indirectamente con un partido político. Parte del grupo aceptó la invitación para desarrollar el proyecto en "Nova Iguaçu" y parte no aceptó. La preocupación era la cercanía con un gobierno y con un partido político y la posibilidad de ser cooptados y perder la autonomía.

Otra cuestión que diferencia el proyecto en "Nova Iguaçu" del trabajo en "Vidigal" es que en este proyecto, la organización "Nós do Morro" es la mediadora entre la célula y la comunidad. Ellos forman el equipo de coordinación del proyecto en la comunidad y/los

artistas de la comunidad que fueron seleccionados para participar en el proyecto son los interlocutores directos con la comunidad. La coordinación está presente en las intervenciones y en la comunidad a través de coordinadores de base, coordinadores de núcleos de trabajo y reunión semanal con el equipo de profesionales y los representantes de la prefectura.

Aquí el espacio artístico-cultural es fomentado desde afuera y es parte del proyecto promover que la comunidad se apropie de él. La comunidad vive el proyecto como una acción gubernamental y eso produce obstáculos diferentes para ser administrados y digeridos por el grupo. De hecho los propios artistas involucrados en el proyecto son la comunidad y también están siendo el blanco del proyecto como comunidad y como profesionistas. Es una propuesta que continúa teniendo como eje la comunidad y la creación y apropiación de bienes artístico-culturales, pero la acción aún no es vivida como una acción en conjunto porque la figura del gobierno está atravesando las relaciones y eso crea ambigüedades. La comunidad lo recibe como algo temporal porque los gobiernos cambian y los proyectos acaban; la comunidad reclama que necesita de infra-estructura y no cultura; la comunidad se siente valorada porque perciben que sus hijos están teniendo oportunidades que ellos no tuvieron; la comunidad lo ve como un regalo. La desconfianza es el sentimiento básico que atraviesa las relaciones y esto produce la visibilidad de una herencia política marcada por el caciquismo y un imaginario de la política marcado por la idea de corrupción. Con esta tradición y este imaginario es una difícil tarea proporcionar medios para que la comunidad ejerza el uso, la producción y la reproducción de los elementos culturales. Pero a la vez, revela la importancia de la cuestión cultural en la construcción de un proyecto político.

En este contexto, observamos que hay una percepción generalizada que divide las instituciones del poder en: organizaciones gubernamentales y organizaciones no gubernamentales. Términos que de algún modo ya enseña la complejidad de las cuestiones porque esta división de no gubernamentales y gubernamentales deja transparentar que hay territorios que son considerados del gobierno y otros que no lo son ¿Por qué esta necesidad de diferenciarse del gobierno? ¿Por qué esta preocupación con la pérdida de la autonomía? ¿Ser autónomo es no ser del gobierno? Hay todo un imaginario sobre la política, sobre lo social que puede aclarar muchas cosas sobre la cultura política que está presente en las

acciones afirmativas de los movimientos y organizaciones. ¿De qué política habla una acción artístico-cultural?

Los espacios públicos.

Una característica en común que las dos experiencias presentan es que la mayoría de los actores involucrados en movimientos artísticos tuvieron su primer contacto con el arte a través de las escuelas públicas o iglesias. Además sus propios proyectos empezaron en estos dos espacios. El grupo "Nós do Morro" comienza en un espacio cedido por la iglesia, después ocupan parte del terreno de la escuela pública de la comunidad, donde posteriormente se construye el teatro tornando este espacio independiente de la escuela. En "Nova Iguaçu" el proyecto es implementado en Lonas que están en el territorio de la escuela, pero no pertenece al organigrama escolar. En ambas experiencias hay la ocupación de los espacios públicos disponibles en la comunidad.

Como en estas comunidades es común no encontrar aparatos estatales más allá de los esenciales como escuela y hospital, generalmente las manifestaciones artístico-culturales se encuentran en la ocupación de las calles y parques, así como en las escuelas e iglesias. Estos espacios cumplen un papel importante en la divulgación, formación y sustentabilidad de las manifestaciones artístico-culturales. También en las historias de vida de los actores observamos que hay alguna pasaje por estos espacios, sea a través de los movimientos eclesiásticos de base, los movimientos de activismo religioso disecionado hacia un trabajo social, sea a través de la participación en grupos de jóvenes, grupos culturales formados por maestros o los mismos alumnos, sea a través de la ocupación compartida del espacio de la cancha para algunas actividades de la organización, sea a través de la participación en movimientos de asociación de moradores.

El perfil de los actores involucrados en esos movimientos artístico-culturales es un perfil de militante, en el sentido de que todos de alguna forma han participado en actividades sociales o políticas, sea en movimiento estudiantil, sindicato, asociación de moradores, partido, sea como voluntario en proyectos sociales contra el hambre, contra la violencia o en proyectos con jóvenes, con niños de la calle, con enfermos internos en

hospitales, con pacientes psiquiátricos. Sin embargo, la totalidad reconoce la necesidad de un compromiso con un trabajo de transformación social y cultural.

Otras dos organizaciones que también vienen cumpliendo una función pública en esos espacios son el Servicio Social del Comercio (SESC) y Servicio Social de la Industria (SESI), ellas son el brazo social de la asociación de los comerciantes e industriales. Ellos tienen en todo el país sedes donde se encuentran albercas, teatros, salas de exposiciones, salas de reuniones, canchas. Son espacios destinados para el deporte y la cultura, poseen instalaciones que a las cuales tienen derecho los socios, pero también está abierta al público algunas de las actividades, como: obras de teatro, shows de música, exposiciones. Sin embargo, lo que se verifica es que algunos moradores no se sienten cómodos para entrar en esos lugares, tal vez por percibirlo como un espacio que no le pertenece.

La Escuela y las organizaciones del Servicio Social del comercio y de la industria también han cumplido un papel importante en la apertura de lugares de formación. En el área de formación el camino es salir de los espacios no oficiales y entrar en circuitos reconocidos. Identificamos ocupación de espacios públicos oficiales con usos oficiosos.

Aquí hay otra diferencia con el grupo sede de "Nós do Morro" porque los componentes de este grupo son el espacio de contacto con el arte y espacio de formación. Los fundadores tuvieron que salir para realizar su formación como platea y como artista, pero las generaciones que siguieron a la creación del grupo pudieron tener acceso a estos bienes en su comunidad. En realidad el diferencial del grupo es que son considerados una referencia adentro del circuito reconocido. Entre tanto, para llegar a este logro tuvieron que obtener otras vías de reconocimiento como premios que le proporcionaron visibilidad social y profesional. La célula en "Nova Iguaçu", como afirmó un testimonio, aún está en el principio de la jornada, pero uno de los objetivos es producir el reconocimiento social y profesional de los artistas de la región, así como el reconocimiento de la calidad de la producción y formación del proyecto. Incluso, existen narrativas en las cuales identificamos que el hecho de que el grupo "Nós do Morro" tenga asumida la coordinación del proyecto en "Nova Iguaçu" ha producido visibilidad y reconocimiento, que ellos por su cuenta no tendrían. Es como si el grupo "Nós do Morro" impusiera credibilidad al proyecto porque por detrás de él ya existe un espacio conquistado.

Calidad como una actitud que valora.

La cuestión de la calidad está íntimamente relacionada a la cuestión del reconocimiento y de la visibilidad. Hay una creencia de que a través de la calidad se puede producir un reconocimiento social que genera visibilidad social.

“(...) Nosotros no fingimos que hacemos, no somos paternalistas. Estamos afuera del paternalismo, porque entonces se transforma en piedad. Y esa cosa de la piedad es lo que siempre sucedió en nuestro país. ¡Y, ahora, no! ¡Nosotros queremos la calificación, nosotros queremos lo mejor! Este país tiene que tener reglas, tiene que tener profesionalismo, tiene que tener actitud.”¹⁵⁰

Muchas de las actitudes de rechazo y crítica al eje político del proyecto y la opción en asociar a un proyecto social vienen de la determinación en no ser utilizado como escalón electoral, en no ser asociado a corrupción y apadrinamiento, o como dicen “no vender el alma al diablo”. Hay una determinación para buscar la autonomía y la libertad de expresión. En este sentido, la calidad viene como contrapunto al entretenimiento masivo, el amateur, la improvisación, así como la calidad viene como el símbolo de la actitud que valora.

“(...) Si tu piensas en un multiplicador, tu estás pensando en una cosa a lo largo de algunos años. Tú no formas una persona, al punto que ella tenga cómo transmitir, que ella intercambie conocimiento en poco tiempo. Eso acontece a lo largo de un tiempo. Entonces, el embrión queda lanzado, en todo caso. Creó que si las personas perciben bien la seriedad, la importancia de este proyecto y de cuanto tiene como objetivo beneficiar “Nova Iguaçu” y (...) la idea es que alguien coseche alguna cosa que está siendo plantada (...) si esos profesionales consiguieran tener esa percepción de que con unión, con una ideología firme, existe esa potencialidad de desarrollar un trabajo de multiplicación (...).”¹⁵¹

¹⁵⁰ Testimonio de Guti Fraga, fundador, director general, actor y director de escena de la Asociación Cultural Nós do Morro, 2º semestre 2005.

¹⁵¹ Testimonio de Candice Abreu de Moraes, actriz formada por la Universidad Federal de Estado do Rio de Janeiro y coordinadora de base artística del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

Como el eje es la comunidad, la multiplicación y una filosofía de vida es necesario un largo tiempo. El proyecto no pretende ser un paliativo o un hacer a medias. Un proyecto a largo plazo y para que no se quede a medias se hace sobrepasando el ego para alcanzar al colectivo porque el objetivo es la cosecha. Este proyecto a largo plazo es sustentado básicamente por una filosofía que puede ser desarrollada en diferentes escalas sea en una multiplicación aritmética o geométrica.

“(La multiplicación) Crea una red de compromiso (...) la idea de multiplicación da la idea de auto-estima, da una idea de que tiene que aprender mejor (...) Para multiplicar precisa ser agradecido, precisa de gratitud, con uno mismo, (...) tener gratitud con uno mismo para ser grato con el otro. Yo creo que la idea de multiplicación es una idea que trae compromiso, ella trae responsabilidad, actitud. Ella trae referencia. Si tu no tienes un conjunto de cosas para que tu puedas ejercer, para que tu puedas practicar, para que tu puedas vivir con actitud, tu no puedes hacer nada.”¹⁵²

Lo público: Responsabilidad con el colectivo.

La responsabilidad con el otro es la referencia que necesita ser sostenida más allá del ego y que a la vez no está aprisionada a un gobierno como supuesto representante del “público”. La responsabilidad con el otro depende de la comprensión del poder de actuación. Poder que tiene escalas de intervención, poder que se basa en una filosofía, porque el poder no puede ser ejercido sin referencia. Sin embargo, creer que tienes poder es creer en el valor de su actitud. El poder es una “*potencialidad para desarrollar un trabajo de multiplicación*”, hacia adentro de uno mismo y hacia afuera. El gobierno no es un proveedor y el ciudadano no es un receptor. Lo público no aparece como sinónimo de Estado. Lo público es la responsabilidad con el colectivo. Sin embargo, si existe la preocupación en afirmar las diferencias entre estrategias egocéntricas y colectivas, así como resaltar la gratitud, la responsabilidad y el compromiso, esta preocupación señala que existen asimetrías y contradicciones en el proceso del desarrollo de un proyecto político-

¹⁵² Testimonio de Maria José da Silva, fundadora, administradora y coordinadora de el área psicopedagógica de la Asociación Cultural Nós do Morro, 2º semestre 2005.

social. Concomitantemente la presencia de una experiencia de lo público como responsabilidad con el colectivo, también existen otras relaciones con el poder y el Estado.

Ciudadano Víctima.

Existe una dificultad por el simple hecho de ser de "Nova Iguaçu" (...) Es casi como se eso ya viera cargado de tanto prejuicio, de tanto estigma, que ellos propios ya colocan se en una posición como se fueran diferentes por el hecho de residir en la "Baixada Fluminense" (...) Yo veo también, (...) un discurso de victimarse, porque "aquí no llega nada, todo va hacia allá". Es casi como si "yo no consigo porque no me dan oportunidad o no me dan espacio".¹⁵³

El ciudadano víctima es el otro lado del Estado proveedor. Se deposita en la figura del Estado la responsabilidad de suplir las necesidades del ciudadano y ser ciudadano es ser el blanco de las acciones del Estado. Por otro lado, el lugar de víctima también enuncia la identificación con el imaginario el cual define estos territorios por la ausencia. Esta ausencia es introyectada de tal forma que contamina la comprensión de una acción ciudadana. De hecho lo que predomina es una comprensión de que el ejercicio ciudadano es solamente un ejercicio reivindicatorio. La introducción de una interlocución entre el arte y la acción político-social posibilita el surgimiento de una forma de ejercer la ciudadanía más allá de dar voz a quién no tiene voz. No es una voz donde se habla lo que se necesita. El arte crea un territorio a través de soportes e instrumentos donde la voz es producida, vehiculada como expresión. Expresión que a la vez es objeto de reflexión, evaluando hasta donde se puede llevar esta expresión. Es una voz que proporciona visibilidad y problematiza. Aquí no se trata de solamente identificar los problemas y delegar las resoluciones al Estado, problematizar es una acción reflexiva y propositiva. Es la constitución de una nueva cultura política, una nueva forma de vivir el gobierno y ejercer el poder.

¹⁵³ Testimonio de Candice Abreu de Moraes, actriz formada por la Universidad Federal do Estado do Rio de Janeiro y coordinadora de base artística del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

“Ese trabajo de memoria pretende, la palabra no es rescatar, la palabra es percibir, identificar, investigar, buscar. (...) En la medida que yo puedo percibirme, en el lugar donde yo estoy, en el tiempo en que yo estoy, yo puedo o no valorarme. Puedo o no valorar el espacio donde estoy, el tiempo donde yo estoy. Primero, lo más importante es percibirme como agente, como alguien actuante, alguien que integra ese lugar. Cuando nosotros hablamos de aumentar la auto-estima es en ese sentido de cómo la persona se percibe como un individuo importante. Como alguien que haga diferencia.”¹⁵⁴

Planeamiento, estructura y financiamiento.

Podemos destacar que se “*puede o no valorar*” y que esto depende de “*percibirme como agente y alguien que integra ese lugar*”. Esta nueva geografía afectiva y este nuevo sistema de valoración que necesita de un trabajo a largo plazo y con una constancia enuncian que la multiplicación de un proyecto artístico-cultural necesita de condiciones que sobrepasan la infraestructura de la organización cultural responsable. Estas condiciones pueden ser descritas a partir de tres frentes: planeamiento, estructura y financiamiento.

En el caso del grupo sede el financiamiento es proporcionado por la empresa de petróleo brasileños (PETROBRÁS) a través de un patrocinio que es administrado por el grupo. El planeamiento y financiamiento es determinado por el grupo “Nós do Morro”. O sea, la forma como el dinero va a ser utilizado, la forma como van a desarrollar los trabajos es de la autoridad de la organización. Hay una dependencia económica parcial, porque el grupo se ha mantenido con fuentes propias también, pero en menor escala. Sin embargo, hay una autonomía en cuanto al desarrollo del trabajo.

En el caso de la célula en “Nova Iguaçu” el planeamiento es hecho en conjunto con la prefectura con la finalidad de crear espacios en común entre las políticas públicas propuestas y el proyecto desarrollado. En el campo financiero la PETROBRÁS entró con el patrocinio en los términos de lo que sucede en la sede del grupo. O sea, ellos financian el proyecto. Es el proyecto que es ofrecido para ser evaluado y aprobado, no es la empresa

¹⁵⁴ Testimonio de Candice Abreu de Moraes, actriz formada por la Universidad Federal do Estado do Rio de Janeiro y coordinadora de base artística del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

que indica un proyecto e invita el grupo para asumirlo. En el campo de la estructura, nuevamente hay una división de responsabilidad entre la prefectura y el grupo. En este campo la prefectura ofreció el local, las Lonas y la organización la ofreció el equipo de coordinación, así como el equipo de profesionales locales que trabajan directamente con los niños. Estos profesionales locales fueron seleccionados por la organización y reciben formación y acompañamiento del trabajo efectuado.

A partir de esta configuración identificamos que el riesgo de la interrupción del proyecto está justificado por la dificultad de sustentabilidad económica y la discontinuidad de las políticas públicas. Como los trabajos son sostenidos financieramente a partir del patrocinio de proyectos, muchas organizaciones tienen que presentar proyectos en todo momento para hacer subsistir sus trabajos. Una de las principales críticas presentadas a ese sistema de proyectos es que acaba por vaciar la lucha por la existencia de políticas públicas. En realidad lo que se llama política pública es reconocida como política de gobierno y cuando este gobierno se va no hay garantías de que la política permanezca. Otra crítica muy frecuente, es que los patrocinios tienen como orientación básica que los proyectos tengan un impacto social y con esta exigencia lo que pasa es que muchas organizaciones proponen trabajos "sociales" para obtener dinero y mantenerse. En ese contexto, hay muchas denuncias de usos de la comunidad y de sus problemas para fines ajenos a su realidad.

Estrategias contra la interrupción del trabajo.

A través de los análisis de los testimonios percibimos que estos presentan cuatro estrategias básicas para evitar el riesgo de que el trabajo sea interrumpido: *uno*, el fortalecimiento del grupo de trabajo, sea a partir de la unión de los profesionales, sea a través de la habilitación de estos profesionales en la confección y captación de recursos; *dos*, fortalecimiento de la comunidad, a través de los alumnos, padres, líderes comunitarios y los artistas locales involucrados en el trabajo; *tres*, desarrollar el trabajo en menor escala con la perspectiva de irse creciendo a lo largo del tiempo; *cuatro*, desarrollando un trabajo de calidad, consistente y basado en el respeto a la comunidad, profundizando la relación con el tiempo posible.

Fortalecimiento del grupo de trabajo: artista y ciudadano.

“La verdad, existe una preocupación en fortalecer a esos profesionales (...) yo creo que es más preocupante la cuestión de los maestros de “Nova Iguaçu”, porque ellos vienen con una historia, una cosa de sufrimiento, una cosa que comienza y no permanece.”¹⁵⁵

Podemos ver que existe una comprensión psicopedagógica y una política-social que se subentiende en esas palabras, porque la manera de fortalecer está en la calificación profesional, en la formación de un grupo que tenga una propuesta artística, educacional e investigativa consistente que pueda asegurar un objetivo común que unifique el grupo. Por otro lado, la identificación con el sufrimiento, con las interrupciones está asociada a un abordaje por la vía de la auto-estima y de la ciudadanía activa. La calificación, la profesionalización también surge como forma de organización y muchas veces esta asociación produce mezclas de lo público y lo privado.

Lo privado es asociado al vínculo de trabajo que vive el artista local. Este es contratado por la Asociación Civil “Nós do Morro”. Pero, a la vez este trabajo es hecho en una escuela pública y en conjunto con una política pública del municipio. Además, el propio artista es un morador de la comunidad y vive este proceso como un ciudadano, hecho que recupera los activismos comunitarios. En un principio se involucra con el proyecto porque es una oportunidad de trabajo, de adentrarse en el mercado de trabajo, con los mínimos beneficios de un vínculo laboral. Es el famoso deseo de la estabilidad económica. Entre tanto, este vínculo laboral exige una formación, un compromiso con la calidad y consistencia de la propuesta. Sin embargo, la forma como comprenden el arte y como perciben la función que cumple asociado a inserción en una política pública produce el sentimiento de estar ejerciendo una militancia. Esa militancia está vinculada a una historia de comunitarismo por la experiencia por la cual la mayoría ya pasó en la asociación de moradores, los trabajos sociales a través de la militancia religiosa y los proyectos basados en voluntarios. Estos dos últimos elementos son de orden público.

¹⁵⁵ Testimonio de Regina Melo, actriz y coordinadora de el área pedagógica de la Asociación Cultural Nós do Morro, 2º semestre 2005.

En este territorio también aparece la presión del mercado a partir de la ley de incentivo fiscal y la presión en asegurar una política pública y no una política de gobierno.

“La política de incentivo fiscal para la cultura de nuestro país, (...) pasa por la figura de la producción cultural. (...) Si por la vía de los servicios, de la educación, tiene que pasar por el Congreso y es todo más complicado, por la vía de la ley de incentivo puede venir. Pero, hay que capacitar. (...) Nosotros tenemos que estar capacitado, profesionalización es la palabra clave para que nosotros consigamos alcanzar un grado de excelencia, para estar a la altura de las exigencias que la empresas que patrocinan establecen (...) La continuidad y la multiplicación va a depender mucho de la persistencia con que este elenco (...) se empeñe. (...)”¹⁵⁶

Estas mezclas entre lo que es de un orden privado y lo que es de un orden público reflejan la complejidad en la cual estos movimientos están insertos, pero también, habla de algunas problemáticas que necesitan ser administradas para que el trabajo pueda cumplir con sus objetivos. El comunitarismo remite a un proceso de construcción y percepción de una identidad a partir del fortalecimiento de la conciencia de lo público y de la experiencia de lo colectivo. Este comunitarismo asociado a una militancia que percibe el proyecto como una intervención en la realidad vivida, una ampliación de la visión del mundo, produce contradicciones con la percepción de que hay corrupción en todo que está asociado a lo político, gobierno, partido. Por último, cuando reducimos esta experiencia a un punto de vista laboral o de supervivencia económica, la evaluación es que el proyecto pierde su poder de intervención. Si la cuestión es involucrarse para obtener solamente un trabajo remunerado, cuando ocurre la interrupción del proyecto y consecuentemente la interrupción del financiamiento el compromiso de este profesional no tiene sentido. Por eso, la cuestión de la Filosofía de vida aparece como eje central del trabajo. Es a través de esta figura de una Filosofía de vida que se intenta administrar estratégicamente estas contradicciones.

Fortalecimiento de la comunidad.

¹⁵⁶ Testimonio de Macedo, profesor de juego de escera del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

"(...) Nosotros vamos a encontrar la mejor solución para todos los profesionales y la comunidad, para poder continuar trabajando independiente del deseo del gobierno. Porque el querer del gobierno pasa por la urna (...) Antiguamente, ellos (la comunidad) no sabían lo que estaban perdiendo. Ahora, ya saben, ya experimentaron (...) Pasa por la concientización de las personas, de la comunidad, de los profesionales (...) yo creo mucho en esa fuerza de trabajo, en la fuerza que tenemos, en esa colectividad."¹⁵⁷

A nivel de una política institucional hay un constante tránsito entre una democracia representativa y una democracia participativa. Hay una conciencia de que se puede hacer lobby y presión a través del congreso para que sean institucionalizadas medidas y reglas para la cultura. Pero también se sabe que estos mecanismos son insuficientes exigiendo otras estrategias paralelas. Una de ellas es una convivencia administrada con el mercado y otra es la búsqueda de la autonomía a través de una profesionalización y un fortalecimiento del vínculo con la comunidad. Existe el uso de la presión del voto, el uso de la conciencia de lo que se está perdiendo y la fuerza de la colectividad. La cuestión de la participación está generalmente asociada a la comunidad. Podemos decir que hay una oscilación entre el deseo y la necesidad de que la comunidad se apropie del trabajo, así como los profesionales involucrados y el deseo y la necesidad de que se encuentre un camino por donde re-afirmar la política con la comunidad, la comunidad con la ciudad, la ciudad con el congreso.

Caminar hasta donde se puede es un recurso personal, pero preferir el trabajo en conjunto es una salida colectiva que busca la calidad y con eso el respeto de la comunidad, con la cual se piensa generar compromiso y solidaridad. Según Renato, coordinador de base y de núcleo, el compromiso y la presencia son reglas de oro para un trabajo con la comunidad. El ser artista-maestro se confunde con el ser morador. Es un sentimiento no muy claro de que el poder también está en el encuentro de fuerzas.

¹⁵⁷ Testimonio de Luis Carlos Dumont, profesor del taller de memoria del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

*"(...) El poder es de nosotros. Todo lo que es público es nuestro, no está para ser destruido. Todo lo que es público es nuestro, no es del político X; él no es el dueño de la ciudad. El diseño de la ciudad somos nosotros."*¹⁵⁸

Lo público versus lo político, o lo público intentando retomar lo político. Pero, para vivir una "ciudad de nosotros" hay que confrontarse con el político dueño de la ciudad. Hay que identificarse con el espacio en el cual se vive, hay que descubrir su valor. La construcción de un sistema de valoración necesita de un sistema de nombrar las cosas y a la vez nos remite a un sistema de voces. Solamente el sistema de valoración no es suficiente, solamente el sistema de nombrar las cosas no es eficaz, solamente el sistema de voces no es poderoso. Es la conjugación estratégica de esos sistemas que de alguna forma puede amplificar los instrumentos y soportes para otra cultura política.

*"Creo que dentro de lo que platicamos, creo que existe un deseo de voz (...) yo siento que ellos quieren y realmente necesitan de una voz, de estar colocando su punto de vista. Ahora, lo que ellos quieren con esa voz, yo aún no identifiqué. Por eso, yo creo que antes de la organización hay que tener una maduración cultural (...) porque solamente lo representativo no es suficiente. Porque solamente tener voz no es suficiente. Porque tu entras en los tramites gubernamentales y si no hay una fuerte liga adentro de la comunidad con ese liderazgo, o con esa organización, eso se pierde (...) fortalecimiento artistico para un fortalecimiento cultural (...) Fortalecimiento cultural que da un fortalecimiento para el individuo, un fortalecimiento y un soporte, una base para que el individuo aparezca como líder y haga un dialogo entre la política pública y la comunidad."*¹⁵⁹

¿Sin embargo, es posible un dialogo entre política y comunidad? ¿Una madurez cultural realmente puede intervenir en las formas de hacer política? Surge la estrategia de la lucha en escalas.

La calidad: la escala, el largo tiempo y la profundización del tiempo.

¹⁵⁸ Testimonio de Luis Carlos Dumont, profesor del taller de memoria del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

¹⁵⁹ Testimonio de Raphael, actor formado por la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, coordinador de los talleres de memorial social del niño y coordinador de base artística del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre 2005.

"(...) Tanto yo, como Rosa y la mayoría de los profesionales (...) Yo voy a continuar, aunque no tenga el proyecto. Voy a continuar propagando mis ideales, las cosas en que creó (...). Solamente que el problema real es que aquí nosotros tenemos un abanico. Por ejemplo, yo tengo un grupo de 20 alumnos, si cada alumno se concientiza y él enseña a uno más, ya serán 40. Y, de esos 40 a uno más, ya serán 80. Y, así va. Sin el proyecto, yo soy uno, con Rosa serán 2 y dos serán 4, de 4 serán 8. El proceso es mucho más lento. Entonces, nosotros esperamos que el proyecto (...) que esta filosofía nunca muera."¹⁶⁰

"(...) porque la idea es fundamental. La idea va para cualquier lugar."¹⁶¹

Hay una escala numérica, una escala subjetiva y una escala social. O sea, hay una comprensión de la extensión de la intervención, el punto donde se hace la intervención y la intervención en el imaginario. Hay que conjugar extensión con profundidad, se cree que la madurez cultural viene de la transformación de uno mismo, cuando sobre si mismo aplica su sistema de valoración, cuando se aplica sobre el otro más cercano, cuando se interviene sobre el propio sistema de valoración. Estas estrategias de intervención son evaluadas en su eficacia según su extensión. O sea, su eficacia en si multiplicar en el mayor número posible de individuos. Pero, también en su profundidad. O sea, en su capacidad para que uno internalice y reflexione sobre los sistemas de valoración y esta internalización crítica pueda producir cambios en el imaginario individual y colectivo.

Otro nivel de profundidad está presente en la optimización del tiempo. En caso que se identifique que el tiempo no puede ser largo, hay que hacerlo crecer en su verticalidad. Hay que saber aprovechar el tiempo que se tiene y se hace profundizando las relaciones a través de la intensidad de la acción, sea en el campo afectivo, sea en el campo de la calidad de lo que se ofrece, sea en la integridad de las intenciones y objetivos. Hay una creencia de que si surge una oportunidad para desarrollarse la filosofía en algún lugar, en algún momento, esta oportunidad tiene que ser investida con una fuerza suficiente para dejar

¹⁶⁰ Testimonio de Max, profesor del taller de memoria del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

¹⁶¹ Testimonio de Maria José da Silva, fundadora, administradora y coordinadora de el área psicopedagógica de la Asociación Cultural Nós do Morro, 2º semestre 2005.

alguna marca, de manera que esta marca pueda expandirse por sí misma cuando el autor de la marca no esté presente.

Por eso, re-afirmar que no son las personas que componen el grupo, no es la organización, es la idea que puede irse para cualquier lugar. Todo el tiempo hay una horizontalidad, una verticalidad y una transversalidad de la filosofía. Ella crece en extensión, en profundidad y en red. Incluso, la idea puede ser cooptada por el sistema de valoración del llamado mercado y transformarse en un nuevo producto. Esta forma maleable de una idea acaba por producir configuraciones conflictivas y contradictorias que están lejos de ser comprendidas solamente por la vía de la cuestión ideológica, puesto que en estos circuitos se encuentran sistemas estratégicos de replicación.

La calidad, el mercado y sus productos.

“La cultura desde mi punto de vista es lo que Brasil tiene de mejor, es lo que nosotros tenemos para exportar, es lo que nosotros tenemos para consumir. Lo malo es que el brasileño no paga por nuestra cultura. Nosotros no consumimos nuestra propia cultura. Nosotros aún somos muy colonizados. (...) El Brasil (...) es dueño de un patrimonio en el mundo, es líder en este mercado. Es un mercado que crece y es un mercado que no es contabilizado. Antes del gobierno Lula, el Brasil no sabía cual era la economía de la cultura en Brasil. No sabía cuantos empleados, cuantas personas vivían de eso, lo cuanto eso generaba. Y, consecuentemente, en el momento de exigir el dinero destinado a la cultura, no tenía una división que debería tener para el Ministerio (de la cultura) promover sus acciones.”¹⁶²

Aquí encontramos el consumo como apropiación, como bien de exportación, como producto de una economía cultural, como bien del gobierno brasileño y como producto nacional versus producto internacional. Este mismo testimonio anteriormente había hablado del concepto de cultura viva y ahora introduce estos otros elementos que en un principio son comprendidos como opuestos. ¿Cómo una cultura viva puede ser tratada como un

¹⁶² Testimonio de Caetano, profesor y colaborador del núcleo audio visual de la Asociación Cultural Nô:do Micro, 2º semestre de 2005.

producto de mercado? ¿Es un mercado cultural o una cultura viva? ¿Es un bien inmaterial o un bien comercial?

Lo que el testimonio trae a escena es que el artista es un trabajador que como otros tiene que evaluar de que forma puede conjugar supervivencia, ética, manutención de su proyecto y compromiso político, así como compromiso con el colectivo. Es como si al artista solamente le fuera posible dos caminos: la marginalidad o la subvención estatal. Si algo de un orden privado atraviesa este territorio es automáticamente juzgado como mercancía. La salida que encontramos en los testimonios es nuevamente recurrir a la calidad. ¿Qué sería esta calidad?

"(...) ya que es un mercado, innegablemente, entonces nosotros debemos tener un buen producto cultural, bien desarrollado, bien elaborado, para llamar la atención de alguien que quiera patrocinar ese producto cultural. Y, un buen producto cultural, no se hace de la noche a la mañana. (...) yo continúo creyendo que el punto crucial son las producciones, los productos que van a salir de aquí. Infelizmente, nosotros vivimos en un mundo capitalista y que necesita de un resultado. (...) Yo hablo producto y parece un poco frío, pero para dar la dimensión de cómo es. El mundo capitalista, en ese sentido, de tu crear un producto cultural (...) son cosas tan opuestas y que acabaron uniéndose no sé donde. (...) (La calidad) es cuando las personas salen de Leblon y suben el cerro (Vidigal) para asistir un espectáculo de teatro. Así sucedió con Oludum, con Afroreggae y otros más. Comenzaron y lo que era presentado era tan grande que llamó la atención de alguna forma, tan interesante y profundo. (...) el proyecto tiene que ser consistente de tal modo que independiente del gestor él continúe."¹⁶³

La calidad está relacionada a un resultado a largo plazo que llame la atención porque es consistente, interesante y profundo, reflejando en un cambio de comportamiento que hace que las personas suban al cerro para asistir a un espectáculo. Pero, este producto desarrollado y elaborado tiene primero que llamar la atención de un patrocinio porque vivimos en un mundo capitalista. Además, la consistencia debe proporcionar una independencia con relación al gestor. La percepción y la experiencia han enseñado que no

¹⁶³ Testimonio de Anderson B., actor formado por la Escuela Martins Penna y profesor de juegos de cuerpo del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

se puede ser amateur, el resultado debe ser un desbordamiento de un trabajo profesional. La calidad asociada al profesionalismo parece producir efectos tanto para el patrocinio como para la autonomía. Sin embargo, existe una mayor preocupación en mantener la autonomía política y una menor preocupación mantener la autonomía en el área económica. Existe una creencia de que se puede administrar mejor lo patrocinador que lo gobierno o el partido. O sea, hay mayor rechazo a una asociación con gobiernos y partidos, que con empresas patrocinadoras. Se evalúa que existen empresas que patrocinan sin interferir en la línea de trabajo desarrollada.

De hecho lo que se torna evidente es que cualquier actividad, proyecto, política cultural y artística necesita de una inversión financiera. Por otro lado, se evidencia también la informalización del mercado de trabajo o la llamada tercerización del mercado de trabajo con el surgimiento de lo que se conoce como empresas sociales. Sin embargo, asociada a esa cuestión económica está la necesidad de mantener la autonomía. ¿Una contradicción o estrategia? ¿Las estrategias anulan las contradicciones? ¿Tener un patrocinio de una empresa y producir sus productos autónomamente eximen los actores de las contradicciones del capitalismo? Muchas organizaciones y movimientos tienen playeras, Cds, Videos, libros y otros soportes e instrumentos a través de los cuales hacen propaganda de sus actividades y a través de los cuales se obtiene dinero para la manutención de sus trabajos. ¿Estas producciones no son productos? ¿Estas actividades no son actividades comerciales?

En este contexto, llama la atención la creciente economía cultural o la creciente cultura económica en la cual han sumergido a los actores y los movimientos artísticos-culturales. Cuando indagamos sobre los caminos y medios a través de los cuales podrán mantener la sustentabilidad y la continuidad del trabajo las respuestas más comunes son direccionadas a la idea de patrocinios. Pero, adentro de la cuestión económica siempre está la cuestión social. Hay una preocupación en conseguir y saber evaluar las resonancias que el trabajo está teniendo junto a la realidad en la cual están interviniendo y de que a veces también son parte.

“El grupo “Nós do Morro” solamente fue subsidiado por la PETROBRÁS en 2000. Pero, el grupo existe hace 19 años. El espacio de ellos también no fue conquistado della

*noche a la mañana. (...) nosotros vamos a tener que luchar para enseñar calidad (...) para que el proyecto continúe siendo apoyado por la PETROBRÁS va a depender de la calidad que nosotros imprimimos en él, de la resonancia que eso va a tener. ¿Es solamente una clasecita de teatro y un espectaculito para que papa y mama vean o eso ya está teniendo una resonancia en la vida de esas cranzas?*¹⁶⁴

Hay una preocupación en diferenciarse en el mercado de trabajo, en relación a los trabajos de arte-educación, a los trabajos amateurs porque actores y directores hay muchos, clasecitas en escuelas hay otras tantas y espectaculitos para papás los más variados. La resonancia en la vida de los niños y en la vida cotidiana que comparten con sus papás o con sus colegas y vecinos es lo diferencial. Lo diferencial es social, pero lo que da continuidad es económico. En muchos testimonios identificamos que cuando hablan de empresas y patrocinios están solicitando de esas empresas un comportamiento social comprometido con la realidad a su alrededor. Además, hay un claro deseo de no mantener la imagen del artista altruista y voluntario. Imagen muy asociada al artista políticamente correcto y a la vez difícil de mantener porque el arte y la cultura siempre fueron actividades subvencionadas.

Entre tanto, los posicionamientos con relación a estas cuestiones son distintos cuando comparamos los testimonios del grupo sede de “Vidigal” con los de la célula de “Nova Iguaçu”. Los componentes del grupo sede no asocian la multiplicación, la sustentabilidad y continuidad al patrocinio. Hablan del fortalecimiento de los profesionistas como grupo, fortalecimiento de la comunidad y fortalecimiento del trabajo. Tal vez, porque ellos pasaron 14 años sosteniendo su trabajo de forma autónoma. O sea, a través de recursos obtenidos con actividades que ellos promovían. Pero, admiten que la llegada del patrocinio de la PETROBRÁS ha contribuido mucho para el crecimiento del trabajo y para la posibilidad de expandirse en otros territorios. Puede ser que los componentes de las células tengan que profundizar la cuestión de la filosofía que los mantienen como grupo y necesiten de tiempo para comprender los mecanismos y riesgos que esta conjugación entre empresa-social-artistas-producto puede producir. Por eso, la cuestión de un trabajo a largo

¹⁶⁴ Testimonio de Marcos Cowask, actor formado por la Casa de Arte de Laranjeiras y profesor del taller de juegos de escena del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005

plazo también surge como una variable importante y como un referencial fundamental para evaluar la calidad y la resonancia.

La calidad y la resonancia, la sustentabilidad y continuidad, siempre viene acompañada de comentarios sobre la importancia de los medios, sea porque refuerza imágenes prejuiciosas, sea porque puede introducir otras imágenes de los territorios populares. ¿Qué funciones se han depositado en los medios? ¿Cómo perciben las relaciones con los medios y cómo piensan utilizar a los medios a su favor? ¿Es una relación inevitable o hay relaciones posibles?

Los medios y la visibilidad.

Una de las primeras reacciones con relación a los medios es que cuando ellos mencionan a los actores de los territorios populares estos siempre son presentados con imágenes devaluadas, como analizamos en el principio de este trabajo. Las imágenes devaluadas son vividas como invisibilidades porque no hablan de los actores que procuran interlocución. En este contexto, hay que confrontarse con las imágenes devaluadas para romperlas y presentar contra-imágenes. En un primer momento, las contra-imágenes son como una iconografía de resistencia a la masificación de sus territorios. Pero, cuando consiguen romper el cerco poco a poco esas contra-imágenes van siendo apropiadas y empiezan a constituirse en otras imágenes de la ciudad, de la comunidad. La cuestión recurrente es cómo mantener la fuerza de esas imágenes después de que son apropiadas.

“(...) La continuidad de ese proyecto depende de dinero y para conseguir dinero de la empresa privada y de la empresa estatal hay que tener evidencia, porque la empresa no patrocina porque es buena, patrocina porque precisa tener su logotipo asociado a un proyecto positivo, producir una imagen positiva. (...) Nosotros tenemos que alardear. Va a depender mucho de cómo ese proyecto va a ser conducido en el sentido de esa visibilidad porque lo restante es cumplir el expediente. Porque una vez que el proyecto conquistó visibilidad es tener una elaboración bien desarrollada, una administración.”¹⁶⁵

¹⁶⁵ Testimonio de Macedo, profesor de juego de escena del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

Una unanimidad es la importancia de la visibilidad, sea para los que están preocupados con el patrocinio, sea con los que están preocupados con lo social. Es necesario que ellos sientan que existen para la ciudad, para el mundo, para las otras personas. Es fundamental el cambio de percepción con relación a los actores y al territorio popular. La visibilidad depende de la transformación de los sistemas de valoración. Por eso, la asociación con el marketing, con la construcción de logotipos y marcas basadas en imágenes positivas. La primera tarea está impregnada de la determinación en introducir e implementar una imagen positiva y acciones afirmativas que fortalezcan esta imagen.

“hay que ser estratégico (...) hay que pasar por la estrategia operacional, un marketing que proporcione convencer la opinión pública y por extensión el poder, de la necesidad de la continuidad (...).”¹⁶⁶

La relación con los medios es vivida como inevitable, pero se vislumbran otras formas de convivencia además de la sumisión o pasividad. Se perciben como objetos de los medios, entretanto creen que una de las formas de utilizar los medios es el posicionamiento estratégico. Como en otros contextos, surge la figura del estratega para contraponer los obstáculos o las capturas. Las capturas son los hechos que más preocupan porque en la captura se refleja la pérdida de poder social y autonomía política.

“Usted habló que los medios pueden dar visibilidad, como también puede quitarla. Creó que una cosa muy peligrosa es hacer un trabajo, sea una propaganda, sea en la tele, o una novela y creer que con esto la vida está resuelta (...) Falta consistencia en el trabajo. Tú ves en el mercado muchas personas que no tienen una base teórica y práctica para estar trabajando. Yo creó que esto es un crimen, esto es un absurdo. No veo un médico operar a cualquier paciente sin tener una facultad de medicina.”¹⁶⁷

La forma de crear resistencia a la captura es la capacitación, la formación, el profesionalismo, la consistencia, la calidad, “una base teórica y práctica para estar trabajando”. Base que debe tener relaciones con lo que defienden como Filosofía de vida.

¹⁶⁶ Testimonio de Macedo, profesor de juego de escena del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

¹⁶⁷ Testimonio de Anderson Dias, actor formado por la Escuela Martins Perina y profesor de juegos de cuerpo del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

Filosofía que pasa por un posicionamiento ético que hace reflexionar sobre la política institucional de los partidos y del Estado. Reflexión que nos hace preguntarnos si no existe otra forma de vivir y hacer política más allá de estos campos delimitados por los partidos, sindicatos, Estado, etc. Por eso, a partir de las reflexiones sobre las cuestiones y creencias que sostienen estas estrategias para sostener y mantener la continuidad del trabajo es interesante hacer resaltar las imágenes, las creencias, las representaciones que están presentes en los cuestionamientos respecto a la política institucional de los partidos y del Estado.

La política institucional y una política más allá.

“Pero, la realidad política mundial y brasileña es una demagogia, una falsedad impresionante. Es todo muy personal. Los políticos quieren ver algo con lo que ellos puedan lucrarse personalmente.”¹⁶⁸

La política institucional es comprendida como algo de un orden de lo privado, mucho más de lo que de lo público. Los políticos profesionales son representados como hombres indiferentes, corruptos, individualistas, egoístas y que siempre salen impunes. La política institucional es vista como aquella que permite resolver los problemas personales a través de los recursos públicos. Además es sinónimo de mentira y engaño. En este sentido, el comportamiento con los trabajos desarrollados en conjunto con prefecturas, gobiernos de Estado y gobiernos federales son siempre atravesados por desconfianzas y cuidados. Parece que hoy empieza a haber una personalización al revés, donde algunas personas involucradas en la política obtiene una representación más positiva, pero esta representación positiva no es transferida para el poder público institucional en general.

“Tuve que pedir ayuda a la prefectura por 3 meses, pero con la intención de que terminen esos 3 meses, no que él (el prefecto de Nova Iguaçu) sea, me parece una persona honesta, no dudo de su honorabilidad, nada de eso. Pero, es que la política, no lo sé, culturalmente ella no es buena onda. En cuanto Brasil no mejore con relación a eso,

¹⁶⁸ Testimonio de Danton, actor y profesor de juegos de escena del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

nosotros nos quedamos con un ojo al gato y otro al garabato (...) Porque hay muchos políticos que ven burro y aprovechan viaje (...) porque a final de cuentas nosotros estamos teniendo una actitud de Estado. Porque eso que estamos haciendo aquí debería tenerse en las escuelas públicas. Sería un sueño que eso aconteciera. (...) Lo que es diferente es que nosotros buscamos dinero afuera (...) Es adentro de la escuela, pero no es utilizando las instalaciones de la escuela. Y, eso nos da una independencia que es fundamental. Un intercambio, una actitud de transformación real del poder. ¹⁶⁹

Además, en el grupo sede, al cual pertenece Maria, hay la idea de que es necesario saber aprovechar estratégicamente como y cuando dialogar con el gobierno, así como reconocer donde existe la posibilidad de intercambio que posibilite actitudes que puedan producir una transformación real de poder. Hay una evaluación constante de con quién se está intercambiando, hasta donde este intercambio puede producir efectos reales, en que medida permite autonomía de trabajo. Esto porque reconocen que están haciendo un trabajo que debería ser hecho por los aparatos estatales. ¿Hay algo de Estado en sus actitudes o hay algo de ciudadanía en el Estado?

Es un estar adentro manteniéndose afuera: *“nosotros buscamos dinero afuera (...) es adentro de la escuela, pero no es utilizando las instalaciones de la escuela”*. Una estrategia de independencia que es fundamental, pero estrategia de independencia que aún es caminar en la cuerda floja porque la escuela es un de los territorios que tiene dueños, los maestros y el patrocinio es un apoyo económico temporal que precisa ser renovado en determinado periodo de tiempo y principalmente porque la política pública es una política de gobierno.

“¡No existe política pública de cultura! ¡No existe! Lo que existe son iniciativas como esa de Lindemberg (el Prefecto) y del “Nos do Morro” y es una iniciativa tímida, que está comenzando, pero no es una política pública de cultura. Porque no tiene dinero de la prefectura, entonces no es política pública de la prefectura. Sería del gobierno federal y la prefectura hace ese link. Pero, el gobierno federal no tiene política pública de cultura

¹⁶⁹ Testimonio de María José da Silva, fundadora, administradora y coordinadora de el área psicopedagógica de la Asociación Cultural Nós do Morro, 2º semestre 2005.

porque la constitución no establece un porcentaje decente para la cultura en el presupuesto.”¹⁷⁰

Resaltar que hay iniciativas es reafirmar que hay una percepción de que hay más política de gobierno, que política pública. Poner como criterio que no hay política pública porque no hay la presencia de dinero público por un pequeño porcentaje en el presupuesto es reforzar que el arte y la cultura aún no son consideradas como parte importante del proyecto político del Estado. Entre tanto, gran parte de la política cultural está basada en la ley de incentivos fiscales, donde el dinero que viene por la ley de incentivo a través de las empresas, es un dinero público porque es el dinero que sería pagado en impuestos y es “desviado” para el patrocinio y apoyo en proyectos artísticos-culturales. Esto acaba por producir una transferencia de la percepción de la corrupción para el territorio de las bambalinas de las empresas. Las empresas atravesadas por las intervenciones de los partidos que están en el poder acaban presentando los mismos síntomas de las instituciones gubernamentales.

*“Lo que acontece es que muchas cosas aprobadas en la PETROBRÁS fueron cosas encaminadas o indicadas por personas del PT (...) muy buenas y puede haber proyectos bien mejores que quedaron atrás, afuera, porque no eran del partido que es casado con la PETROBRÁS (...) Lógico que podemos caminar con las propias pernas. (...) Pero, nosotros sabemos que la verba es necesaria. (...) Entonces nosotros tenemos que hacer un trabajo muy fuerte con ellos (comunidad) relacionado a la auto-estima y a lo que Mario habló de ser humano y ser ciudadano para poder reivindicar lo que Lucas dijo, no solamente asfalto y drenaje, pero la continuidad de un proyecto como este. Porque nosotros nos quedamos un tiempo y después nos vamos, no es posible. La cultura es una cosa que tiene que estar en la vida de la persona diariamente.”*¹⁷¹

Contra el partido casado con la empresa hay siempre la posibilidad de caminar con las piernas propias, pero el trabajo tiene que ser muy fuerte y la comunidad a través de los niños, maestros, padres y liderazgos tienen que comprar la idea de que este trabajo debe

¹⁷⁰ Testimonio de Macedo, profesor de juego de escena del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

¹⁷¹ Testimonio de Deise, formada en comunicación social y profesora del taller de memoria del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

continuar. Sin embargo, aún teniendo el apoyo de la comunidad y de los profesionistas siempre existe el problema de la sustentabilidad financiera. Un trabajo para ponerse en práctica, para continuar, necesita de inversión económica. Cuando esta inversión económica está sin posibilidades de patrocinio es que algunos testimonios relatan aceptar pensar en la posibilidad de reivindicar y luchar por la manutención de una política pública. En ese sentido, se introduce la cuestión de la auto-estima y de la ciudadanía. Los profesionales que componen la célula de “Nova Iguaçu” son los que insistentemente hacen este camino argumentativo. Los componentes del grupo sede afirman que el camino es la constitución de una filosofía de vida que sea la base de las actividades y de las propuestas. Siendo esta filosofía consistente y unificadora está abierto el campo para la manutención de un trabajo. Tal vez, más que un camino argumentativo hay que vivir por algunos años a través de un colectivo la realización de un trabajo para poder irse constituyendo otra política.

“La historia ya pasó por varios periodos de intentar transformar eso y nosotros vimos que el discurso político, duro, los idealismos, los ismos, no alcanzan a todos, son aburridos, a veces, excluyen (...) Es una cosa que acaba siendo de pocos. (...) Creó que es por eso que la cultura ha ganado peso adentro de las instituciones, de las ONGs, porque a través de la cultura nosotros conseguimos tener más fuerza política, más alcance. La política está siendo aceptada y reformulada, Y, una nueva conciencia está viniéndose porque la política pasó a beber de la cultura y viceversa. Al disfrazarse de cultura, sin la pretensión de ser político profesional, político en el discurso, simplemente teórico, porque la cultura va donde la política no puede ir. La filosofía va donde la política no puede ir. Ella es más abarcativa, ella rompe con el lenguaje.”¹⁷²

Una política sin ismos, que bebe de la cultura es la nueva conciencia. Una filosofía que tenga alcance, que abarque un mundo donde la política profesional no puede llegar. Romper con el lenguaje, romper con lo que está instituido y adentrarse en las grietas que se abren. Ver más allá de un panorama, vislumbrar un horizonte. Develar la vida que se encuentra en las palabras y los actos de los que apuestan, de los que corren riesgos, de los

¹⁷² Testimonio de Caetano, profesor y colaborador del núcleo audio visual de la Asociación Cultural Nós do Morro, 2º semestre de 2005.

que desean más y quieren lo mejor. Como afirma una abuela a una maestra de la célula de “Nova Iguaçu”:

“Tu viniste para dar vida a mi nieto.”¹⁷³

¿Qué vida es esta? Toda la vida que uno tiene derecho, con todas las oportunidades que uno merece tener, con acceso a todos los instrumentos y soportes que cree son importantes para su lucha y sus sueños.

Luchas y sueños que hace mucho transitan por la historia del arte de de la cultura brasileña. No es de hoy que artistas se perciben como estrategas, militantes, ciudadanos, revolucionarios. Los sistemas de nombrar las cosas y los sistemas de valoración hacen mucho que depositan en América latina la imagen de la periferia, de la no civilización, de la barbarie. Sistemas que produjeron un juego de alteridad en el cual la definición por la ausencia fue un constante desafío a superar. Sin embargo, no podemos decir que la historia se repite, cada camino es un camino, cada actor y cada colectivo producen efectos distintos. Podemos identificar que algunos temas atraviesan tiempos y espacios, pero los métodos, los soportes, los instrumentos, los objetivos tienen su dialogo histórico-social. Dialogo que va proporcionando decisiones, opciones, errores, conflictos que dejan marcas, dejan bienes materiales e inmateriales, dejan todo un mundo simbólico que va siendo tomado por distintas redes, que va siendo apropiado, transformado, reflexionado, repetido, defendido y principalmente digerido. Hay un aprendizaje que es vivido colectivamente y que pasa de generación a generación por diferentes formas de transmisión. Un aprendizaje que mantiene y que transforma, que crea y destruye.

Analicemos ahora que referencias, aprendizajes y perspectivas nos presenta la experiencia de Neza Arte Nel.

“NEZA ARTE NEL, LA TRADICIÓN DEL ARTE DE BARRIO, DEL ARTE NECENSE: DE NECESARIO, DE NECIO Y DE NEZA.”¹⁷⁴

¹⁷³ Testimonio de una abuela de un alumno del proyecto Nós do Morro en Nova Iguaçu, 2º semestre de 2005.

¹⁷⁴ Manifiesto tercero de Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista.

*“(…) En el 99 (….) tuve un **sueño**, que iba con mi compadre el diablo, Luis, que íbamos a un pueblo a exponer, llegábamos y nos quedábamos en una casa, el foco estaba con la luz muy baja, nos acostamos, solo había una cama, había que despertarse temprano, recuerdo que cuando alce la cobija había como un hoyo negro, así, estaban las estrellas, como el firmamento y algo me dijo: **Si te duermes es probable que ya no despiertes**. Dije bueno pues sí, siempre que uno se duerme quien sabe si va a despertar o no. En ese momento comenzó como un recorrido de mi vida, fue como muy angustioso y le decía a mi compadre que había desperdiciado mi vida y él decía que: ¡No! Todo está bien, tranquilo. Cuando yo me metía en ese hoyo, como en ese examen, la luz del cuarto se encendía, y cuando dejaba de hacerlo la luz se volvía a apagar, me desperté, fue un sueño muy angustioso. Entonces comencé a escribir el manifiesto de “Neza Arte Nel” que comienza con: **“Todos podemos despertar”**.”¹⁷⁵*

Neza Arte Nel nace de un sueño-soñado y de un sueño-deseado. Es una mezcla de proyecto e ideologías donde se reconocen como “hacedores de lo Nel o “arte chafa”. son como pasos intermedios, “Neza Arte Nel” es como un tránsito hacia otra cosa, la estrategia básica de “Neza Arte Nel” es tender puentes y generar choques para la renovación.”¹⁷⁶

Según el diccionario de la lengua española despertar significa: Cortar, interrumpir el sueño de alguien que está durmiendo; renovar o traer a la memoria algo ya olvidado; hacer con que alguien vuelva sobre sí o recapacite; suscitar asuntos o temas para que alguien se mueva a hacer o decir lo que no pensaba. Entre puentes y choques Neza Arte Nel intenta cortar con las justificativas que sostienen el “no se puede”, interrumpir con la traición y la cobardía del origen, traer a la memoria el arte de barrio como una guerra de íconos desde la clase baja, volver a sí mismo y hacer de la marginación una oportunidad de “ver las cosas fuera del ruedo”. ¿Cómo? Haciendo y diciendo lo que no se pensaba.

Analizando la trayectoria de los componentes de Neza Arte Nel observamos que existen dos líneas del ejercicio del arte que acaban por generar su “estética de la negatividad”: por un lado está un ejercicio del arte que habla de la arte relación del arte con

¹⁷⁵ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

¹⁷⁶ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

el juego infantil, con la socialización, con la capacidad de producir significados y con la convivencia con el mundo de las imágenes que vienen a través de los comics, revistas de dibujo y publicidad, así como de las visitas a los museos y centros culturales. Por otro lado nos encontramos con el ejercicio del arte proporcionado por la vía institucional de las escuelas, sea las secundarias que *“fueron muy combativas en ese aspecto de meter cosas artísticas”*¹⁷⁷, sea las prepas que poseen cursos de arte y que son *“otro mundo (...) porque dicen que debemos irnos a Bellas Artes”*¹⁷⁸, sea los cursos nocturnos para obreros y la emblemática Esmeralda, herencia de los muralistas. En la comparación de las trayectorias identificamos la relación conflictiva entre arte-vida y arte-institución, donde podemos demarcar como van constituyendo una comprensión sobre el arte y cómo van estructurando su función.

CÓMO COMPRENEN EL ARTE.

El arte estaría relacionado a una condición humana que genera un conocimiento que sostiene una actitud de vida. El conocimiento es expresión de una identidad que debe tener una protección simbólica que viabilice la construcción de puentes entre mundos que están divididos entre pobres y ricos, entre culto y popular, entre bonitos y feos, entre fresas e nacos. El proyecto Neza Arte Nel pretende un arte no protegido que pueda ser apropiado por la gente que pasa por la calle, por la gente que trabaja en los museos pero no vive el museo.

Arte: condición humana, capacidad y expresión.

Cómo definir el arte es una *“(...) pregunta de toda la vida, de lo que si estamos seguros es que es una **condición humana**, de un quehacer humano (...)”*¹⁷⁹ La base de las reflexiones presentadas por el Colectivo Neomuralista parece estar en el concepto del quehacer. En el quehacer encontramos una capacidad estructurada que coordina lo racional con lo sensible, la razón con la emoción que pretende encontrar respuestas para los

¹⁷⁷ Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

¹⁷⁸ Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

¹⁷⁹ Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

problemas de lo cotidiano, que tiene como intención proporcionar un vehículo de expresión para las amas de casa, los microbuseros, el barrendero, el feo, el pobre, el vendedor. El arte es una condición humana y un quehacer porque es “(...) la **capacidad** que pueda tener cualquier persona y un día la pueda desarrollar.”¹⁸⁰ La lucha es cambiar el “arte de librillo” por “algo con lo que las personas **expresan su libertad**.”¹⁸¹ La libertad solamente puede venir cuando el artista crea la “conciencia de un **problema real**.”¹⁸² Por esto, “() el artista tiene que ser alguien que quite la venda de los ojos de la gente, que le **muestre la realidad** para mejorarla no para empeorarla.”¹⁸³

El problema de la relación con la realidad vuelve a ser presentado como un desafío que no tiene cabida solamente en la re-presentación, sino en la necesidad de sostener una actitud de vida. ¿Qué realidad necesita ser mejorada y mostrada? ¿Qué problemas reales necesitan constituir conciencia?

Arte: actitud de vida e identidad.

“(...) lo importante es **la actitud de vida** ante la sociedad y por ende se refleja en la expresión y propuesta que tu haces, yo no concibo por ejemplo un artista que se diga dibujante y que sea violador, el chacal asesino, no creo. (...) Creo más bien que es **una actitud ante la vida y ante otro ser humano** (...)”¹⁸⁴

Arte es posicionarse y por lo tanto es una postura ético-estética. Es un quehacer que desea construir mundos, intervenir en el mundo instituido para transformarlo. La realidad de la que necesitamos tomar conciencia es la realidad ética que incluye el mundo del arte en un mundo constituido de “muchas cuestiones ya más a nivel social como el mercado del arte, la política del arte, la lana, las elites, (...)”.¹⁸⁵

¹⁸⁰ Testimonio de Martín, artista plástico y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

¹⁸¹ Testimonio de Áurea, artista plástica formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

¹⁸² Testimonio de Martín, artista plástico y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

¹⁸³ Testimonio de Áurea, artista plástica formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

¹⁸⁴ Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

¹⁸⁵ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

El nivel social del arte trae a flote el problema de que no toda producción artística tiene cabida y posee el mismo valor. Hay todo un camino institucional que produce la legitimación o no de un arte. En este camino de legitimación Neza Arte Nel ha optado por el arte del barrio porque *“es importante **la identidad** y en este sentido el “Colectivo Neza Arte Nel”, tiene una identidad con lo que está haciendo aquí en el barrio (...)”*¹⁸⁶

La identidad de barrio fue la estrategia para producir legitimidad a un conocimiento que generalmente está asociado a la marginalidad. Marginalidad que los coloca en dos extremos: la falta de calidad y la asociación con lo exótico. Neza Arte Nel toma el estar afuera de lo oficial como un territorio a partir del cual se habla. Hablar desde afuera y encontrar un conocimiento que sin negarse a sí mismo afirme la alteridad, la diversidad. Por eso la búsqueda por un discurso que hable del lugar. Lugar que también se constituya de símbolos. Un lugar solamente se transforma en punto de referencia cuando se constituye de bienes concretos y simbólicos. El arte es un conocimiento que habla desde la materialidad y desde lo inmaterial.

Sin embargo, para qué defender el arte como conocimiento y productor de bienes simbólicos. ¿Por qué es importante conquistar una palabra propia?

Arte: conocimiento y blindaje simbólico.

*“(...) es como muy limitada esta **tesis de la capital y de los lugares**, de los centros donde la cultura crece y se da el conocimiento, donde se concentra la riqueza hay la oportunidad de divagar en otras cosas. Sin embargo, en los márgenes se dan cosas, y de repente se cae Europa, Occidente. Caen en una visión demasiado ensimismada, en los centros, las capitales, las elites caen en lo megalomaniaco de lo humano y se olvidan de las aportaciones y de los disensos que son muy saludables, de todos los demás y de la diversidad. Todo comienza a caer en una visión enfermiza y en un monólogo y en una imagen que se repite hasta el cansancio y que enferma. **Como un charco que se estanca y***

¹⁸⁶ Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

*se empieza a pudrir y es lo que sucede con el conocimiento, con el conocimiento que se impone ()*¹⁸⁷

Visión centralizada, ensimismada que cae en el monólogo y en la imposición son palabras claves que resaltan la permanente discusión de centro y periferia. Pero ahora la periferia de la cual habían se encuentra en los límites de la ciudad. La referencia legitimadora que es trasladada de Europa y del Occidente ahora tiene como disenso y margen lo local y el barrio. El proyecto es transformar la asimetría en diversidad. En los márgenes suceden cosas que hacen caer Europa. Defender el arte como conocimiento y productor de bienes simbólicos es importante y necesario porque el arte tiene que ser útil. *(...) la función del artista es ser un servidor, como otro elemento de la sociedad, un científico, un barrendero, una persona religiosa que sirve a una cosmogonía, el artista viene a hacer su servicio en una cuestión de bienes simbólicos.*¹⁸⁸ La ya antigua búsqueda de la palabra propia resalta la creencia de que la actitud ante la vida y los otros tiene que constituirse de valores concretos e inclusivos. El principal valor es tener el poder de crear puntos de referencia que orienten la apropiación del lugar en el cual se vive.

La función del artista-servidor es crear *“una bóveda simbólica, un blindaje simbólico, así como la capa de ozono nos protege de los rayos UV, los símbolos son necesarios para que esta humanidad siga adelante, las utopías, los símbolos, los puntos de referencia para poder mover todo lo demás.”*¹⁸⁹

En este sentido, el arte no puede protegerse en la “libertad” o en la “investigación conceptual”. En esta discusión el Colectivo acaba por re-introducir el realismo social, pero sin los vicios y equívocos de un “socialismo barbarie”. Lo real y lo social son categorías que están intrínsecamente relacionadas con la necesidad de crear vínculo con lo vivido, con lo percibido y con las representaciones. Según Neza Arte Nel, al mundo del arte le falta abrirse a la calle. Es una apuesta en el lenguaje como forma y como acto. El arte como quehacer exige una artista ejecutor.

¹⁸⁷ Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

¹⁸⁸ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

¹⁸⁹ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

Ejecutores de un arte no protegido.

*“Esos remedos de las vanguardias que hay actualmente ya no innovan nada, **no tienen un compromiso con la sociedad**, el artista, se ha convertido en un **profesional de la publicidad**, de la autopromoción, de generar cosas extrañas, aparentemente oscuras, aparentemente extrañas. Sirven para el comercio de ese fenómeno que se llama arte (...) y es un instrumento que sirve para **ratificar estatus**, para dividir lo culto sobre lo popular, para que los ricos se sientan más ricos y más especiales comprando una obra que solamente ellos entienden. Pobre de la masa estúpida que no entiende el arte, por eso tiene bien merecido lo que tienen, son pobres, son idiotas, son feos (...)”*¹⁹⁰

Se llaman ejecutores del arte porque pretenden realizar una crítica al artista profesional que ratifica estatus con sus producciones extrañas y oscuras. La palabra artista está devaluada. *“Hay ya más pintores que espectadores, hay más músicos que espectadores, ya todo mundo pinta, ya todo mundo actúa.”*¹⁹¹

*Realizar un arte no protegido que se encuentra en la calle tiene por objetivo crear puentes entre la obra y el público que no visita galerías o que no va a museos. “**Pintamos en la calle porque nos interesa la gente que pasa por ahí, es la gente del barrio, (...) la gente de a pie, el 80% de las personas son de estratos económicos bajos en este país. (...)**”*¹⁹² El arte tiene que asumir un compromiso con la realidad que “aquí nos tocó vivir”. El arte y su ejecutor tienen que ser un arte intervenido, un arte del que se pueda apropiarse. *“¿Con qué intención? Porque Neza Arte Nel es un bastión de identidad, lo que quiere es retomar y dar la importancia a la identidad y de hablarle de su barrio y de todos los barrios.”*¹⁹³

La imposición de un patrón exterior al territorio produce un “fuera de alcance” a la gente. Las cosas son diseñadas para que determinado tipo de gente tenga acceso y otro tipo de gente no lo tenga. “(...) hay gente como estos chavos que pudiste ver en el metro

¹⁹⁰ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

¹⁹¹ Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

¹⁹² Testimonio de Aurea, artista plástica formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

¹⁹³ Testimonio de Aurea, artista plástica formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

*Candelaria, que dicen esto no me gusta, esto si, en realidad me gusta el mural porque veo colores y van dando su propia lectura de la obra y a veces es más libre inclusive que alguien que tenga una serie de estudios. (...) Si entonces ahí hay una relación más íntima (...)*¹⁹⁴ Neza Arte Nel afirma desde un afuera que es adentro, porque siempre parte del contexto en el cual están sumergidos. Desde este contexto defienden una estética de la negatividad que niega la ausencia de valor y torna visible la existencia de un canon de la diversidad. *“Ha venido mucha gente a vivir aquí y toda esta mezcla a dado como resultado una forma, lo que nosotros llamamos **canon**. (...) que todavía no se da completamente porque en Neza Arte Nel está esta inquietud de poder dar este canon. Porque si hay una diversidad que está definida, pero también falta fortalecerla.”*¹⁹⁵

Sin embargo, lo que llaman estética de la negatividad, *arte chafa*, *arte hechizo* está basado en parámetros y métodos de trabajo.

MÉTODOS, INSTRUMENTOS Y SOPORTES.

Diálogos con la tradición muralista y cuatro conceptos de mural.

*“Venimos de una tradición muralista en México y nos gusta mucho la tradición del mural como colectivo.”*¹⁹⁶ Podemos identificar el interés y la influencia del muralismo en las propuestas del Colectivo Neza Arte Nel a través de los desbordes del arte público. El arte público surge como parámetro del arte en la calle, del arte para todo tipo de público, principalmente el público popular, arte público como arte del pueblo y para el pueblo, el arte público que exige otra forma de concebir el espacio y los materiales con los cuales se va a trabajar este espacio. Asociado a las investigaciones sobre el espacio y los materiales se refuerza el interés por el concepto de lo efímero.

Arte público.

¹⁹⁴ Testimonio de Aurea, artista plástica formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

¹⁹⁵ Testimonio de Martín, artista plástico y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

¹⁹⁶ Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

“Una influencia es que Neza Arte Nel nace para incluir, un fenómeno de inclusión de la gente y de hacer algo por la gente, con un sentido espiritual, dar algo. El muralismo es una gran inspiración porque es un arte público, social (...)”¹⁹⁷ Arte público es tomar público, difundir, tornar visible a todos. Democratizar los sentidos. Exponerse. Darse. “¿Cómo le vas a dar a la gente algo? Pues, (...) que no se quede encerrado, que esté en la calle, en instituciones públicas, es buscar esos espacios. Por eso también los temas, tenemos planeado hacer un mural donde protestamos, alzamos la voz.”¹⁹⁸ Unificando la vocación de una investigación formal con una investigación social se pretende producir imágenes de una voz que se encuentra reducida a espacios marginados. Aquí la referencia sería el “realismo social deconstructivista” de los tres primeros muralistas: Rivera, Siqueiros y Orozco.

“(...) Después vendría lo que yo llamaría la etapa efímera o del concepto efímero. Que comienza con José Luis Cuevas en la ruptura con su experimento del mural efímero en la Zona Rosa. (...) viene la generación de los grupos, los grupos también salen a hacer experimentos de murales efímeros también, pero son muy malos, muy malos. El mejor es Daniel Manrique, él tiene conocimiento de lo que es un mural, de lo que es la composición académica del mural y tiene influencia de Camarena.”¹⁹⁹

En esta apropiación de las propuestas desarrolladas por los muralistas se sigue la identificación con el Muralismo de Daniel Manrique de Tepito Arte Acá “(...) La importancia de su muralismo es que lleva a la academia a lo efímero, pero además tiene algo, esto que es lo más importante, esto del **arte al pueblo y del pueblo**, Daniel Manrique sí es del pueblo, es del barrio de Tepito, es de la clase baja, obrero (...)”²⁰⁰ Para Neza Arte Nel, Daniel Manrique es el representante del primer corte en el mundo artístico mexicano. Es una ruptura interna de la asimetría existente entre arte popular y arte mexicano. Tepito Arte Acá sería el resultado de la trascendencia de Diego Rivera y su proyecto de arte proletario para la Academia de San Carlos que fue llevado a cabo en el

¹⁹⁷ Testimonio de Áurea, artista plástica formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

¹⁹⁸ Testimonio de Áurea, artista plástica formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

¹⁹⁹ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁰⁰ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

curso nocturno para la clase obrera en la Esmeralda. Daniel Manrique realiza su formación oficial a través de este curso nocturno.

Neza Arte Nel así va constituyendo su árbol genealógico. *“Una aportación de Daniel Manrique, son sus murales, también son efímeros y son pintados en muros de vecindades que él aprovecha, incluye en su composición muralística, los hoyos que hay en las paredes, ladrillos caídos, y con eso hace intervenir las figuras que pone o los mismos medidores de luz, ese tipo de cosas.”*²⁰¹ Con Daniel Manrique viene la legitimación del barrio y de sus espacios públicos. Los muros de vecindades ya no son los marcos que dividen la buena y la mala ciudad. Los muros de vecindad cuentan historias de los barrios. Siguiendo esta lógica de traer a flote otros imaginarios *“(…) Surge Alfredo Arcos, me parece muy importante también porque es un artista que nace de la clase baja, de otro barrio (Neza,) también de la ciudad, con un muralismo (…) más alucinante, con estos perros, su murales de violaciones, con una influencia muy de Orozco (…) tiene muy presente esa **concepción del arte conceptual**, esto es algo que viene a darle otro cause al muralismo.”*²⁰²

Los perros de Alfredo Arcos abren para una perspectiva iconográfica. La ciudad de Neza tiene como símbolo el coyote hambriento y Alfredo de forma sarcástica lo sustituye por los perros que abundan en las calles. No es el mito urbano que desea alimentar, es el imaginario de una realidad social que desea captar y denunciar. Por este mismo motivo, también surgen las mujeres violadas. Un fenómeno social que intenta apropiarse estéticamente para digerirlo y devolvérselo a la sociedad. Su apropiación estética, como afirma Miguel, es conceptual y por lo tanto no es un retrato, sino un concepto que condensa y a la vez “interviene”.

*“Después Neza Arte Nel, (…) sus influencias serían el muralismo efímero mexicano (…) Sus características es un **mural desconstructivo**, en este rollo de tender puentes y*

²⁰¹ Testimonio de Áurea, artista plástica formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁰² Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

*generar choques para la renovación.*²⁰³ Pero, Neza Arte Nel identifica diferencias con *relación al árbol genealógico que le constituye.*

En primero lugar, afirma que se diferencia en lo que dice respecto al valor supremo dado a la cultura. Como un ideal progresista del arte de de la belleza. Característica que reconoce en los trabajos de Daniel Manrique cuando este habla sobre lo popular y en los trabajos de Alfredo Arcos, cuando este defiende el arte contemporáneo, la performance y lo conceptual. Según, Neza Arte Nel por detrás de este valor supremo de la cultura se encuentra una serie de prejuicios que refuerza la idea de que se debe caminar hacia incluirse en algo mejor, o progresar en dirección a algo mejor. En esta postura estaría un mensaje subliminal que continua imponiendo lo culto sobre lo popular. Neza Arte Nel pretende *“una ruptura con esta cuestión en el sentido de hablar del arte hechizo, de la revaloración de lo local, romper con esta cuestión de progresar a algo mejor (...) y más bien valorar lo que se tiene en este momento, sin pretender otras cosas.”*²⁰⁴

En segundo lugar, identifican otra diferencia en la forma de apropiarse del concepto de accidente controlado de Siqueiros. El accidente controlado sería lo consensual en el mural efímero. Una improvisación que tiene dirección artística. *“Me llamó la atención porque Alejandro Pérez Cruz, que da clase en San Carlos, el grabador, me comentaba que nosotros seríamos maestros del arte intervenido. Bueno, es que no lo creo tanto así porque no intervienen en algo que ya está hecho. Un arte que no está hecho, no se interviene, se genera en el colectivo (...).”*²⁰⁵ O sea, la producción es colectiva e incluye agentes externos al Colectivo Neza Arte Nel, agentes que pueden ser graffiteros, artistas autodidactas, personas comunes que están de pasaje, gente que nada tiene que ver con el arte. Esta participación de agentes externos al grupo no existe en la propuesta de Tepito Arte Acá y tan poco en la propuesta de Alfredo Arcos. En estas dos últimas propuestas observamos la participación de agentes internos al grupo que también son artistas.

²⁰³ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁰⁴ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁰⁵ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

Una tercera diferencia sería el espacio público a donde se trabaja. Neza Arte Nel privilegia los espacios más abiertos y más cercanos al público, como la calzada Zaragoza y las vitrinas del metro. *“Ya no está tanto en la vecindad. Lo local como una postura más realista y más humilde del productor frente la megalomanía occidental, de las vanguardias.”*²⁰⁶ El espacio público y cercano no es la vecindad. El concepto de local es ampliado para algo más que una experiencia directa en la vecindad. La idea de local sería la experiencia estética del barrio. No es suficiente ocupar el barrio e intervenirlo estéticamente. El arte de barrio es una estética que puede y debe ser trasladada a diferentes territorios. En este sentido, podemos decir que también resurge el paradigma de “arte y vida” porque Neza Arte Nel identifican en la forma de vivir de la periferia una estética de la cual se apropian y profundizan mezclando con otras propuestas que creen colaboran para reforzar su importancia y legitimidad. El arte hechizo estaría relacionando a un arte de los pobres *“que no viene del socialismo y de ninguna postura panfletaria de izquierda, sino más de una cuestión más esencial, más humana.”*²⁰⁷

Podemos afirmar que a pesar de las diferencias mencionadas por los componentes de Neza Arte Nel, hay una línea de continuidad que atraviesa las propuestas desde el muralismo: la revolución. *“El muralismo empezó después de la revolución. Se trataba de enaltecer lo nacional, hacer la grandeza del país, la emancipación de país, el nacionalismo romántico. Hoy también está la revolución, pero son revoluciones diferentes. Porque Neza Arte Nel está en contra de las imposiciones.”*²⁰⁸ Sin embargo, más allá del nacionalismo romántico hubo una revolución en el ámbito formal. La tarea del muralismo estaba asociada a una búsqueda de la expresión propia. Esa búsqueda ha marcado su función social.

“Porque el muralismo siempre va cargado de esto, de ir más allá, de romper estos esquemas, tiene una fuerza visual, un impacto visual muy importante, tiene una ideología también que van caminando hacia lo social. Decía este Siqueiros que el artista debería ir de acuerdo a su tiempo y lo que él creaba debería para que la gente lo aceptara. (...) También esto es una lucha, una revolución, todo es una revolución. ... Entonces nosotros

²⁰⁶ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁰⁷ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁰⁸ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

*tenemos que estar en el camino de conservar esa característica de lo social y a que también hubiera una ideología.*²⁰⁹

Por eso, la importancia de escribir manifiestos, de explicar las propuestas de los murales, de tener una base ideológica, una filosofía que sostuviera el proyecto y nos mantuviera estética y éticamente. *“El mural tiene esta posibilidad de influenciar a la gente.”*²¹⁰ (Martín) Los temas, la iconografía introducida por los muralistas componen un lenguaje que establece un reconocimiento social, donde se descubre cómo escribir nuestra propia historia. *“Diego Rivera, ilustra la historia. Nosotros también contamos nuestra historia. La historia de nuestra gente y nuestra ciudad. Hay relación, pero estamos en contextos diferentes. (...)”*²¹¹

El modo, los instrumentos utilizados y la materia que sirve de base hablan de la filosofía que sostiene el trabajo, hablan de los objetivos que desean alcanzar, hablan de los deseos que los mueve y de la realidad que los constituye. Neza Arte Nel presenta 4 propuestas de Mural: Ensamble Mural Graffiti, Mural Tianguis, Mural Fusión y Mural Tensiones. Enseguida, describiremos cada uno de los murales a fin de presentar a qué sirve cada propuesta.

Ensamble mural graffiti: Graffiti y Muralismo o el aerosol y la brocha.

Considerando que en México hay una tradición muralista que viene desde la cultura pre-colombiana, pasando por el muralismo de la década de los 20 y sus subsecuentes desbordes, hoy el graffiti también puede ser incluido en este tipo de manifestación artística. La proposición de Neza Arte Nel es asociar a la expresión tradicional del muralismo, la expresión desarrollada a partir del graffiti. Básicamente la idea es utilizar la técnica del aerosol y de la brocha. En esta propuesta muchas veces hay la participación de graffitieros y pintores “oficiales” en la composición del mural. Sin embargo, la dirección formal del mural se queda a cargo del Colectivo Neza Arte Nel. Esta asociación genera algunas reflexiones tanto sobre el muralismo, como sobre el graffiti.

²⁰⁹ Testimonio de Martín, artista plástico y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²¹⁰ Testimonio de Martín, artista plástico y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²¹¹ Testimonio de Martín, artista plástico y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

*"(...)El **graffiti adolece de muchos conceptos**, recordemos que a final de cuentas es una propuesta visual y como tal, toda propuesta visual que quiere trascender, pues digamos en una propuesta artística estética, es una conjunción de valores, no puede ser algo fácil, inmediato"²¹² La experiencia compartida a través del graffiti no es tomada sin criterios. Hay una relación crítica tanto con el muralismo, como con el graffiti. La apropiación del aerosol y del graffiti pasa por un reconocimiento de que esta expresión puede generar una propuesta artística estética.*

*"¿Qué es lo que se enfrenta ahí? En cuanto a la técnica, la brocha y el aerosol, que pareciera que no, pero ya genera otro significado, en **cuestión estilística**, enfrentar esta cuestión bruta, chafa, que de repente los graffiteros le han llamado cuajos (...) **estética bruta**, chafa, que aplicamos y que choca totalmente con su estética del estilo internacional global del graffiti."²¹³*

Existe una preocupación estética y una crítica al estilo del graffiti que se mantiene como una reproducción del "sistema oficial" y de todos los prejuicios subentendidos. Es una crítica de lo bonito. El graffitero también se apropia del discurso del barrio, pero sin una conciencia estética. Principalmente llama la atención con la falta de criterio y preocupación con las imágenes que reproducen y refuerzan. Imágenes de comics y de caricaturas que no necesariamente representan el barrio o la realidad vivida por los chavos que la realizan. Nada más representan la iconografía globalizante y homogénea, impuesta por los medios.

Otra observación sobre el graffiti es que este no puede ser considerado necesariamente un mural. A través del ensamble mural graffiti Neza Arte Nel intenta proponer una revisión del uso del concepto de muralismo porque creen que este en el graffiti está siendo utilizado de forma tergiversada.

*"(...) Hay una frase (...) de Juan O'Gorman, arquitecto y poeta, que dice: **el muralismo debe ser como la piel de la arquitectura en ese sentido crear esta armonía.***

²¹² Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²¹³ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

*Esto es algo de lo que adolece y carece también el graffiti, pues son como calcomanías gigantes que puedes pegar en la pared, en un carro, en un avión, en el autobús, en fin, que no necesariamente tiene que ver con las connotaciones de un mural en sí. (...)*²¹⁴ (Oscar)

Por eso la importancia de tener una dirección artística sobre el mural, porque el mural desarrollado como un proceso no presenta un boceto previo. Hay un tema, pero cada componente o participante lo elabora de acuerdo a su parecer. Se aprovecha lo que se encuentra en la barda: las placas de graffiti que ya existen, las formas y colores, los hoyos. Sin embargo, la dirección se toma presente en la medida en que hay que dar coherencia a todo el discurso. El mural no puede quedarse fragmentado, dejando como imagen relevante a spots individuales. La idea es establecer una relación entre el todo y las partes. Esta relación entre el todo y las partes es caracterizada por “(...) un **choque entre composición e improvisación**, hay en ese sentido mucho como en los conjuntos de ensamble de jazz, en donde se mezclan cosas clásicas, (...) el resultado visual queda determinado por el proceso y en ese sentido el proceso mete al ensamble mural graffiti dentro de lo que es el arte sociológico (...).”²¹⁵ Esta vertiente sociológica del ensamble graffiti surge a través del proceso de consenso y disenso entre los diferentes participantes: los graffiteros, los pintores, los componentes del colectivo y el público.

En este proceso de consenso y disenso “(...) hay un **choque también entre lo académico y lo popular, arte culto y este arte popular** (...)”²¹⁶ tan solo por la invitación y participación de personas involucradas o no con el arte. Los graffiteros, los pintores de la localidad, los autodidactas, cada quién trae sus propios imaginarios estéticos y sus formas de generar las pinturas. Adentro de este contexto Neza Arte Nel que se asume con una formación o contaminación académica, afirma que esta tiene como función una estrategia desconstructiva. Desconstruir lo bello, es una crítica a lo bello y una defensa de un realismo social que incluya iconos que componen la realidad del barrio. Es la afirmación de la estética de lo informal, de lo feo, de lo bruto, del chafa, del inacabado.

²¹⁴ Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²¹⁵ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²¹⁶ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

En oposición a esta propuesta el Colectivo presenta el Mural Tianguis que es definido como la propuesta más conceptual del grupo:

Mural Tianguis: diálogos con Siqueiros, la caja plástica, la escultopintura y el acaso controlado.

*“(...) La otra propuesta que es el **mural tianguis** también viene de la propuesta muralista, mucha gente, sobre todo críticos de museos piensan que somos instalacionistas, nosotros no manejamos esta propuesta. Viene del mural, de los estudios de **Siqueiros**, de sus puntos de fuga, de su perspectiva, la caja plástica. De la **trimidimensionalidad**, sólo que en este caso llevamos al extremo el material, es decir, aquí no hay tanto dibujo, pintura, el aerosol, dejamos que hable más el material, usamos plásticos, cintas canelas, porque retomamos la iconografía y el lenguaje del tianguis que son los iconos de identidad del barrio, no exclusivos de Neza.”²¹⁷*

La caja plástica de Siqueiros está relacionada al efecto óptico a través del cual se intenta deshacer los vértices de un cubo o de un cuarto. Esta propuesta propone utilizar todo el espacio tridimensional: los pisos, las paredes el techo. El espacio tridimensional es el espacio a ser pintado a fin de poder alterar los puntos de fuga, la perspectiva. La diferencia está en la apropiación de los materiales. Siguiendo la vertiente de artista investigador de materiales abierta por Siqueiros, Neza Arte Nel opta por materiales efímeros como: plástico, cinta canela, botes, etc. La importancia de la utilización de estos materiales está relacionada con la estética del tianguis

“Porque el tianguis aquí en México es muy importante, o sea el mercado que llega se pone y se va, eso es lo que le da lo efímero a esta propuesta de mural tianguis, explotamos la estética de lo postizo, de lo chafa, de lo inacabado, de lo improvisado que es poner un tianguis, si se rompe una manta en ese momento el tianguista lo que hace es conseguir una cinta canela y con eso repara en un momento la manta de su puesto o con

²¹⁷ Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

*amarres o a ver cómo, esa estética que es muy propia también de Neza, (...) pues esa estética se ve reflejada en el mural tianguis, es una aportación de Neza. Arte Nel.*²¹⁸

Esta interpretación estética del tianguis a partir de preceptos desarrollados por Siqueiros también trae acoplado el concepto de accidente controlado y escultopintura. Básicamente la escultopintura se adapta a la idea de la explotación de las fronteras entre lo plano y lo tridimensional, entre pintura y escultura. Lo que era un tianguis de comercio se transforma en tianguis que comunica una expresión artística. A la propuesta estética de Siqueiros impregnarla de una lógica tianguis y llevársela al extremo de lo chafa y de lo hechizo. El objetivo es traer

*“El comercio informal como modelo de supervivencia, como modelo de improvisación, como modelo estético de lo chafa y de lo hechizo y también como modelo del puesto, es decir cuando nosotros hacemos un mural-tianguis, nos ponemos como se pone un tianguis o como se pone un vendedor ambulante. **El mural-tianguis es un juego, un calidoscopio, es como una apertura para penetrar en lo popular, en lo acá que somos y en lo nel que no queremos ser, el mural-tianguis es un puesto informal y una estética transgresora para los espacios culturalizados y que tienen una línea estética fuerte, hacia la uniformidad de lo global, en ese sentido es un anti-mural y es Arte Nel, arte popular experimental.***²¹⁹

Lo conceptual del mural tianguis tiene como propósito una crítica a la uniformidad, a la imposición de cánones externos a la realidad del barrio. En este sentido, intenta poner en cuestión la asimetría entre lo culto y lo popular. Afirma poder hacer arte popular experimental. Aproxima lo informal de la improvisación, lo puesto de lo efímero.

Además de estas dos propuestas está el mural fusión que pretende seguir la idea de mural procesual con participación de los transeúntes.

²¹⁸ Testimonio de Áurea, artista plástica formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²¹⁹ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

Mural fusión.

La experiencia del mural fusión ha sido realizada con frecuencia en las vitrinas que existen en las estaciones del metro. Durante la confección de los murales muchos transeúntes participan con comentarios o con dibujos y pinturas propias. Como en el mural graffiti, aquí también hay una dirección artística coordinada por el Colectivo.

*“En lo último que hicimos en la **vitrina de Candelaria**, hay inmediatamente una identificación, la gente pareciera que es algo muy abigarrado o abstracto pero la gente lo lee con facilidad, no digo que todos, habría que hacer un estudio más profundo, (...) pero lo que pudimos recoger son felicitaciones, realmente la gente emocionada (...)”²²⁰* La decisión de ocupar espacios abiertos al público, marcando lo que llaman de arte no protegido tiene como función obtener como principal material de trabajo la interferencia del público en la obra. Es a través de esta interferencia que ellos van descubriendo un vocabulario propio y más cercano a la gente.

*“(...) Como una muchacha, que iba con su familia, hasta nos aplaudieron, (...) cuando les explicamos de que se trataba la propuesta de Neza Arte Nel, de un arte de resistencia, de otra estética, realmente se conmovió casi hasta las lágrimas, si nos sorprendió. Ellos nos hablaron que les había dolido mucho que se hubiera borrado el mural de la línea A del metro férreo, ahí es como ves que esos murales van siendo **símbolo de resistencia**, de muchas cosas, no nada más **estéticas**, sino **éticos** incluso.”²²¹*

El contacto directo con el público produce un intercambio de informaciones, informaciones sobre la propuesta de Neza Arte Nel, sobre como reciben sus trabajos e informaciones sobre el imaginario del público que pasa por el metro y no va a museos. A través de ese intercambio la intención es ir construyendo símbolos, formas de comunicación y medios de expresión de una realidad que también no se encuentra en los museos o escuelas de arte. Poco a poco el objetivo es ir constituyendo una forma de contar la historia de estas personas y de sus barrios.

²²⁰Testimonio de Aurea, artista plástica formada por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1° semestre de 2006.

²²¹Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1° semestre de 2006.

La última propuesta de mural ha sido poco explotada en función de la dificultad en conseguir el espacio apropiado. "Mural tensiones" necesita un espacio arquitectónico más allá de la barda.

Mural tensiones: la arquitectura y el espacio.

"(...) el mural tensiones, este si tiene que ver con la arquitectura del lugar, se tienen que hacer estudios y con los mínimos elementos tirar líneas en lo que es la arquitectura (...) al contrario de lo que hacemos en otros proyectos que es abarrotar, aquí sería la síntesis de los elementos, solo hemos hecho un mural tensión en la Casa de la Mujer Istmeña Rosario Ibarra de Piedra en Juchitán, Oaxaca. Con dos personajes representativos, dos mujeres istmeñas, elementos muy sencillos hacemos toda una unidad junto con la arquitectura."²²²

En el mural tensiones el objetivo es trabajar con la concepción del arte espacial, que sería compuesta de todas las superficies que componen un edificio y armonizarlo con el espacio. No es la barda, superficie frontal, sería nuevamente lo tridimensional que sobre la interferencia artística se transforma en un espacio esculto-pictórico.

Podemos afirmar que en las 4 propuestas desarrolladas por el Colectivo Neomuralista Neza Arte Nel se encuentran algunas preocupaciones fundamentales: establecer interlocuciones entre lo académico y lo popular, entre lo vivido y lo representado, entre la percepción social del barrio y la expresión del arte del barrio. Estas preocupaciones estéticas y éticas que ponen en relieve el barrio traen a flote un objetivo subentendido: la función del arte.

LA FUNCIÓN DEL ARTE.

Arte de barrio: El miedo, la traición y la cobardía del origen.

²²² Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

Observamos que existe una propuesta estética que busca alcanzar una consistencia, pero a la vez esta propuesta estética viene marcada por la lógica del barrio. Sea porque los artistas así se definen, sea por la valoración de las expresiones del barrio, sea por ocupar espacios del barrio o espacios populares. El barrio son las personas, el lugar y el valor a ser trabajado. Sin embargo, el barrio como valor de referencia no es una tarea fácil. Tomar conciencia de su valor es un proceso a través del cual se transparentan muchos otros conflictos que en el mundo del arte no siempre se encuentra de forma clara.

*"Yo pensaba que era bien fresa y ella pensaba que yo era bien naco (...) Ella era de Iztapalapa, que es casi lo mismo, pero tenía esa mentalidad."*²²³

*"¿Eres de Neza? Luego mejor que ni dijeras que eres de Neza, porque las burlas, no te la acababas, porque es tierra de rateros, porque es tierra de gente pobre, miserable, tierra de gente apestosa, de lo peor, de la peor lacra y luego sin ninguna identidad."*²²⁴

Estos dos comentarios reflejan de inmediato los conflictos que vive un artista que viene de origen popular. La auto-percepción y la percepción externa son marcadas por una representación llena de prejuicios que muchas veces determinan la valoración o no del trabajo desarrollado. En el primer comentario resalta la auto-percepción de dos componentes fundadores del Colectivo. Uno no quiere verse como naco y el otro es el naco que no debería ser. En contraposición de la figura del naco está el fresa. Pero, lo fundamental es que estas categorías señalan un conflicto de identidad. Una identidad que no puede afirmarse desde su historia, sino desde un ideal de clase. La pregunta que Neza Arte Nel propone es: ¿Por qué no? Por qué apegarse a las burlas, a la definición de que las personas que vienen de Neza son rateros, miserables, gente apestosa, de lo peor.

Para ser artista hay que confrontarse con este imaginario que define el otro a partir de la desvaloración. Neza Arte Nel toma este discurso y lo transforma en una afirmación. La afirmación de una estética de la negatividad. Nel de negación de la desvaloración y reconocimiento de una lógica propia que tiene la marca de su clase: la clase baja. La clase

²²³ Testimonio de Martín, artista plástico y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²²⁴ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

baja también produce valores y patrones estéticos. "(...) Para este rollo en un arte en donde tienes que estar luchando, abriendo puertas, en donde tienes que creer en ti y en lo que estas haciendo hay que tener huevos, ovarios bien puestos."²²⁵

En un arte en donde tienes que estar luchando hay que cuidarse del fenómeno de la "cobardía del origen". (...) Ella fue una persona que me entendió mucho cuando estábamos en la Esmeralda, pero algo que sí tenía es que era una chava desclasada, diría que pretendía estar en un rollo que no estaba, en una fantasía en la que deseaba estar, lo malo no era eso, sino despreciar lo demás, como una especie de **cobardía al origen**.²²⁶

La "cobardía del origen genera la "autotraición como artista". La creencia de que para ser un artista reconocido o un artista que tenga la oportunidad de entrar en el mercado del arte es necesario deshacerse de su origen y transformarse en un remedo de la "élite", acaba por producir un arte maniatado por cuestiones comerciales y un arte que no genera conflictos porque está sometido a la industria cultural, a las galerías, al curador, al crítico de arte. Este sistema impone los criterios que determinan quién es o no artista, quién eres y lo que no eres. Además obedece a la manutención de un imaginario regido por una serie de clichés de clase, donde la libertad de un arte sin referenciales sociales en realidad alimenta un clasismo. Adentro de estos parámetros la mayoría de la población que está compuesta por la clase baja se encuentra desatendida por los artistas. Incluso por los artistas que vienen de la clase baja pero niegan su origen.

"Porque el artista y todos los artistas de clase baja queremos tener mejores oportunidades de trabajo, entonces se integran y pierden identidad individual y de comunidad, se olvidan de sus lugares de origen. (...) gente que como ya se metió a una carrera se cree que ya es de otro planeta y como que esa vergüenza del origen de la pobreza que hubo en un momento no la pueden asimilar y como que entierran todo, la miseria y también lo que fue su identidad, a su gente, sus tradiciones, su estética, todo."²²⁷

²²⁵ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²²⁶ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²²⁷ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

La cobardía y la auto-traición del origen producen el fenómeno de la negación de uno mismo. Una negación que es resultado de la internalización del desvalor y que es reflejado por la vergüenza de ser lo que se es, de venir de donde viene. Es la transformación de la pobreza en sinónimo de identidad. La pobreza es transformada en una calidad del individuo. El individuo pobre es un pobre individuo. Su identidad no posee ninguna riqueza, ningún valor social. ¿Qué genera esta cobardía y auto-traición del origen? ¿Cómo buscar la legitimación sin recurrir a la negación de su origen?

" (...) no es lamentable buscar otras cosas eso es legítimo, es importante conquistar cosas para tener un mejor nivel de vida, pero definitivamente no te pone en un mejor nivel de vida traicionarte y traicionar tu origen, al contrario te da una calidad inferior de vida. te vuelve un ente mezquino y poco creativo, porque lo que mueve es el miedo, el miedo a estar bien, entonces la creatividad se da en la seguridad y la seguridad te la da la identidad, el hecho de ser tu mismo, el hecho de creer que puedes generar cosas (...)"²²⁸

La seguridad de que puedes generar cosas es el resultado y la estrategia a través de la cual la interlocución con el origen se transforma en una referencia de base. El miedo marcado por la asociación entre calidad inferior de vida y pobreza legitima el arte instituido como el único camino posible. Ser regido por el miedo de no ser reconocido socialmente en realidad produce la no legitimidad porque la producción "bien acepta" o percibida como "adecuada" a la "libertad de expresión" presenta no más que la reproducción de un único parámetro: el ideal de una "alta" cultura. La búsqueda de una legitimidad, de un reconocimiento y una visibilidad social requiere una lucha simbólica y social. *"En el Ex-teresa Arte Actual, artistas de performance no lo captan, no lo captan ¿por qué? (...) la universalidad del arte en mucho es cierta, pero también en mucho es un mito, cada clase social genera su propia estética, su propio arte. -su propia lectura de una obra."*²²⁹ Neza Arte Nel pretende legitimar el valor de las cosas que son capaces de generar, legitimación que solamente es posible cuando se escapa de los parámetros oficiales que intentan definir

²²⁸ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²²⁹ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

que producción puede o no puede ser considerada como arte. Incluso, este proceso de legitimación puede venir de la confrontación directa ocasionada por la ocupación de los espacios de culto al arte contemporáneo.

“Carrillo Gil, que es de los museos como de culto, (...) muy cerrado, muy mamón, elitista, de arte que pretende ser oscuro, casi ininteligible para el ser humano. El hecho de haber pisado ese museo y de que la propuesta la hayan entendido más la gente del aseo, la policía, que los mismos curadores que nos invitaron, para nosotros es un logro realmente, (...) el mismo curador Luis Orozco lo dijo, “Neza es el que se trasladó al Carrillo Gil” como en un tiempo en Tepito, la exposición tan importante en la galería José María Velasco, “conozca México visite tepito”. Luis Orozco hace una referencia, una comparación, (...) sobre una forma de trabajar como se hace en la clase baja. (...)”²³⁰

Estos elementos conflictivos: identificación por parte de la gente del aseo, de la policía versus los curadores y frequentadores del museo; la forma de trabajar de la clase baja versus la forma de trabajar de clase alta; el barrio versus el museo; son elementos que actualizan la cuestión aún presente de lo exótico- folklórico versus lo “auténtico”. *“(...) lo exótico, ahorita está muy de moda, ahora con esto de los multiculturalismos en el arte, después del postmodernismo, como que Neza Arte Nel viene siendo como una pieza exótica (...)”²³¹* Este neo-exotismo que tiene como base el barrio parece estar relacionado a una cuestión más amplia que sería la vergüenza del colonizado. *“Comienza a haber una segregación, hay un miedo al origen, a la pobreza, a la colonización, a la derrota que tuvo el indígena, esa vergüenza sigue siendo muy fuerte, a la pobreza, que si tu padre es obrero, que si es campesino, un indio, chaparro, desnutrido, débil, ignorante. Ese horror al origen genera un fenómeno muy nefasto de repudio a la cultura anterior”²³²* Según Neza Arte Nel, esta mezcla de multiculturalismo, postmodernismo, colonización y repudio a la cultura anterior genera una banalización de las raíces y un vacío referencial.

²³⁰ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²³¹ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²³² Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

La legitimación, el reconocimiento y la visibilidad exige un posicionarse, exige un territorio de referencia. Cuando este territorio está cargado de denominaciones que descalifican, el vacío produce la necesidad de generar símbolos propios. Si la confrontación con el otro produce un des-valor o la negación, la búsqueda de identidad es la búsqueda de otra alteridad.

*“Tu venías de un lugar pegado al culo de la ciudad, al basurero, a uno de los basureros de la ciudad, que se llenaba de tierra, que en las lluvias era un lodazal, que en los tiempos de secas era un lugar de tolveneras constantes, que apestaba a basura, todo lo malo significaba y ahí o sorpresa se genera un fenómeno de identidad muy fuerte. Siento que es como esa conciencia de vacío, que de repente hace que se empiecen a generar símbolos, (...) Algo así sucede en ciudad Nezahualcoyotl, como en otras ciudades fronterizas como Tijuana. Los grupos culturales, la cultura de Neza comienza a tener un matiz de apropiación del lugar muy fuerte, dicen los sociólogos que **la identidad surge de la apropiación de un lugar**, en Neza hay un sentimiento de apropiación.”²³³*

Apropiarse significa desarrollar la autoridad para decir lo que nos constituye y nos caracteriza y lo que no nos expresa. Desarrollar una autoridad para definirse exige la capacidad de construir estrategias de lucha contra la imposición de criterios de vienen de “arriba”. Apropiarse es desarrollar la capacidad de ejercer el poder de realizarse. En esta realización que deshace el vacío **“toda (ja) gente es importante, dentro de nuestro trabajo y nuestro contexto, porque siempre partimos de dentro del contexto que vivimos y eso es lo que nos lleva a hacer nuestro trabajo. Es una forma en como vamos a desarrollar nuestra identidad y nos define hacia afuera.”**²³⁴

La apropiación del lugar que habla desde adentro y desde afuera genera la necesidad de aclarar las relaciones entre el barrio, lo local y lo global.

El Barrio, lo local y lo global.

*“(…) Neza arte Nel, lo que busca es recuperar esos valores, locales, nacionales y universales. **Nacionales**, aunque ya el concepto actualmente sí está muy desgastado, el*

²³³ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2005.

²³⁴ Testimonio de Aurea, artista plástica formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

concepto de nación, más que nacionales hablaríamos de ese sentido de **la tierra como madre**, como *matria*, que tiene una historia que hay que retomar y que nos nutre, por eso ese concepto de **tierra nutricia**.²³⁵ Como fue resaltado anteriormente el barrio es recuperado no en el sentido de una colonia que desea ser considerada como ciudad, sino un lugar el cual se apropia a fin de crear identidad y a través del cual se descubren diferentes formas de expresarse, expresiones que nutren formas de vida que deben ser valoradas a partir de su contexto. Neza Arte Nel critica el nacionalismo romántico y el nacionalismo travestido de barrialismo porque desea apropiarse del lugar que lo origina y lo nutre como ser humano. “Ser universal desde la localidad”²³⁶ Esta relación entre nacional y ‘matria’ contiene lo local y lo global porque se orienta por la necesidad de conectarse con el lugar, crear territorio, que tiene una vertiente concreta y simbólica. “La cuestión **local** es muy importante, tan solo Nel habla de lo local pero es ese **revestirse, de lo que eres tu, esa valentía, de asumirse con todo, con tus limitaciones y virtudes** (...)”²³⁷ El asumirse que significa confrontarse con limitaciones y virtudes es una estrategia “terapéutica” como “**una cura, un bálsamo contra ese odio y también contra esa ira del origen y del lugar en que te toco estar** y también creo que es importante para Neza Arte Nel ese **auto-reconocimiento**, de verse como diferente y de gozarse en esa diferencia y de gozar las diferencias y de solidarizarse con las diferencias y de estar en contra de las imposiciones.”²³⁸ El auto-reconocimiento es una cura que exige una producción simbólica anclada en la realidad social en la cual se está inserido. El objetivo es que la producción simbólica intervenga en la representación del lugar, en la percepción del lugar y en la vivencia del lugar. El arte asociado a la producción simbólica no puede significar un despliegue de la realidad social, sino una intervención que pueda re-significar y re-orientar las relaciones sociales. En esta re-significación y re-orientación se introduce una guerra de íconos. Esta guerra resaltaría un conflicto iconográfico que pretende volverse hacia la tradición para renovarla y descubrir íconos sin huellas. La iconografía desde el barrio cree

²³⁵ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²³⁶ Primero Manifiesto del Colectivo Neomuralista Neza Arte Nel.

²³⁷ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²³⁸ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

en la posibilidad de contribuir con un bien simbólico y un imaginario que sirva como una protección simbólica contra la imposición de una homogeneidad de la capacidad expresiva. Sin embargo, ¿cómo referirse a la tradición y a la vez renovarla? ¿Por qué crear un vocabulario iconográfico?

Guerra de iconos.

Tradición y renovación.

“ (...) El ensamble mural graffiti, a nivel formal como lo realizas (...) no es fácil, porque dices bueno y qué pongo, si en el ensamble mural graffiti están las **connotaciones de que debe ser una mezcla**, (...) que imágenes vas a utilizar, de ahí viene también un poco **el poder de las imágenes que utilizas.**”²³⁹ El colectivo percibe a través de la convivencia con las personas que participan de sus proyectos y con la convivencia con las personas que pasan por los espacios en los cuales están trabajando, que existen iconos muy fuertes y muy poderosos. Con esta observación se dan cuenta de que es necesario evaluar críticamente el poder de las imágenes que utilizan. Principalmente porque la participación directa e indirecta de las personas introduce imágenes que pueden ser repeticiones de la moda o imágenes que representan experiencias de vida. “(...) A nosotros no nos interesa manejar lo que esta de moda ahorita, sino que haya una **real identidad con lo que estas haciendo** y obviamente esto tiene que ver con lo que has estudiado a nivel individual, no me refiero a nivel institucional, sino como persona, tus experiencias en la calle, tus experiencias con la familia, en la escuela.”²⁴⁰ Entre tanto, como el objetivo es reconocimiento desde de adentro y desde afuera la construcción de iconos y el refuerzo de iconos que aún funcionan como una referencia importante, se transforman en base para dar visibilidad a la historia de la vida cotidiana. Por eso, la tradición aquí no está relacionada a la idea de retomar lo folklórico, sino las imágenes que aún cumplen su función de cargar un simbolismo y una condensación de la historia. Son imágenes que se actualizan porque tienen fuerza de

²³⁹ Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁴⁰ Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

expresión. *“No es que tampoco se vistan con plumas y taparrabos y digan que lo azteca es lo chido, tampoco esos extremos. más allá de lo folklórico es importante tener esta idea de dónde estás y de lo que puedes hacer (...) si tu tienes un compromiso, un carácter (...) una valentía de resistir, porque esto es de resistencia, una valentía de decir (...)”*²⁴¹

La valentía de decir como forma de resistencia solamente tiene resultados cuando existe la posibilidad de que la producción artística pueda sufrir la real interferencia del público. La construcción de íconos o el refuerzo de íconos actualizados exigen un diálogo con el público a fin de que este pueda ejercer su capacidad de apropiación de uno mismo y del su lugar de referencia. Por eso, en la búsqueda por la construcción de una iconografía hay una búsqueda por la imagen que es legitimada y que produce legitimación. En esa búsqueda se incluye la afirmación de imágenes que aún no son representaciones de la historia, sino imágenes que traen a flote historias sin huellas. La creación de un ícono sin huellas destapa una historia vivida, pero no representada. Encontrar estos íconos es escuchar el silencio de la historia.

Íconos sin huellas.

*“Casi todos los íconos tienen una relación con una lucha o con una fuerza (...) entonces nosotros no podemos caer en eso de repetir y repetir (...) es lo que decimos íconos sin huellas, porque pueden presentarse como nuevos, pero para que la gente pueda aceptarlos tiene que pasar un tiempo, tiene que preguntar por qué, tiene que conocer una historia (...) Como un precedente, que diga qué y porqué o un suceso que haya ocurrido. Esa labor de crear es difícil, pero lo hacemos con la experiencia y con la plática que hemos tenido con la gente, que nos cuenta su vida (...) de ahí nos surgen las ideas.”*²⁴²

No es repetir sino elaborar. Hacer que la gente voltee hacia la producción, sea influenciada, afectada y a través de esta apropiación evaluar si funciona o no funciona la iconografía desarrollada. El mural como proceso viene de esta idea que algo debe trascender y atravesar las relaciones sociales. En este sentido, hay que estar atento a la

²⁴¹ Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁴² Testimonio de Martín, artista plástico y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

recepción de la gente al trabajo, si este trabajo tiene aceptación o rechazo. Aceptación comprendida como un medio de ir construyendo sentidos a la historia compartida. La aceptación funciona como una forma de crear conciencia *“tratando no de rescatar (...) sino de tener una imagen, una figura que te remita a (un hilo de memoria) (...) Es importante vivir de nuestro pasado también y alimentarnos de estas mismas costumbres y renovarlas, porque si no hay una renovación adentro de una misma tradición también no crecemos.”*²⁴³

El mural como proceso pero que a la vez también reivindica el ensamble resulta en una investigación de un vocabulario espacial y simbólico que pretende dar sentido a vidas sin huellas y que por eso hacen conjugar Zapatas, Virgenes de Guadalupe y Ajolotes.

El ajolote.

*“Los principales iconos que se han generado en el trabajo de Neza Arte Nel, bueno, uno de ellos es el ajolote, que lo tomamos como un símbolo de identidad de esta área del Valle de México, porque es un animal que se daba en lo que quedaba de los lagos en esta área”*²⁴⁴ El ajolote tiene como característica la neotenia, que significa la persistencia de estados larvarios y juveniles después de haberse alcanzado el estado adulto. El ajolote como identidad del colectivo sería el *“símbolo de lo latino, de lo mexicano, con relación a occidente (...) En ese sentido tomamos al ajolote, también por lo grotesco y lo chafú, es como una especie de monstruito del agua, por eso el ajolote es un icono muy importante”*²⁴⁵ El ajolote es una afirmación de resistencia, una crítica a Roger Bartra que propone al ajolote como una crítica irónica a la identidad del mexicano. Contra el pesimismo y melancolía del mexicano de Roger Bartra, Neza Arte Nel reivindica la añoranza del ajolote presentada por el escritor de Neza, Raymundo Colín, en su libro de cuentos *“Las cuitas de un ajolote”*. El ajolote no es la negación de algo que no pudo crecer y madurar, sino el *“Otro”* que no puede ser reflejado en el occidente europeo. El ajolote

²⁴³ Testimonio de Martín, artista plástico y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁴⁴ Testimonio de Áurea, artista plástica formada por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁴⁵ Testimonio de Áurea, artista plástica formada por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

contiene todos los estados del proceso de maduración, es larva, es joven y es adulto. Es un fósil vivo.

La Virgen de los ajolotes.

El otro icono desarrollado es el ensamble de la Virgen de Guadalupe con ajolotes. La Virgen es el símbolo del arraigo mexicano, es una especie de mezcla de patriotismo y religiosidad. Este símbolo tiene gran poder de lucha, lo que hace con que utilizarlo requiere un margen de maniobra a fin de no producir un rechazo.

Neza Arte Nel introduce la Virgen de los ajolotes que se constituye de una imagen de la Virgen centralizada, que tiene alrededor de sí varios ajolotes que nadan en su dirección. Esta imagen fue recibida por algunos como algo agresivo y fuerte, porque la interpretaron como si la virgen fuera una vagina y los ajolotes como falos. Sin embargo, el creador de la imagen explica que estaba pensando en otra cosa *"mi imaginación fue otra, los ajolotes que están al alrededor van todos hacia a ella (...) esto representa toda la gente que viene de fuera que viene de peregrinación (...) Vienen de todas las partes, no sólo de México, es como también dar nacimiento a algo, ¿no? Tiene que ver con la fertilización (...) y también con lo mexicano."*²⁴⁶

Esta multiplicidad de sentidos que son efectos de las imágenes puestas en escena revela parte del proceso de elaboración que va siendo realizado colectivamente. Vagina y falos, peregrinación y fertilización son desbordamientos de la imagen que poco a poco van validando o no el icono propuesto. Como el ajolote los íconos son sembrados, tienen una vida que puede no madurar. Esta maduración y conexión con la tradición, con la posibilidad de crear raíz va depender del proceso de elaboración desarrollado por la apropiación del público. No se trata de la confirmación de un mensaje, sino la búsqueda de sentidos.

Cabe resaltar que muchas personas colocaron veladoras al día siguiente en el mural donde se puso por primera vez la virgen de los ajolotes. Entre tantos significados posibles, la virgen aún resurge iluminando pedidos y protección. Siguiendo la historia del matriarcado mexicano otro icono propuesto fue la Matria.

²⁴⁶ Testimonio de Martín, artista plástico y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

La Matria.

*"(...) Otro icono importante que aportamos es el de **La matria**, es una valoración del poder de las mujeres desde el lugar que les toca participar, la identidad y el forjar este país desde el lugar que ocupa, el hogar, la madre, la ama de casa, en ese sentido es como la tierra que te vio nacer, como esa fuerza que impulsa este país. En muchos estados de México se da el matriarcado como en Oaxaca, Veracruz y otras partes."*²⁴⁷

La matria viene de la asociación entre la tierra que nutre y la lucha de la mujer oprimida. La mujer que como ama de casa es invisible. Esta asociación trae la posibilidad de componer una imagen más estructural de la realidad del hogar. La lucha de la mujer también exige que sea incluida la realidad del hogar y todo que desde este lugar se realiza para que la vida cotidiana pueda funcionar, *"todo lo que está en torno de la mujer, la fuerza y la lucha (...)"*²⁴⁸

En realidad los iconos forman una estrategia de iconización que desea construir otras formas de verse a sí mismo y ver la periferia, que constituye otras formas de afirmarse a sí mismo y de hacer hablar a la periferia, representando un juego de fuerzas en la re-configuración simbólica que también intenta ser un re-posicionamiento territorial. Es una desconstrucción de la narrativa oficial.

Estrategias de iconización.

*"(...)El caso de México fue una cuestión desconstruccionista del realismo socialista porque participa de la vanguardia en varias cosas tanto como del realismo socialista, tan solo hay que ver a **Diego Rivera**, su influencia del cubismo, de cómo ordena los espacios muy del cubismo. **Orozco** el expresionismo, **Siqueiros** con el futurismo, Tamayo, la abstracción, post cubismo, geometrismo. Es un espacio desconstruccionista el muralismo mexicano, hay innovación formal, pero también una pretensión de que haya una*

²⁴⁷ Testimonio de Áurea, artista plástica formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁴⁸ Testimonio de Martín, artista plástico y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

*apropiación del contenido narrativo del mural para la gente, la mayoría de las personas.*²⁴⁹

Siguiendo la tradición deconstructiva del muralismo mexicano, el Colectivo Neza Arte Nel pretende asociar una propuesta formal a una propuesta narrativa. Tanto la forma como el contenido tienen por objetivo hablar a la gente común, al “ciudadano de a pié”. Sin embargo, también hablar como la gente común. Este posicionamiento no es nuevo, teniendo en cuenta que la cuestión de lo popular siempre ha atravesado el arte mexicano, pero a partir de la contribución de artistas de origen popular la apropiación estética de esta realidad empieza a constituirse de un vocabulario de imágenes que vienen desde adentro del territorio popular.

Entre tanto, sabemos que hablar desde adentro no garantiza el cambio en la forma expresiva, porque podemos permanecer en una lógica ideológica. El colectivo llama la atención sobre la contribución de Daniel Manrique y Alfredo Arcos. *“Daniel Manrique continúa con eso, es una continuidad de los iconos de la escuela mexicana de pintura (...) Utiliza como que **personajes del barrio**, pero ya dentro de la lógica del muralismo mexicano de poner al obrero, al campesino como héroe de los murales (...)*²⁵⁰ Tornar visible los personajes del barrio es otra forma de apropiarse de la propuesta de hablara a la gente y de la gente. Los personajes del barrio conocen a los que viven en el barrio. Es una lectura interna de su propia realidad. La ruptura viene con la introducción de un autor que desea apropiarse de su realidad, no de un autor que valora una realidad que percibe como excluida de la historia oficial. Daniel Manrique utiliza su formación en la escuela nocturna de arte para obreros, para componer murales con la historia del barrio. Entre tanto, Neza Arte Nel evalúa que aún hay una percepción heroica del pueblo. Por eso introduce la obra de Alfredo Arcos como una referencia importante.

*“Alfredo Arcos pone como personaje principal un animal, **los perros**, aquí hay una ruptura simbólica, metafórica y ambigua de lo social. Pues el perro es bueno y malo (...) no es un coyote en ayuno, místico, es un perro callejero, sucio, oscuro, marginal, rompe*

²⁴⁹ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁵⁰ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

con ese ideal de lo prehispánico oficial, que se pone en el ayuntamiento, el coyote en ayuntamiento es mucho una escenografía para el exterior como ahora el coyote de Sebastián, la súper escultura y no nos pueden dar mil pesos para un mural, o apoyarnos para exponer en el metro Candelaria (...).²⁵¹ La diferencia introducida por Arcos es la utilización de una imagen en contraposición al icono oficial, símbolo del ayuntamiento. Una contraposición que exhibe como el poder también aprendió el valor simbólico de los iconos. Alfredo introduce un diálogo reflexivo sobre la iconografía de Neza. El perro, mejor amigo del hombre, pero también el callejero, el que está a margen porque circula por las calles sin ser visto. El perro de Alfredo versus el coyote de Sebastián habla del mercado del arte y del juego de poderes mediatizados por la iconografía construida a través del arte. En este contexto, ya no hay héroe sino *“una guerra de iconos simbólica, también es comunicación, son partes de la estrategia de la guerra.”*²⁵² Neza Arte Nel busca la narrativa como forma de comunicación, pero también como forma de apropiación e intervención. Intervención en diferentes territorios simbólicos. Las imágenes deben atravesar a la gente común y a la gente de los museos, a la gente del barrio y a la gente más allá del barrio. La apropiación y la intervención no son tarea solamente del artista, sino tarea de la gente que participa directamente de la obra a ser realizada. Alfredo Arcos desea provocar una reacción y una reflexión a través de su obra. Neza Arte Nel busca ser blanco de la intervención que puede producir la gente a partir de sus propuestas.

Comparando las tres propuestas de Daniel Manrique, Alfredo Arcos y Neza Arte Nel lo que podemos observar es que en la primera hay una apropiación del lenguaje artístico académico que es utilizada para representar y narrar a los personajes y la cotidianidad del barrio. En la segunda hay la introducción de la lógica de la performance donde la obra y el artista incorporan la participación del espectador a través de la afectación proporcionada por la propuesta. En la tercera hay la incorporación del espectador como autor de la obra sobre la dirección de una propuesta estética elaborada por artistas del barrio. En cada generación hay un encuentro cada vez más profundo con la gente común.

²⁵¹ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁵² Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

Siendo que no es mera casualidad que el Colectivo recupera como uno de los íconos de Neza, las demoleedoras. Más allá del ajolote, las demoleedoras remiten a la lucha social que también es una marca social importante del municipio.

Las demoleedoras.

“Quedó un mito, pero fue una cuestión real, las demoleedoras, que era un grupo de señoras, como todos los maridos estaban trabajando, pues las señoras eran las que quedaban, entonces el gobierno municipal prometió construir una escuela nueva, si las personas se comprometían a destruir la que ya estaba. Entonces ellas se pusieron a demoler la escuela, y a la escuela se le puso”.²⁵³

La lucha social es tomada como referencia para la construcción de un parámetro estético. En la ausencia del hombre, en la ausencia del gobierno, surgen las mujeres a demoler mucho más que escuelas, demolieron falsos poderes. Las demoleedoras son recuperadas como la metáfora de Neza, resurgen literalmente del polvo. *“En esa tradición Neza Arte Nel se mete como un **demoleedor estético**, de algo viejo para instaurar algo nuevo en pro de la vida y de la continuidad, pero también de la renovación. Es decir de la vida, la síntesis de la vida, esa ruptura, esa resistencia y ese demoler esos prejuicios.”²⁵⁴* La tradición y la renovación resurgen en el contexto de lucha social y de lucha estético-formal. Dar continuidad es hacer con que las estrategias iconográficas constituyan un imaginario que funcione como un bien cultural y una protección simbólica que favorezca la capacidad de expresión propia.

Bien cultural e Imaginario: Una Protección Simbólica.

“Para nosotros es muy importante tener bien puesta el ancla en la tradición para que el arte que hagamos sea un espejo de determinado lugar y combinamos tradición con

²⁵³ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁵⁴ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

*innovación, o sea no podríamos aportar si no tuviéramos bien plantados los pies, en el piso de lo que somos.*²⁵⁵

Somos el lugar que vivimos, pero el lugar que vivimos no está constituido de fronteras sólidas e impermeables. En las fronteras circulan muchas formas de vivir un lugar. En esta afirmación de la tradición actualizada y renovada existe una lucha constante contra la inculturación. “(...) una cosa es la **inculturación** que viene de otros países y que te dicen que esas son las imágenes que debes manejar como el comic norteamericano, o japonés y otra cosa son las imágenes que tu creas desde tu identidad como es el ajolote. (...) Lo que se trata en Neza Arte Nel es generar y que adquieran importancia, que esos iconos sean de aquí y no copias de otro lado.”²⁵⁶ La relación con lo que viene de afuera tiene que ser sostenida por una identidad plantada en la tierra de la cual se nutre para constituirse. La inculturación es el resultado de una relación asimétrica e impositiva de valores que vienen de afuera de la experiencia que te determina. La circulación que atraviesa fronteras debe posibilitar una relación dialógica. La relación con el Otro no debe basarse en copia. La copia es una relación unilateral. Es un “**blindaje a la globalización**” que homogeniza y disminuye la capacidad informativa y formativa proporcionada por las imágenes. Las estrategias iconográficas son “Como bienes de identidad o culturales que están en el imaginario de la gente que pertenece a un área.”²⁵⁷

La relación que establecen entre lugar, bienes culturales e imaginario nos remite a la idea de “**protección simbólica**” que en realidad ayuda a constituir un territorio de diálogo más simétrico, donde se valora la expresión de todos los involucrados. Esta concepción de protección no significa ausencia de apertura, sino la instauración de un lugar desde donde se puede hablar sin el peso de la invasión simbólica. “Las tradiciones significan valores, raíces, significan mitos, **protecciones simbólicas**, estructuras simbólicas complejas que son bóvedas (...) como el vientre, esto es una constante en el ser humano, **refugio y penetración**, penetración de la realidad y refugio también en la realidad misma, en la

²⁵⁵ Testimonio de Aurea, artista plástica formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁵⁶ Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁵⁷ Testimonio de Aurea, artista plástica formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

*naturaleza, en lo que te ofrece tu naturaleza como ser social (...)*²⁵⁸ Lo que desean es *constituir instrumentos de lectura y a la vez soportes de narrativas que son medios que trabajan con formas y contenidos desde nuestra realidad. La relación entre lectura y narrativa, forma y contenido debe ser marcada por la tensión entre lo de afuera y lo de adentro. Sin embargo, lo que no puede ocurrir es la ausencia de comunicación. Hay una necesidad básica que orienta las diferentes estrategias de iconización que pasa por el ejercicio de la comunicación entre seres humanos que se configuran a partir de procesos de socialización distintos.*

*“Como animal social que somos, vamos generando una serie de historias, de recuerdos, de símbolos que van quedando ahí, gracias a la escritura y gracias al poder que tenemos de dejar testimonios de nuestro pasado y creo que la tradición en ese sentido es importante, porque te ayuda a **no repetir tus errores del pasado y uno de esos errores es no cerrarse a lo básico que es ser universal**, que es lo básico del espíritu humano y de la fertilidad de poderse comunicar con cualquier otro humano en cualquier otro lugar del mundo. **En lo esencial, uno de esos valores humanos es la diversidad.**”*²⁵⁹

Entre tanto, la diversidad aquí reivindicada está asociada a la afirmación desde del margen en oposición a la marginalidad o marginación. Pero, si la propuesta es trabajar el espacio marginal con un arte no convencional, ¿Cómo hacer eso sin continuar marginal?

Marginalidad y margen.

*“Es que no nos interesa quedarnos en la marginalidad y tampoco integrarnos y perder identidad.”*²⁶⁰ La cuestión de la marginalidad nos introduce en la discusión sobre el aislamiento, sobre la exclusión y estar a un margen. Neza Arte Nel afirma que no desea afirmar el arte del barrio para encapsularse, la intención es afirmar desde el margen como una forma de verse desde afuera y lo de afuera desde adentro. Es una búsqueda “(...) Donde

²⁵⁸ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁵⁹ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁶⁰ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

*puedes escabullirte y puedes operar coyunturas en las cuales puedes ir generando tu propia historia e ir siendo... coherente con lo que eres, con lo que crees, hasta donde se puede.*²⁶¹ Construir una percepción desde un margen no es usar de forma mercantil la marginalidad, la carencia o la pobreza. *“Tenemos muchas carencias pero no por eso decimos que somos pobrecitos, nadie nos ayuda, no, ni madres. Fues a ver cómo le hacemos ¿no? Ponemos material, conseguimos brochas de reciclaje que teníamos en nuestras casas, jamás nos autocompadecemos.”*²⁶² La propuesta es fortalecer lo de acá, *positivar lo que la versión oficial utiliza como contrapunto negativo y operar coyunturas a partir de los materiales que se utilizan, de las imágenes que se elaboran, de los lugares que se ocupan y a partir de la gente que participa.* *“Yo creo que la marginalidad en nuestro caso Neza Arte Nel es tener la capacidad de decidir dónde participamos y dónde no participamos.”*²⁶³ La búsqueda es por estrategias que sostengan la capacidad de decisión. Por lo tanto, el juego que se realiza con el margen es para definir el territorio de lucha. Es un proyecto estético y psicosocial, porque la transformación de lo marginal en una lógica artística genera un posicionamiento identitario y otra elaboración de determinados fenómenos sociales marcados por la lógica de la exclusión. *“Construir la identidad a partir (...) del error, de lo pobre (...) todo que no está en la hegemonía del poder, lo que no es parte de esta estética (...) una estrategia (...) como un generador de, como un creador, mas bien una llamada, un grito, a la sociedad (...) necesitas tu como operante de esto.”*²⁶⁴ Es la negación de lo oficial para realizar otra cosa. Es afirmar: *“De eso que dicen no haber nada o ser la falta de otra cosa que debería ser; de eso decimos. Decimos desde la brocha reciclada, desde la barda del metro, desde la tinta vinílica. Decimos desde este lugar no para confirmar la pobreza de material, mas la inteligencia de la improvisación.”* *“(…)Entonces el margen... te ofrece la oportunidad de ver las cosas fuera del ruedo, de verte fuere del ruedo, de ver a la sociedad fuera del ruedo, de ver toda esa serie de*

²⁶¹ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁶² Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁶³ Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁶⁴ Testimonio de Áurea, artista plástica formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

*prejuicios fuera del ruedo.*²⁶⁵ Hablar desde el margen es salir del ideal medio, de la clase media que se mantiene en una forma de vida mediana. Para Neza Arte Nel el ideal medio es *“el mundo de la mediocridad, (...) sin grandes compromisos, sin grandes esfuerzos, sin grandes ideales.”*²⁶⁶

Esta estética de la negatividad que en realidad es una afirmación que impone otros desafíos. ¿Cómo realizar esa guerra de íconos? ¿Cómo transformar el medio artístico también en lugar social? ¿Cómo ejercer esta capacidad de decisión? Según el primer manifiesto el camino se encuentra en la conversión de las desventajas de infraestructuras del propio contexto en ventajas artísticas o estéticas. Las desventajas de infraestructuras están relacionadas a diferentes instancias de poder.

RELACIONES CON DIFERENTES INSTANCIAS DEL PODER.

“La identidad también se origina desde el poder.”

*“Tiene que haber un tipo de poder para poder señalar la identidad, ya sea poder ciudadano, comunitario, empresarial, el del estado, todas esas cosas van generando identidad.”*²⁶⁷ Una identidad viene de la apropiación de un lugar, pero necesita de un proceso de legitimación. Esta legitimación puede ser adquirida a través del transeúnte que se identifica y valora el proyecto, adoptándolo para su experiencia personal o de comunidad, puede venir del apoyo de los aparatos estatales a través de becas, espacios de exposición, escuelas y centros culturales. Otra vertiente de la legitimación sería la del mercado del arte y la del patrocinio de empresas privadas. Sin embargo, estas diferentes instancias de poder están relacionadas porque si no existe una receptividad del público

²⁶⁵ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁶⁶ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁶⁷ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

común, el simple apoyo de una empresa o aparato estatal no es suficiente. Pero tampoco realizar actividades “particulares” tiene el mismo poder de alcance que las actividades y proyectos apoyados por el Estado y por empresas. Sin duda la eficiencia del proyecto colabora en mucho para la resonancia del trabajo. Independientemente del tipo de apoyo y sustentabilidad que se pueda constituir para un proyecto, primeramente hay que tener un proyecto consistente para ser implementado. A partir de la consistencia y de los parámetros éticos que lo sostienen se van configurando los caminos a recorrer para abrir espacios que generen la concreción de los proyectos. Neza Arte Nel considera que relacionarse con las diferentes instancias de poder es “operar coyunturas”. Antes de adentrarnos en cada coyuntura es importante introducir algunas informaciones y tres historias ilustrativas.

¿Una estructura social del arte?

Una observación importante que se puede hacer a partir de los análisis de los testimonios sería la presencia de diferentes “aparatos” de la estructura estatal: centros culturales, escuelas especializadas en artes en el ámbito de preparatoria y en el ámbito superior, museos, galerías con exposiciones temporales, exposiciones permanentes, revistas y libros especializados, bibliotecas. Estos aparatos surgen en los relatos como los lugares a través de los cuales entraron en contacto con el arte y como los lugares a través de los cuales empezaron a concretar sus proyectos artísticos. Hagamos una revisión del camino por el cual ha pasado el Colectivo Neomuralista Neza Arte Nel. El primer mural realizado por el colectivo se hizo en el Centro Cultural Jaime Torres Bodet, el segundo mural fue en la fachada del Palacio Municipal, el tercero fue en el Faro del Oriente y el cuarto en la barda del metro Zaragoza. Además hubo murales en el Museo de la Ciudad de México y en el Museo Carrillo Gil. En el año de 2007 a través del Museo del Chopo participó de un intercambio en España. Estos trabajos fueron los más representativos y que tuvieron visibilidad y legitimación. La ocupación de estos lugares muestra que hay una estructura significativa designada para el funcionamiento social del arte. Sin embargo, ¿por qué es tan difícil ocupar estos espacios?

Tres historias: nombres, nuestro dinero y cacicazgos culturales.

Dibujando nombres.

*"(...) hay una relación más íntima, como las muchachas que llegaron y dijeron: bueno, yo no sé pintar ¿Pero qué hago? Lo que tú quieras. Pusieron su nombre y el nombre de sus hijitos. ¡Es otra cosa! ¿No?"*²⁶⁸ El poder de transformar su nombre en una imagen visible donde se encuentra claramente haciendo parte de una composición más amplia que su propia vida es una de las estrategias para transformar el medio artístico en un lugar social. Estas muchachas que participaron en la realización de un mural en una vitrina de la estación del metro de la Candelaria, en la Ciudad de México, eran reconocidas socialmente como "niñas de la calle". Con la participación en el mural hubo la posibilidad de ocupar otro lugar social diferente del que les fue designado. Además favoreció otra visibilidad social que no era marcada por el calificativo que está pegado a su identidad. Por eso, poner su nombre es un acto más allá del no saber dibujar. Dibujar su nombre es volver a poder tener una firma que diga algo de sí que no signifique sinónimo de "niña de la calle". Es un momento donde se ejerce otras identidades posibles. Es un momento donde se abre la posibilidad de percibirse diferente de la representación que hacen de ellas y la oportunidad de vivirse por un momento a sí mismo desde otro lugar.

Esta legitimación de la propuesta lanzada por Neza Arte Nel está asociada a una estrategia de lucha que podemos denominar de psicosocial, porque trabaja con la intervención en el individuo que puede generar un cambio en la experiencia social que lo determina. Es abrir la posibilidad de ejercer creativamente sus marcas sociales a fin de poder vivir una identidad que proporcione legitimación en contraposición a la identidad que excluye el individuo de la vida social. Sin embargo, esta estrategia tiene un nivel de resonancia y multiplicación supuestamente menor que una estrategia que pueda ser desarrollada de forma sistemática y en mayor escala. Esta intervención funciona como puntos de fuga que dibujan nombres más allá de la homogenización y hegemonización.

²⁶⁸ Testimonio de Áurea, artista plástica formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

El Mural del Palacio.

Uno de los proyectos desarrollados por Neza Arte Nel fue la pintura de la fachada que componía el Palacio del Gobierno Municipal. En este trabajo participaron graffiteros y artistas locales. Además, había la participación de los moradores que circulaban por el espacio y los funcionarios que ahí trabajaban. Muchas anécdotas existen de esta experiencia, pero una llama la atención: la relación establecida entre uno de los integrantes del Colectivo y un funcionario del sector de limpieza del Palacio. Abajo se presenta la historia a partir de las palabras de Martín, un de los artistas de Neza Arte Nel:

“Cuando yo pinto una de las pirámides, había una salita de los que son de la intendencia, de los que hacen la limpieza, y ellos decían groserías. Yo creía que estaban enojados porque estaban trabajando. Después se fueron acercando y nos decían: _ “No, esto es una chingadera. Cómo gastan tanto dinero pintando puros muñecos. No puede ser, nosotros ganamos poco y estos gastando nuestro dinero.”

Cuando me fui a pintar a nivel del piso, porque yo antes estaba en las escaleras, el señor se ponía como que... pero nunca decía para mí, entonces yo me volté y le dije: _ “¿Perdón?” y él me dijo: _ “¿No, es que... por qué están pintando aquí?”

*Entonces le expliqué el proyecto y él continuó: _ “**No, es que eso no se hace porque está gastando nuestro dinero.** Por ejemplo, este allá no tiene forma, este que estás pintando no tiene cara. Así, este es nuestro municipio. Este es un lugar sin rostro. No tiene nada bueno, aquí no tiene nada bueno. Por ejemplo, este que está allá es nuestro presidente, que está sacando la lengua, se está riendo de nosotros, nos está sacando la lengua y nosotros ni le decimos nada. Por ejemplo, este que está de cabeza, así está ahí arriba el palacio municipal, está de cabeza y nadie le entiende y nadie le da forma ni nada. Aquel que está agarrando un palo, está loco. Este es nuestro presidente que hace las cosas y no sabe ni por qué.”*

A todo empezó a darle una lectura. Y, continuó: _ “luego ustedes robando de nuestro dinero, no más este dinero deberían dárnoslo a nosotros. Está muy mal. Órale, ya se largan, porque nosotros ya no les aguantamos.”

Yo le dije: _ “Si quiere yo puedo dar una razón de por qué estamos aquí, mas bien ustedes me están dando a mí, justificando con sus palabras por qué muchos estamos aquí.”

Que bueno que ustedes dieron esta lectura a lo que estamos haciendo, lo que está pasando en esta ciudad. (...) Yo digo que era lo que nosotros necesitábamos hacer, porque era decir lo que estaba sucediendo en esta ciudad: la falta de espacio y todo el dinero que está dedicado a la cultura no estaba siendo utilizado realmente.

*Con esta plática ya fue bajando los ánimos y expliqué: - Nosotros estuvimos dos años tratando de que se pudiera pintar aquí, cuestionando y eso es un logro porque nadie había tenido espacio aquí para pintar un mural. Todo un trabajo completo. Y, al contrario nosotros estamos haciendo que ellos puedan dar el dinero a lo que es la cultura y el arte. Esto ya es un antecedente. **La gente también necesita cultura y arte.** ¿Y, tú cuantas veces ha ido a un evento? "Yo nunca he ido a uno. No tengo lana..." Entonces si hay una demanda, nosotros tenemos que seguir haciendo para que los otros puedan.*

*(...) Él explicó el mural como muchos no lo hicieron. "Gracias a usted, porque yo me preguntaba por qué esta de cabeza eso" y él se queda así, porque le desarmé ... Porque muchas veces lo hace uno, **porque tiene que decir algo**, tenemos que levantar la voz y pintando hacer que la gente entienda. Que comprenda que también debe involucrarse. (...) Lo que hice fue que pudiera ver que no estábamos invadiendo su área de trabajo, pero que si estábamos apropiándonos de un espacio y era nuestra forma de protestar.*

*Hemos ido con el gobierno en turno y más que nada ir a pedir porque el dinero del presupuesto que está destinado a la cultura debe ser utilizado para lo que realmente está destinado. **Nosotros jamás hemos tenido esta intención de pedir, sino exigir.** Exigir porque tenemos una propuesta que nos avala."²⁶⁹*

En un primer momento, el funcionario no reconoce el trabajo como algo de valor y como algo de lo que él se pudiera apropiar. Lo que llama su atención es que se está utilizando dinero público para hacer puros muñecos. Es interesante resaltar que todo el tiempo la referencia al dinero público se asocia a "muestro dinero" y es además resignificada a partir de la evaluación de que este dinero sería mejor empleado si fuera utilizado para aumentar el sueldo de los funcionarios.

²⁶⁹ Testimonio de Martín, artista plástico y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

Sin embargo, cuando Martín produce una interlocución, puesto que los comentarios eran dirigidos a sus compañeros de trabajo y no incluía a Martín, el funcionario establece otra relación con la obra. El funcionario realiza una interpretación de los “muñecos” y establece relación con lo que sucedía en las estructuras de poder del municipio y del país. Comenta que el municipio no tiene rostro y no tiene nada, que el presidente comete locuras y poco le importa el pueblo, que los del Palacio Municipal no dan forma a nada. Un análisis estético político producido a partir de una confrontación de intereses.

El tercer momento es marcado por la reapropiación que Martín hace de la intervención del funcionario, redimensionando la cuestión del dinero público y explicando que el dinero utilizado era el dinero destinado a la cultura y al arte que no era usado de forma correcta. Incluso, reafirma la lectura presentada por el funcionario para poder explicar la función de su trabajo que era poder tener un espacio para decir lo que estaba sucediendo en la ciudad.

Por último, identificamos la introducción de la necesidad del arte, de la cultura y la cercanía con la realidad vivida por el funcionario, así como el posicionamiento de que es importante exigir que el gobierno en turno realice cosas a favor de la gente.

En esta propuesta está la presencia de diferentes actores sociales y diferentes instancias de poder: el funcionario, el ciudadano, el artista, los políticos, el dinero público. La resonancia y multiplicación de la propuesta puede seguir diferentes direcciones. Hubo una lucha en el espacio del Gobierno para hacerlo cumplir con la realización de un proyecto cultural y artístico, hubo una intervención individual a nivel del funcionario, hubo una intervención social porque la fachada es un espacio público que a varios afectan, hubo una intervención simbólica porque accionó una lectura del mural y una lectura de la realidad de la ciudad. Entre tanto, aquí resaltamos la relación entre el ciudadano-funcionario y el ciudadano-artista. Este conflicto de interés pudo traer a flote las diferentes instancias de poder que están presentes cuando se realiza estas intervenciones públicas. Pero, cuando el Colectivo fue interrogado sobre el papel de las diferentes instancias de poder en el proceso de sustentabilidad, continuidad y multiplicación de los proyectos, la respuesta más directa fue la difícil relación con el gobierno. Esta difícil relación también viene ilustrada con

muchas historias, aquí vamos a privilegiar lo sucedido con la experiencia del Mural del Faro de oriente.

Los Cacicazgos culturales y lo Efímero.

Otro mural importante en la historia de Neza Arte Nel fue el que hicieron en el Faro de Oriente. Presentaron un proyecto al responsable del Faro y después de varias discusiones y negociaciones fue liberada la ejecución del mural. Este mural fue significativo porque en él se plasmó el símbolo del ajolote, además de la Virgen de los ajolotes y el Zapata con bigotes de ajolote. El resultado sorprendió por su calidad, composición y utilización de materiales. Fue un mural experimental que abrió a la vida pública la propuesta de Neza Arte Nel. En un principio el mural fue calificado de mural efímero, principalmente porque se utilizaron materiales como pintura de casa a base de agua y aceite y aerosol. Parte de la idea es que *“el medio está hablando de lo que eres. En ese sentido es que Neza Arte Nel adopta lo efímero en cuanto a la técnica, en cuanto al concepto (...) como una estrategia de producción”*²⁷⁰ La estrategia de producción era basada en la combinación de materiales populares, con el conocimiento académico y con técnicas del graffiti. Sin embargo, lo efímero también está asociado a una estrategia simbólica. *“(...) sobre todo lo que a mi más me interesaba no era tanto una permanencia material sino una trascendencia, un imaginario popular de producción de mural que estuviera encarnado en la realidad propia del barrio y de la clase.”*²⁷¹

Después de 5 años se produjo una discusión respecto de si debiese borrarse el mural para dar lugar a otras producciones o si el mural había adquirido una trascendencia en el imaginario del barrio. Detrás de esta discusión estaba la cuestión de lo efímero, del poder político de los directores del Faro, del juego de la fama, la disputa entre los grupos culturales.

²⁷⁰ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁷¹ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

Un argumento dado por las autoridades responsables del Faro fue: *“que se ve feo y viejo y hay que renovar el lugar (...) quieren que los chicos de los talleres del Faro pinten”*. En un comunicado escriben: *“Para el Faro el mural fue fundacional. Fue el primer ejercicio de abrir su espacio a la participación de jóvenes artistas de la ciudad. También le dio identidad y se constituyó la imagen del ajolote como un símbolo del Faro (...) Pero por falta de recursos se fue posponiendo el cambio de piel del edificio y es hasta este año, (...) que se retoma la idea de renovar los murales (...) esta actitud tiene que ver con el espíritu y la vocación del Faro: un espacio para las artes y la experimentación, para formar artistas y propiciar el encuentro y el trabajo colectivo.”*²⁷²

Sumado a estas dos posturas hay comentarios de Roger Bartra y Francisco Reyes Palma, el primero afirmó: *“estaría mal que se borrara porque es un símbolo interesante desde el punto de vista popular (...) es el inicio de toma de conciencia de los jóvenes de Neza.”* Reyes que estuvo presente en el debate abierto realizado por el Faro, analiza la situación desde un punto de vista singular. El crítico del muralismo mexicano comenta que no percibía por parte de los jóvenes que deseaban pintar sobre el mural, una propuesta o un proyecto. Afirma que lo que identificaba era una intención depredadora, de pasar por arriba de la propuesta de sus compañeros, de montarse en su propuesta, porque el mural Xólotl ya había generado un ruido, una plataforma.

El posicionamiento del Colectivo Neza Arte Nel aborda cuatro temas: la definición de lo efímero, el mesianismo cultural, la cultura como plataforma política y el uso de la fama para cooptar los grupos culturales.

Lo efímero es presentado a partir de 3 puntos: trascendencia de la obra y producción de identidad comunitaria; estrategia de producción a través de la propiedad de los materiales que se utiliza y comprensión procesual de la obra y autoridad del artista.

“(...) En el faro están las cuestiones de las autoridades (...) el creador en ese sentido es el que dice, en este caso nosotros como colectivo decidimos, que es lo que va a ser efímero, que es lo que no va a ser efímero (...) además más allá de lo efímero es la

²⁷² CABALLERO, Jorge. “denuncia Neza Arte Nel que quieren borrar del Faro su mural Xólotl”; La Jornada: jueves, 14/07/2005.

*figura también a nivel de conciencia, cómo una comunidad se identifica con una obra*²⁷³

En el territorio de lo efímero queda claro que existe un juego de fuerzas que implica la identificación de autoridades que determinan sobre aquello que se queda y aquello que se borra. Se repite la lógica que orienta la historia oficial y la historia no oficial. Lo efímero trae a flote la lucha que refleja lo que debe ser visible y lo que no debe ser visible, cómo y por qué tornar algo visible. *“Yo también siento que malentendieron la idea de lo efímero, creen que efímero es (...) quitar cuando se les antoja (...) o sea **que Neza Arte Nel tenga una propuesta de arte efímero es una cosa, pero otra es que quieran pasar por arriba de ti de forma autoritaria y que no se te este respetando.**”*²⁷⁴ La autoridad del artista también refleja la autoridad del ciudadano que se apropia de un espacio cultural, de una “espiritu y vocación del Faro” y lo transforma en un espacio de la comunidad.

*“Realmente el problema con el Faro no fue a nivel filosofía del arte, si era efímero o no, aunque realmente el mural del faro es efímero (...) lo que sucedió fue una cuestión política y un aprendizaje de lo que podríamos llamar arte y poder (...) un alboroto armado por las autoridades y lo único que querían era hacer una cortina de humo para defenderse de lo que realmente estaba sucediendo, una cuestión autoritaria de **cacicazgos culturales**, en este caso el hijo de Pablo Gómez, gente que ya está en el poder, son **juniors de políticos** (...) van al Faro de Oriente con su **cuestión mesiánica** de llevar la luz al oriente de la ciudad, la cultura.”*²⁷⁵

Según, Neza Arte Nel la experiencia del Faro representa una estética vertical y racista que es el resultado de una cultura política que utiliza la cultura como plataforma política. Es un proyecto para hacerse político, no un proyecto para desarrollar una política cultural. Los artistas de la localidad y la comunidad son objetos de un proyecto político personal. No hay interés en que la comunidad se apropie del espacio y que el proyecto gane autonomía local. Los “*juniors de políticos*” defienden sus territorios políticos como cancerberos verbales y presentan el barrio o la comunidad a los medios como los nuevos

²⁷³ Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁷⁴ Testimonio de Áurea, artista plástica formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁷⁵ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

productos Kitsch. Productos que mantienen “la imagen romántica que les gusta a los de clase media (...) pero que no tiene profundidad en el barrio.”²⁷⁶ Reconocen que hay cosas rescatables en la experiencia del Faro, pero insisten que no hay una política cultural que se preocupe con el rescate de los valores de la gente del barrio. “**Lo que ellos quieren es una plataforma política. El Faro de Oriente es un lugar para generar más poder del PRD, es un bastión de cultura perredista, es eso, pero no hay una preocupación realmente por la base, no hay una preocupación realmente por la cultura de la localidad del oriente.**”²⁷⁷

Incluso esta postura acaba por alimentar la competencia entre los grupos culturales presentes en la comunidad. En nombre de la renovación del mural y de la apertura para otros artistas se borra la obra de un compañero. Se reafirma la búsqueda por la fama temporal y a costa de la desvaloración del otro. No se incentiva la conciencia de una comunidad cultural, sino la realización individualizada del artista, sin la necesidad de que se presente un proyecto o una plataforma de trabajo. Ni tampoco queda claro que la apertura de espacios para otros artistas se encuentra en la apertura y ocupación de nuevos espacios, no la reocupación de un mismo espacio. En este sentido, suena razonable la argumentación del Colectivo: “**más bien fue no dejamos que su autoritarismo pasara por nuestra dignidad, eso fue lo único, más allá del mural, más allá de los intereses económicos.**”²⁷⁸

Esta tercera historia representa la compleja trama en la cual una propuesta artística está inserta. Además trae los principales actores involucrados en este proceso: representantes de gobiernos, representantes de los grupos artístico-culturales y el concepto de comunidad cultural. A estos tres actores daremos una atención más detallada.

El gobierno.

²⁷⁶ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁷⁷ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁷⁸ Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

“Siento que Neza Arte Nel de alguna forma continua esa forma de trabajar de los muralistas que fueron financiados por el gobierno para la realización de sus principales obras. El Neza Arte Nel también para sus principales obras ha sido financiado por el gobierno. La estrategia era la siguiente, como decía Siqueiros, era un tripié, que tenía que tener un pie puesto en el gobierno, otro puesto en la iniciativa privada de aquí y otro pie puesto en el extranjero. Entonces, eso permitía cierta libertad de acción.”²⁷⁹

A partir de la referencia del tripié planteado por Siqueiros podemos resaltar que en realidad la estructura que más proporciona la sustentabilidad y la realización de los proyectos es el aparato estatal. Hay una maquina cultural estatal que pone en funcionamiento proyectos culturales, pero en lo que dice respeto a las producciones artistico-culturales de los espacios populares existe una fuerte resistencia para apoyarlos. El apoyo viene a partir de una labor de convencimiento donde se presentan los objetivos y medios necesarios para desarrollar los proyectos. La eficiencia de la labor de convencimiento tiene relación con la calidad del interlocutor del aparato estatal. Hay en la estructura de la maquina cultural profesionales que poseen apertura para escuchar y comprender los proyectos presentados. Incluso, estos profesionistas presentan una apertura para incentivar y mantener una relación autónoma con los grupos culturales. O sea, los proyectos artísticos desarrollados quedan bajo la responsabilidad y coordinación del grupo proponente. El tamaño de la autonomía del grupo está asociado a la consistencia de la propuesta desarrollada y a la claridad que poseen sobre el ejercicio del poder ciudadano. Como fue mencionado por un testimonio, no es una relación marcada por un favor, un pedido, sino una relación establecida a partir de la exigencia de que se cumpla con claridad el uso del dinero público destinado a la cultura. En este sentido, es que se debe comprender el posicionamiento de Neza Arte Nel cuando afirma que *“Con el Estado sobre todo es aprovechar coyunturas políticas (...) o sea, el Estado no apoya la cultura, tienen siempre las mismas intenciones de captar a la ciudadanía para su beneficio. Entonces, en algunos momentos al Estado le ha convenido o a las instituciones (...).”²⁸⁰*

²⁷⁹ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁸⁰ Testimonio de Aurea, artista plástica formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

En la evaluación de la coyuntura se identifica que siempre “(...) **existe el riesgo** y de hecho sucede que se desvirtúa el mensaje, de que se lo apropian para fines políticos, de que lo manejan para lineamientos culturales y como que se va absorbiendo esa cuestión de resistencia, hay como un golpe y contragolpe inmediato, es muy difícil, muy complicada.”²⁸¹ El golpe y contragolpe componen la relación de lucha entre la máquina cultural y los proyectos presentados y las diferentes formas de apropiarse de una propuesta. La finalidad de todo proyecto es conseguir una sustentabilidad y un medio de multiplicación del trabajo. La continuidad de una experiencia es lo que proporciona la posibilidad de crear consistencia y resonancia. Sin embargo, lo que Neza Arte Nel llama la atención es para el hecho de que el ideal sería que la apropiación y reproducción de la propuesta por otros artistas o otros sectores sociales que manteniendo la filosofía del trabajo proporcionan la generación de un contrapeso a la “partidocracia”. A partir de su experiencia evalúan que “al gobierno no le interesa el arte, no le interesa el trabajo con los jóvenes, no le interesa darles espacio, lo que le interesa sobre todo es generar una serie de escenografías perredistas, de cortinas de humo también, para seguir aprovechándose de los presupuestos y poder lucrar lo más que puedan, el gran negocio que es el gobierno en este país (...)”²⁸² Se observa que aún existe una cultura política priísta a pesar del cambio de partido ocurrido en el municipio de Neza y en el Distrito Federal. Este contexto de una cultura política priísta es lo que acaba fundamentando algunos de los argumentos de muchos grupos culturales que por anticipación afirman que van ser utilizados, no van ser escuchados, no van a tener autonomía porque solamente son financiados aquellos que refuercen la escenografía perredista. A este panorama que Neza Arte Nel define como una postura llena de complejos, se contrapone una actitud de correr el riesgo y la necesidad de aprender a jugar bien.

“Hay que arriesgarse. Está bien tener la experiencia de tratar con políticos. Porque además ni siempre nos ha ido bien, nos han robado proyectos. Nos han fusilado proyectos, Nos han hecho bueyes de que va a ver y no hay lana. También es de riesgo y perder el miedo, mucha gente se queda: “No, es que no se pueda. Cómo crees que va a

²⁸¹ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁸² Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

decir a tal político o presidente municipal. Ni los va a ver, ni los va a pelar". Entonces es quitar estos complejos y decir: "Sí, igual no nos ve, pero hay que intentarlo."²⁸³

Correr el riesgo de producir alguna interlocución con el aparato estatal pone en cuestión la capacidad de decisión de reasumir el poder que representa este Estado y exigir que en algún momento este aparato funcione en la dirección de la ciudadanía, a pesar de la partidocracia. A través de estas iniciativas y riesgos el Colectivo a descubierto que ni siempre el movimiento que genera continuidad y resonancia al proyecto está directamente relacionado al interlocutor inicial. Estas iniciativas han producido una visibilidad social que acaba por generar otras fuentes de contactos y de multiplicación. *"(...) de treinta proyectos que tenemos, tres nos han funcionado. Pero, con esta actitud que tenemos nos han llamado por otros lados. Porque es el eco, es la piedra que tiras al agua y el eco. Mejor donde tiras la piedra no sucede nada, pero las ondulaciones golpean otras cosas que tu no sabías. De hecho muchos proyectos que han salido, han salido de lugares que no esperábamos."²⁸⁴ El eco incluso también reverbera hacia adentro de las propias estructuras en la medida en que estas tienen que volver a lidiar con el reconocimiento social alcanzado por los proyectos a través de otros medios. El reconocimiento social posibilita un margen de negociación que genera una forma de resistencia a la determinada manera de comprender y ejercer la "política cultural" en el municipio, que se restringía a cooperar con las chelas, algunos botes de pintura y liberación de un espacio. El reconocimiento social también es el resultado de un posicionamiento que se diferencia de la "política cultural" oficial y que se caracteriza por la lucha en mantener la autonomía del trabajo y de la propuesta. *"(...) nunca hemos hecho propaganda a ningún partido político, aunque nos han pagado partidos políticos. Nunca hemos puesto el logotipo de la empresa cuando nos han pagado empresas. Nunca hemos dejado en este sentido que viole el espacio donde se pinta el mural. Ya en los créditos de algún catálogo, si ponemos logotipos. En la obra en sí, no la toca más que**

²⁸³ Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁸⁴ Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

*nosotros.*²⁸⁵ La búsqueda por una expresión propia, una estética propia y del barrio, se transforma también en el ejercicio de otros poderes más allá de la vertiente artística

En este proceso de apropiación, visibilidad social y reconocimiento social también hay que incluir el papel que ha desempeñado los medios. Las instituciones asociadas a los medios han cumplido la función de legitimar un imaginario. *“Para Neza Arte Nel ha sido muy importante los medios como una legitimación ante el barrio, ante las instituciones culturales, como Carrillo Gil, ante la misma comunidad cultural del barrio. Aún que la mayoría de las veces se equivocan los mensajes, el 90% de las veces los distorsionan, salimos diciendo puras pendejadas. Sin embargo, ha sido muy importante, como que **puede más el medio que el mensaje.**”*²⁸⁶ Los medios producen un rumor que genera resonancias, discusiones y posibilitan multiplicar los sentidos del mensaje. Son imágenes que ayudan a ser vistos y a verse a uno mismo. Los medios han sido la mejor estrategia para que se efectúe la continuidad. Es una continuidad marcada por los conflictos de sentidos, pero también orientada hacia una permanente visibilidad. El principal problema es que la existencia a través de los medios tiene que ser permeada por un proyecto y una filosofía de trabajo, de lo contrario sería otra forma de hacer propaganda cultural y alcanzar fama por 15 minutos. La tarea es utilizar los medios como instrumento de propagación. Principalmente la propagación de los diferentes sentidos que la ciudad puede tener. El discurso desde el barrio irrumpe sobre la ciudad y poco a poco pretende abrir espacios para que la diversidad pueda ser vivida, percibida y representada. *“Nosotros hemos planteado muchos proyectos que van a hacer bien a la ciudad. Pero ellos no entienden. Ellos están más allegados a lo político y lo que es cultural muchas veces no lo entienden, por más que lo explique y platique. No entiendo que caso tiene que ustedes anden graffiteando por ahí”.*²⁸⁷ Volvemos a la historia “Dibujando Nombres”. Por detrás de la búsqueda de una legitimación de un imaginario, de la guerra de íconos hay el deseo de escribir crónicas de la vida cotidiana y la lucha de encontrar otras formas para nombrar las cosas.

²⁸⁵ Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁸⁶ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁸⁷ Testimonio de Martín, artista plástico y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

La problemática generada por las tramas de una cultura política priista no es un privilegio solamente de la partidocracia. O sea, el ejercicio de una cultura democrática debe atravesar las diferentes instancias de poder. En el caso del territorio de la cultura y del arte, hay otro actor social que es una pieza importante en el proceso de sustentabilidad, multiplicación y continuidad de un proyecto o de la realización de una política cultural: los grupos culturales que representan las diferentes fuerzas expresivas de la comunidad.

Los grupos de Neza.

*"Como que, de repente, hay mucho, se llama comunismo aquí en México."*²⁸⁸ Esta frase sirve como un paradigma para explicar las relaciones entre los grupos culturales-artísticos de Neza. La percepción más recurrente entre los testimonios de diferentes grupos culturales es que la relación está marcada por un nivel de competencia que se orienta por la destrucción. La vivencia del éxito de un grupo está asociada a la vivencia de un complejo de inferiorización de otros grupos. La percepción es que el éxito de uno sería el fracaso de otro y generalmente esta percepción es justificada por la cultura del apadrinamiento político o por la cooptación política.

Profundizando la discusión sobre el tema verificamos que esta vivencia no representa con claridad la compleja relación entre los grupos, ni presenta la historia de los grupos culturales en Neza. Una historia que se constituye de algunos puntos de referencia importantes: la teología de la liberación de los jesuitas, los diferentes proyectos políticos "revolucionarios", la concepción individualista del artista y la lucha comunitaria.

Según Miguel, el papel de los jesuitas fue fundamental para la formación de los grupos culturales, porque la filosofía que traen los jesuitas está configurada en la concepción de que la cultura es una forma de poder levantarse de la miseria espiritual. Esta experiencia tenía como base la teología de la liberación y de las comunidades de base. Esta filosofía se basaba en una metodología a través de la cual se iban sanando cuestiones psicológicas o del origen y generando en las personas la capacidad de reconocer sus

²⁸⁸ Testimonio de Aurora, artista plástica formado por CMA y fundadora del Neza Arte Mol Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

riquezas. *“En ese sentido, la pobreza no va ligada a la pobreza espiritual, se tenía que desligar. La miseria espiritual es independiente y se da en cualquier extracto social.”*²⁸⁹

Un de los grupos que posee más de 30 años de existencia, CECOS, viene de esta experiencia. Incluso el edificio en el cual desarrolla su trabajo fue de los jesuitas y a ellos destinado. La apropiación de esta filosofía hizo con que los grupos volvieran hacia su comunidad y su cultura. A esta actitud se asoció los movimientos políticos de izquierda que valoraban las tradiciones. Como Neza es una ciudad compuesta básicamente por inmigrantes de diferentes estados mexicanos el movimiento folklórico tuvo mucha resonancia. El movimiento folklórico estuvo muy presente en las escuelas municipales, principalmente en la década de los años setenta.

La tercera vertiente que se unía a estas experiencias de la teología de la liberación y los movimientos políticos de izquierda era la lucha comunitaria, *“(…) En todos esos grupos siempre hay un compromiso con la comunidad. No solamente decir, no más nosotros.”*²⁹⁰ La importancia de constituir una identidad para el municipio era evidente y se constituía en una necesidad. La primera generación de grupos culturales tenía mucho este compromiso, de dar forma y contenido al cotidiano de Neza. *“Lo importante es que se agrupan, que se hace cosas, por ejemplo, el Centro Cultural José Martín actúa en la comunidad. Les enseña cuestiones básicas, pero después de eso creo que faltaría ese otro paso (…)* Siempre que se organiza un algo para hacer ruido. Aquí el problema es después de ese ruido. *¿Ahora ya hiciste el ruido y ahora qué, qué más?”*²⁹¹ La evaluación crítica que hacen los de Neza Arte Nel es que después de un momento instaurador cómo mantener una propuesta funcionando y actualizada. Según el colectivo los problemas vividos por los grupos culturales de Neza tienen relación con este “otro paso”. La actualización de una propuesta, de un movimiento es lo que hace con que estos tengan una real resonancia y puedan producir un real beneficio para la comunidad. La realidad de Neza y la demanda del público juvenil han cambiado. La frontera con el Distrito Federal está cada vez más tenue y

²⁸⁹ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁹⁰ Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁹¹ Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

el intercambio ha sido facilitado. O sea, las propuestas pueden ser rebasadas por la realidad. En este sentido, hay que estar atento para que estas no sufran un proceso de desvío de propósitos.

*“Hay algunos románticos tardíos que todavía siguen ahí (...) mi opinión acerca de esos grupos es que se quedan estacionados en una actitud **más romántica que funcional**. Es una cuestión más folclórica de vender un poquito la miseria, de vender un poquito el rollo de encapuchados del EZLN. Qué bueno que se haga nido a esto tipo de cosas, como el movimiento del EZLN, pero a veces qué malo, cómo se hace ese nido, como se desvirtúa la propuesta.”²⁹²*

Hay una preocupación por mantener los proyectos dentro de un parámetro ético que pueda garantizar cierta lucidez para no caer en las tentaciones previsibles: el protagonismo, el egocentrismo, la ganancia económica, la “famita”, la “estabilidad comodina”. Estos “vicios” son frecuentes y dañinos, sin embargo deben ser superados porque son previsibles.

La “estabilidad comodina” es la característica que sostiene las demás, porque mantenerse en la estabilidad de una propuesta que alcanzó sus primeros propósitos y garantizó cierto reconocimiento es lo que hace con que las personas recurran a la ganancia económica, a la “famita”, al protagonismo. La falta de conciencia de que las propuestas pueden transformarse en las nuevas instituciones que bloquean el movimiento de crecimiento y actualización del arte y de la cultura es alimentada por la concepción individualizada del arte. El artista es la referencia de base y con eso hay asimetría en creerse “*el jefe, soy el que gana la lana, soy el que la hice.*”²⁹³ El compromiso con la actualización mantiene los parámetros de la lucha comunitaria, de una política “revolucionaria” y la construcción de una referencia de valores basados en la relación con su “Matria”. Entre tanto, estos parámetros solamente pueden avanzar hacia un cambio en la medida que se constituya una comunidad cultural. La percepción de que a través de un colectivo Neza Arte Nel tendría más fuerza para proponer y resistir produce un campo de ejercicio para vivir el arte desde la diversidad. El arte viene desde del colectivo que abarca

²⁹² Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁹³ Testimonio de Oscar, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

la conciencia de comunidad y de grupo, sin negar la individualidad. Sin embargo ¿cómo y por qué constituir una comunidad cultural?

La comunidad Cultural.

“Yo creo que algo muy importante para el artista es hacerse parte de una comunidad y que esa comunidad tenga la necesidad de tener algo suyo como una cuestión simbólica.”²⁹⁴ La necesidad de sentirse comunidad pasa por la constitución de un sistema de valoración. Sentirse en comunidad significa sentir que tienes valor, que tú vales para alguien. Cuando tu vida y lo que tú haces de tu vida tienen valor para alguien, tú puedes ser alguien. Reconocer al otro desde un valor afirmativo abre la posibilidad de sostener proyectos de vida.

“Esa noción de comunidad, como por ejemplo Neza Arte Nel se pudo haber llamado de otra manera, pero Neza Arte Nel asume un compromiso de continuidad, hay un respeto por una propuesta anterior que se llamó Tepito Arte Acá, pero también la cuestión de renovarlo, si tu ves los murales de Tepito Arte Acá son muy diferentes y la propuesta en sí es diferente, pero el nombre es un homenaje y es una pretensión de hacer comunidad y de generar o continuar una o de hacer una tradición de arte de barrio, generarla, generar una tradición de resistencia (...) Ahí es donde tu reconoces al otro, eso no quiere decir que te vas a apropiarse de la propuesta del otro, ¿por qué?, porque eres comunidad y la comunidad, tu puedes abresar del otro, pero también genera y aporta.”²⁹⁵

La continuidad es sinónima de estar inserido en un contexto que tiene historia. La renovación es el valor de actualizarse y conectarse con la realidad que te tocó vivir. Pero, no se puede renovar descalificando o destruyendo al “Otro”. La resistencia en luchar por concretar proyectos de vida. *“(...) Ese miedo a la otredad, ese miedo al dolor, esa cobardía al dolor es en esencia lo que combate Neza Arte Nel”.*²⁹⁶

²⁹⁴ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁹⁵ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

²⁹⁶ Testimonio de Miguel, artista plástico formado por CNA y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

El combate al miedo a la otredad transforma la estética de la negatividad de Neza Arte Nel en un ejercicio político de hacerse visibles, de exigir espacios de expresión y existencia porque lo que hacen es tangible y sostenido por una propuesta. El Neza de Neza Arte Nel es la afirmación de la necesidad de ser algo.

Necesidad de ser algo.

*“Es que Neza se ha hecho así, por la necesidad. Una ciudad que crece (...) siempre ha tenido necesidad y la gente que luchó por esta ciudad, por tener un espacio para vivir y para ir a la ciudad grande. Fueron creciendo las generaciones así, luchando. Teniendo necesidad, luchando por esta necesidad y cumpliendo esta necesidad mínima y se fue formando un carácter de lucha y de fuerza. (...) Hoy en día la necesidad es tener acceso a lo que estamos viviendo y también la necesidad cultural ya es importante. La gente de aquí, como la gente de Tepito que es brava, aquí somos necios. (...) De ahí el juego de palabras, porque unos se quejan porque no se puso necense, que era nezacoicoltense, ... decía Everardo que era **necense por necios y por necesidad. Ahora decimos necios por ciudad necia, necios por necesidad. (...) Hay esta necesidad en la gente, pero aquí es por ser algo, por ser alguien, por tener un buen trabajo, por terminar la escuela.**”²⁹⁷*

¿Cómo una propuesta estética llega a reivindicar la necesidad de ser algo? Esta es la cuestión que vuelve a regresar a la página. Hay que confrontarla e investigar que planteamientos y horizontes puede abrir a respeto de los movimientos artístico-culturales en los territorios populares urbanos:

²⁹⁷ Testimonio de Martín, artista plástico y fundador del Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1º semestre de 2006.

CONCLUSIONES GENERALES DESDE DE TRES EJES: EJE SOCIO-POLÍTICO; EJE PSICOPEDAGÓGICO Y EJE ESTÉTICO-FORMAL.

Las palabras e imágenes sociales asociadas a los territorios populares en Río de Janeiro y en la Ciudad de México traen similitudes y diferencias. Las similitudes están relacionadas a la cuestión de la ausencia, a la percepción de que hay actores y territorios de la ciudad que son definidos por lo que no son o no pueden ser. Sobre este territorio se deposita un sistema de valores que habla de la violencia, de lo sucio, de lo empobrecido, de lo anormal, de lo enfermo.

Pero, la diferencia es que la Ciudad de México trae la lucha entre ciudades y las estrategias iconográficas como medio de transformación de una ciudad en otra. En Río de Janeiro las imágenes son la lucha entre territorios de una misma ciudad, es la expulsión e invisibilidad de parte de una ciudad por identificarla como el territorio de la ilegalidad.

En general, podemos afirmar que existe como cuestión de fondo la *visibilidad e invisibilidad* de determinados actores y territorios. Este proceso de visibilidad e invisibilidad estaría asociado a una necesidad de *reconocimiento y valoración* de los actores y de los territorios como un contrapunto al discurso de la ausencia. Hay una **búsqueda de reconocimiento**, ser reconocido que se existe, que se piensa, que se propone. **La búsqueda por reconocimiento nos es responder quiénes somos, sino hacernos y expresarnos**, porque a través de la expresión podemos reflexionar y comprender.

Este reconocimiento y valoración puede pasar por la lucha de una expresión propia y sus relaciones con las imágenes sociales. O puede también caracterizarse en una lucha por el derecho de producir diferentes formas de comunicación como acción que pueda intervenir en las imágenes sociales, principalmente las que cumplen una función opresiva. O puede definirse como una lucha que evidencie que las imágenes sociales interfieren en la viabilidad de un proyecto de vida.

En el caso brasileño, el perfil social que los movimientos artísticos-culturales poseen, tienen estrecha relación con la lucha por consolidar una cultura democrática. Por detrás de las diferentes fuentes de recursos para el financiamiento de los proyectos hay una política pública que viabiliza estos financiamientos y además hay una interlocución entre las diferentes instancias del poder que viene fortaleciendo el ejercicio democrático. Podemos identificar varios focos rojos y zonas conflictivas, sin embargo no podemos negar

que estos movimientos, han colaborado para la constitución de una ciudadanía activa y propositiva. Un ejercicio ciudadano que demarca a estos movimientos en un territorio de lucha social.

En el caso mexicano, el perfil político que los movimientos poseen, tienen estrecha relación con una búsqueda por una cultura democrática. Es una acción política asociada a otras con el fin de romper con la cultura priísta. Un ejercicio ciudadano que demarca a estos movimientos en un territorio de lucha política.

Ambos movimientos hablan de la cultura como un espacio para el ejercicio político. *"(...) La cultura está tomando para sí, de vuelta, la política (...) La política era un movimiento de la sociedad para definir sus códigos, para cambiar el mundo. Pero, eso legitimó personas (...) dejó las decisiones muy apartadas (...) El discurso político, duro, los idealismos, los ismos, no alcanzan a todos, son aburridos y a veces excluyen a las personas (...) La cultura llega a donde la política no puede ir (...) Ella es más abarcadora, ella rompe el lenguaje."*²⁹⁸

Los narradores, artistas de los territorios populares que participan en los movimientos artísticos aquí analizados, creen que el arte puede ejercerse como un poder de transformación de las imágenes y palabras que son depositadas en sus territorios. Defienden un proyecto a través del cual el arte puede construir otro territorio simbólico, posibilitando abrir un campo dialógico entre diferentes actores sociales que constituyen una ciudad. Esta propuesta no se define a partir de un arte militante, sino de una exigencia que surge de la necesidad de ser reconocido como algo o alguien que no sea definido desde el discurso de la ausencia. El análisis de las experiencias aquí resaltadas revela que el derecho a la expresión propia, ejercido a partir de métodos, instrumentos y soportes del campo del arte, necesariamente exige un posicionamiento con relación a la capacidad de afirmarse desde su territorio subjetivo y social.

En el eje socio-político queda resaltado que para hablar de los movimientos artísticos-culturales de los territorios populares que asumen construir un territorio diferencial a través del arte, se evidencia que existe un tratamiento discriminatorio que se ha dado a estos territorios, que a veces son percibidos como problemas y en otros

²⁹⁸ Caetano, multiplicador de la Escuela de Cine de la Asociación Cultural "Nós do Morro", entrevista 2º semestre de 2005.

momentos como solución. Entre tanto, lo fundamental es resaltar que la periferia o las favelas cuando son percibidas como problemas deben ser tratadas como problemas de una ciudad y cuando son tratadas como solución deben ser percibidas como una solución individual a una desigualdad que debería ser resuelta a partir de políticas sociales.

O sea, resaltar que los movimientos artísticos-culturales tienen necesariamente que incluir en sus proyectos estrategias para intervenir en la percepción y representación de sus territorios, significa que los territorios populares cuestionan el propio sentido de la sociedad en la cual vivimos. Los territorios, su vivencia, su percepción y sus representaciones traen a flote el proceso discriminatorio y de distinción socio-económica y cultural que los constituye. En este contexto el arte ha sido un campo de conocimiento que ha favorecido el ejercicio de la construcción de una identidad positiva.

En el **eje psicopedagógico** podemos observar que las resonancias del discurso de la ausencia que proviene del proceso discriminatorio y de distinción socio-económico y cultural que constituye los territorios, interfieren en los procesos de socialización y en los marcos de la convivencia social. Además acaban por producir asimetrías entre las experiencias subjetivas y sociales comprometiendo la construcción de un campo de validación y de referencia para la auto-percepción, la percepción del otro y la percepción del mundo.

Un campo de validación estructurado en el discurso de la ausencia no trae como referencia la experiencia del territorio diferencial, sino la imposición de la representación de un territorio ideal. Los territorios populares, como la favela y la periferia, *“aún son contrapuestos a un determinado ideal de lo urbano, vivenciado por una pequeña parcela de los habitantes de la ciudad.”*²⁹⁹

En este contexto, es importante retomar la cuestión de la auto-estima muy mencionada en los diferentes testimonios y documentos trabajados. La cuestión de las palabras e imágenes sociales aquí adquieren una importancia en la identificación de cómo el sistema de nombrar las cosas y el sistema de valoración a él asociado produce efectos en la configuración del tejido social y sobre los individuos que constituyen este tejido. Incluso resaltar por qué caminos, medios y estrategias, el arte ha contribuido para redimensionar los

²⁹⁹ SILVA, Jailson de Souza e BARBOSA, Jorge Luiz. Favela: alegria e dor na cidade; Rio de Janeiro; editora SENAC Rio; [X] BRASIL; 2005; pp. 57.

territorios de referencia y favorecido una relación simbólica que posibilite otro sistema de validación identitaria.

En el **eje estético-formal** identificamos que el arte es tratado como un producto, un medio, un proceso y una referencia. El arte como producto privilegia en las relaciones entre artista, obra y público; el arte como obra. La obra es el factor determinante para producir una innovación en el lenguaje, una intervención en los procesos de comunicación y principalmente una intervención sobre el público. El arte como medio nos remite a la cuestión del arte como lenguaje y formas de comunicación y expresión. Hay una creencia en la fuerza del lenguaje y de la comunicación como principal instrumento de intervención y cambio. En el arte como proceso verificamos una comprensión del arte como una experiencia pedagógica, donde aquel que la experimenta tiene acceso a una forma de conocimiento sobre si mismo y sobre la realidad. El arte como referencia sería la utilización de este campo teórico-práctico a partir de la utopía de la ruptura, donde el arte surge con una función de romper con las formas gastadas y el compromiso de abrir nuevos campos significativos en la medida en que sus referenciales se basan en la búsqueda de otros usos posibles de los objetos y de los símbolos.

Reconsiderando el objetivo desde el eje socio-político a partir de tres puntos: movimientos artísticos-culturales de los territorios populares, los usos de los territorios y el papel del arte, destacaremos los análisis de por dónde pasa sus estrategias socio-políticas en el proceso de re-configuración, resignificación y construcción de un nuevo campo dialógico.

EJE SOCIO-POLÍTICO.

En los movimientos aquí analizados, tanto en el **caso brasileño** como en el **mexicano**, verificamos que hay una estrategia básica que se orienta en la visibilidad y reconocimiento del morador del territorio popular como un autor, un ciudadano-actor social, un portavoz de una realidad vivida y un multiplicador en potencial de otra percepción y representación de su territorio. Como afirma el Observatorio de Favelas “*valorar el mirar que sus propios moradores poseen de sus vidas y de su comunidad*”³⁰⁰ y en otro momento resalta el CUFA, “*una afirmación identitaria (...) donde el lenguaje de*

³⁰⁰ www.observatoriodefavelas.org.br

*adentro es para adentro, retratando una imagen de la periferia como ella realmente lo es. La favela es un personaje que debe hablar por sí mismo y debe participar de un diálogo cultural, político y social con otros grupos.*³⁰¹ También verificamos el mismo objetivo en Neza Arte Nel: *"Pintamos en la calle porque nos interesa la gente que pasa por ahí, es la gente del barrio, (...) ¿Con qué intención? Porque Neza Arte Nel es un bastión de identidad, lo que quiere es retomar y dar la importancia a la identidad y de hablarle de su barrio y de todas las barrias."*³⁰² O como resalta la proposición de Tepito Arte Acá: *"Conozca México, visite tepito (...) un arte de acá (...) muy de nosotros, muy de este momento, muy según nuestro modo de vivir."*³⁰³ No es solamente encontrar otras palabras, sino también cambiar el sistema de valores que dicen cuales son las palabras que poseen valor y que palabras no la poseen. Des-construir el sistema que imponen determinadas palabras como referencia para calificar otras palabras que se transforman en objeto de valoración ajena. Proponen y defienden el derecho a la expresión propia.

Hablar desde un modo de vivir que posibilite la visibilidad y reconocimiento de sus actores y sus territorios también significa que reivindican un pacto subjetivo que pueda ser una forma de lucha contra la desigualdad social y la exclusión social. El acceso y apropiación de diferentes lenguajes en el campo de la comunicación y de la cultura amplifica el capital socio-cultural y simbólico. El arte funciona como un instrumento que genera mecanismos de apropiación que produce efectos en el desarrollo del sujeto y de sus formas de sociabilidad, en la medida que diversifica y califica su capital socio-cultural y simbólico y el uso que se puede hacer de ese capital. El uso de este capital es lo que va a dar la medida del grado de cambio instituido, porque a través del uso podemos identificar si el capital socio-cultural significa una apropiación de algo ajeno o la construcción de algo propio con elementos ajenos, así como la capacidad de producir y reproducir los desbordamientos de una expresión propia que se define por la diferencia y no por la negación del otro.

³⁰¹ www.cufa.org.br

³⁰² Testimonio de Aurea, fundadora y participante del colectivo Neza Arte Nel, de 1º semestre de 2006.

³⁰³ Manrique, Daniel. *Tepito Arte Acá una propuesta imaginada*; México; Grupo editorial ENTE/CONACULTA/Centro de Artes y Oficios/NOVIB/Instituto de Cultura de la Ciudad de México, 1995, pp. 218.

En la evaluación del uso del capital socio-cultural, como centralizamos nuestro trabajo en el campo del arte, tenemos que considerar la estructura interna que la organización ofrece, la estructura de formación y circulación que posee el sistema social de arte en cada región y la estructura personal que desarrolla el artista durante la construcción de su identidad profesional.

Analizando el camino desarrollado por los artistas brasileños y mexicanos en el sentido de estructurar su **profesionalización**, verificamos que hay una predominancia de la búsqueda de la universidad por los **mexicanos** y la participación directa de los **brasileños** en grupos y compañías dedicados al arte, por ejemplo, grupos musicales o compañías de teatro. En ambas experiencias los artistas presentan en alguno momento de su vida personal se han involucrado en luchas sociales, sea en el área educativa, de salud, laboral o comunitaria. Los **mexicanos** después o durante su formación universitaria organizan movimientos o grupos para abrir espacios para sus producciones y proyectos. En la búsqueda de una inclusión en el mercado van descubriendo los procesos discriminatorios y excluyentes con relación a los artistas de origen popular. Queda evidente como que el capital socio-cultural interfiere en la apertura de posibilidades y en la validación de sus producciones. Los **brasileños** parten de sus experiencias en los grupos y compañías y posteriormente buscan la validación vía escolar. En algunas **experiencias brasileñas** hay la estructuración de sí mismas como una referencia educacional. O sea, además de poseer grupos de música o compañías de teatro, evolucionan en la dirección de constituirse como espacios de formación. En este proceso muchas veces crean procedimientos pedagógicos, de investigación y experimentación que interfieren directamente en la concreción de los proyectos y de los productos.

Estas características de los caminos desarrollados por los artistas mexicanos y brasileños apuntan para las diferentes estructuras de los **sistemas sociales del arte** mexicano y brasileño.

En México, cuando preguntábamos a los entrevistados cuando y cómo tuvieron contacto con el arte, era muy frecuente que aparecieran como referencia las preparatorias públicas especializadas en arte, los museos y exposiciones disponibles en la ciudad, los diferentes cursos públicos a nivel universitario en diferentes áreas del arte, las becas para los artistas desarrollaren sus proyectos. Queda evidente que en México hay una estructura

pública y estatal más amplia, que según Sabina Berman y Lucina Jiménez³⁰⁴ tiene como base el proyecto de Vasconcelos. Una estructura que a pesar del centralismo estatal y de la centralización en la Ciudad de México, representa una gran inversión en el área formativa y fomento a la creación. En la Ciudad de México podemos citar, en la UNAM, el Instituto de Investigaciones Estéticas, el Museo, Teatro y Cine de la facultad de arquitectura, la facultad de Literatura y Artes Dramáticas, la Escuela Nacional de Música, por otro lado tenemos, el Centro Nacional de las Artes, la Universidad de San Carlos, el Instituto Nacional de Bellas Artes, además de varios Centro de Ciencias y Humanidades que ofrecen formación a nivel de preparatoria. Asociado a la estructura de formación hay las becas otorgadas por los Consejos Nacionales y Estatales para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y Fondo Nacional para la Cultura y las artes (FONCA). Solamente, hay que evaluar qué artistas tienen acceso a este sistema y a qué parte del sistema. Según las mismas autoras, nunca en México hubo tanta producción artística, pero a la vez, tan poco público. Este hecho ocurre debido a la falta de trabajo en el área de difusión y circulación de la obra. No hay un trabajo de creación de público, ni la articulación entre la obra y su difusión y circulación.

En el caso brasileño lo que verificamos es una estructura social del arte aún muy precaria y elitista. Los territorios populares no tienen acceso al mínimo de formación y circulación de este bien simbólico. Tal vez por eso, la trayectoria de los artistas de estos territorios pasen por circuitos alternativos a la estructura oficial. Retomando como referencia el gráfico presentado en el capítulo 3, además de la concentración de los bienes culturales y artísticos en la zona sur de la ciudad, también debemos resaltar que hay una universidad pública de teatro, una de música y una de artes plásticas. Existe a nivel de preparatoria, una escuela de teatro el "Martins Pena", el conservatorio de música Vila Lobos y el Liceu de Artes y Oficios. En algunas escuelas municipales a nivel de primaria y secundaria encontramos vestigios del proyecto de educación artística que incluye experiencias en el área de artes plásticas, teatro y música, pero desde el punto de vista de la arte-educación. Entre tanto, por otro lado, a finales de los años 80, desde la implementación de la Ley Rouanet, que se constituye como un Programa de Apoyo a la Cultura, como un instrumento de captación y canalización de recursos para el sector cultural, así como, desde

³⁰⁴ BERMAN, S. Y JIMENEZ, L. . Democracia Cultural. Una conversación a cuatro manos; México, FCE; 2006.

el gobierno del presidente Lula da Silva, a través de los Puntos de Cultura propuestos y desarrollados en la gestión del Ministro Gilberto Gil; observamos que se encuentra en un proceso de maduración y construcción de una política cultural que incluye el fomento y el fortalecimiento de los proyectos desarrollados en los territorios populares que desempeñan una función social.

En este contexto, también podemos sugerir que esta precaria estructura social del arte asociada a la diversidad e intensidad de la producción artística produjo un fenómeno social de proliferación de las organizaciones culturales en los territorios populares brasileños, como una estrategia que, desde adentro, busca proporcionar el acceso al arte, utilizándola como un camino para afirmar su territorio. El artista como habitante de estos territorios desea afirmarse como actor social y como partícipe de la ciudad.

En el caso mexicano la lucha pasa por la ruptura con la centralización del Estado en lo que se refiere a la producción y fomento a la creación en el área del arte, así como la intervención en el “aparato cultural” cuya administración consume gran porción del presupuesto para la cultura. Además, apenas se empieza a afirmar la necesidad de abrir perspectiva de supervivencia para las iniciativas civiles en el área de producción cultural. Iniciativa civil que significa la valoración de las iniciativas que están fuera del mercado de la cultura de masa o de la industria cultural. Iniciativas que proporcionan la experimentación de otras formas de relación y diálogo con las instancias gubernamentales y la red configurada por otras instancias que fomentan y difunden el arte, como las financiadoras internacionales. Así como, reflexiones sobre las estrategias para relacionarse con el mercado.

Este contexto general de la estructura social del arte ha intervenido en las **formas de organización** de los grupos y de las asociaciones. Las **organizaciones brasileñas** poseen como estructura predominante las formas organizativas institucionales, que son asociaciones de la sociedad civil de interés público, asociaciones culturales u organizaciones no gubernamentales. Esta opción organizativa cumple la función de favorecer la solicitud de apoyos financieros y patrocinios. Generalmente cuenta con una dirección general y dirección de coordinaciones específicas, hay un sector administrativo, financiero y de capacitación de recursos. Hay algunas que se conciben como una empresa social, otros como una central que orienta diferentes focos de un movimiento, algunos son

mediadores del interés social de la comunidad, otros promotores de cultura y arte o como centro de cultura. Tratando de forma más específica los objetivos y metas de cada organización que compone el corte transversal establecido en este trabajo podemos resaltar algunas diferencias y cercanías.

El tema común es la cuestión de la ciudadanía asociado a proyectos sociales y a estrategias de inclusión social. Las estrategias cambian a partir del posicionamiento que cada organización posee con relación a las instancias gubernamentales y a las instancias del Mercado. En muchos testimonios identificamos una contradictoria y conflictuada relación con las instancias de poder con el objetivo de producir condiciones de una existencia social del arte, a la vez también defienden la necesidad de autonomía de los grupos culturales en oposición a la industria cultural y al propio gobierno. Pero, la característica que más ha generado discusiones es la relación con la forma organizacional denominada ONG.

Históricamente, como señala Maria da Glória Gohn³⁰⁵, los movimientos sociales no eran organizaciones financiadas o asociadas al gobierno. Los movimientos sociales eran caracterizados por su capacidad organizativa y reivindicativa. En el caso brasileño, con el cambio del cuadro político y la conquista de la izquierda en los espacios gubernamentales, muchos militantes y movimientos fueron desarrollando "asociaciones" con prefecturas, gobiernos estatales y federales. Del mismo modo, muchos fueron ocupando cargos en el gobierno y mandatos de legisladores municipales, estatales y senadores.

Esta apuesta institucional produjo efectos productivos y nuevos problemas. Uno de los problemas que se presentan es la pérdida de la capacidad reivindicativa, de denuncia y autonomía. Uno de los principales instrumentos de contención de los movimientos fue la profesionalización de los militantes, donde muchas personas pasan a vivir del denominado tercer sector o de la informalidad del mercado de trabajo y con eso para sobrevivir dependen de los proyectos aprobados y apoyados por grandes financiadoras internacionales, estatales o grandes empresas nacionales.

Unos representantes de organizaciones analizan que la inversión de dinero público dirigido hacia los proyectos vacía la fuerza de la construcción y sostenimiento de las políticas públicas. Otros colocan que muchos proyectos acaban transformándose en

³⁰⁵ GOHN, Maria da Glória. Teorias dos Movimentos Sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos, São Paulo, Brasil, Ed. Loyola, 4ª edición, 2004.

acciones afirmativas que pueden fomentar políticas públicas. Entre estos dos, también identificamos aquellos grupos y organizaciones que defienden una alianza con el mercado a través de proyectos financiados por empresas privadas que se presentan con el perfil de empresas sociales y se benefician de la abstención de pagos de impuestos.

Podemos afirmar que en este contexto de estructura, manutención y financiamiento hay tres perfiles básicos: las organizaciones que defienden la autonomía, las organizaciones que se posicionan como participes directos en la confección de políticas públicas y las organizaciones que desean crear mecanismo para que el mercado sea más inclusivo. En esta clasificación estoy considerando apenas aquellas organizaciones que se posicionan como de izquierda. Si consideramos otras organizaciones que no pueden ser encuadradas en este perfil, observamos que el “Boom” de las Ongs produjo un fenómeno social de tercerización del mercado, fortaleciendo la informalización de las relaciones de trabajo y la explotación de la “miseria” como fuente de dinero para muchos profesionistas que se quedaron afuera de las instituciones gubernamentales y de las instituciones privadas.

Analizando a las organizaciones brasileñas aquí resaltadas observamos que, la Asociación Cultural Nós do Morro y el Observatorio de Favelas tienen en común estructurar su trabajo a partir de la proposición de que la organización no saca a los jóvenes del narcotráfico o de la miseria. Consideran que este posicionamiento contiene un principio sobreentendido que coloca a todos los moradores de favelas como potencialmente peligrosos. El objetivo es construir una red socio-pedagógica, donde la primera basa su metodología en el acceso al arte y la segunda basa su metodología en una perspectiva técnico-política a fin de desarrollar estudios sobre las comunidades que subsidien la producción de políticas públicas.

Sin embargo, la diferencia está en la posibilidad de que el conocimiento producido a través de las acciones de la organización sea orientado, desde un principio, hacia la configuración de una política pública. La asociación Nós do Morro considera que realiza proyectos que deberían ser responsabilidad del Estado, pero también resalta que en cuanto no exista una cultura democrática real en la sociedad brasileña evalúa que esto no será posible. El diálogo con el Estado debe ser estructurado a partir de una autonomía económica y política. El Observatorio de favelas defiende la idea de que hay que intervenir directamente en la producción de políticas públicas, principalmente constituyendo una

producción de conocimientos sobre los espacios populares que funcionen como una asesoría para las acciones innovadoras. En este sentido, las propuestas del Observatorio abarcan otros temas que, según ellos, están integrados, como: políticas sociales, espacios populares, violencia urbana y derechos humanos. La vertiente artística se encuentra inserida en el núcleo de comunicación, donde funciona una Escuela de Comunicación Crítica que también posee una agencia de fotógrafos.

El grupo cultural Afroreggae y el CUFA tienen en común la idea de crear oportunidades y rescatar a los jóvenes que se encuentran en situaciones de riesgo. En sus objetivos y propósitos identificamos referencias a la problemática del narcotráfico en el sentido de parte de su objetivo está asociado a un trabajo con *“jóvenes en situación de riesgo”*.

Básicamente las dos organizaciones trabajan con los mismos instrumentos y soportes: la música. El primero con el movimiento Reggae y el segundo con el movimiento Hip-Hop. Estos movimientos de base tienen en común destacar la segregación racial. El grupo Afroreggae también hace hincapié en otras formas artísticas, como: danza, circo, reciclaje de la basura, capoeira y fútbol. La CUFA tiene proyectos de graffiti, break, DJ, Rap, núcleo audio-visual y proyectos sociales. Pero, estas actividades son orientadas a partir de la filosofía del Reggae y del Hip-Hop.

En la discusión sobre la segregación racial, la exclusión social, los grupos de riesgos, la violencia y la ciudadanía, el grupo Afroreggae en su libro *“Da favela para o Mundo”* introduce una categoría la cual denominó narcocultura. A través de la narcocultura el Afroreggae resalta el valor que los objetos de marca tienen para el narcotráfico y para los jóvenes. La marca traslada para su usuario el respeto y la distinción, la visibilidad y el reconocimiento social. Evalúan que la marca produce un sentimiento de pertenencia a un grupo social y retira a quién la usa del lugar de excluido. A partir de esa conclusión el Afroreggae defiende la idea de que hay que trasladar la lógica de la narcocultura para los proyectos culturales. O sea, a través de sus proyectos poder proporcionar a los jóvenes la posibilidad de tener acceso a las marcas, sin que tengan que irse al narcotráfico. Esa discusión ha sido muy criticada en función de no poner en cuestión la marca como señal de distinción, que trae por detrás la exclusión y la desigualdad. Desear ser incluido a través de la marca es negar la exclusión económica que esta representa. Es desear ser como la “clase

dominante” y no cuestionar los valores que la mantienen y los valores del mercado. La marca vive de la discriminación y de la desigualdad y además vive del sometimiento y dependencia a la sociedad de consumo.

La otra vertiente del reconocimiento social, se encuentra presente cuando estas dos organizaciones realizan proyectos asociados a una mayor empresa de comunicación brasileña, Red Globo. Hay una discusión sobre el uso que se hacen de las organizaciones como propaganda y a la vez la relación que se establece con la visibilidad proporcionada por los medios. Hay una preocupación con el éxito adquirido a través de imágenes mediáticas y de la confusión que se puede hacer entre éxito en la industria cultural y la conquista del reconocimiento social.

A través de estas aproximaciones y diferenciaciones no pretendemos afirmar que las formas organizativas asociadas a los movimientos artísticos-culturales estudiados demuestren homogeneidad, ni afirmar que en los diferentes proyectos no identificamos las cuestiones que aquí resaltamos en algunos grupos. El tema de las relaciones con el Estado y con el Mercado, así como el tema de la autonomía y capacidad de intervención en los mecanismos de exclusión atraviesan a todas las propuestas, pero cada una ha intentado encontrar caminos a partir de su historia y de los efectos producidos en sus territorios de acción. Tal vez, sea importante resaltar que en todas las organizaciones existe la pretensión de optimizar la acción social de los grupos comunitarios a través de la concientización y de la producción de autoestima. Aquí se refuerza la idea de multiplicadores, sea en la idea de capacitadores, de liderazgos o de porta-vozes de la favela.

En el caso de las **organizaciones mexicanas**, es importante resaltar que en los testimonios de Nezahualcoyotl, en los documentos y manifiestos de sus organizaciones y en artículos en revistas locales hay una comprensión respecto a la actitud del artista ante el poder, asociado a la estructura política y económica que se configura a partir de una relación de sumisión, confrontación y posicionamientos intermedios.

*“El artista de nuestro tiempo está inmerso en un torbellino de ideas y conceptos acerca de cuál debiera ser su función en la sociedad y, de manera particular, su actitud ante el poder entendiendo éste como la estructura política y económica (...) **Cada artista***

*procura asumir una actitud personal ante el poder, desde la de docilidad conciente e instintiva, hasta la de abierta confrontación, así como todos los sitios intermedios.*³⁰⁶

La función en la sociedad y la actitud ante el poder según este testimonio están relacionadas a posturas orientadas hacia la cooptación y paternalismo, a la oposición al poder instituido y un posicionamiento intermedio que se compone de distintas mezclas que intentan administrar la responsabilidad del Estado y la autonomía artística. Algunos índices revelan estos posicionamientos, como aceptación o no de becas, intereses grupales e individuales, mafias políticas y culturales, conflictos internos a los grupos culturales, y producción como objeto de culto o de mercancía cultural y política. Estos índices parecen revelar que el problema que atraviesa la función social y política del arte es la cercanía o no de los grupos con el poder Estatal versus la posibilidad de encontrar otras formas de ejercer la política.

El Estado es generalmente percibido como un “antro lleno de políticos corruptos” cómplices de adinerados, que siempre está construyendo instrumentos de control sobre los actores sociales que participan en cualquier forma de lucha social. En este contexto, la preocupación es cómo lograr un arte independiente.

*“Hagamos una reflexión sobre cuál puede ser la función del arte y del artista en una sociedad apañada por los políticos y por los dueños de los grandes dineros (...) Estamos librando una lucha desigual, pero no debemos claudicar si nuestra intención es lograr un trabajo artístico independiente (...)”*³⁰⁷

*“La cultura en el municipio era el compadrazgo, el cuatachismo, el embute, el servilismo, la mediocridad, la enajenación, la explotación, el chantaje y todos los vicios (...)”*³⁰⁸

La independencia parece estar relacionada a formas de resistencia contra la utilización de la producción artística como objeto de culto, como mercancía y como propaganda política. El objeto de culto no sería solamente la afirmación de una cultura culta versus una cultura popular o de una cultura oficial versus una cultura marginal. La

³⁰⁶ Editorial de la Revista AlterArte, año 3, núm. 18, 2005.

³⁰⁷ Editorial de la Revista AlterArte, año 3, núm. 17, 2005.

³⁰⁸ SANDOVAL, Filadelfo. “Crónicas: hiéras de gracia”, Ed. El proyecto Creativo, Dirección de Educación y Fomento a la Cultura del Ayuntamiento de Nezahualcóyotl, 2003, pág. 52.

construcción del culto también está presente en la producción que resalta **la miseria como valor de referencia**.

La utilización política esta basada en el sistema de apoyos a los artistas a partir del incentivo a participaciones puntuales sin ninguna propuesta de política cultural que sostenga las actividades temporales. Las propuestas culturales surgen como figuras de ilustración y entretenimiento de las actividades consideradas realmente como actividades políticas. Son exposiciones que ayudan a justificar el dinero destinado hacia la cultura, propuestas que resaltan como la ciudad está más moderna y civilizada, actividades artísticas que entretienen a los ciudadanos en una campaña política o componen un entretenimiento basado en la cultura comercial y proyectos que son sostenidos por becas que en realidad fomentan la construcción de “personalidades” de Neza, artistas que individualmente son representantes de un ideal cultural y artístico. O sea, cuando surge la figura del artista, este es tratado como nuevo culto, tanto como la obra producida. Incluso podemos identificar que entre el objeto de culto y la propaganda política está la producción artística como mercancía, sea la mercancía que propaga lo que es y lo que no es arte, sea la mercancía que refuerza un partido y su político, sea la mercancía que propaga el arte comercial, sea la mercancía que transforma al artista en una personalidad aparte.

En este contexto, *“La obra de arte autónoma ha debido internarse por insospechados senderos para conservar, si no su total independencia, al menos lo básico de su propia esencia (...)”*³⁰⁹ La independencia del arte está relacionada con una confrontación directa con los rehenes de las *“mafias y grupos culturales”*³¹⁰, contra los *“sistemas autoritarios de selección, coerción, cooptación y enfrentamientos”*³¹¹ las mafias culturales tienen estrecha relación con la estructura económica y política institucional, pero esta estructura también presenta resonancias en los grupos culturales. Sin embargo, lo que en estos testimonios de Nezahualcoyotl llama la atención es que existe un atravesamiento de una lógica marcada por el autoritarismo que interfieren en la capacidad de investigación, creación y difusión de la producción artística y cultural. Este atravesamiento acaba por traer

³⁰⁹ Editorial de la Revista AlterArte, año 3, núm. 17; 2005.

³¹⁰ Antonio C. Martínez “La Cultura Popular Urbana en la Última Década” in Revista AlterArte, año 2; núm. 10; 2003; pág. 3.

³¹¹ Antonio C. Martínez. “La Cultura Popular Urbana en la Última Década” in Revista AlterArte, año 2; núm. 10; 2003; pág. 3.

a flote una relación entre cultura y poder marcada por posicionamientos más extremos que intermedios.

*“(...) Nos hemos dado cuenta de que en Neza, como en cualquier otro lugar, hay diferentes tipos de artistas, entre estos, dos que en este momento me vienen a la mente: los creadores que están dedicados a prepararse y experimentar cada vez más y trabajar sin descanso y los artistas que están más interesados en la grilla que en su labor creativa. Hemos encontrado con decepción que una gran cantidad de personas creativas, con cualidades artísticas que no podemos en duda, se han convertido, quizás incluso sin darse cuenta de ello, en **activistas políticos**, en el mejor de los casos, y en verdaderos vividores, en el peor de los escenarios. Gente que se la pasa **esperando la dádiva de algún político o algún influyente.** (...)”*³¹²

Entre la exigencia de un Estado que se responsabilice por el mantenimiento y administración del patrimonio histórico, artístico y cultural, así como también un Estado que proporcione condiciones para promover la investigación, la creación y la formación de artistas, identificamos una reivindicación interna a los grupos artísticos-culturales que se define por una mayor independencia de esta infraestructura estatal produciendo propuestas que puedan sostenerse más allá de las “Becas”. *“(...) Habría que invertir más tiempo y neuronas en este tipo de proyectos (Peña del Son) que demuestran que **no se necesita “La beca” para ser creadores propositivos.**”*³¹³

O sea, observamos que no hay una predominancia de la vía institucional caracterizada por la opción de formar organizaciones. Hay grupos, compañías, movimientos, colectivos, frentes. En algunos casos observamos la configuración de centros culturales. Esta forma organizativa a veces produce una interpretación interna a los grupos, de que hay más competencia que complicidad y conciencia de trascendencia de los objetivos y de las metas. Hay una polarización entre formas organizativas autogestivas y autónomas versus formas organizativas financiadas o patrocinadas por el gobierno, aquí caracterizada por apoyos a viajes, a algunas propuestas, publicaciones y delegación de becas.

³¹² Editorial de la Revista AlterArte; año 2; núm. 13; 2003.

³¹³ AGUILERA, Suriel Martínez. “Para versus lo de Suriel ...” in Revista AlterArte; año 2; núm. 12; 2003; pág. 3.

La única excepción que verificamos no se encuentra en el municipio de Nezahualcóyotl, sino en la Ciudad de México donde la experiencia del Circo Volador³¹⁴, se configura como una referencia de organización que posee un estatuto de organización no gubernamental que se considera autogestiva y también posee financiamientos internacionales y gubernamentales, sin perder vista que su posicionamiento debe ser ejercido desde de una relación crítica y no de sumisión.

Entre tanto, hay que subrayar que algunos movimientos en Nezahualcóyotl están planteando reflexiones sobre cómo crear estrategias para que el presupuesto destinado a la cultura sea utilizado en la cultura, cómo poder estructurarse desde una autonomía y una autogestión y a la vez promover el autoempleo y ser sostenible, cómo no depender solamente de las becas promovidas por CONACULTA. O sea, cómo posicionarse y a la vez hacer valer sus derechos con relación al uso y la inversión del dinero público, cómo construir proyectos y propuestas que sean acciones afirmativas en el campo del arte y de la cultura que no se queden rehenes de una ausencia de una política cultural o acciones que se despliegue de una política basada primordialmente en la promoción de proyectos personales e individualizantes.

Por eso el grupo Utopía Urbana se define también como comunidad, el Espacio Cultural la Peña del Son defiende que *"es un proyecto que construye desde abajo una propuesta enfilada hacia una cultura democrática. Al mismo tiempo es una organización (...) que lucha desde la cultura por la recuperación y el ejercicio de los derechos ciudadanos"*.³¹⁵ CECOS coloca de forma más explícita su posicionamiento con relación a una necesidad de una política pública, frente a las instancias gubernamentales municipales tienen una relación de demandar políticas públicas en el área cultura que sean más inclusivas y participativas y además sostienen una postura de *"crítica a la oficialización de la izquierda que ha mantenido relaciones clientelares, utilitarias, corporativas de censura y manipulación del trabajo creativo."*³¹⁶ Pero, en el testimonio de Neza Arte Nel, verificamos una redefinición del artista a partir de un punto de vista muy singular para el

³¹⁴ Organización presentada en el anexo.

³¹⁵ "Espacio Cultural la Peña del Son: una experiencia autogestiva, texto colectivo presentado en el encuentro "Imágenes y contraimágenes en los espacios populares de Brasil y México"; UNAM (FFyL/CELA/FCPyS/CIALC/ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN); abril/2007

³¹⁶ "CECOS: una experiencia de cultura popular en Neza"; documento conmemorativo de los 25 años de existencia de CECOS elaborado por la coordinación general; verano/2003.

contexto de Neza y el contexto mexicano: "(...) *la función del artista es ser un servidor, como otro elemento de la sociedad, un científico, un barrendero, una persona religiosa que sirve a una cosmogonía, el artista viene a hacer su servicio en una cuestión de bienes simbólicos.*"³¹⁷

Esta valoración de lo público, sea a través del uso del dinero público, de las consideraciones sobre lo que es un bien público y el cuidado con los valores que sostienen la experiencia de público que identificamos tanto en algunos testimonios de Nezahualcóyotl, como en testimonios de los brasileños revelan una línea que nos remete directamente a la experiencia de una cultura de la democracia. En este sentido, al relacionar **arte/ciudad/sociedad y artista/ciudadano**, estas experiencias colaboran en el ejercicio democrático sea por la vía del fortalecimiento del valor de la vida pública, sea por la vía del cuestionamiento de las formas de poder y la necesidad de configurar y garantizar diferentes formas de ejercer el poder ciudadano.

Todavía, en esta estructura organizativa interna a las organizaciones y grupos que se perciben involucrados en la **discusión del poder y de lo público**, al relacionar **arte/ciudad/sociedad y artista/ciudadano**, debemos destacar también otras variantes:

- Las relaciones entre los fundadores, los coordinadores o directores y las diferentes funciones que desempeñan otros componentes de la organización y que son directamente responsables de la realización del proyecto;
- Las relaciones entre las diferentes generaciones que se van configurando durante la constitución de la propuesta y de la organización;
- Las relaciones entre los agentes externos e internos que pertenecen a las organizaciones.
- Las relaciones establecidas entre las organizaciones y las comunidades en las cuales trabajan;

Las relaciones entre fundadores, coordinadores o directores y componentes que desempeñan otras funciones están demarcadas por la **relación directa o no con los beneficiarios** de los proyectos, o sea los que planean y los que ejecutan; con el **tiempo en que desempeñan sus funciones**, o sea con la permanencia o alternancia de los cargos; con la posibilidad de **haber experimentado** o tenido contacto, en otros espacios y momentos

³¹⁷ Testimonio de Miguel Angel artista plástico y fundador de Colectivo Neo muralista Neza Arte Nel.

de su historia personal, con **diferentes formas de ejercer y comprender el poder**; con la **referencia** que orienta su comprensión de cómo funciona una organización, se su referencia es una empresa social o no, un sindicato, una asociación de moradores, un grupo de amigos, un grupo de profesionales con un objetivo común, la lucha social.

De acuerdo con la complejidad y expansión que haya alcanzado la organización observamos que empieza a surgir una especialización de las funciones que demarca espacios de poder. Destacamos que aquellos que participaron de la planeación y elaboración del proyecto que sostiene la organización acaban por ocupar un lugar de referencia importante porque es a quién se identifica como aquel que sabe lo que se debe hacer y por donde caminar para concretar los objetivos. Otra función importante es la de captación de recursos, donde el componente es responsable por conseguir fondos para la manutención de la organización y multiplicación de los proyectos. Esta función es determinante para la sustentabilidad y viabilidad de un proyecto. La tercera función que cumple un papel significativo en la estructura es la de administrador. Muchas veces se consigue desarrollar un consistente proyecto y al cual se consigue un patrocinio o financiamiento, pero cuando hay una mala administración los objetivos no son cumplidos integralmente. La zona de tensión se encuentra cuando ocurre un distanciamiento entre los que son "cabeza", los que planean y mantienen el proyecto y los ejecutores de los objetivos determinados, los que están en el "front" y en el contacto directo con los beneficiarios. Sin embargo, la calidad y eficiencia de los ejecutores es determinante para la limitación o amplificación de un proyecto, para la resonancia o rechazo a una propuesta. Ellos son los mediadores entre los beneficiarios y con que son "cabeza". Los que son cabeza acaban siendo los mediadores con los de afuera, los financiadores, el gobierno y otras organizaciones con las cuales pueden asociarse. Incluso, muchas veces identificamos que el inicio de las organizaciones la función de ejecutores es predominante y se encuentra más conectada con las funciones de planeación, manutención y administración. La especialización y calificación de sus componentes es necesaria para un proceso de profesionalización del proyecto y un alejamiento de las estrategias amateurs, entre tanto si esta especialización y calificación no son vividas por la organización de una forma más generalizada puede producir otras consecuencias, como: la ocupación a largo plazo de una misma función concentrando información y experiencia. La alternancia de cargos y

funciones amplifica la posibilidad de que la organización pueda tener acceso a la profesionalización del proyecto. La segunda consecuencia, sería el traslado o repetición acrítico de experiencias anteriores asociadas a formas de ejercer y comprender el poder.

Percibimos que las experiencias anteriores de militancia de los componentes, generalmente asociada a alguna forma de lucha social, genera referencias que orientan sus relaciones intra-organizacionales y extra-organizacionales posibilitando o no una experiencia democrática en el campo micro-social. En este ámbito, observamos que hay un riesgo de reproducir relaciones autoritarias, sumisas, jerarquizantes que pueden comprometer la apropiación y las resonancias del proyecto, principalmente el futuro de la organización que acaba siendo identificada con determinados componentes que se destacan opacando la función pública de una organización.

Por eso, la preocupación permanente de algunos componentes con la cuestión generacional. Estos perciben que, en la medida que una organización va creciendo y acumulando años de experiencia las generaciones siguientes van perdiendo la referencia común con sus fundadores por que la estructura a que tienen acceso ya es el resultado de los logros de la organización. En algunas experiencias percibimos que ha adquirido importancia la necesidad de preservar, sistematizar y trabajar la historia de la organización a fin de que las generaciones futuras puedan mantener alguna conciencia del proceso de construcción constante del proyecto, sabiendo evaluar la experiencia pasada para no repetir errores y dar los saltos cualitativos necesarios. En algunos testimonios también identificamos una preocupación por incluir entre sus objetivos la "formación de cuadros" que puedan alternar funciones y responsabilidades. Es importante que la organización no cree dependencia de algunos integrantes identificados con determinadas funciones a punto de ser percibidos como la propia función.

Las formas organizativas también incluyen la participación o no de agentes internos y/o externos a la comunidad y a la propia organización. La capacidad de constituir redes se presenta como un índice posible de evaluación de la construcción de un sentido público y del ejercicio del poder en función del público.

Observamos que hay diferencias entre los agentes internos que son moradores de la comunidad; agentes internos que fueron moradores pero tuvieron un ascenso socio-

económico y mantienen vínculos y compromisos con su origen social; agentes internos que fueron de otros territorios y a través de un proceso de identificación asumen para sí la comunidad se transformando en moradores y agentes internos que pertenece otra periferia. Aquí cabe destacar que existe una jerarquía entre las favelas y las periferias. Algunas poseen más reconocimiento social que otras y en estos trabajos de multiplicación surgen estos sistemas de valoración. Percibimos esto cuando los testimonio de Nova Iguaçu reconocían que Nós do Morro le estaba prestando su reconocimiento social hacia ellos, pero a la vez reclamaban que nuevamente ellos era tratados como artistas y grupos de segunda porque eran la periferia de la periferia. Como si el Nós do Morro mismo, siendo una organización de la favela, para ellos fuera un representante de la capital que viene a decir que los de la periferia del estado de Rio de Janeiro no saben.

Asociada a esas diferentes categorías de agentes internos también resaltamos diferentes categorías de agentes externos que componen la organización. Hay agentes externos que se identifican con los objetivos y con la lucha social desarrollada por la organización – son los *militantes culturales*; hay los que perciben estos espacios como nuevas posibilidades de inserción en el mercado de trabajo – son los *profesionales de proyectos*; hay los que son agentes externos que son extranjeros – son los *tunstas militantes* y los militantes de redes globales; hay agentes externos que son representantes del gobierno, de los medios, de financiadores y de otras organizaciones – son los *constructores de redes progresistas y reformistas*; hay los agentes que son identificados por su clase social que son percibidos como la *nueva cara de la caridad* o como los ciudadanos que afirman la ciudad con toda su diversidad y asumen la necesidad de trabajar los problemas sociales desde una perspectiva de la *conciencia de lo público*.

Las relaciones establecidas entre estos diferentes agentes pueden proporcionar índices a través de los cuales sea posible evaluar si las redes se basan en categorías como enemigos versus amigos, moradores versus no moradores, ciudadano versus Estado, favela versus ciudad, profesionales versus militante, cómplices y autosuficientes, oficiales versus alternativos. Verificamos que el manejo de estas oposiciones puede generar polarizaciones o apertura para la des-construcción de ideales representativos. O sea, representaciones que alcanzan un nivel de abstracción de la realidad que se desconecta de lo vivido y percibido, disminuyendo el diálogo con la materialidad de los significados.

Es necesario identificar las oposiciones que atraviesan las relaciones de las organizaciones para también identificarlas como zonas de conflictos y cristalización de representaciones, las cuales deben sufrir un proceso de reflexión e intervención a fin de propiciar medios para la construcción del campo dialógico, comprendido por las organizaciones como el principal instrumento para fomentar un nuevo campo simbólico y nuevo marco para la convivencia social.

Estas oposiciones demarcan un problema más amplio cuando analizamos a partir de las relaciones entre las organizaciones y entre comunidad y ciudad. Cuando entre las organizaciones existe una interpretación marcada por la comprensión de que hay organizaciones que son cómplices del aparato estatal y otras que son autosuficientes, identificamos que la discusión sobre el poder y lo público queda distorsionada, porque el poder es interpretado como sinónimo de Gobierno y lo público como sinónimo de ciudad. Se oculta el valor del poder como ejercicio democrático y del público como la fuerza de construcción de una conciencia pública. Incluso se refuerza la idea de que Gobierno es lo mismo que Estado, dejando de percibir al Estado como la representación de un acuerdo social a favor de la construcción de bienes públicos y colectivos. Esta confusión parece tener origen en la configuración de poderes institucionalizados que utilizan el aparato estatal y el dinero público como propiedad privada o para intereses privados.

Por otro lado, lo público como ciudad puede fomentar la exclusión de la comunidad, porque la ciudad para ser pública debe ser homogénea. El público como algo asociado al común es reducido a la igualdad. La complejidad de los grupos y territorios que componen una ciudad se queda opacada por la ausencia de referencias que consideren la diferencia y la alteridad.

Es en este contexto conflictivo entre poder y público, Estado y gobierno, comunidad y ciudad, homogenización y alteridad, que planteamos el segundo eje de discusión de este trabajo: **El eje psicosocial.**

EJE PSICOSOCIAL

Esta posición entre homogenización del imaginario social y la lucha por la amplificación de la circularidad de imaginarios basados en el derecho a manifestar las

diferentes lecturas de su mundo, produce efectos en las representaciones de mundo y de sí mismo. La homogenización genera el discurso de la ausencia y este genera un campo de validación y referencia identitario basado en la desigualdad y en la exclusión.

Los artistas aquí entrevistados son moradores de los territorios populares y en diversas ocasiones hacen hincapié en que sus producciones son siempre percibidas a través de una visión prejuiciosa o folclorizante. Esta experiencia pone en evidencia la cuestión que Neza Arte Nel define como *“el miedo, la traición y cobardía del origen”*, donde para ser un artista reconocido hay que negar su origen y transformarse en el ideal de un origen respetado o en un *“remedo de la elite”*.

Este tratamiento dado al origen está más allá de la aceptación o no de una producción artística. Este tratamiento constituye la representación que predomina sobre el territorio popular y los moradores de este territorio. Incluso cabe destacar que los artistas también son moradores y en este sentido hay un aumento de las tensiones existentes entre el derecho de expresarse desde su territorio y las representaciones sobre su territorio. Por eso, al reflexionar sobre su origen, el artista también está reflexionando y confrontándose con los medios a través de los cuales se constituye en cuanto sujeto, con los mecanismos que crea para definirse desde un discurso de la ausencia y las posibilidades de romper con las estrategias de la negación e instaurar una identidad afirmativa. Se vive la contradicción de una identidad que no puede afirmarse desde su historia y de su territorio. Por eso, uno de los posicionamientos que Neza Arte Nel defiende a través de la estética de la negatividad es negar la negación y afirmar que *“la clase baja también produce valores y patrones estéticos”*. Donde la pobreza no puede ser sinónimo de identidad, ni transformada en una calidad del individuo. Un individuo pobre no es un pobre individuo.

“La creatividad se da en la seguridad y la seguridad te la da la identidad, el hecho de ser tu mismo, el hecho de creer que puedes generar cosas”, este testimonio de Miguel de Neza Arte Nel, revela que la búsqueda por la legitimidad de su producción, el reconocimiento de sus valores y patrones estéticos y la visibilidad de los dos, requiere una lucha simbólica y social. Esta lucha está basada en la construcción de un territorio de referencia, un territorio diferencial. Posicionarse con relación a la desvaloración y la negación exige que la búsqueda de identidad sea una búsqueda por otra alteridad.

El arte en este contexto y desde esta perspectiva psicosocial viene cumpliendo un papel significativo en la re-configuración del campo de validación y referencia necesario para re-significar las representaciones de mundo y de sí mismos que los moradores de los territorios populares incorporaron para sí, pero que no expresan a sí mismos. Hay una intervención en los sujetos y en la comunidad. A través de estas experiencias artísticas los artistas-moradores descubren otro campo referencial para la construcción de su identidad. A la vez, la organización y sus componentes también sirven de un campo de referencial diferencial para la propia comunidad, porque hablan desde un discurso de la afirmación. O sea, las organizaciones y los artistas-moradores acaban desempeñando una función "terapéutica" que interviene en el campo de referencia contaminado por la predominancia de una representación desconectada de lo vivido y percibido por los moradores.

Sin embargo, las resonancias de los proyectos en un nivel psicosocial pasa por diferentes fases y ha producido diferentes estrategias para des-construir los efectos del discurso de la ausencia.

- Primero, es necesario tomar conciencia del proceso de homogenización que genera la existencia del discurso de ausencia y un campo de validación y referencia basado en la negación del otro.
- Segundo, es importante crear mecanismos y estrategias para romper con este campo identitario "contaminado".
- Tercero, es necesario constituir nuevo marco para la convivencia que parta de la definición de sí desde su territorio existencial y social, como resalta Batalla, la dialéctica que constituye la capacidad de decisión sobre los elementos culturales en juego en un proyecto social se establece entre lo nuestro y de los otros.
- Cuarto, es fundamental encontrar medios para establecer un reconocimiento de estas expresiones y una apertura de espacios subjetivos y sociales que le den materialidad, favoreciendo y fortaleciendo las diferentes representaciones de mundo y de sí mismo.

Evaluamos que los dos primeros puntos son los que están más avanzados. Cuando realizamos la observación participante fue posible constatar que los beneficiarios directos y

los propios artistas demostraban conciencia de su valor en contrapunto a referencias que eran impuestas y lo sirven como medios para construir un espacio subjetivo y social afirmativo. Sin embargo, también percibimos diferentes formas de apropiarse de los elementos culturales y especialmente de los efectos que el trabajo en arte produce. Se perciben *dos estrategias básicas* para intervenir en el discurso de la ausencia y para crear mecanismos y estrategias para romper con este campo identitario “contaminado”: una sobre el *sujeto* y otra que se centraliza en las *imágenes sociales*.

La primera pretende intervenir en la *internalización individualizada de los valores* y por consecuencia interviene también en los prejuicios, la segunda pretende intervenir en la *producción social de un imaginario que orienta la vida social*. En ese proceso del otro internalizado y de la producción de un imaginario que orienta la vida social. Creemos necesario resaltar que los movimientos consideran como principal zona conflictiva las relaciones entre el territorio y clase social. La categoría clase social no surge de forma explícita. Esta surge a través de la discusión sobre los estereotipos y prejuicios, donde la cuestión de la pobreza es considerada como el estereotipo más difícil de sobrepasar, más difícil que el racismo o la intolerancia religiosa.

En este sentido, tanto la estrategia sobre el sujeto como la estrategia sobre las imágenes que orientan la vida social funcionan como un diagnóstico social que es una denuncia, pero es principalmente un diagnóstico de intervención sobre una realidad opresora. Esta intervención trabaja en el campo conflictivo que conjuga: las imágenes del mundo, el mundo de las imágenes y la vivencia de las imágenes. Aquí no hay solamente la visibilidad de las imágenes sociales, pero la necesidad de des-construir imágenes que oprimen y aprisionan y a la vez construir imágenes que funcionen como alternativas. Representan la necesidad de hacerse actuante e interventor en una realidad compartida, porque la **invisibilidad social tiene algo de autoritarismo simbólico**, en la medida que impone comprensiones e interpretaciones que excluyen o niegan la existencia de la alteridad.

Sin embargo, aún identificando que el punto de partida es primordialmente la *auto-percepción* dirigida hacia lo *colectivo* y que las estrategias parten desde el individuo y desde el sistema social instituido, constituyendo una especie de **utopía de la ruptura**, también debemos destacar que la ruptura de los sistemas de nombrar las cosas y los

sistemas de valorar las cosas aún se encuentran centradas en el territorio alrededor de los beneficiarios directos e indirectos de los proyectos desarrollados en los territorios populares. Los de afuera de los territorios populares que aún se perciben como los de adentro de la ciudad y aún **representan** a los del territorio popular como los de afuera de la ciudad.

O sea, percibimos que hay la construcción de un nuevo marco de convivencia social, pero su poder de intervención sobre el otro marco de convivencia orientado por la negación del otro es puntual. El nuevo marco de convivencia pone en evidencia que hay diferentes puntos de contacto entre los territorios que componen la ciudad, pero esta circulación aún está marcada por lugares permitidos y prohibidos, papeles definidos por estereotipos. El hecho de que las producciones y los artistas circularan en espacios que no estaban destinados o considerados para ellos, ha exigido que pensemos por qué algunos están en el teatro y otros no, por qué algunos hacen cine y otros no, por qué algunos escriben historias sobre su ciudad y otros no, por qué algunos exponen en museos y otros no. La circulación del artista morador del territorio popular exige una resignificación de la circulación en la cual participan otros actores del territorio popular. Como dice Neza Arte Nel, *“todos son importantes”*, el microbusero, la empleada doméstica, el ama de casa, el funcionario de la limpieza, el chavo que entrega las encomiendas de la farmacia o la pizza.

Sin embargo, se da un problema de esta visibilidad del artista morador del territorio popular, muy explotado por los testimonios, cuando ocurre una confusión entre reconocimiento social y celebridad. Esta cuestión es muy bien desarrollada por Marta Porto en su artículo sobre la fama y los normales. Esta autora llama la atención para lo que denomina fábrica de celebridades y resalta que desde la década de los años 90 la cultura de celebridades ha incorporado jóvenes emprendedores comunitarios de las “zonas opacas” que son percibidos como los que consiguieran escapar de la desigualdad social y discriminatoria a través de emprendimientos artísticos culturales sea en el área de música, teatro o cine.

“Absorbidos como celebridades, los chavos y chavas pobres, invariablemente negros, moradores de espacios tipificados en los medios como violentos y vacíos de producción de significados reconocidos por la elite económica y social, pasan a

*representar no más el propio talento o el capital cultural latente en las comunidades donde viven, sino símbolos redentores de una sociedad desigual que opera por la lógica de los vendedores, de los más talentosos, de los que por esfuerzo propio o sus virtudes consiguen subvertir la lógica de un destino de pocas oportunidades”.*³¹⁸

Porto, presenta este fenómeno de absorción como un problema porque el éxito de algunos pocos es generalmente leído simbólicamente como una acción suficiente para disminuir la desigualdad estructural que abarca a la mayoría de los “normales” que viven en los territorios populares. Además, también comenta que este tipo de absorción alimenta la creencia de que la inversión en estos proyectos socioculturales sustituya la necesidad de acciones para aquellos que desean una escuela pública de calidad, un centro de salud, una oportunidad en sectores tradicionales del mercado de trabajo.

*“Al incluir en el panteón de la fama estos jóvenes, sin reflexionar sobre lo que ellos representan realmente o proponen modificar, la sociedad sustituye la necesaria revisión de las políticas públicas en curso, con destaque para las de cultura, vaciando su potencial transformador, por el acto de la celebración. (...) Así como, se naturaliza la desigualdad, se naturaliza la idea de que proyectos sustituyen procesos, de que los más talentosos representan o redimen los invisibles, los que engordan los indicadores de las instituciones socio-educativas, de los que mueren en el abandono de la presencia del Estado.”*³¹⁹

El reconocimiento del arte de origen comunitario y la asociación con la idea de transformación social no debe opacar u obstruir las iniciativas que luchan por la justicia social a través de otros medios y estrategias. En la visibilidad y reconocimiento de los emprendimientos artísticos culturales de los territorios populares *“debe prevalecer la ética de la justicia social, (...) tenemos la urgencia de una cultura política que forje la apertura de espacios de calidad, que asegure derechos sociales y económicos, independiente de lugares de morada, de origen social, o talentos específicos.”*³²⁰

³¹⁸ Porto, Marta. “A Fama versus Os Normais: ajuste social no mundo das celebridades.” In *Dez anos depois: Como vai você Rio de Janeiro?*, Instituto de Estudos do Trabalho e Sociedade, Nº 5, Março 2003, pp. 39 – 41.

³¹⁹ Porto, Marta. “A Fama versus Os Normais: ajuste social no mundo das celebridades.” In *Dez anos depois: Como vai você Rio de Janeiro?*, Instituto de Estudos do Trabalho e Sociedade, Nº 5, Março 2003, pp. 39 – 41.

³²⁰ Porto, Marta. “A Fama versus Os Normais: ajuste social no mundo das celebridades.” In *Dez anos depois: Como vai você Rio de Janeiro?*, Instituto de Estudos do Trabalho e Sociedade, Nº 5, Março 2003, pp. 39 – 41.

Por lo tanto, la inclusión de un eje estético-formal es importante en el sentido de poder evaluar con criterios los límites y posibilidades del arte y la efectividad de su función social. El arte, sus producciones, sus usos políticos, sociales y psicopedagógicos componen un campo de conocimiento que desarrolla métodos, instrumentos y soportes que poseen una especificidad. Podemos afirmar que el arte trabajado desde los criterios utilizados por los movimientos aquí presentados colabora y complementa otras acciones que componen una ética de la justicia social. Sin embargo, como dijo Rita Eder, "*el arte es una posibilidad de conformar acciones simbólicas y es parte de procesos políticos de transformación.*"³²¹ Ni el arte, ni la economía o política pueden designarse a sí mismos como referencias aisladas o autosuficientes para asegurar los derechos socio-políticos, económicos y culturales.

EJE ESTÉTICO-FORMAL.

CONTEXTO DEL ARTE OCCIDENTAL.

En el análisis del fenómeno estético en el arte occidental observamos que la cuestión del *valor artístico* y sus *conceptos normativos* se trasladan del territorio del *gusto* y del *goce de la belleza* para una teoría de la *sensibilidad*, de la *crítica* y la *comunicación*. Este contexto proporciona otras dimensiones a las *relaciones entre el artista, la obra y el espectador*. Relaciones que sustentan tanto la *estética de la recepción*, como la *estética de la participación*, que atraviesan los fenómenos y experiencias estéticas de hoy. Podemos visualizar *tres marcos conceptuales y metodológicos*: la *naturaleza*, que define el arte como *mimesis*, la *subjetividad* que definirá el arte como *expresión*, la *función creadora*, donde el arte es una *duda* y una *proposición*.

La *mimesis*, la *expresión* y la *proposición* nos remiten a las mediaciones entre *experiencia*, la *realidad* y la *subjetividad*. Así que, el arte en estos términos es una producción que participa activamente de la *mutación de las formas de la vida material y social*. Producción que puede reproducir, actualizar o romper con las formas instituidas. En realidad lo que se encuentra como fondo de esta discusión es la confrontación entre un *reto idealista* y un *reto realista*. Existe una contraposición entre el arte puro y el arte impuro. El *arte puro* está asociado al marco conceptual de la *naturaleza / mimesis*, porque

³²¹ Eder, Rita. "Comentarios finales" en (In)Disciplinas: estética y historia del arte en el cruce de los discursos, XXII Coloquio Internacional de historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas / UNAM, 1999, p. 606.

al contrario de lo que determina una comprensión inmediata, la mimesis no es la reproducción de la apariencia de los cuerpos y de las cosas. Es bello lo que es perfecto. El artista no imita, idealiza un modelo. El artista representa una idea de perfección. Por otro lado, en el *arte impuro* la belleza no es separable de otros motivos porque es plural y dependiente de los sujetos, de un tiempo y lugar. O sea, no es posible sacar el arte de la vida. Pero, el arte presenta un problema: su necesaria vinculación con lo *sensible*. El arte por su relación intrínseca con la *materia* no puede sostenerse en bases idealistas. Estar asociada necesariamente a lo sensible exige otra relación con lo universal porque esta necesidad la hace detenerse en las particularidades múltiples de la *contingencia*.

Luc Ferry³²² habla de la autonomía del arte. Autonomía que produjo extremas investigaciones del lenguaje y generó muchas discusiones respecto al realismo y al abstraccionismo. Cuestiones que revelan las contradicciones entre lo real, lo ideal y lo imaginario de un arte que ya no participa de un macrocosmos, pero es la dimensión de una realidad. Este nuevo contexto, impone otros desafíos: ¿Para qué sirve el arte? ¿Cuál es su función? ¿Cuál es su relación con el mundo?

En la discusión entre realismo y abstraccionismo, mediante la abstracción debemos entender: seleccionar, retener determinados aspectos eliminando otros. *Abstraer significa involucrarse con el mundo movedizo de las formas que somos capaces de hacer. Abstraer no es afirmar una existencia separada del mundo. "La voluntad artística, plasmadora, con la libertad que conquistó, ejerce en relación con el universo extremadamente mutable en que vivimos, el papel de domar las contingencias."*³²³ El artista se interroga, pregunta sobre el sentido y destino del proceso creador. En esta necesidad de la acción reflexiva podemos identificar el *proyecto que impele la actual producción artística, el deseo de superar las formas gastadas, las significaciones contaminadas, los clichés lingüísticos. Acción reflexiva que exige del espectador un trabajo intelectual y emocional.*

El arte como partícipe de la producción de formas concretas de la vida social posee una característica singular que sería *enfrentar reflexivamente la multiplicidad y la contingencia de la materia. En este sentido, el arte abstracto puede ser realista y un arte figurativo puede ser idealista porque el arte moderno y contemporáneo a través de su*

³²² Ferry, Luc. *Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*, São Paulo, Ensaio, 1994.

³²³ Nunes, Benedito "Introdução à Filosofia da arte" ;SP, Editora Ática, 1989, p.122.

ruptura con lo instituido, la apertura para la investigación, resignificación de valores y la fractura con la cultura del mirar y de la contemplación coloca en escena la: *historicidad de las representaciones estéticas (imágenes, acciones, sonidos, texturas, ...)* la necesaria y esencial vinculación del arte a la esfera de lo sensible y de la materialidad.

La autonomía del arte como libertad de expresión y experimentación está insertada en un contexto de búsqueda de una liberación. *“Si el arte es “liberación”, lo será, pero dentro de un marco de conocimientos imposibles de ignorar y que están expresados en el concepto de “vida humana”*³²⁴ Esta inclusión radical del arte en la vida proporciona rechazar las falsas oposiciones entre el arte académico y el arte popular, el arte personalizado y el arte anónimo, el arte clásico y el arte primitivo, etc. *Con esta actitud nos liberamos del patrón de belleza único y podemos afirmar ideales de belleza históricos y en este contexto el arte latinoamericano tiene una tarea fundamental que sería romper las barreras culturales a través de la afirmación del valor de las diferencias.*³²⁵

EL ARTE PROPUESTO POR LOS MOVIMIENTOS.

En el eje estético-formal orientado para reflexionar las experiencias aquí tratadas debemos realizar por lo menos dos preguntas: **¿Qué procesos de creación han sido desarrollados?** **¿Qué experiencias estéticas han sido experimentadas?** Los procesos de creación nos hablan de los medios, instrumentos, experimentos, soportes, metodologías de trabajo. Las vivencias estéticas nos remiten a las **repercusiones en las formas de percepción del mundo.** El primer punto se centra en las relaciones entre **artista-materia-obra**; el segundo punto se centra en las relaciones entre **artista/obra/espectador** a partir de **la recepción y participación.**

Los procesos de creación generalmente hablan de procesos de mediación que están desarrollados en el campo de estudios del lenguaje y de la comunicación. Las vivencias estéticas hablan de las posibles interferencias y transformaciones en el individuo y en su

³²⁴ ROIG, Arturo Andrés. “Arte impuro y lenguaje. Bases teóricas e históricas para una estética motivacional”. In *Pensares y Quehaceres: Revista de Políticas de la Filosofía*, Mayo-Octubre, N° 0, 2004; p. 11 y 12.

³²⁵ ROIG, Arturo Andrés. “Arte impuro y lenguaje. Bases teóricas e históricas para una estética motivacional”. In *Pensares y Quehaceres: Revista de Políticas de la Filosofía*, Mayo-Octubre, N° 0, 2004; p. 11 y 12.

medio. El análisis de los procesos de creación y de vivencias estéticas posibilita la identificación de la especificidad de la función social del arte.

EL ARTE COMO PRODUCTO.

El arte como producto privilegia las relaciones entre artista, obra y público; el arte como obra. El artista está en el centro del proceso creativo, porque es el responsable por elaborar una obra que sea a la vez el resultado de una experimentación y una expresión, que cumpla la función de intervenir sobre el público. La obra es el medio que representa la propuesta del artista y a la vez debe ser apropiada por el público para que cumpla su función intervencionista.

EL ARTE COMO MEDIO.

En el arte como medio lo que se encuentra en el centro del proceso creativo es el lenguaje y las formas de comunicación y expresión. La efectividad de una intervención es evaluada a partir de la capacidad de cambio producida por la fuerza del lenguaje y de la comunicación. Hay una comprensión de que la experimentación que genera diferentes usos del lenguaje favorezca la diversidad y la libertad expresiva, generando nuevas y variadas formas de significar y comprender el mundo. Sin embargo, para que se configure un campo simbólico diferenciado de los símbolos y significados instituidos es necesario asociar la experimentación lingüística a nuevas formas de comunicación y contacto.

EL ARTE COMO PROCESO.

En el arte como proceso se considera que la experiencia psicopedagógica está en el centro del proceso creativo. En este contexto el arte tiene como principal función posibilitar formas de conocimiento sobre sí mismo y sobre la realidad. Se considera que además de poder configurar y especializarse en un artista profesional, aquel que incorpora en su formación el campo del arte recupera el valor de la creatividad en el quehacer de su vida cotidiana.

EL ARTE COMO REFERENCIA.

En el arte como referencia lo que encontramos en el centro del proceso creativo es la apropiación de la cuestión planteada a partir de la autonomía del arte: real / ideal; abstracto/realismo; subjetivo/social. Como ya planteaba Mario de Andrade el arte es un arte

de combate, *“la mejor manera de utilizarme, de calmar mi conciencia libre, (...) será hacer obra malsana (...) en el sentido de contener gérmenes destructores e intoxicadores, que produzcan malestar a la vida ambiente y ayuden a echar por tierra las formas gastadas de la sociedad (...) porque presiento que el principio mismo del arte de este nuestro tiempo es el principio de la revolución.”*³²⁶ Yo denomino a esta arte de combate la utopía de la ruptura, porque a través de la búsqueda de otros usos posibles de los objetos y de los símbolos se asume el compromiso de abrir nuevos campos significativos.

REFLEXIONES A PARTIR DE LOS MOVIMIENTOS.

La propuesta de Neza Arte Nel básicamente privilegia el arte como producto y medio y la propuesta de la Asociación Cultural Nós do Morro privilegia el arte como proceso. Las dos propuestas tienen como base la búsqueda de la utopía de la ruptura, del arte de combate. Sin embargo, el combate y la utopía de la ruptura van ser explotados y desarrollados a partir de estrategias orientadas por las otras referencias.

Neza Arte Nel posee gran interés en desarrollar métodos e instrumentos artísticos que son orientados por el concepto de estética de la negatividad. En realidad el soporte y los instrumentos que utilizan para realizar sus murales son el material físico y simbólico del barrio, o sea la lógica a través del cual el barrio y sus moradores solucionan sus problemas cotidianos es la lógica que Neza Arte Nel se apropia estéticamente. Toman la forma de cómo construyen sus tianguis, cómo arreglan el micro, resaltan lo precario y lo improvisado, lo chafa como algo más allá del reciclado. El Colectivo toma como valor y patrón estético este lugar, que también está hecho de imágenes, símbolos y quehaceres. Ellos niegan la negación de estas referencias. Por eso, dicen que hacen arte de barrio, arte de la clase baja, arte para y del pueblo, porque consideran estas calificaciones como el territorio que debe ser apropiado estéticamente. Incluso hay un compromiso de constituir otra iconografía, más incluyente y diversificada, de forma que pueda ser representativa de todos, incluso de aquellos que no son considerados como “consumidores” ideales del arte. La iconografía es la validación de otro vocabulario, donde el producto circulando en los espacios de museos y exposiciones intentan romper con la percepción de lo chafa, el naco, el pobre es feo, mal hecho, sucio. Entrar con su producción en estos espacios es afirmar que

³²⁶ Andrade, Mário. O Banquete, São Paulo, Ed. Duas Cidades, 1977, pp. 65 y 68.

lo chafa, el naco y el pobre poseen otra estética, otro campo simbólico, otra forma de significar las cosas. Esto también queda evidenciado cuando mezclan los instrumentos y soportes: mural y graffitis; brocha y aerosol; plástico y tinta.

Lo público que es una de las referencias presentadas por Neza Arte Nel, también viene a reforzar su método. Hay que ocupar espacios que no son vistos como espacios para el arte, pero que pueden proporcionar una mayor cercanía con el público de la calle, el público de las personas comunes y normales. Por eso, ocupar las bardas, el metro, las calles. Entre tanto, paralelo a eso, ocupan los espacios oficiales y intentan que estos sean más públicos y cercanos a los vigilantes, los de la limpieza, los meseros que circulan por los museos, pero no se apropian de ellos.

El público también es comprendido como un partícipe y receptor. La idea de arte colectivo, pretende atraer al caminante de los espacios públicos para que participe en la confección del mural expresando desde su competencia y necesidad. Al final, todas las participaciones van adquiriendo una forma artística a partir de la intervención del colectivo con el objetivo de dar una composición a la improvisación.

Percibimos que hay una experimentación de materiales, una investigación lingüística, pero esto está orientado por una propuesta estética y una preocupación con lo público. Sin embargo, la comprensión de ruptura pasa por los materiales y la iconografía utilizada, los espacios ocupados y la interlocución simultánea con el espectador durante la realización de la obra. Es una intervención en la lógica simbólica instituida que puede producir alguna ruptura y alguno cambio.

Sin embargo, hay que resaltar las reflexiones que ellos hacen del uso y recepción de sus producciones. Por parte de los de la elite y los de los museos y "marchand"³²⁷. Ellos son recibidos como los nuevos exóticos, folclóricos, la estética de lo popular y de la pobreza des-contextualizada de la cuestión del origen defendida por ellos. Los de afuera se incorporan como un nuevo estilo para consumir. Recepción diferente de los del barrio. Según los componentes de Neza Arte Nel, el intercambio de sus propuestas con los del barrio ha generado una identificación con la obra y una apropiación de la iconografía ofrecida y construida en conjunto. Sin embargo, también reconocen que muchos de su

³²⁷ Intermediario entre artistas y el mercado del arte o comerciante del arte.

barrio empezaron a valorarlos después que tuvieron el reconocimiento de los medios. Ellos también tienen que manejar la celebridad y el objeto de culto.

En cierta medida, podemos identificar una función psicopedagógica en sus estrategias porque los del barrio al ser tomados como valor y partícipes en sus intervenciones acaban viviendo puntualmente un cambio de lugar que puede favorecer una vivencia diferente y afirmativa de su territorio. Entre tanto, este no es el centro del trabajo.

En la experiencia de la Asociación Cultural Nós do Morro, observamos que fue iniciada a partir de la configuración de una compañía de teatro, pero esta desde un principio tuvo que funcionar también como un espacio de formación que abarcara la profesionalización del grupo, como la profundización de las reflexiones sobre la filosofía que debería sostener la propuesta del grupo. Posteriormente, con la amplificación del trabajo se realiza la separación de la compañía y de la escuela. Entre tanto, aún hay una preocupación de mantener el vínculo entre compañía y escuela. Los actores son los multiplicadores en la escuela y algunos también participan en la administración y coordinación de la asociación.

Retomando su metodología de trabajo observamos que hay una valoración de la profesionalización de calidad del artista de la asociación y a la vez hay una claridad de que ~~no todos los que pasan por la escuela deben transformarse en artistas profesionales.~~ En su filosofía de trabajo hay el principio de que el arte es un elemento cultural importante en la formación del ser humano. Por eso, reconocen que la necesidad de incorporar el trabajo de cuenta cuentos estaba la exigencia de calificar la capacidad de expresión escrita y oral, pero también la amplificación del universo simbólico o del capital sociocultural. Lo mismo podemos observar en el trabajo de memoria social del niño, donde el material informativo basado en sus historias, en las historias del barrio pueden ser una fuente diferencial para guiones de cine y teatro, pero también cumplen la función de dar valor a lo que ellos dan valor y a través de la apropiación estética producir un proceso de reflexión sobre el sistema de valoración.

En el trabajo corporal y de escena verificamos una especificidad aún más relevante, porque en este campo descubrimos que para la existencia de un cuerpo expresivo y capaz de dar vida a personajes, este no puede ser un cuerpo sometido. El trabajo de conciencia corporal des-individualiza la experiencia y la percepción individualizante de la desigualdad

social es y traslada la percepción de la injusticia social para el campo de la responsabilidad social. Incluso, también podemos afirmar que la relación corporal exige una relación espacial. El trabajo de escena realiza esta vinculación. Un cuerpo siempre está en alguno espacio, sea subjetivo o social. El trabajo de escenificación es crear espacio, es hacer del espacio un lugar. Es diferente un niño que está en un espacio y habla mirando hacia los ojos, de un niño que habla bajo y mira al piso. Es diferente un niño que usa su cuerpo como una máquina, de un niño que descubre su cuerpo como un medio de estar en el mundo.

A diferencia del Colectivo de Neza Arte Nel, el Nós do Morro no propone un trabajo experimental a nivel de lenguaje y comunicación. Lo distinto en el área del lenguaje es la difusión y apropiación de términos, las interpretaciones y percepciones compartidas en la comunidad que acaban estando presentes en los textos producidos por los autores de la asociación, en la forma como se presenta a la comunidad, en las imágenes que componen sus películas y obras teatrales. Esto es el reflejo del uso del capital sociocultural existente potencialmente en los territorios populares, no la apropiación estética de una lógica popular. O sea, una cosa es que la potencialidad de los elementos culturales de los territorios populares tenga medios para expresar, materializarse y difundirse a través de las experiencias artísticas, otra cosa es reconocer que en los elementos culturales de los territorios populares existe una estética negada y afirmarla como una lógica. Esta afirmación puede ser realizada por artistas que no son moradores de los territorios populares, porque este patrón estético puede ser absorbido como un nuevo estilo como fue dicho anteriormente.

Otra diferencia significativa entre el Nós do Morro y el Colectivo de Neza Arte Nel se encuentra en la búsqueda de un reconocimiento de su arte como un arte profesional y de calidad, no un arte popular. Su referencia está en el profesionalismo con que se desarrolla el proyecto, no en la defensa de un arte popular. Los del Colectivo, son representantes de la tradición del arte de barrio, que reconocen en Daniel Manrique de Tepito Arte Acá como la referencia del “arte en la pobreza” de la “estética de la marginalidad”. Con la diferencia de que no buscan la elevación del popular, sino el desarrollo de un patrón estético popular.

Estableciendo otras relaciones con las otras propuestas expuestas en este trabajo podemos destacar algunas variantes. En el caso del grupo Afirregae y de CUFA podemos evidenciar que estos comprenden el arte como un medio y un instrumento para poder alzar

la voz de los negros, de la favela. No hay un interés en experimentaciones de lenguaje y formas comunicativas. Hay una valoración de las formas de expresión que pueden venir de estos actores sociales que viven en las favelas. La música es su principal instrumento y soporte para el proyecto y da importancia al contenido. La forma está dada a partir del Funk, del Hip Hop y de otros ritmos afrobrasileños. La formación está basada en grupos musicales y talleres. Su estrategia de ruptura es poder decir desde este lugar y ser escuchado y llevado en consideración, como también ocupar espacios en los cuales no son asociados o considerados los actores sociales de los territorios populares. En el caso de la escuela de comunicación crítica del Observatorio de Favelas, a través de la agencia de fotografía y de la profesionalización de fotógrafos lo que destacan algunos fotógrafos en sus testimonios fue la sorpresa de poder mirar a su comunidad de una forma como nunca la habían visto. Muchos decían que era como si nunca hubieran visto a su comunidad, sino sólo lo que decían de ella en los medios. En la escuela hay una propuesta pedagógica sistematizada, donde la formación es continua. Además, el propio instrumento utilizado para estigmatizar a través de los medios, la máquina fotográfica, ahora es apropiado por el morador que la carga para interpretar los diferentes lados de su comunidad y los diferentes momentos de su vida.

En el caso mexicano, podemos identificar en las propuestas presentadas, que existen como dos bloques de trabajo, uno con una orientación política donde la cultura y el arte tiene un papel importante y otro donde la cultura popular o local busca por un lado una actualización de sus principios y por otro la construcción de espacios de reconocimiento y circulación, para una producción que no pertenece a la producción hegemónica. Los llamados Centros Culturales tienen esta característica de un trabajo político a través de un activismo cultural. El grupo Utopía Urbana y Poetas en Construcción están cercanos a la búsqueda de un campo de trabajo más democrático y más inclusivo respecto a otras formas de expresión no oficiales.

El lenguaje escrito y oral, la memoria, el cuerpo y el espacio, la imagen, la música, son medios, instrumentos y soportes para la imaginación y la materialidad de los procesos creativos. Aquí queda en evidencia la intención de establecer relaciones entre arte y vida. El proceso creativo afirmado como condición humana busca introducir otras formas de interlocución con el trabajo, la subjetividad, la sociabilidad y la ciudad.

En este contexto, los límites del arte pasan por interrogaciones que el propio arte ha hecho sobre sí mismo desde que se propone autónomo y como una dimensión de la realidad. Jorge Manrique afirma que nunca ha conocido a nadie que se haya transformado en revolucionario mirando los murales de Diego Rivera y Siqueiros. Paulo Menezes llama la atención de cómo el arte moderno posee una asimetría entre sus manifiestos y su producción artística a punto de preguntar si el arte dejó de tener la capacidad de decir algo por sí mismo. Para este autor la lucha del arte está en el campo del pensamiento visual, en el cuestionamiento de los valores que lo constituyen, valores que son una dimensión del pensamiento social. Por otro lado, los modernistas como Oswald de Andrade defendía la necesidad del des-recalque de las fuerzas étnicas y Mario de Andrade planteaba la utilidad del arte a través de la construcción del artista común como el resultado de la investigación, la actualización y la conciencia.

A través de los análisis de las narrativas y narradores de los movimientos seleccionados colocamos en evidencia la necesidad de reflexionar hasta qué punto las palabras e imágenes sociales interfieren en la viabilidad de un proyecto de vida. La viabilidad de un proyecto de vida está relacionada a lo que Dussel llama "Ética de la Vida".

Dussel afirma que la Ética de los Valores parece ser más espiritual, pero en realidad los juicios de valor son prescindibles porque la importancia en defender la justicia no está en el valor en sí de la justicia, sino que los valores se garantizan en la medida en que garantizan la producción y reproducción de la vida. La Ética de la vida interviene en la desigualdad entre los modos de vivir la vida. El principio democrático no viene de la defensa del derecho de la vida de un grupo contra otro, sino del derecho de todos producir y reproducir su modo de vida. La decisión de lo que se produce y reproduce debe ser sostenida por participantes simétricos, donde los criterios de validez y verdad deben ser factibles. Los proyectos deben ser empíricamente realizables. Por lo tanto, debemos criticar todo aquello que impide la vida. La crítica está dirigida hacia al sistema ético, porque la ética debe reproducir la vida y no su propio sistema ético.

Por lo tanto, una Ética de la vida asociada a una eficiencia de una nueva iconografía o una eficacia de una amplificación de la capacidad expresiva del potencial que representa el capital sociocultural y simbólico de los territorios populares, tienen que venir con una cultura de lo público y de lo democrático. Una cultura de lo público y democrático que

rompa con la ilegitimidad del sistema y favorezca la legitimación de derechos que el orden vigente no reconoce.

A partir de este principio de la Ética de la Vida, la pregunta no es si una imagen puede transformar a alguien en revolucionario, sino qué relaciones pueden existir entre esa imagen y otras variables como actor social, espacio, imaginario referencial, ciudad, identidad. ¿Qué significa para el indígena ser representado a partir de un ideal de belleza grecorromana y ser representado a partir de sus rasgos americanos? ¿Qué función cumple un contenido que expresa modos de vida que no tienen cabida o visibilidad o reconocimiento? ¿Qué función cumple la expresividad de un cuerpo cuando la usas para una entrevista de trabajo, para dar clases, para defender principios o para representar a un personaje?

Una imagen puede redimensionar una acción y puede permitir ver cosas que de otra forma nos pasarían desapercibidas. Un espacio estético nos permite manejar la ficción como realidad, la realidad como ficción, conectando dimensión objetiva y subjetiva. Un espacio estético es una superposición de espacios donde se ejercita un aprendizaje desde adentro y afuera a la vez: extrañamiento y reconocimiento.

Augusto Boal, teatrólogo brasileño que desarrolló el Teatro del Oprimido, habla de un teatro del límite, el límite entre lo real y la ficción, entre personaje y persona, entre imágenes del mundo y el mundo de las imágenes. Propone un combate estético que debe ser trasladado a la vida afuera del espacio teatral a través de la multiplicación y la extrapolación. Resaltando que la realidad no es sinónimo de las imágenes del mundo, ni del mundo de las imágenes. Multiplicar y extrapolar es: reflexionar y actuar, a fin de que la experiencia de la transformación de las imágenes del mundo produzca actos de liberación en el propio mundo.

Por más que el arte esté cerca de la vida, o sea una dimensión de la realidad no podemos confundir el arte con la vida misma. La vida es más amplia que el arte, que la ciencia, que las profesiones. Diría Mario de Andrade "*Hagan o se rehúsen a hacer arte, ciencias, oficios. Pero, no se queden solamente en esto, espías de la vida, camuflados en técnicos de la vida, espionando a la multitud pasar.*"³²⁸

³²⁸ Andrade, Mario. "O Movimento Modernista" in Brasil de la antropofagia a Brasília: 1920 a 1950", IVAM Institut Valencia D'Art Modern, 200, pp.474.

ANEXO:

“DESENVOLVER-SE COM ARTE” Y “ENCONTRO MUNDIAL DOS ARTISTAS POR UM MUNDO RESPONSÁVEL E SOLIDÁRIO”.

En 1999 fue realizado un seminario “Desenvolver-se com Arte” y en 2002 un “Encontro Mundial dos Artistas por um Mundo Responsável e Solidário”, en el Instituto Pólis ubicado en el Estado de Sao Paulo / Brasil. El seminario tenía como objetivo reflexionar sobre las relaciones entre arte, cultura y sociedad, destacando la afirmación de la ciudadanía, la transformación de la sociedad a través del arte, la contribución del arte en la construcción de las identidades culturales, del espacio urbano y de la solidaridad. En el Encuentro el objetivo era reflexionar respecto del lugar del arte y del artista en la construcción de un mundo solidario. Solidaridad que pueda favorecer el sentido de la comprensión y aceptación del otro. Los temas debatidos fueron: globalización, arte e identidad cultural, reencantamiento del mundo, pluralidad e interculturalidad, ciudadanía cultural, el significado del arte y el papel del artista en la contemporaneidad. En el seminario se reunieron representantes de 20 ciudades de todo Brasil (S. Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Brasília, Alagoas, Pernambuco, Paraná, Rio Grande do Sul). En el Encontro Mundial participaron 17 países. Se presentaron trabajos relacionados con la danza, música, teatro, artes-plásticas y museos.

En el “Encontro Mundial dos Artistas por um Mundo Responsável e Solidário”, fueron presentadas algunas experiencias internacionales que sería interesante mencionar, a fin de se pueda comprender que estos movimientos no son solamente regionales. Representan un contexto amplio y remeten a los caminos por los cuales el arte ha venido se constituyendo, así como un análisis de la función social del arte.

De Francia, estuvo presente representantes del Festival de lo Primer Romance, que existe hace 15 años y ocurre en la ciudad de Chambéry. Su propuesta hacer circular en escuelas, bibliotecas, casas de detención, etc. romances de nuevos escritores. En un segundo momento, realizan una consulta popular y se atribuye la “Pluma del Oro” para diez de estos escritores. De la ciudad de Montreuil, se presentó el conjunto de “Funk” denominado “Tarace Boulba”, ellos son un grupo y un movimiento de músicos que tienen

como objetivo promover el acceso gratuito a la música. Además, de la misma ciudad, participaron el movimiento “Atelies de Puertas Abiertas”, “Itinerancias teatrales de Montreuil” y Excalibur. El primer movimiento propone la apertura de los atelies de los artistas a la visitación de la población, este se realiza una o dos veces por año. El segundo movimiento, son artistas de teatro que llevan el teatro para las calles, cafés y departamentos. El tercero movimiento, es una asociación de formación e inclusión de jóvenes desempleados que trabajan con el arte en espacios públicos, su proyecto más destacado es la pintura de los muros de la ciudad de Montreuil.

De África, participaron “Doual’Art, de Douala/ Cameron y la “Caravana Africana por la Paz y la Solidaridad”. El primer es un Centro de Arte Contemporánea que apoya el desarrollo social y cultural a través del arte, procurando la integración social alrededor de cuestiones estéticas, se apropiando del espacio urbano por sus habitantes. A través de ese Centro los artistas plásticos desarrollan actividades en barrios populares, donde en los talleres intentan producir un mirar crítico sobre el medio en el cual se vive. Otra actividad, es la formación de grupos de teatro, donde los jóvenes son estimulados a escribir obras teatrales bajo la dirección de profesionistas, haciendo presentaciones en barrios pobres. Creen que es una oportunidad de liberar la palabra e invitar a los adultos a emprender acciones de intervención en el planeamiento local. Además, existe también, la propuesta de implementación de obras permanentes en la ciudad. La Caravana inició sus actividades en junio de 2000 y recorrió, durante un año, 35 países. Esta participó de gran número de eventos sociales y culturales, reflexionando y debatiendo cuestiones, como: renovación de la política, problemas relacionados a las formas de gobernar, movimientos sociales, salud, educación, economía, descentralización e integración regional, cultural, valores y arte. Un de los objetivos más importantes es incentivar la paz en el continente.

De Chile, estuvo representante de las “Fiestas de la Cultura”, que son eventos organizados por el gobierno donde se mezcla cultura y recreación, se realizan diversas actividades para adultos y niños: teatro, danza, música, poesía, etc. Paralelamente, se intenta con esta iniciativa descentralizar la producción cultural chilena.

En el área de experiencias de intercambios culturales encontramos la Red Latinoamericana de Productores Independientes de Arte Contemporánea. Esta Red tiene como objetivo ampliar, democratizar informaciones y ofrecer posibilidades de circulación

de los productos de los artistas. Esta organización posibilitó la circulación de diversos grupos brasileños, chilenos, argentinos, paraguayos, etc. Obtuvieron un financiamiento de la Fundación Rockefeller, que viabiliza la manutención de la estructura. A partir de esta Red fue creada la Red Brasil, que ya posee núcleos en gran parte de los estados brasileños.

ALGUNAS EXPERIENCIAS BRASILEÑAS

En Brasil, podemos mencionar algunas experiencias. Una sería “*Conversas de rua*” (Pláticas de calle), una de las actividades de la Alianza por un Mundo Responsable y solidario en Brasil. Su propuesta es la ocupación del espacio público (la calle, el parque, el metro, el puente, la avenida, etc) por los habitantes y/o transeúntes del local, donde son presentados y debatidos temas como: construcción de la paz, ecología, arte y cultura, condición de la mujer, sendo que el tema general es la ciudad que queremos. En São Paulo, por ejemplo, este grupo debatió la renovación de la política en el centro de la ciudad y organizó con otras entidades el lavaje de la Camera Municipal.

Otra experiencia es el de “*Ballet Stagium*” que surgió como un movimiento independiente de danza afín de crear un espacio de trabajo donde el Ballet nacional no existía, porque no tenía credibilidad y público para esto. En los años 70 hizo diversos viajes y representaciones en las más diferentes regiones del país. En 1974, fue convidado para recorrer el río São Francisco, en el noroeste de Brasil, por 15 días. Según testimonio de Máríka Gidali, “*Fue la primera vez que el Stagium cuestionó lo que era la danza en Brasil; ¿Cuál es el derecho que usted tiene de bailar en una tierra donde las personas mueren de sarampión, de falta de médico, falta de maestro? ¿Cómo es que tenemos el derecho de subir y bailar? (...) Nosotros somos bailarín y queremos a través de la danza hacer alguna cosa. ¿Lo que es posible hacer a través de la danza? De 1974 hasta hoy, esa pregunta continuó con nosotros, haciendo con que pasáramos a trabajar para servir a la sociedad, donde sea posible.*”³²⁹ En 1990, el Ballet Stagium empieza a trabajar la relación entre la danza con la educación a través de un proyecto llamado “*Escuela Abierta*”, que enseña técnicas corporales y de postura a los maestros.

³²⁹ Gidali, Máríka “Experiencia Ballet Stagium” in Faria, H; “Desenvolver-se com Arte”; Revista Polis, N° 33; pág. 72; 1999.

En el Estado de Alagoas, hay el "Proyecto Alagoas Presente" que tiene como objetivo promover y fomentar nuevos valores artísticos como una forma de contribuir para los procesos de educación. Proponen desarrollar en la población el interés en la preservación de los trabajos de las artesanías locales, de las danzas, de la música, de la literatura, o sea preservar los recursos culturales. Estimula la creación y la divulgación de artistas locales. Ya atingió alrededor de diez mil personas en los lugares que recorrió. Ha abierto nuevos caminos y generando acciones multiplicadoras.

En la región del "vale do Jequitinhonha", atualmente formado por 84 ciudades y se encuentra en la divisa del Estado de Minas Gerais con el Estado de Bahia, la cultura popular, el folclor y las artesanías siempre fueron la marca de la región. En este lugar funciona hace 20 años el "Festivale", un festival de cultura popular que reúne música, teatro, danza, etc.

Otras experiencias pueden ser citadas, como: "Barracões Culturais da Cidadania", Movimento Arte contra a Barabárie", "Tambores pela Paz", "Se essa rua fosse minha", "Projeto Porandussara", "Forum Intermunicipal de Cultura (FIC)", "Projeto Axé", etc.

EXPERIENCIAS EN EL ESTADO DE RIO DE JANEIRO.

En el Estado de Río de Janeiro, encontramos muchas organizaciones y grupos artísticos culturales. El escenógrafo Grigo Cardia y la actriz Marisa Orth fundaron la ONG **Spectaculu**, que posee una Escuela de artes escénicas y una Escuela de tecnología Kabul. El curso tiene una duración de 2 años y ellos tienen la preocupación en formar por medio de el arte y la técnica, protagonistas críticos con capacidad de intervenir en el medio que viven. Los alumnos conocen nociones de ciudadanía y de la historia de cada comunidad. Aprenden marcenaría teatral, iluminación, aderezos de arte en general y participan de un taller de la palabra.

En el área de la danza, tenemos dos grandes representantes en el Estado de Río de Janeiro, la **Compañía Étnica de Danza** y el **Cuerpo de Danza de la Maré**. El primer grupo se localiza en la "favela do Andaraí" y el segundo en la "favela da Maré". Trabajan básicamente con niños y adolescentes.

En México, sobre el movimiento de los muralistas hay "Tijuana, la tercera nación" y "Tepito Arte Acá. Además, también resaltamos las experiencias del Circo Volador y del

Multiforo Cultural Alicia, organizaciones que poseen el carácter organizativo cercano a algunas propuestas de Neza, pero con estructuras de sustentabilidad apoyadas en financiamientos internacionales, nacionales y autogestivos.

TIJUANA, LA TERCERA NACIÓN Y TEPITO ARTE ACÁ.

El movimiento "Tijuana, la Tercera Nación", es definido por Antonio Navalón como un acto multicultural que pretende, a través de las artes plásticas, el cine, la literatura, y la música, mostrar la vitalidad y la síntesis obtenidas gracias a la persistencia creadora de la frontera, cuya capital más importante es Tijuana. Según Navalón la pregunta que orienta el programa multidisciplinario es: ¿Quién son y hasta dónde llegan hoy las fronteras?

La contestación de esta pregunta debería ser a través de las diversas expresiones artísticas que deberían proponerse como formas de diálogo con el entorno, a fin de dar visibilidad a la vida cotidiana de las fronteras y a la vez servir de espejo para sus habitantes. El muro y la frontera son los temas recurrentes. A través de las diferentes formas expresivas se intenta intervenir en esta realidad que se encuentra condensada en la imagen y materia del muro. La frontera delimitada por un muro es la metáfora de la existencia de otro lado, la existencia de circulación de ideas y gente y la barrera y dificultades en lidiar con las diferencias. El muro asociado a una frontera es el testimonio de un espacio de miedo, rencor y odio. Por eso, a este proyecto multidisciplinario también se denomina: Arte contra los muros.

*"Por esta inutilidad anticipada, por esta expresión del miedo de nuestro vecino, por este elemento que impide ver a ambos lados, nos decidimos a acometer sobre el propio muro mediante la obra de artistas plásticos tijuanaenses y de otros artistas visuales, y mostrar la vida sobre la muerte que representan las cruces sembradas en ese espacio inútil. (...) Por primera vez el muro de una frontera se utiliza, de manera sistemática, como una exhibición de arte que, más allá del propio valor artístico, se alza sobre los cadáveres de otros muros que intentan evitar que pase el viento o las ideas, como la prueba del triunfo de la vida."*³³⁰

Tijuana, la tercera nación pretende rebelarse contra el límite físico que impone un muro a través de la creación. La intervención sobre el muro que a la vez significa una reflexión sobre el muro sería el medio por lo cual se re-crea la frontera y la re-significa

³³⁰ Catálogo "Tijuana la Tercera nación", Editorial Santillana, Diciembre, 2005.

como una realidad que desborda a todos. *“(…) Todos los muros caen, los imperios desaparecen, sólo la cultura permanece. Esta cultura está hecha día a día, sobre la base de ver al otro como un igual, de saberse igual, aunque no se tenga lo mismo.”*³³¹

Para José Manuel Valenzuela, la propuesta de la tercera nación no es redefinir el territorio desde el punto de vista geopolítico, o político-administrativo, o desde una comunidad transnacional. La contribución singular de la tercera nación es a través de experiencias artístico-culturales re-significar algunos espacios públicos con el objetivo de interpretar el espacio cultural fronterizo.

“(…) Inaugurado en abril de 2004, Tijuana, la tercera nación es un proyecto construido a partir de tres ejes principales: primero, la exposición de obra de artistas plásticos, diseñadores y fotógrafos; segundo, la realización de eventos culturales masivos, y tercero, la generación de espacios de reflexión, en los que un grupo de escritores, académicos, periodistas y políticos discutieron temas centrales del proyecto.”

Carlos Monsiváis resalta que Tijuana, la tercera nación, ochenta años después de los muralistas de los años 20, son un muralismo alterno que actualiza algunos principios, como: el uso de los símbolos que orienta la creencia de que la realidad renace de las imágenes; la vocación didáctica, donde el aprendizaje proviene de la transformación del espacio creativo en un lenguaje que favorece la conjetura de algo inmaterial a través de indicios y vestigios; el juego de las significaciones, donde el espectador es una peiza fundamental; el arte público, que interviene en la experiencia pública.

*“En 2004 (...) el muro de Tijuana, la tercera nación no surge de una idea cuyo tiempo ha llegado (en la primera mitad del siglo XX, la destrucción del orden), ni de la metamorfosis de una realidad histórica y política vuelta mitología de redención trágica (la revolución mexicana), sino - y esto es lo distinto - de la necesidad de acercarse a una ciudad singular y devolverla convertida en un proyecto de arte y de humanización.”*³³²

La apropiación estética del muro tiene por objetivo desarrollar una apropiación crítica, reflexiva del tema de las fronteras. Es una invitación hacia un desplazamiento de un lugar naturalizado para favorecer el ejercicio de las ideas.

³³¹ Catálogo “Tijuana la Tercera nación”; Editorial Santillana, Diciembre; 2005.

³³² Catálogo “Tijuana la Tercera nación”; Editorial Santillana, Diciembre; 2005.

En la ciudad de México, otro representante de la discusión de los muros y la discusión sobre otras fronteras es la experiencia de **Tepito Arte Acá**. El nombre, Tepito Arte Acá, “ocurrió como parodia de los “slogans” de la promoción turística que en aquel tiempo andaba rolando por todo el país (...) y haciendo un contrasentido de aquella campaña demagoga de promoción turística, propusimos *Conozca México, visite tepito*.”³³³

Para Daniel Manrique, fundador y representante de Tepito Arte Acá, el artista es un procesador de conceptos que son producidos por el pueblo y su tarea sería devolverse al mismo pueblo. Por eso, la importancia de conocer y comprender a la gente de Tepito, conocerla incluso como representante de la gente jodida de México y de otros lugares del mundo. Es en este contexto que el arte tiene que ser un arte de acá “(...) muy de nosotros, muy de este momento, muy según nuestro modo de vivir, muy como somos los mexicanos ahora, y acá en México, pero muy especialmente la clase jodida (...).”³³⁴

Manrique tiene como importante referencia a Tápies, este propone un arte pobre, un arte que busca el esencial tanto en el lenguaje como en el material. Pero, Manrique hace una interpretación de este esencial y lo traduce como la miseria que existe en la clase pobre o rica, que sería la sociedad de la saciedad, de la opulencia, del derroche. A través de esta referencia toma como base el espacio total como su principal soporte y medio de interlocución con su territorio, Tepito. El espacio total incluye: la superficie donde se trabaja, el espacio social, el espacio humano.

*“(...) Entendí que a través de la pintura de Tápies pude entender a mi barrio, que decir barrio es decir todo: gente, calles, cosas, conceptos, objetos, formas y modos de vida, entendí que todo esto es historia y especialmente cultura; pero conjuntamente con la rola de la cultura, o como parte esencial de la cultura, está toda la carga emocional, incluyendo las deformaciones mentales y emocionales de los tepiteños. (...) Yo no estaba haciendo arte pobre en Tepito, sino arte de la pobreza, arte en la pobreza.”*³³⁵

³³³ Manrique, Daniel. Tepito Arte Acá: una propuesta imaginada; México; Grupo Editorial ENTE/ Consejo Nacional para la Cultura y la Artes Culturas Populares / Centro de Artes y Oficios / NOVIB / Instituto de Cultura de la Ciudad de México.

³³⁴ Manrique, Daniel. Tepito Arte Acá: una propuesta imaginada; México; Grupo Editorial ENTE/ Consejo Nacional para la Cultura y la Artes Culturas Populares / Centro de Artes y Oficios / NOVIB / Instituto de Cultura de la Ciudad de México.

³³⁵ Manrique, Daniel. Tepito Arte Acá: una propuesta imaginada; México; Grupo Editorial ENTE/ Consejo Nacional para la Cultura y la Artes Culturas Populares / Centro de Artes y Oficios / NOVIB / Instituto de Cultura de la Ciudad de México.

El arte de la pobreza, el arte en la pobreza es la búsqueda del contenido de la materia. La apropiación estética hecha por Daniel Manrique es marcada por las contradicciones de un trabajo que intenta significar los abismos entre la riqueza y la pobreza a través de los muros que case caen, que tienen hoyos, muros que son historias. Manrique intenta hacer hablar a los muros, a los objetos y conectarlos con la historia de Tepito y de los Tepiteños. Además intenta desbordar la historia de los tepiteños produciendo una iconografía de los jodidos que sobrepase las fronteras físicas de Tepito. La historia de los objetos y de las personas queda en evidencia cuando en su libro resalta el comentario de las “trabajadoras sociales del cariño” con relación a la primera exposición que el movimiento Tepito Arte Acá realiza en una galería de arte ubicada en el barrio de Tepito:

“(…) Ay, mana, al ver estos roperos tan raros me senti solita por todas las calles, y luego me senti muerta, encerrada en esa jaula, y luego senti que me acurrucaba entre la pared de aquel cuartito de vecindad donde viviamos, y luego con el baile y esas canciones me llegó la alegría de que no estoy sola, pero también me acordé que fue en un baile así cuando aflojé la primera vez (…)”³³⁶

Aquí la frontera fue establecida por medio de una cartografía que separa el cotidiano de la pobreza, del cotidiano de la riqueza. Son realidades que comparten un mismo territorio, pero no viven con se fuera lo mismo y no lo perciben como lo mismo. Sobre esta misma frontera entre riqueza y pobreza, en la Ciudad de México, la experiencia del Circo Volador surge como un observatorio permanente que intenta establecer cartografías sociales para comprender a la juventud de la Ciudad de México. Resaltan la existencia de un límite social, que demarca los extremos que conforman una sociedad de exclusión y que cada vez más exige una estructuración de una política social, principalmente orientada hacia la juventud.

CIRCO VOLADOR.

El “Circo Volador”, funciona como un espacio de y para la juventud de la Ciudad de México desde 1998. En medio de una población de 25 millones de jóvenes, entre 12 a 14

³³⁶ Manrique, Daniel. Tepito Arte Acá: una propuesta imaginada; México; Grupo Editorial ENTE/ Consejo Nacional para la Cultura y la Artes Culturas Populares / Centro de Artes y Oficios / NOVIB / Instituto de Cultura de la Ciudad de México.

años, que generalmente son calificados en los medios y por el gobierno como “drogadictos, pandilleros, vagos, el Circo Volador busca *“entender a los jóvenes y producir conocimientos que puedan apoyar el diseño de políticas incluyentes y más congruentes con la realidad, las necesidades y aspiraciones de los jóvenes.”*³³⁷

En medio a una población juvenil que se encuentra en su mayoría ubicada en los territorios populares y donde al menos la mitad está en situación de pobreza o extrema pobreza, la necesidad de desarrollar cartografías sociales más congruentes con la realidad abre la perspectiva de plantear políticas sociales que viabilicen *“una variedad de caminos para obtener reconocimiento, para expresarse y para profesionalizar sus actividades.”*³³⁸

Entre los eventos y actividades que desarrollan incluyen: Programas de radio, concurso de bandas de Rock, publicación de Fanzine, organización de conciertos de todas las corrientes musicales juveniles, funciones de cine, funciones de danza, teatro y performance, conferencias y mesas redondas y talleres creativos y productivos. El objetivo:

*“ha sido partir de la “Cultura Común” (Paul Willis, 1994), como un medio para desarrollar la integración de valores y la reconstrucción del tejido social entre los diferentes sectores sociales, mediante el fortalecimiento de las identidades juveniles via la revaloración de sus habilidades, sus potencialidades y el fortalecimiento de su Autoestima (hacia los pobres) y simultáneamente de la construcción y difusión de lenguajes comunes (hacia los sectores integrados). De esta unión, buscamos la identificación de posibles socios que apoyen la iniciativa, mediante dos estrategias fundamentales: la negociación de un espacio físico donde se realicen actividades que surjan de las propuestas de los jóvenes populares para asumir un papel de difusor y visibilizador y no de “catalizador”- y el otro que sean propuestas coherentes con la programación temática del proyecto para que se facilite la participación diferentes grupos sociales con objetivos similares.”*³³⁹

El Centro Cultural Circo Volador pretende constituirse como una infraestructura social y un espacio de atención social orientado hacia la juventud. Constituirse a partir de esta referencia es una estrategia que surgió del diagnóstico del territorio donde está ubicado el proyecto. Tal territorio se caracteriza por diversos problemas y condiciones sociales: Presencia de numerosas “vecindades” a su alrededor, robos frecuentes y violencia; pobreza,

³³⁷ www.circovolador.org

³³⁸ www.circovolador.org

³³⁹ www.circovolador.org

adiciones, niños en situación la calle; la cercanía a un gran Mercado (Jamaica) de abasto popular, escasa presencia de la Seguridad Pública; Servicios Públicos con un nivel bajo de eficiencia; inexistencia de otra oferta cultural recreativa para la zona en general.

En 20 años de existencia y trabajo se evalúa que fueron alcanzados resultados intangibles y tangibles, como: Elaboración de un diagnóstico de la zona; Identificación, integración y trabajo con los grupos sociales existentes en la zona, mediante actividades que fortalezcan sus vínculos sociales, permitiendo una reconstrucción gradual del tejido social; Construcción de redes sociales con agrupaciones como: Asamblea de Barrios, Asamblea del Mercado de Jamaica y Asamblea de Vendedores Ambulantes del Metro; Articulación y trabajo con instancias gubernamentales y ONG's. nacionales y del extranjero; Visibilidad del proyecto como espacio de expresión y formación en beneficio de la comunidad; Estimulación al proceso de cambio cultural; Fortalecimiento institucional, apoyados con organismos internacionales; Revaloración, construcción y fortalecimiento de las identidades juveniles; Incorporación en los conceptos, estrategias y acciones del proyecto la perspectiva de género; Construcción de procesos de empoderamiento de la población; Creación de estrategias que eliminen el proceso de exclusión y discriminación social; 85 Talleres gratuitos de capacitación con actividades como: Dibujo, Pintura, Danza Contemporánea, Teatro, Fotografía, Capoeira, Danza Aérea, Serigrafía, Diseño Gráfico Básico, Asistente de Negocios en Microsoft (word, excel and power point), Reparación de Computadoras, Diseño y Creación de Páginas Web, Inglés, Francés, Guitarra, Iluminación y Sonido, Elaboración de Velas, Alebrijes, Joyería Artesanal, Lectura y Redacción, Escultura, Creación de Comic, Fotografía Estenopéica, etc; 5 Cursos de Verano gratuitos, ofrecido a 50 niños y niñas cada período; 40 Obras de teatro; 400 Programas de radio con temáticas en torno a la juventud; 50 Maratones de cine; 10 Funciones de lucha libre; Servicio de Libro Club; 1 Pagina de Internet sobre Graffiti (Inglés y Francés) www.graffitiarte.org; 1 Pagina de Internet del Proyecto Circo Volador www.circovolador.org; Concurso para Jóvenes Artistas (1,149 participantes en 7 disciplinas) (2004); Concurso para Jóvenes Artistas (420 participantes en 4 disciplinas) (2007); Organización del Primer Festival de Cultura Popular Juvenil Submetropolitana "Culto Joven" con más de 1,300 participantes y 3,000 asistentes durante cinco días; Organización del Segundo Festival de Cultura Popular Juvenil Submetropolitana "Culto

Joven” con más de 500 participantes y 2,000 asistentes en tres días; Creación del “Estudio de Grabación Circo Volador”: “Una memoria para la cultura juvenil alternativa”; Grabación, producción y manufacturación de 500 discos compactos a 25 artistas jóvenes de escasos recursos (en proceso); 350 Conciertos y presentaciones musicales; 5 Proyectos de investigación aplicada; 20 Publicaciones académicas; 7 Tesis profesionales; Participación de más de 100, 000 jóvenes en todas las actividades del proyecto.

El Circo Volador es un proyecto que obtiene 50% de sus recursos a través de convenios de coinversión y los otros 50% por la vía de la organización de eventos. Todos los recursos obtenidos son utilizados en el proyecto y hay periódicamente reportes financieros a los coinversionistas. Las organizaciones involucradas son: ASHOKA (USA), AVINA (Suiza), NOVIB (Holanda), NCCR-NS (National Centre of Competence in Research North - South) (Suiza), UBS (Suiza), World Bank, Kellogg Foundation (USA), Ford Foundation (usa), Secretaria de Desarrollo Social del Gobierno del Distrito Federal, FONCA - CONACULTA, INDESOL, Instituto Mexicano de la Juventud, Delegacion Iztacalco, Delegacion Coyoacan, Delegacion Tlahuac, Secretaria de Cultura del GDF, Gobierno del Estado de Chiapas, Gobierno del Estado de Sinaloa, Televisa, Comex, Comision de Derechos Humanos del Distrito Federal, Secretaria de Seguridad Pública Federal, Secretaria de Seguridad Pública del GDF, IMER (Instituto Mexicano de la Radio). Posicionarse como un espacio de atención social ha proporcionado la configuración de un territorio donde se encuentran la comunidad, la juventud y las autoridades para constituir formas eficientes para intervenir en los problemas sociales.

Según el coordinador Héctor Castillo, en 1987, los jóvenes no tenían un referente claro sobre lo que significa “Institución” y lo único contacto institucional y gubernamental era la policía. En 2000, 89% de los jóvenes a través de una encuesta nacional afirman que desconfían de los políticos y de las instituciones. Este cuadro entre tanto no marca solamente la mente de los jóvenes, ni solamente a las instituciones gubernamentales. El propio Circo Volador, por trabajar con la población que trabaja, también acciona reacciones marcadas de prejuicios y representaciones distorsionadas de la juventud de los territorios populares, como podemos observar en el testimonio de una madre que es vecina del Circo Volador:

“Yo lo veo más que nada como un centro de distribución de drogas, como destrampe. Que fuera un centro cultural que estuviera abierto, entrarían los padres con sus hijos a los talleres. (...) Ahora ya hasta ponen que el prestamos de computadoras es gratuito, el Internet. ¡Claro! Cualquier cosa con tal de atraer jóvenes. (...) Yo no dejaría a mis hijos ir porque yo he visto muchas cosas aquí.”³⁴⁰

La señora nunca ha entrado en el Circo Volador, su evaluación viene de otras referencias. Su mirada está marcada por la ausencia del otro. Este discurso de la ausencia por veces acaba produciendo otro fenómeno que define muchas experiencias artísticas y culturales. El fenómeno de las culturas subterráneas. El Multiforo Cultural Alicia desde este lugar se define.

MULTIFORO CULTURAL ALICIA.

El **Multiforo Cultural Alicia**, como el nombre dice es un foro cultural que da cabida a las experiencias culturales denominadas como contracultura. Básicamente es una referencia de la escena la producción musical independiente y de la contracultura de la Ciudad de México y de otros sitios internacionales. Sus creadores también reconocen al Foro como un Laboratorio de Culturas Subterráneas. El nombre fue inspirado en el nombre de la novela de Lewis Carroll y en una radio autogestiva italiana de los años sesenta.

“El foro ha sido cuna de muchos movimientos musicales en boga entre los jóvenes mexicanos que buscan una alternativa fuera de la música comercial, destacando el ska, el surf y el rockabilly. Muchos grupos afamados de México iniciaron presentándose en El Alicia, en donde se presentan creadores y artistas internacionales realizadores de obras de vanguardia. También en él se realizan talleres y cuenta con un estudio de grabación independiente. El local de conciertos en su segundo piso es reducido en espacio, donde no solo se realizan conciertos sino también conferencias, lecturas de poesía y proyecciones de documentales y películas.”³⁴¹

El Multiforo fue fundado en 1996 como un espacio independiente que privilegia las nuevas propuestas de expresión juvenil. Este se ubica en la colonia Roma de la Ciudad de México. Ejercen una labor cultural, pero también político. Hermanan las características de

³⁴⁰ www.circovolador.org

³⁴¹ www.multiforoalicia.com.org

un centro social con un local de vanguardias culturales. Su labor político tiene como perfil la divulgación y el apoyo a las causas de los movimientos sociales de izquierda:

“Los alicios (como se autodenominan los que trabajan en el proyecto del Alicia) son gente comprometida, por ello han impulsado, en un medio conformista, la disidencia juvenil -a través de foros, carteles y volantes- y promovido causas como los derechos de jóvenes, mujeres, homosexuales e indígenas. A su vez, se han involucrado en las jornadas contra la represión, por la despenalización del aborto, la legalización de la marihuana y en favor del movimiento de resistencia global. (...) A todo ello se suman sus labores cotidianas, que son muchas y muy intensas. De lunes a jueves graban a diversos grupos musicales en su pequeño estudio; organizan conferencias, presentaciones de libros, revistas y discos, exposiciones fotográficas y de pintura. Los jueves ofrecen su espacio para el movimiento zapatista, organizaciones sociales, civiles y colectivos juveniles. Viernes y sábado -a veces incluso los domingos- organizan conciertos. En ocasiones también apoyan a organizaciones sociales y civiles con eventos callejeros.”³⁴²

En función de su militancia han sufrido hostigamiento, clausuras y multas que son casi periódicas por parte de la administración capitalina del Partido Revolucionario Democrático (PRD), influenciados y apoyados por empresarios de antros y bares de rock. Entre tanto, eso no ha impedido que por su escenario hayan pasado más de 3 mil grupos nacionales y extranjeros de todos los géneros musicales de la llamada escena subterránea. Es un espacio autogestivo que fomenta la cultura urbana asociada a los más de 5 millones de jóvenes que habitan la Ciudad de México.

*“Comenzamos a trabajar -dice Ignacio Pineda- con grupos que nadie pelaba, bandas de ska, surf, hardcore, punk-rock, deadmetal, que no tenían lugares para tocar. Se construyó una buena relación con los músicos. **Nos da gusto que muchos grupos que ahora se escuchan en la radio y en conciertos masivos, comenzaron aquí.** Los grupos se han apropiado del foro, se sienten como en casa, se han involucrado en el proyecto.”³⁴³*

Actualmente, el colectivo que mantiene y coordina el Alicia posee otros planes para el futuro. Además de ser una referencia de la contracultura urbana y juvenil de la Ciudad de México, desea también constituirse como centro social, donde pretenden abrir un comedor

³⁴² www.multiforolalia.com.org

³⁴³ www.multiforolalia.com.org

y un consultorio médico para jóvenes. También se proponen montar una imprenta y una editorial para hacer libros y una revista.

BIBLIOGRAFIA.

ALVAREZ, Sonia E., DAGNINO, Evelina e ESCOBAR, Arturo (org.). *Cultura e Política nos Movimentos Sociais Latinoamericanos: Novas Leituras*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2000.

AMARAL, Aracy (comp. Y pról.) y SERRONI, José Carlos. *Arte y Arquitectura del Modernismo Brasileño (1917-1930)*. Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho.

_____. *Artes Plásticas na Semana de 22: subsídios para uma historia da renovação das artes no Brasil*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1979.

_____. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo, Ed. Perspectiva/Ed. Universidade de São Paulo, Vol. 1, 1975.

_____. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoadá e o X-burger*, São Paulo, Nobel, 1983.

_____. *Arte para quê? : a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*, São Paulo, Nobel, 1984.

ANDRADE, Mario. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte / Rio de Janeiro, Villa Rica, 1991.

_____. *Obra Escogida: Novela, cuento, ensayo, epistolario, Selección, prólogo y notas* Gilda de Mello e Souza, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.

_____. *O Banquete*, São Paulo, Duas Cidades, 1977.

_____. *O Baile das Quatro Artes*, 3ª ed., São Paulo, Martins, Brasília, INL, 1975.

_____. *Aspectos da Literatura Brasileira*, 5ª ed., São Paulo, Martins, 1974.

ANDRADE, Oswald. *Obras Completas VI: Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias: Manifestos, teses de concursos e ensaios*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Obras Completas VIII: Teatro: A Morta, O Rei da Vela e O Homem e o Cavalo*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Obras Completas II: Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*, 6ª ed e 5ª ed., Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1978.

ARRABAL, José y ALVES DE LIMA, Mariângela. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Teatro*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.

- ATHAYDE, Celso; MV Hill; SOARES, Luiz Eduardo. Cabeça de Porco. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2005.
- BARCELLOS, Caco. Abusado: O dono do Morro Dona Marta. 12^o Ed., Rio de Janeiro, Ed. Record, 2004.
- BASBAUM, Ricardo (org.). Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias. Rio de Janeiro: Ed. Rios Ambiciosos; 2001.
- BAYIÓN, Damián (org.). América Latina en sus artes. México, Siglo XXI / UNESCO, 1983. (1^o edición 1974)
- BERMAN, Sabina, y JIMÉNEZ, Lucina. Democracia Cultural. Una conversación a cuatro manos, México, FCE, 2006.
- BOAL, Augusto. O Arco-Íris do Desejo: Método Boal de Teatro e Terapia; RJ; Civilização Brasileira; 1996
- _____. 200 exercícios e jogos para ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro; RJ; Civilização Brasileira; 11^o Ed.; 1993.
- _____. ;Stop: C'est Magique!; RJ; Civilização Brasileira; 1980.
- BOLOS, Sílvia. Organizaciones sociales y gobiernos municipales: construcción de nuevas formas de participación. México, Universidad Iberoamericana, 2003.
- BONFIL BATALLA, Guillermo. Pensar Nuestra Cultura, México, Alianza Editorial, 5^a ed., 1999.
- BOPP, Raul. Vida e Morte da Antropofagia. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Brasília, INI., 1977.
- BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro, Rio de Janeiro, Cosac & Naify Edições, 1999, FUNARTE, 1^o edição 1985.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). Cultura e Desenvolvimento. Rio de Janeiro; Ed. Aeroplano, 2004.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa e RESENDE, Beatriz. Artelatina: Cultura, Globalização e Identidades. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2000.
- CANDIDO, Antonio. Iniciação a la Literatura Brasileña, Tradução Antelma Cisneros, México, Ed. UNAM y CCyDEFI, 2005.
- _____. "O Directo à Literatura" in CARVALHO, José Sérgio (org.), Educação, cidadania e direitos humanos, Petrópolis, RJ, Vozes, 2004.

- _____. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Editora Nacional, 1979.
- CARNEIRO, Beatriz. *Reiámpagos com caráter: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. São Paulo, Ed. Imaginário/ FAPESP, 2004.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago y MENDIETA, Eduardo. *Teorías sin Disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México, Ed. Universidad of San Francisco / Ed. Miguel Ángel Porrúa, 1998.
- CHAUI, Marilena. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Seminários*, São Paulo , Ed. Brasiliense, 1983.
- _____. *Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas*, São Paulo, Ed. Moderna, 1982.
- COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella (org.), *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro, FUNARTE / Instituto Nacional das Artes Plásticas, 1987.
- CRESPO, Regina. *Itinerarios Intelectuales: Vasconcelos, Lobato y sus proyectos para la nación*. México, UNAM / CCyDEL, 2004.
- CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Cultura e Democracia na Constituição Federal de 1988. A representação de interesses e sua aplicação ao programa nacional de apoio à cultura*. Rio de Janeiro, Ed. Leira Legal, 2004.
- DELFIN, Martha. "La cultura mexicana a través de la mirada de Monsiváis: el maco, ¿el actual salvaje urbano de la Ciudad de México? (no publicado).
- DUARTE, Rodrigo y FIGUEREDO, Virginia (org.). *Mimesis e Expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; 2001.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. *Definición de la Cultura: curso de filosofía y economía 1981-1982*, México, UNAM/ FFyL / Ed. Itaca, 2001.
- ENRÍQUEZ, Lucero. (In) *Disciplinas: Estética e Historia del Arte en el Cruce de los Discursos*. México, UNAM/ IIE, 1999.
- ESCALANTE, Pablo Gonzalbo (org.). *Encuentros y Desencuentros en las Artes*. México, ed. UNAM / IIE, 1994.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *A Invenção de Helio Oiticica*. São Paulo, Ed. USP, 1992.
- FERNÁNDEZ, Justino. *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, Tomo I, 2001. (1ª edición 1952)

_____. Arte Moderno y Contemporáneo de México, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, Tomo II, 2001 (1ª edición 1952)

FERRY, Luc. Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática: tradução Eliana Maria de Melo Souza. São Paulo, Ed. Ensaio, 1994.

FRANCASTEL, P. A realidade figurativa; São Paulo; Editora perspectiva; 1982.

FUENTES, Carlos. Cristóbal Nonato; México; Fondo de Cultura económica; 1987.

GARCÍA, Rocío e MALACARA, Antonio. Alfredo Arcos: El Hombre de las Maravillas. México, PACMYC / Dirección de Cultura del Estado de México, 2003.

GAYTÁN, Pablo. Desmadernos: Crónica subpunk de algunos movimientos culturales en la submetrópolis defecha. México, UAEM, 2001.

GOGOL, Eugene. El Concepto del Otro en la Liberación Latinoamericana: la fusión del pensamiento filosófico emancipador y las revueltas sociales, México, Casa Juan Pablos, 2004.

GOIN, Maria da Glória. Teorias dos Movimentos Sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos. São Paulo, Ed. Loyola, 4ª Ed, 2004.

GOMBRICH, E. H. Arte e Ilusão; São Paulo; Editora Martins Fontes; 1986

GOUTMAN, Ana. Hacia una Teoría de la Tragedia, Realidad y Ficción en Latinoamérica. México, Ed. UNAM, 1994.

_____. El Espacio Escénico: Significación y Medios. México, Ed. UNAM y FCPyS, 2003.

GRUZINSKI, Serge. La Ciudad de México: Una Historia. México, FCE, 2004.

GULLAR, Ferreira. Argumentação Contra a Morte da Arte. Rio de Janeiro, Ed. Revan, 8ª Ed., 2003.

_____. Cultura Posta em Questão, Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte, Rio de Janeiro, José Olympio, 2002.

_____. Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta, 3ª ed., Rio de Janeiro, Revan, 1999.

GULLAR, Ferreira (org.). Arte Brasileira Hoje, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973.

GUTIÉRREZ, Juana Haces (org.). Los Discursos sobre el Arte. México, UNAM / IIE, 1995.

HAUSER, Arnold. *Historia Social da Literatura e da Arte*. São Paulo, Ed. Mestre Jou, Vol.1: 4º ed., 1982; Vol.2: 2º ed., 1972.

HERSCHMANN, Micael. *O Funk eo Hip Hop invaden a cena*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2000.

HLJAR, Alberto (comp.). *Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX*, México, Casa Juan Pablos, CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, CENIDIAP, FONCA, 2007.

ITÚINE, Leda Miranda. *A Estética Aberta de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, Ed. UAPÉ, 2002.

JACQUES, Paola. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, Ed. Casa da Palavra, 2001.

JUNIOR, José. *Da Favela para o Mundo: A História do Grupo Cultural Afro Reggae*. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2003.

JUSTINO, Maria José. *Seja Marginal, seja herói: Modernidade e Pós-Modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba, Ed. UFPR, 1998.

KONDER, Leandro. *A questão da Ideologia*. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 2002.

LANDER, Edgardo (org.). *La Colonialidad del Saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, CLACSO, 2003.

LEFEBVRE, Henry. *O Direito à Cidade*; tradução Rubens Eduardo Frias, São Paulo, Ed. Centauro, 2001.

_____. *The Production of space*, Oxford: Blackwell, 1991.

MANRIQUE, Daniel. *Tepito Arte Acá: una propuesta imaginada*, México, Grupo Editorial ENTE / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes Culturas Populares / Centro de Artes y Oficios / NOVE / Instituto de Cultura de la Ciudad de México.

_____. *Tepito Arte Acá: ¿Para qué sirve el arte? Para nada*, México, CONACULTA / Culturas Populares e Indígenas (s/ fecha)

MANRIQUE, Jorge Alberto. "El proceso de las artes (1910-1970)" en *Historia General de México*, México, Colegio de México / Centro de estudios Históricas, 2007. (1º edición 2000)

_____. *Una visión del Arte y de la Historia*, México, UNAM / IIE, Tomo I, 2004.

_____. Una visión del Arte y de la Historia, México, UNAM / IIE, Tomo II, 2001.

_____. Una visión del Arte y de la Historia, México, UNAM / IIE, Tomo IV, 2001.

MARIATEGUI, José Carlos. El artista y la época, Lima / Perú, Biblioteca Amauta, 1ª edición 1959.

MARTÍN-BARBERO, Jesús y HERLINGHAUS, Hermann. Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural: conversaciones al encuentro de Walter Benjamin, Iberoamericana / Vervuert, 2000.

MARTÍNEZ, José Luis. "México en busca de su expresión" en Historia General de México, México, Colegio de México / Centro de estudios Históricos, 2007. (1ª edición 2000)

MENEZES, Paulo Roberto. *A trama das imagens: Manifestos e pinturas no começo do século XX*. São Paulo, Ed. USP, 1997.

MEYER, Lourenzo. "La institucionalización del nuevo régimen" en Historia General de México, México, Colegio de México / Centro de estudios Históricos, 2007. (1ª edición 2000)

_____. "De la estabilidad al cambio" en Historia General de México, México, Colegio de México / Centro de estudios Históricos, 2007. (1ª edición 2000)

MICELI, Sergio. Nacional Estrangeiro, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

MILLET, Maria Alice. Lygia Clark: *Obra-trajeto*. c, Ed. USP, 1992.

MONSIVÁIS, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en Historia General de México, México, Colegio de México / Centro de estudios Históricos, 2007. (1ª edición 2000)

_____. Los rituales del caos, México, Ediciones Era, 2001. (1ª edición 1995)

_____. Escenas de pudor y liviandad, México Debolsillo, 2004. (1ª edición 1981)

_____. Amor Perdido, México, Ediciones Era, 1997. (1ª edición 1977)

_____. Días de Guardar, México, Ediciones Era, 2002. (1ª edición 1970)

MORAES, Dênis. *Viaminha: Cúmplices da Paixão*. Rio de Janeiro, Ed. Nórdica, 1991.

NATIERAS, Alfredo (org.). Jóvenes, Culturas e Identidades Urbanas. México, UAM / Miguel Ángel Porrúa, 2002.

NUNES, Benedito. Oswald Canibal. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1979.

ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira e Identidade Nacional, São Paulo, Ed. Brasiliense, 2003.

_____. A Moderna tradição Brasileira. São Paulo, Ed. Brasiliense, 2001.

PAZ, Octavio. "El peregrino en su patria el mercado ajeno" en México en la obra de Octavio Paz, México, FCE, Vol. 3, 1989. (1º edición 1987)

_____. "Los privilegios de la vista" en México en la obra de Octavio Paz, México, FCE, Vol. 8, 1989. (1º edición 1987)

PONCE, Armando (org.). México: Su Propuesta por la Cultura: el siglo XX testimonios desde el presente. México, UNAM / Grijalbo / Proceso, 2003.

RAMÍREZ, Armando. Chin Chin el teporocho, México, Grijalbo, 1985.

RAMÍREZ, Juan Manuel. El movimiento urbano popular en México. México, Siglo XXI / Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, 2º ed., 1999. (1º edición 1986)

REZENDE, Neide. A Semana de Arte Moderna, São Paulo, Ed. Ática, 1993.

RIDENTI, Marcelo. Em Busca do Povo Brasileiro. Rio de Janeiro, Ed. Record, 2000.

ROSALES AYALA, Sívano. Casco: vicéncias de un barrio popular, México, UNAM / Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 1990.

SALOMÃO, Waly. Helio Oiticica: Qual é o Paramgolé? E outros escritos. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 2003.

SANDOVAL, Filadelfo. "Crónicas: hienas de gracia"; Ed. El proyecto Creativo; Dirección de Educación y Fomento a la Cultura del Ayuntamiento de Nezahualcóyotl; 2003

SANTOS, Boaventura. Pela Mão de Alice: O social e o político na Pós-Modernidade, 10º Ed., São Paulo, Ed. Cortez, 2005.

_____. (org.). Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2003.

SARLO, Beatriz. Cenas da Vida Pós-Moderna: Intelectuais, Arte e Videocultura na Argentina. Tradução Sérgio Alcides, 3º Ed., Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2004.

SCHWARTZ, Jorge. Vanguardias Latino-americanas: polémicas, manifestos e textos críticos, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo / Iluminuras / FAPESP, 1995.

SCHWARTZ, Roberto. Cultura e Política, São Paulo, Paz e Terra, 2001.

_____. Que horas são? Ensaios. São Paulo, Cia das Letras, 1987.

SOARES, Luiz Eduardo. *Meu Casaco de General: 500 dias no front da segurança no Rio de Janeiro*, São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 2000.

SOUZA, Jessé. A Construção Social da Subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica. Belo Horizonte, Ed. UFMG, Rio de Janeiro, IUPERJ, 2003.

SOUZA E SILVA, Jailson de e BARBOSA, Jorge Luiz. Favela: Alegria e dor na Cidade. Rio de Janeiro, Ed. SENAC Rio; [X] BRASIL; 2005.

SOUZA E SILVA, Jailson de. Por que uns e não outros? : Caminhada de jovens pobres para a universidade. Rio de Janeiro, Ed. 7Letras, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1987 até hoje. 3ª Ed. Rev. E aum., Petrópolis, Ed. Vozes, Brasília, INL, 1976.

TODOROV, Tzvetan. *La Conquista de América, México, Siglo XXI*, 14ª ed., 2005.

ULLOA, Berta. "La Lucha Armada (1911-1920)" en *Historia General de México*, México, Colegio de México / Centro de estudios Históricos, 2007. (1ª edición 2000)

VARELLA, Drauzio; BERTAZZO, Ivaldo; JACQUES, Paola Berenstein. Maré, vida na favela. Rio de Janeiro, Ed. Casa da palavra, 2002.

VENTURA, Zuenir. Cidade Partida. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1994.

_____. 1968: O ano que não terminou. São Paulo, Ed. Círculo do Livro por cortesia da Ed. Nova Fronteira S. A., 1988.

VIANNA, Hermano. Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1997.

YÚDICE, George. A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Ed. UFMG; 2004.

ZEMELMAN, Hugo (org.). *Cultura y Política en América Latina. México, Siglo XXI / Editorial de la Universidad de las Naciones Unidas*, 1990.

ZÍLIO, Carlos. A Querrela do Brasil: A questão da identidade da arte brasileira, a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari. 2ª Ed., Rio de Janeiro, Ed. Relume-Dumará, 1997.

ZÍLIO, Carlos, LAFETA, João Luiz y LEITE, Lígia. O nacional e o popular na cultura brasileira: artes plásticas e literatura, São Paulo, Editora Brasiliense, 1982.

REVISTAS:

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. "Só me interessa o que não é meu": a antropofagia de Oswald de Andrade. *Revista Latinoamericana de Estudios Avanzados, RELEA, Caracas: Cípost/UCV, V:14, 2001,*

CAMPOS, Haroldo. "De La Razón Antropofágica: Diálogo y Diferencia en la Cultura Brasileña" in *De La Razón Antropofágica y Otros Ensayos; selección, Traducción y prologo de Rodolfo Mata; México; Editora Siglo XXI, pp.1-23.*

CARRASCO, Pablo Alejo. "La Antropofagia Oswaldiana como Solución Americana." *ATENEA; Revista de Ciencia, Arte y Literatura; Universidad de Concepción, Chile; Segundo semestre; Año 1995; Nº472; pp. 77-87.*

CASTRO- KLARÉN, Clara. "Corpo-rización tupi: Léry y el manifiesto antropofago"; *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año XXIII, Nº 45, Lima-Berkeley, 1er, semestre de 1997, pp. 193-210.*

_____. *El Manifiesto antropofago o la contienda Sócrates-Caraibe; Heterotopias: narrativas de Identidad y Alteridad latinoamericana, Ed. Pittsburg, Pennsylvania, Universidad Pittsburg, c.2003, pág. 237-261.*

CORNEJO-POLAR, Antonio. "Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes. *Revista Iberoamericana, Vol. LXIII, Nº 180, Julio-Setiembre, 1997, 341-344.*

DABOVE, Juan pablo y JAUREGUI, Carlos. *Mapas heterotópicos de América Latina, Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año XXIII, Nº 45, Lima-Berkeley, 1er, semestre de 1997, pp.7-35.*

FARIA, Hamilton e GARCIA, Pedro. *Arte e Identidade Cultural na Construção de um Mundo Solidário. São Paulo, Instituto Polis, 2002.*

FARIA, Hamilton e SOUZA, Valmir. *Seminário Desenvolver-se com Arte. São Paulo, Instituto Polis, Anais, Novembro / 1999.*

GALLO, Sílvio. *Modernismo e Filosofia: O caso Oswald; Revista Impulso (Piracicaba), V11- N24- p.89-107, 1999.*

HERNÁNDEZ, Alfonso. *Colección Dos Filos: Literatura e imágenes de un barrio; Nº 2, Centro de Estudios Tepiteños.*

HERNÁNDEZ, Carmen, "Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano en Daniel Mato (org.): estudios y Obras Prácticas Intelectuales Latinoamericanos en Cultura y Poder. Caracas. CLACSO y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, pp. 167-176.

JÁUREGUI, Carlos A. "Saturno Caníbal: Fronteras, reflejos y paradojas en la narrativa sobre el antropófago"; revista de Crítica Literaria Latinoamericana; Año XXVI; N° 51; Lima-Hanover; 1er. Semestre del 2000, pp. 9-39.

JÁUREGUI, Carlos. Brasil especular: alianzas estratégicas y viajes estacionarios por el tiempo salvaje de la Canibalia. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año XXIII, N° 45, Lima-Berkeley; 1er, semestre de 1997, pp. 77-114.

MADUREIRA, Luís. "A Canibal Recipe to Turn a Dessert Country Into the main Course: Brazilian Antropofagia and the Dilema of development"; Luso-Brazilian Review 41:2; ISSN 0024-7413; 2005; by the Board of Regents of the University of Wisconsin System; pp. 96-125.

OSLENDER, Ulrico, "Espacio, lugar y movimientos sociales: hacia una especialidad de resistencia", Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales; Vol. VI, N° 115, 1 de junio de 2002. <http://www.uib.es/geocrit/sn/sn-115.htm>.

PHILIPPOU, Styliane. Modernism and National Identity in Brazil, or How to Brew a Brazilian Stew, National Identities, Vol. 7, N° 3, September 2005, pp.245-264.

RAMÍREZ, Cynthia. "Bienvenidos a Tepito" en Revista Letras Libres, Noviembre, 2007, pp. 20-25.

ROLNIK, Sueli. "Esquizoanálises e Antropofagia." Cadernos de Subjetividade; Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade; Programa de Estudos de Pós-Graduados em Psicologia Clínica. PUC/Universidade Pontifícia Católica de São Paulo; N° 4; pp 1-599; 1° e 2° SEM / 1996.

SCHWARTZ, Jorge. "Um Brasil em Tom Menor: Pau-Brasil e Antropofagia." Revista de Crítica Literaria Latinoamericana; Año XXIV; N°47; Lima-Berkeley; 1er. Semestre de 1998; pp. 53-65.

VINKLER, Beth Joan, "The anthropophagic mother/other: appropriated identities in Oswald de Andrade's Manifesto antropofago", Luso-Brazilian Review, Summer 97, Vol. 34 Issue 1, p 105, 7p.

"Estudios Latinoamericanos: un balance necesario." In LATINOAMÉRICA Anuario de Estudios Latinoamericanos, México, UNAM, N° 35, año 2002, 2003.

Mobilização Cidadã e Inovações Democráticas nas Cidades; Edição Especial para o Fórum Social Mundial 2005.

Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, 1994.

Revista AlterArte, N° 3, Dic/ene, 01/02.

Revista AlterArte, N° 4, Feb/Mar, 2002.

Revista AlterArte, N° 5, Abril/Mayo, 2002.

Revista AlterArte, N° 6, Junio/julio, 2002.

Revista AlterArte, N° 7, Ago/Sep, 2002.

Revista AlterArte, N° 8, Oct/Nov, 2002.

Revista AlterArte, Año 2, N° 10, 2003.

Revista AlterArte, Año 2, N° 12, 2003.

Revista AlterArte, Año 2, N° 13, 2003.

Revista AlterArte, Año 2, N° 14, 2004.

Revista AlterArte, Año 3, N° 15, 2004.

Revista AlterArte, Año 3, N° 16, 2005.

Revista AlterArte, Año 3, N° 17, 2005.

Revista AlterArte, Año 3, N° 18, 2005.

Revista AlterArte, Año 3, N° 19, 2005.

Revista AlterArte, Año 3, N° 20, 2005.

Revista AlterArte, Año 3, N° 21, 2006.

Rio de Janeiro, Trabalho e Sociedade: Dez anos depois como vai você, Rio de Janeiro?; Instituto de Estudos do Trabalho e Sociedade; N° 5, Março 2003.

NEZÁFORA; publicación mensual de cultura y sociedad, Nueva Época, N°12, abril, 2003.

NEZÁFORA; publicación mensual de cultura y sociedad, Nueva Época, N°13, junio, 2003.

NEZÁFORA; publicación mensual de cultura y sociedad, Nueva Época, N°14, agosto, 2003.

NEZÁFORA; publicación mensual de cultura y sociedad, Nueva Época, N°15, septiembre, 2003.

TESIS Y MONOGRAFÍAS.

ALCUBILLA, José Luis. "De la Escuela Mexicana a la Ruptura: las orientaciones estéticas"; Tesis para obtener el grado de Licenciado en Filosofía; Asesor Mtro. Gustavo Escobar, México, FFyL / UNAM; 2005.

CAVALCANTI, Ana Maria. *Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e a função utópica da arte*, Monografía de conclusão de licenciatura en Artes, Rio de Janeiro, Orientador Carlos Zilio, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1994.

LEAL LUCAS, María Helena. *Rubem Valentim y el sentido de brasilidad en su obra*, Tesis para obtener grado de doctora en historia del arte; director de tesis Jorge Alberto Manrique, México, FFyL / División de Estudios de Posgrado / Posgrado en Historia del Arte / UNAM, 2001.

LOPES, Livia. "Sobre a Cura da Arte: Nietzsche, Beuyes, Clark", Tesis para obtener el grado de maestrado; Orientador Dr. Rogério Luz; Brasil; Escola de Comunicação; Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

GARCÍA LUNA, Margarita y GUTIÉRREZ, Pedro. *Nezahualcōyotl: monografía Municipal*, México, H. Ayuntamiento Constitucional de Nezahualcōyotl 2000-2003 / AMECROM / Instituto Mexiquense de Cultura, 1999.

ROSALES AYALA, Silvano. *Tepito Arte Acá: una interpretación desde la sociología de la cultura*, Tesis para obtención de grado en licenciatura, Asesor Carmen Cano Gordon, México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán / UNAM, 1984.

Monografía "Nezahualcōyotl, historia de una Gran Ciudad" (publicación especial con motivo del XXXV aniversario del municipio), H. Ayuntamiento Constitucional de Nezahualcōyotl 1997-2000, Talleres de Publiimpresos Novarte, 1998.

DOCUMENTOS:

1º Encontro sobre Inclusão Visual do Rio de Janeiro; Centro Cultural Correios, 3 a 5 de novembro 2004, Evento FotoRio 2005.

"Até Quando?"; Fotos/ Projeto Imagens do Povo; Observatorio de Favelas; 2005.

Catálogo: *El poder de los Oficios: Tepito Arte Acá, una propuesta*; Galería José María Velasco; CONACULTA / Instituto Nacional de Bellas Artes; 2007.

Catálogo "Tijuana la Tercera Nación"; Editorial Santillana, diciembre 2005.

Catálogo: "Brasil: De la Antropofagia a Brasilia, 1920-1950". IVAM Centre Julio González, Valencia, 26 octubre 2000 - 14 enero 2001, 2000.

Catálogo: "Tudo é Brasil". Lauro Cavalcanti (org.) Paço Imperial do Rio de Janeiro, Itaú Cultural e Ministério da Cultura, Rio de Janeiro 4 agosto a 10 de outubro 2004 / São Paulo 8 novembro 2004 a 6 fevereiro 2005.

Catálogo "Lygia Clark"; Fundación Antoni Tàpies de Barcelona, MAC-Galeries Contemporaines des Musées de Marseille, Fundação Serralves de Porto, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Paço Imperial do Rio de Janeiro e Ministério da Cultura, 1997-1998.

Catálogo: Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos; Fundação de São Paulo, XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo histórico antropofagia e histórias de canibalismo, V. 1 / [Curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa], SP., 1998.

Campaña Municipal de Fomento a la Lectura; Lic. Everardo García Ortiz (coord.); Ayuntamiento Constitucional de Nezahualcóyotl, Dirección de Educación y Cultura.

Boletín de presentación de CECOS en el tercer encuentro de egresados de la Escuela Metodológica Nacional, Guadalajara, Jalisco, 2005.

Boletín de presentación de CECOS, "CECOS: Una experiencia de cultura popular en Neza", 2003.

Boletín Comemorativo de CECOS, "CECOS, una experiencia de acumulación creativa en un sentido social-popular en Neza (1978-2002)"; 2002.

Boletín conmemorativo del 25º aniversario de CECOS, 13 septiembre de 2003.

Perfil mercadológico de Cd. Nezahualcóyotl: estudios comercial, histórico, geodemográfico y socioeconómico del municipio. Universidad Tecnológica de Nezahualcóyotl / División de Comercialización, 2002.

1º Manifiesto de Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 1999.

2º Manifiesto de Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 2000.

3º Manifiesto de Neza Arte Nel Colectivo Neomuralista, 2004.

SITIOS WEB.

<http://www.circovolador.org>

<http://www.multiforoalicia.com.org>.

<http://www.mexicocity.gov.mx/describe/pediente.php>

<http://www.fotolog.com/ciudadneza>

<http://www.observatoriodefavelas.org.br>

<http://www.nosdomorro.com.br>

<http://www.afroreggae.com.br>

<http://www.cufa.org.br>

<http://www.opandeiro.net>

<http://www.vivamfavela.com.br>

<http://www.afn.org.br>

<http://www.mangueira.com.br>

<http://www.gresportela.com.br>

<http://www.salgueiro.com.br>

PERIÓDICOS

CABALLERO, Jorge. "denuncia Neza Arte Nel que quieren borrar del Faro su mural Xólotl"; *La Jornada*: jueves; 14/07/2003.