



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

ARTICULACIÓN DE LA POLÍTICA PÚBLICA PARA LA REALIZACIÓN DE ARTE  
URBANO Y MURAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN GOBIERNO Y ASUNTOS PÚBLICOS

PRESENTA:

RUBÍ CELIA RAMÍREZ NÚÑEZ

TUTOR DR. GERARDO ESTRADA RODRÍGUEZ  
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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



ARTICULACIÓN DE LA POLÍTICA PÚBLICA PARA LA  
REALIZACIÓN DE ARTE URBANO Y MURAL EN LA  
CIUDAD DE MÉXICO

ÍNDICE	
INTRODUCCIÓN .....	9
Capítulo I	
Correlatividad en el espacio público, alteridad y lógica institucional.....	15
1.1 Espacio público, aproximación conceptual.....	16
1.2 Ciudad y derecho a ella, aproximación conceptual .....	21
1.3 La alteridad, aproximación conceptual .....	28
1.4 El proceso relacional en el espacio público.....	32
1.5 La racionalidad de las instituciones, aproximación conceptual .....	36
1.5.1 La lógica de la decisión pública .....	37
Conclusiones .....	43
Capítulo II	
Perspectivas institucionales de arte y cultura en la capital mexicana.....	45
2.1 Proyecto cultural en México en los albores del siglo XX .....	46
2.2 Antecedentes del muralismo en México .....	50
2.3 Modelo cultural en México .....	60
2.4 Institucionalización de la cultura .....	63
2.5 Instituciones culturales y política cultural.....	72
2.6 Lógica Institucional en la secretaria de cultura de la ciudad de México .....	80
2.6.1 Ingreso del gobierno de la ciudad de México a la Agenda 21 .....	90
Conclusiones .....	98
Capítulo III	
El arte en las calles y la transformación colaborativa entre actores sociales .....	100
3.1 Antecedentes del grafiti, arte urbano, mural en la ciudad de México .....	101
3.1.1 Regulación institucional del grafiti en la ciudad de México .....	110
3.2 Economía de la cultura .....	116
3.2.1 Bienes culturales y capital cultural .....	120
3.3 El arte como mercancía.....	126
3.3.1 La economía naranja y las empresas creativas.....	133
3.3.2 La cultura en la Agenda 2030 .....	135
3.3.3 Ciudades Globales .....	136
3.4 Articulación de la política pública para la realización de arte urbano y mural en la ciudad de México.....	138
3.5 Brecha de género en la creación de arte urbano y mural.....	179
Conclusiones.....	181
Anexos .....	189
Bibliografía .....	214

## AGRADECIMIENTOS

Durante las largas caminatas que emprendí en mi adolescencia en la ciudad de México y la zona metropolitana me fue posible apreciar las diversas manifestaciones gráficas en los muros del espacio público. Sin saber el significado a profundidad, para mí, fueron mensajes indescifrables. Lo más impactante fue ver pintar a un joven con un aerosol el nombre de su banda “Los pelones” en una accesoria de algún comercio. La singular forma de moverse frente a su lienzo es algo que permanecerá en mi memoria tal vez hasta que deje este plano, la curiosidad de preguntarle porqué hacía lo que hacía, para saber, conocer cuáles eran sus motivaciones o razones que lo habían llevado a realizar este acto.

A lo largo de esta investigación, que todo indica que inició en mi pubertad, tuve, la gran fortuna de conocer a una gran red de personas involucradas directa o indirectamente con la realización y/o apreciación del grafiti, arte urbano y mural, que me han regalado una historia o que me han compartido sus fotografías de murales o al ver directamente a los realizadores. En el plano académico no hubo excepción, entre los colegas y con los doctores en algo que inició por la curiosidad de saber de qué se trataba, concluyó en un par de artículos de divulgación. Así mismo, los aportes que me han hecho todas y cada una de las personas, sin duda me han ayudado a concretar mis ideas dispersas, me han enriquecido mucho en lo personal.

A todos ustedes, muchas gracias, este trabajo está dedicado a todos ustedes, en la misma medida que a los creadores y creadoras, siempre atentos y dispuestos a platicarme sobre su obra, a mostrarse ampliamente en sus procesos, a abrirse. Gracias infinitas a ellas y ellos, a quienes enlisto conforme los fui conociendo y entrevistando: Enrique Chiu, Dayron López y Raymundo Rocha de Chachachá, Humo, Ariadna Galáz y Jorge Peralta de los Calladitos, a Itzio Barbarena Kidghe (quien fue hasta mi trabajo), Vlocke Negro, Koka, Zukher 85, Denisse Escobedo La India, Romina Becker, Mestizo Salvaje, Diana Bama, Tania Arias, Eva Bracamontes, Pio Diego, Jordan y Beto de Los Nook, Oswaldo Sánchez Spurone y a Eduardo Trasheer. Gracias de la misma forma a los realizadores Irma Macedo de Central de Muros, a Pavel Rodríguez del Colectivo Calpulli del Mercado de Jamaica, a Mai Hernández del proyecto de Comex México Bien Hecho, a Gerso 7 de Meeting of Styles México y a Humberto Reyes, anteriormente Jefe de la Unidad Graffiti de la SSP.

Gracias infinitas a mi mami la Sra. Oso, a mi hermanita Raquel, a Armans y mi cuñada Caro, a Sebas y mi niño hermoso Luca. A mi círculo de amigos cercanos antes de la pandemia Azus, Almita, Yesenia, Gabo, Luis, mis ex roomies y demás personas que estuvieron momentáneamente, muchas gracias. De mi círculo laboral a Angie, Yore, Yares, Ernesto, a la Dra. Ana Rosa Suárez, el Dr. Héctor Zarauz, a la Dra. Concepción Martínez por sus enseñanzas en Historia Oral y especialmente al Dr. Francisco Porras quien continúa enseñándome a hacer investigación. En el plano académico al Dr. Gerardo Estrada que me dio la oportunidad de explorar otras latitudes, al Dr. Héctor Rosales por todos los aportes bibliográficos de suma importancia para la construcción de conocimiento contemporáneo y su apoyo en los ciclos de coloquios de maestrantes, al Dr. Enrique Álvarez

por las últimas precisiones y ajustes a este trabajo breve por confinamiento pero muy sustancioso, a la Mtra. Guillermina Guadarrama por su apertura dada su amplísima trayectoria y expertise en muralismo, y por supuesto a la Mtra. Ana Lizeth Mata por su amabilidad y atención, quien es ya un referente por la enorme labor para los encuentros de arte urbano de talla internacional con académicos y creadores de grafiti y arte urbano en la ciudad de México.

Con la intención de crear un mapa actual en lo que se refiere a instituciones y creadores de arte público, este trabajo también es una invitación a rescatar la memoria, es un ejemplo de cómo se puede generar conocimiento de una forma muy amplia a partir de los actores mismos, en la actualidad hay grandes oportunidades sobre la manera de involucrarse en la investigación etnográfica y cruzar los caminos de otras disciplinas sin dejar el objetivo central en el camino.



## INTRODUCCIÓN

Durante las caminatas que realizamos cotidianamente en las calles, en medio de las multitudes, entre la ocurrencia de una multiplicidad de procesos sociales, mucho de lo que observamos y de lo que experimentamos se va anclando en nuestra memoria. Nosotros, quienes, en la misma medida todos los días contemplamos, aprehendemos, compartimos y acumulamos experiencia habitamos el tiempo y el espacio como sujetos de alteridad.

En el espacio público donde convergen múltiples experiencias, la expresión no verbal ha sido una constante para la sociedad, hay una profunda necesidad de comunicarse a través de mensajes y símbolos, de plasmar escritos que *separan, pero a la vez re articulan mundos* de su experiencia. Sus mundos, sus contextos se hacen manifiestos con el marcaje de un lugar, a veces anónimos, a veces con grandilocuencia. Hay una enorme oportunidad de impacto a través del marcaje caligráfico o con imágenes en el espacio público, el oleaje que puede alcanzar una huella en las calles no tiene precedente.

La memoria es el punto de partida de toda narrativa. A nivel individual cuando recurrimos a la memoria no hablamos del hecho como tal, sino de nuestras ideas en retrospectiva. En los albores del siglo XXI, Marc Guillaume (2000) señalaba que la comunicación tradicional, emisor– receptor, presencial – a distancia, desaparece para ser remplazada por una suerte de “comunicación espectral”<sup>1</sup>. Este tipo de comunicación se vuelve más evidente en las cartas anónimas, en el grafiti o en el periódico mural, el anonimato aparece como una forma en la que el emisor se desarticula de su contexto social e incluso de su realidad. (Baudrillard y Guillaume, 2000, pp. 32-33).

En México la oportunidad de impacto a través del mural desde principios del siglo XX, rápidamente se volvió una tradición continua, y su maduración como “movimiento muralista” continúa siendo referente en todo el mundo. En el contexto de una nación que buscaba la consolidación de las instituciones públicas, había una urgencia por materializar y difundir un nuevo rostro de nación pos revolucionaria. La edificación de esta imagen que resurgía de la dureza de la contienda armada, halló una gran oportunidad con los murales y cuyo soporte institucional fue determinante para que la maquinaria comenzara a caminar.

---

<sup>1</sup> Véase con mayor detalle en Baudrillard, J. y Guillaume, M. (2000). *Figuras de alteridad*. México: Taurus. pp. 32-39.

El espacio público de la capital mexicana ha sido tomado por la obra de muralistas de distintas épocas que han articulado diálogos no verbales de forma monumental. El muralismo mexicano desde su origen a principios del siglo XX tuvo gran reminiscencia en los guetos artísticos en el continente americano y europeo, en gran medida por el grosor de las agendas de “los tres grandes”: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco y la resonancia que alcanza nuestros días, tiene mucho que ver con la promoción y presupuestos que le fueron concedidos por el Estado. Los artistas tuvieron una actividad sumamente prolífica nacional e internacional cada uno de forma distinta, en su plástica o preceptos ideológicos, los autores explotaron su técnica con objetivos muy claros y específicos. El reconocimiento de los tres muralistas tiene un profundo corolario, lograron producir una enorme cantidad de obras en un estilo propio cuyo aporte estético no tuvo precedente.

El muralismo mexicano ha sido estudiado suficientemente desde la óptica de la historia del arte, pero en menor medida como movimiento social, con la sensibilidad que mostrara a los autores que trabajaron con ideas, que superaron toda influencia europea a través de una estética propia social y política y que revolucionó la manera de mostrarla. (Jaimes, 2012, p. 17-19).

Existe una vasta producción bibliográfica enfocada al muralismo a partir de 1920, en ésta, se ha abordado a profundidad el trabajo de la plástica, producción artística y postura política de “los tres grandes”. No obstante, estudios recientes han comenzado a rescatar archivos históricos de suma importancia que habían permanecido en la sombra, probablemente el ejemplo más claro versa sobre la presencia de las muralistas en el movimiento, resurgen importantes nombres para ser documentados como parte esencial en el muralismo. (Comisarenco, 2017).

Es importante hacer una distinción, por un lado, la presente investigación retoma los aspectos más relevantes del muralismo de principios de siglo XX, vistos como parte de un *proceso político cultural* del proyecto de José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública. La distinción radica en que el objetivo central de este trabajo, es conocer el proceso a través del cual se realiza mural y arte urbano en el espacio público en la ciudad de México actualmente.

En este trabajo, se sostiene el argumento de que la tradición muralista en la capital mexicana no ha descansado, las grandes representaciones que se realizan actualmente no solo en la capital sino en todo el país no son considerados parte de un nuevo *movimiento muralista* en muchos circuitos eruditos de arte clásicos. En un ejercicio comparativo de técnica y estilo entre los muralistas de 1920 con los creadores de principios del siglo XXI hay significativas e importantes diferencias perfectamente

identificables, sin embargo, considero que todo apunta que el debate continuará anquilosado en un bucle si el análisis, continua en la comparación de estilos y técnicas, contenidos y composiciones en momentos históricos distintos. En otras palabras, son movimientos sociales distintos, anacrónicos, que evidentemente surgen bajo distintas dimensiones económicas, sociales y culturales.

El movimiento actual de creación de arte urbano y mural en la ciudad de México proviene de una larga transformación. Desde finales de la década de los ochenta, los primeros grafiteros que introdujeron esta técnica en el país, tuvieron gran influencia de varias fuentes, principalmente de los movimientos migratorios provenientes de Norteamérica. Muchos mexicanos en condición de retorno de ciudades como Los Ángeles, Nueva York o Chicago trajeron consigo la técnica del grafiti. En EUA había una profunda escisión racial entre autoridades y grupos minoritarios, comunidades latinas, asiáticas, europeas y en los barrios negros. Algunas de estas minorías buscaron hacer frente a la represión estatal organizándose para expresar aquel descontento bajo el lema *do it yourself*. Sin duda, es posible diferenciar el tipo de organización que tenían las bandas juveniles o *gangs* (pandillas) con los *crews* (grupo organizado para realizar grafiti) de acuerdo a las prácticas cotidianas que éstos desarrollaban. Esta novedosa forma de organización para realizar pintas llegó a México y se extendió rápidamente como un sistema de articulación de símbolos, de caligrafía, de interlocución entre escritores y la sociedad.

Por estas razones, considero que la organización del capitulado en la presente investigación puede hacer más sentido en el siguiente orden. El primer capítulo se compone del marco teórico, considero fundamental fijar una aproximación al concepto de espacio público para abordar la complejidad de la multiplicidad relacional que en él se desarrolla. Pero, ¿Quiénes habitan el espacio público? ¿Yo - Tu? ¿Quiénes o cuales se *encuentran* y tejen las relaciones en esta compleja forma llamada espacio? Evidentemente no será posible explicarlo de manera exhaustiva, empero, la intención de incluir el concepto de *alteridad* en este trabajo es para aproximarnos a la idea de *otredad* y de someter a debate este concepto multidisciplinario a través de una perspectiva latinoamericana.

En este entramado de relaciones considero pertinaz abordar la lógica correlacional entre ciudadanía y las instituciones públicas. Ambas, no son entidades monolíticas, son entidades que han evolucionado y que han formalizado sus relaciones en cierto grado al articular derechos y responsabilidades pero que muchos de sus dominios emergen fuera de la formalidad. La ciudadanía concebida como institución formalizada no cambia tan rápidamente, no camina a la misma velocidad

tan vertiginosa de las sociedades contemporáneas. Para este momento, considero preciso abordar la aproximación conceptual de las instituciones y la lógica de la acción pública desde el enfoque del neoinstitucionalismo y del diseño de las políticas públicas.

En el segundo capítulo se teje gran parte del entramado histórico sobre el muralismo en México, especialmente lo que respecta al proceso del primer proyecto cultural en el país impulsado por José Vasconcelos en 1921. El muralismo mexicano de principios de siglo XX nace y se desarrolla en este país y en una realidad latinoamericana, de ahí su grandeza, importancia e influencia en todo el continente americano y el resto del mundo hasta nuestros días.

Por último, en el tercer capítulo se presenta el corpus del análisis con dos objetivos centrales: 1) Conocer las pautas del arte urbano, su evolución y las formas a través de las cuales se realiza arte urbano y mural en la ciudad de México y, 2) Conocer a profundidad la articulación institucional con creadores y gestores para la realización de arte urbano y mural en la ciudad de México a través de cuatro proyectos: 1) Central de Muros 2017 (7,000 mts<sup>2</sup>), 2) Jamaica la Bella 2019 (3,000 mts<sup>2</sup>), 3) Consonante Iztacalco 2019 (10,000 mts<sup>2</sup>) y 4) Meeting Of Styles México 2019 (1,680 mts<sup>2</sup>).

Los cuatro proyectos que se eligieron como universo de análisis únicamente con dos criterios de selección: i) que se haya desarrollado en la Ciudad de México y, ii) Que fueran murales superiores a los mil metros cuadrados. Se realizaron tres entrevistas en modalidad de historia oral en cada proyecto: dos creadores y un desarrollador del proyecto.

La elección de entrevista fue pertinente debido a que la modalidad de Historia Oral ha cobrado importante relevancia en la investigación histórica en los estudios llamados del “tiempo presente” y su visión comparte universos entre distintas disciplinas sociales y humanísticas para la interpretación del pasado desde los sujetos y actores sociales. La historia oral tiene su soporte en el testimonio oral, es la principal herramienta metodológica y conceptual, dotando de especificidad como campo de producción histórica.

La estructura que sostiene esta investigación titulada “Articulación de la política pública para la realización de arte urbano en la Ciudad de México”, empezó a desarrollarse de un modo similar al procedimiento en el que se hace un mural: en ambas disciplinas es determinante la percepción inicial del realizador / investigador, los principios compositivos de una obra tienen una relación con el todo, al igual que la investigación, la producción de una obra parte de grandes abstracciones y así

contextualizar. En ambas, ocurre la reciprocidad de componentes, sean con el dibujo y el diseño, con la técnica y el mundo de las ideas. Los principios de semejanza, contraste, proximidad, simetría, continuidad, dirección, simplicidad, cierre y relación, pueden ser comparables con las distintas etapas de una investigación.

Este estudio busca el dialogo entre distintas disciplinas de investigación social tales como la sociología, antropología y la ciencia política. Se propone escudriñar los medios y procesos de articulación actual entre la sociedad y las instituciones para explicar cómo se producen murales de arte urbano y mural en la ciudad de México. La propuesta metodológica trata de recabar información desde los actores sociales que se encuentran en la periferia de la formalidad institucional, esto como parte de la estrategia para desentrañar la estructura de significación compleja que muestre dificultades y oportunidades, y principalmente que coadyuve a superar la superficialidad en el análisis, para profundizar sobre “la lógica informal de la vida real”. (Geertz, 1973).

El desarrollo de este estudio abarcó del mes de agosto de 2018 a noviembre de 2020, los capítulos II y III se terminaron en el contexto del confinamiento ocasionado por la pandemia del SARS CoV-2. Alrededor de los meses de junio y julio de 2020 el escenario en materia cultural fue absolutamente incierto. La mayoría de los museos, galerías, teatro, danza y conciertos musicales suspendieron sus actividades en su totalidad en todo el globo. Los presupuestos de los gobiernos se volcaron a los rubros esenciales debido a la desaceleración económica. No obstante, muchos proyectos culturales que se planearon previamente al confinamiento sobrevivieron, especialmente aquellos que tuvieron la cualidad de desarrollarse en soledad y en la vía pública. Donde la alta cultura sufrió un golpe inminente, el arte urbano se fortaleció. Todavía en este inicio del año 2021, parece prematuro apuntalar reglas de operación de la “nueva normalidad”. Por una parte, es el momento en el que la vacuna del Covid 19 se empieza a distribuir en los países más afectados por lo tanto faltaría a ver el impacto de su efectividad, a partir de esto habría que estar pendiente de si las reglas del juego cambian para los eventos que se realizaran en espacios cerrados. En lo que respecta al arte urbano y mural se continuó realizando de forma muy similar hasta antes de la pandemia, en solitario o dupla, siempre a distancia de los espectadores.



## CAPÍTULO I

### CORRELATIVIDAD EN EL ESPACIO PÚBLICO, ALTERIDAD Y LÓGICA INSTITUCIONAL

## 1.1 ESPACIO PÚBLICO, APROXIMACIÓN CONCEPTUAL

El espacio público es aquella zona que se percibe como exterior de la experiencia privada. Afuera, el espacio público predecesor de ciudad, es el lugar donde la acción colectiva va *produciendo* propiamente ciudad. El espacio público es un lugar estratégico de *poder* que se ha ido modificando a través del tiempo en función de *uso* que se le ha ido otorgando principalmente por las instituciones. El abordaje al concepto del espacio público en el presente trabajo, se plantea desde una perspectiva “relacional”, como el área de encuentro que se construye a partir de las relaciones sociales que se van estableciendo. El concepto de espacio público tiene un carácter polisémico que se ha interpretado en distintas épocas y de acuerdo a importantes cambios sociales. (Carrión M., 2016, pp. 16-17).

El espacio público es un ámbito o escenario de la conflictividad social que puede tener una función y otra, dependiendo de los pesos y contrapesos sociales y políticos. (Carrión M., 2016, p. 17).

Como lo explica el académico Fernando Carrión M., el espacio público no es una mera connotación física del espacio, sino una zona de “conflictividad social”:

[...] lo conciben como un espacio de aprendizaje (Joseph, Isaac), ámbito de libertad (Habermas) o lugar de control (Foucault). Y también están, entre otros, los siguientes ejemplos: la Acrópolis, el Ágora o el Foro operaron como espacios de “poder disciplinario” o las propuestas de los ejes viales y monumentales de Haussmann en París o las de Mussolini en Roma que hicieron del espacio público un mecanismo de “control social”. Pero también existen quienes lo entendieron como una “esfera pública” donde la comunidad (burguesía) se enfrenta al Estado, definiéndose como un espacio de libertad. (Carrión M., 2016, pp. 17-18).

Para Fernando Carrión M. el espacio público no es un objeto físico para el estudio, sino que se trata de una realidad en la que convergen múltiples procesos sociales, económicos y políticos, que le dan lógica y coherencia a la ciudad y ciudadanía. En este “contenedor de conflictividad social” destacan las siguientes posiciones tradicionales y la propuesta alternativa de espacio público:

## 1. Concepciones dominantes

- i) Las concepciones dominantes respecto del espacio público son tributarias de las corrientes del urbanismo moderno, ya que sus componentes hacen referencia exclusiva a algún lugar físico (espacio) que tiene una modalidad de gestión o de propiedad (pública).
- ii) La concepción dominante jurídica y bastante difundida es aquella que proviene del concepto de propiedad y apropiación del espacio. Es la que distingue entre espacio vacío y espacio construido, espacio individual y espacio colectivo que conduce a la formación del espacio privado en oposición al espacio público.
- iii) Y otra, más filosófica, que señala que los espacios públicos son un conjunto de nodos –aislados o conexos– donde paulatinamente se desvanece la individualidad y, por tanto, se coarta la libertad. Es decir, expresa el tránsito de lo privado a lo público, camino en el que el individuo pierde su libertad porque construye una instancia colectiva en la cual se niega y alinea.

## 2. Concepción alternativa

El espacio público no es residual, tampoco una forma de apropiación y menos un lugar donde se enajena la libertad. Se trata de superar estas concepciones de espacio público, para empezar a entenderlo a partir de una doble consideración interrelacionada: por un lado, de su condición urbana y, por lo tanto, de su relación con la ciudad y por otro, de su cualidad histórica que cambia con el tiempo según su articulación funcional con la ciudad. (Carrión M., 2016, pp. 18-20).

El espacio público no solo se refiere a aquella concepción físico espacial sino a la vertiente entre ser un recurso al que se puede acceder o bien gobernar de manera colectiva por los que la forman, y como al espacio en el que las restricciones de acceso no están reguladas por un detentador privado, por lo tanto, son de dominio colectivo y público. (Subirats, 2016, p. 73).

Joan Subirats (2016), subraya una tensión inicial entre las ideas de “apropiación” y de “uso comunitario” del espacio público en ciudades contemporáneas, propone una aproximación al concepto de “bienes comunes” de Karl Polanyi a Elinor Ostrom. El autor asume que es elemental referirse a los

bienes comunes alejados de reflexiones morales, es fundamental referirse a sistemas concretos de gestión y de mantenimiento de recursos sociales y ambientales; tampoco son bienes “universales”, se puede excluir a quienes se considera pertinente excluir:

[...] se basan en un conjunto de personas, de implicados, que son “titulares” de esos bienes, y que, como hemos visto, establecen reglas de apropiación, límites en el uso, sanciones y exigencias de trabajo o de recursos por parte de los que tienen vinculación en los mismos. Se trata de bienes que pueden ser privatizados, dados los avances tecnológicos y la rivalidad en su uso, lo que puede aumentar las posibilidades de exclusión. (Subirats, 2016, p. 79).

En la aproximación de Subirats al estudio de los ecosistemas organizados de Ostrom (2000), señala ocho puntos cardinales que caracterizan los bienes comunes:

1. Delimitación de fronteras del recurso o bien común a considerar, de la propia comunidad que lo usa y que tiene la posibilidad de conservarlo.
2. El contexto o el marco funcional el bien común, es decir, las reglas de apropiación y provisión (tradicional, normativo, consuetudinario, etc.), y que condiciones locales persisten (físicas, humanas, geográficas, etc.).
3. Establecer claramente los métodos de decisión colectiva, de tal manera que se asegure que todos los que forman parte de la comunidad implicada en la gestión de supervivencia del recurso, puedan participar en la definición de las reglas constitutivas y operativas.
4. En el tema de control, se pone en relieve la importancia de que sean los propios usuarios del recurso quienes estén implicado en la vigilancia.
5. En concordancia con el punto anterior, que las sanciones por incumplimiento estén graduadas y deben ser incrementales, en busca más de la conformidad que del castigo.
6. Búsqueda de formas positivas de resolución de conflictos a través de los dispositivos que lo faciliten.
7. Reconocimiento por parte de autoridades y autores externos de la autoorganización de los implicados en el uso de los bienes comunales.

8. Posibilidad de organizarse de manera multiescalar, a través de la incorporación de organismos que se inscriban o aniden unos dentro de otros. (Subirats, 2016, p. 77).

Para Joan Subirats, el estudio que realiza Ostrom, demuestra de forma “empírica la gran capacidad de resiliencia ambiental de esas formas de gestión y la fuerte institucionalidad de que se han dotado.” (p. 76). La reciprocidad y regulación de un recurso no tiene por qué terminar en *tragedia* “para los que no aceptan plegarse al mejoramiento y a la modernización auspiciados por el “mercado autorregulado”. (Subirats, 2016, p. 76).

Es fundamental inscribir el contexto que ocupan los bienes comunes en el escenario actual de la economía neoliberal y globalizada, para los temas que nos ocupan en el presente trabajo, el factor tecnológico ha hecho que actualmente, ciertos bienes que eran antagónicos (conocimiento, cultura, arte, etc.), lo dejan de ser cuando deja de ser importante la propiedad “física” del elemento. (Subirats, 2016, p. 78).

## INTERPRETACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO EN AMÉRICA LATINA

La introducción del modelo neoliberal en la región de Latinoamérica generó profundas transformaciones en las esferas económica, política y social. Esta profunda escisión repercutió para el replanteamiento de la interpretación y conceptualización del espacio público. Los efectos de las políticas económicas liberales y la apertura democrática, ocasionaron que el espacio cobrara una relevancia inédita. Este modelo económico condicionó el rendimiento de la ciudad, más por el peso que ejerció el mercado que por las políticas públicas. Le restó fuerza como principal regulador de la ciudad, hay una suerte de choque con la apertura democrática que a su vez derivó en más participación social con miras a la incidencia en las políticas urbanas.

Es así, como el espacio público cobra una importante relevancia en los programas gubernamentales, se yergue como el objeto de estudio que va más allá de una connotación espacial que se entiende desde este momento como un entramado orgánico vital para los gobiernos. Después de la primera mitad del siglo XX, la migración rural hacia las ciudades tuvo un incremento exponencial, el proceso de urbanización y de globalización en la región muestra que la ciudad ya no tiene solamente una referencia de frontera, se agrega la idea de “ciudad abierta vinculada en red”. (Carrión M., 2016, p. 29).

Para Fernando Carrión M. hoy en día el espacio público está siendo “acosado por las nuevas modalidades del urbanismo”. (p. 34). Hay una percepción pública de desprotección del espacio a los ciudadanos, que da la impresión de haberse convertido en una “guarida y no en un hábitat”. (p. 34). El autor identifica cinco elementos en la que interfieren en la plena construcción y cohesión social, la participación restringe a la ciudadanía y se ausenta la tolerancia:

1. Fragmentación: persistencia de espacios unifuncionales y estancos, las partes integran el todo. Los fragmentos que componen un todo vierten un mosaico inconexo, en la ciudad, la fragmentación lleva al habitante a ser visto como un extranjero, se pierde el sentido de pertenencia. A su vez, estas constelaciones se manifiestan en tipos de urbanización, principalmente de la centralidad y periferia. En la centralidad se pueden experimentar dos fenómenos: gentrificación no el que suplanta al pobre por el rico, sino el que suplanta a la población por los grandes negocios. El segundo fenómeno es el de *tugurización*, pagar los costos que exige la centralidad. En la periferia están los “barrios piratas, favelas, villas miseria, pueblos jóvenes, así como los de auto segregación.” (pp. 35-36).
2. Segmentación: se puede entender como los espacios de encuentro determinados por el poder adquisitivo, grado escolar. El espacio público es para los pobres, mientras que los ricos construyen sus propios espacios.
3. Difusión: son ciudades dispersas, “con baja densidad, centralidades débiles y espacios discontinuos (red global de ciudades) o continuos (áreas metropolitanas), es muy difícil construir el sentido de identidad, no hay centralidad, ni encuentro.
4. Inseguridad: la violencia impacta tres condiciones esenciales, “reduce el tiempo de la urbe”, la dimensión, reduce la capacidad de interacción colectiva, hay predilección por los espacios cerrados.
5. Privatización: “gestión privada y la privatización del espacio público” (p. 37), la gestión privada es donde se paga por el uso de las calles, principalmente vías rápidas. En el segundo caso, se expresa la cultura a domicilio.

El espacio público ha cedido mucho del lugar que le corresponde dentro de la ciudad frente a las dinámicas de mercado. El espacio es la realidad que permite el encuentro y la articulación de lo social, de lo colectivo. El autor propone recuperar cuatro elementos primordiales del espacio público dentro de la ciudad: 1) Lo simbólico, la construcción de la identidad a través de la pertenencia y el rol, 2) Lo simbiótico, el lugar de articulación social, de alteridad, de pluralidad entre los habitantes, 3) El

intercambio, de bienes, servicios, información y comunicación, y 4) El civismo, lugar de construcción de ciudadanía, donde se congregan pequeños grupos o multitudes. (pp. 39-41). Hay mucho por recuperar del espacio público, éste, no es lo que leemos, lo que se ve en medios masivos de comunicación o en redes sociales. El espacio público es el que se va construyendo momento a momento, surge de las decisiones simples y complejas que vamos tomando, el actuar se convierte en experiencia. (Carrión M., 2016, pp. 34-41).

## 1.2 CIUDAD Y DERECHO A ELLA, APROXIMACIÓN CONCEPTUAL

Durante la segunda mitad del siglo XX, el periodo que corre del final de la Segunda Guerra Mundial hasta principios de la década de los setenta hubo una gran movilización juvenil que en las esferas social, política y económica, los distintos movimientos estudiantiles y obreros europeos influyeron notablemente para el replanteamiento de nuevas perspectivas en el sector de investigación social. La revolución cultural y tecnológica de este periodo entre guerras, ocurrió en un escenario en que las instituciones políticas buscaban conformar estructuras democráticas que garantizaran el bienestar social. En este mismo periodo la urbanización tuvo un crecimiento sin precedente, en las ciudades con mayor desarrollo y más urbanizadas se registraron movimientos importantes, pero nada comparable con el crecimiento que ocurrió en América Latina. En la ciudad de México la población se quintuplicó entre 1960 y 1980 y el campesinado se redujo a aproximadamente a la mitad, la vida urbana interconectada por las redes de transporte, particular y público, el crecimiento de la oferta laboral, académica y residencial suburbana, se interpretaban como una gran promesa de vida pero que a largo plazo no resultó sostenible.

Considero pertinaz abordar el concepto de derecho a la ciudad a partir de un enfoque de las sociedades capitalistas contemporáneas a través de la mirada de Henri Lefebvre (1968), para posteriormente abordar el enfoque en América Latina desde la perspectiva de Markus Gottsbacher y Jaime Erazo en el trabajo introductorio en *El derecho a la ciudad en América Latina. Visiones desde la política* (2016), donde el derecho a la ciudad es considerado “como un nuevo derecho humano, una reivindicación social y una consigna política” en el contexto latinoamericano. (Gottsbacher y Erazo, 2016, p. 9)

## LA CIUDAD

La crítica de Lefebvre sobre la reconstrucción de las ciudades europeas después de la segunda guerra se debió a que el urbanismo moderno surgió de los congresos internacionales de arquitectura moderna (CIAM) fragmentando la vida común. Las decisiones sobre la vida urbana quedaron en manos de las instituciones. (Molano Camargo, 2016, pp. 6-7).

Las “obras más bellas” —apunta Lefebvre refiriéndose a las ciudades— son sistemas urbanos (que superaron la industrialización) que entretejen una serie de complejidades específicas: 1) el valor de uso y el valor de cambio, 2) la movilización de la riqueza, 3) inversión improductiva, 4) acumulación de capital, 5) extensión del territorio y, 6) las exigencias de la organización dominadora.

[...] Hubo, en efecto, una ciudad oriental vinculada al modo de producción asiático, una ciudad antigua (griega y romana), vinculada a la posesión de esclavos y, más tarde, una ciudad medieval en una posición compleja: inserta en relaciones feudales, pero en lucha contra el feudalismo en la tierra. La ciudad oriental y la ciudad antigua fueron esencialmente políticas; la ciudad medieval sin perder el carácter político, fue principalmente comercial, artesanal y bancaria. Supo integrar a los mercaderes, hasta entonces casi nómadas y relegados del seno de la ciudad. (Lefebvre, 1968, p. 24).

Las ciudades son centros urbanos que no solo han acumulado riqueza, sino que concentran la vida social y política, reúnen “conocimiento, técnica y obras (obras de arte, monumentos).” Pero existe una realidad contradictoria: con la acumulación “a lo monetario, al comercio, al intercambio, a los productos”, la “obra es valor de uso y el producto es valor de cambio”, las ciudades consumen grandes cantidades monetarias, son proveedoras de “placer y prestigio.” (Lefebvre, 1968, p. 24).

Con la aparición de la burguesía de la etapa industrial la configuración de las ciudades antiguas y medievales cambian. Las redes de transferencia de dinero esenciales para el capitalismo comercial se convirtieron en *móvil* de riqueza y las tierras y su cultivo dejan de ser también principio de opulencia. Estas causas modificaron las sociedades (la ciudad, el campo y las instituciones) en una suerte de red de ciudades interconectadas y que fuera la base en la que surgió el Estado moderno. (Lefebvre, 1968, p. 25).

[...] La ciudad conserva un carácter orgánico de comunidad que procede del pueblo y que se traduce en una organización corporativa. La vida comunitaria (que comporta asambleas generales y parciales) en nada impide la lucha de clases. Al contrario. Los violentos contrastes entre riqueza y pobreza, los conflictos entre poderosos y oprimidos, no impiden el apego de la ciudad ni la contribución activa a la belleza de la obra. [...]. (Lefebvre, 1968, pp. 25-26).

Al respecto, Lefebvre explica una posible opacidad en un hecho sobresaliente, considera que las sociedades que fueron muy opresivas fueron muy creativas y prolíficas en la creación de obras, por el contrario, “la producción de productos” reemplazó la creación y las relaciones sociales con relación a esas obras, las sociedades que reemplazaron la opresión por la explotación aniquilaron la capacidad de creación, “[...] La noción misma de <<creación>> se paraliza o degenera, rediciéndose al <<hacer>> y a la <<creatividad>> (al <<hágalo usted mismo>>, por ejemplo). (Lefebvre, 1968, p. 26).

[...] la ciudad y la realidad urbana son reveladoras de valor de uso. El valor de cambio, la generalización de la mercancía a través de la industrialización, tienden a destruir (subordinándolas) la ciudad y la realidad urbana,<sup>2</sup> [...] (Lefebvre, 1968, p. 26).

La expresión *tejido urbano* es poco precisa ya que se puede entender como “cierta proliferación biológica” sobre una extensión terrestre pero no precisa que esa proliferación deja fuera “aldeas, pueblos y regiones enteras”. Por ello, el autor propone distinguir un tejido urbano empleando el concepto de *ecosistema*, ya que éste se refiere a una “unidad coherente constituida alrededor de una o varias ciudades antiguas o recientes. [...]” (p. 31). Sin embargo, el tejido urbano no es solo se remite a su *morfología*, sino que es una “forma de vida” es decir, *la sociedad urbana* en la que acontecen fenómenos de la vida social y cultural. (Lefebvre, 1968, p. 32).

[...] La sociedad y la vida urbana, inscritas en el *tejido urbano*, penetran en el campo. Semejante manera de vivir se vincula a determinados sistemas de fines y sistemas de

---

<sup>2</sup> Las comillas son del autor. Lefebvre, H. (1968). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Artes Gráficas Cofás.

valores. [...] En resumen, hablamos de una determinada racionalidad que rige la ciudad. (Lefebvre, 1968, p. 32).

El núcleo urbano (imagen y noción de ciudad), “reúne la formación y la información, capacidades de organización y de decisiones institucionales” se muestra como un proyecto de centralidad, de poder. (p. 33). Con todas sus complejidades, el tejido urbano no desaparece, sino que se va transformando, tanto como un proceso natural, pero también por la participación voluntaria de aquellos agentes poseedores del capital (medios de producción) y también la clase obrera, el proletariado. (Lefebvre, 1968, p. 34).

Lefebvre se sirve del proceso que se vive en la capital francesa del siglo XIX y XX para identificar las grandes transformaciones rural-urbano. La transformación de un “barrio aristocrático” tras la llegada de la revolución industrial, la burguesía “progresista” del crecimiento económico se instaló y ganó todo el terreno de la capital y para reproducir ese crecimiento económico dentro de una lógica “racional”. (p. 35). Hacia la segunda mitad del siglo XX, la aparición de “nuevos conjuntos” y “nuevas ciudades” que derivaron del desbordamiento del capitalismo y el acelerado crecimiento demográfico, el Estado asume la reproducción de conjuntos inmobiliarios que hasta entonces eran parte de la economía de mercado, sin convertirse en un “servicio público”. Sin embargo, las acciones estatales hasta el momento del análisis lefebveriano, no seguían un parámetro urbanístico, sino que obedecían una lógica de proveer el mayor número de vivienda, al menor costo, en tiempo récord. (Lefebvre, 1968, p. 40).

## EL DERECHO A LA CIUDAD

En las sociedades urbanas el cúmulo de necesidades humanas individuales (de consumo dirigido) y sociales tienen una naturaleza antropológica:

[...] son opuestas y complementarias a un tiempo, comprenden la necesidad de seguridad y la de apertura, la de certidumbre y la de aventura, la de organización del trabajo y la de juego, las necesidades de previsibilidad y de imprevisibilidad, de unidad y diferencia, de aislamiento y de encuentro, de intercambios y de inversiones, de independencia (cuando no de soledad y de comunicación, de inmediatez y de

perspectiva a largo plazo. [...] A esas necesidades [...] se les añaden [...] las necesidades de actividad creadora, de obra (no solo de productos y bienes materiales consumibles), de información, de simbolismo, de imaginación y de actividades lúdicas”. (Lefebvre, 1968, p. 125).

Estas necesidades —dice Lefebvre—, son manifestaciones y momentos que superan la división fragmentaria del trabajo. El autor se pregunta si estas necesidades son en realidad “necesidades urbanas específicas de lugares cualificados, lugares de simultaneidad y encuentros”, lugares donde el intercambio puede remplazar *el valor del intercambio*. (p. 126). La realidad urbana es la *praxis*, la práctica social, “la ciudad históricamente conformada ya no se vive ya no se percibe en la práctica. [...] solo es posible la construcción de una nueva ciudad, sobre nuevas bases, a otra escala, en otras condiciones y en otra sociedad.” (Lefebvre, 1968, p.127).

Para Lefebvre hay una escisión entre *la filosofía de la ciudad* y *la ciencia de la ciudad*, el objeto de estudio un cuerpo social, la ciudad, lo urbano, el sistema de significaciones del *habitar* “en uno u otro sitio supone la recepción, la adopción y la transmisión de un sistema determinado” (p. 131) a veces es heredado y modificado en la práctica, lo que implica que en *la ciencia de la ciudad*, interpretado en el formalismo, funcionalismo y estructuralismo, explicar lo urbano como función, formas y estructura, parece ser interpretado como un sistema de significados dogmatizado, totalitario.

Las políticas tienen su sistema de significaciones —las ideologías— que les permiten subordinar los actos y acontecimientos a sus estrategias. (Lefebvre, 19668, p. 131).

El enfoque sociológico de Lefebvre, propone mirar hacia el conocimiento y a la recuperación de las capacidades que integran lo urbano y a las condiciones de participación práctica para construir modelos que son componentes de la realidad urbana. (Lefebvre, 1968, p. 32).

Los derechos del individuo sobre la ciudad, han derivado de los efectos sociales que ha ejercido la presión de las masas, es la inscripción de las costumbres de los hechos sucesivos. “[...] el *derecho a la ciudad* se plantea como una denuncia, como una exigencia.” (p. 138) “[...] no pude concebirse como un simple derecho de visita o como un retorno a las ciudades tradicionales. Solo pude formularse como un *derecho a la vida urbana*, transformada, renovada.” (Lefebvre, 1968, pp. 138-139).

[...] Poco importa que el tejido urbano *encierre* el campo y lo que subsiste de vida campesina, siempre que <<lo urbano>> —lugar de encuentro, prioridad del valor de uso, inscripción en el espacio de un tiempo elevado al rango de bien supremo entre los bienes —encuentre su base morfológica, su realización práctico-sensible. Ello exige una teoría integral de la ciudad y de la sociedad urbana que utilice los recursos de la ciencia y del arte. (Lefebvre, 1968, p. 139).

En el esquema fundacional de derecho a la ciudad desarrollado por Lefebvre, “la posibilidad y la capacidad de los habitantes urbanos y principalmente de la clase obrera, de crear y producir ciudad.” El urbanismo moderno es una oportunidad estratégica para el Estado y capital financiero para mercantilizar la vida urbana a través de la producción y racionalización del espacio. También lo es de segregación porque se imposibilita la participación de los trabajadores en las decisiones sobre la ciudad. (Molano Camargo, 2016, p. 6).

## EL DERECHO A LA CIUDAD EN AMÉRICA LATINA

Da la impresión que la visión institucional sobre las ciudades que se encuentran en medio de las dinámicas de mundialización y mercantilización, es de un “ente”, una “isla” modificable a través de un “tratamiento” con herramientas propias del urbanismo desde el diseño de políticas públicas. Algunos casos empíricos<sup>3</sup> por ejemplo de naturaleza medio ambiental, en el feminismo y de justicia social, han demostrado que la perspectiva institucional a solución a problemas sociales con el enfoque de “urbanismo emprendedor” ha carecido de alcance para resolver la compleja relación de *poder* predominante en la ciudad. El derecho a la ciudad en Latinoamérica trata sobre la construcción de abajo hacia arriba “de todos los derechos sociales incluidos el de la ciudad y el de los derechos comunes.” (Gottsbacher y Erazo, 2016, p. 11).

Muchos de los conjuntos urbanos en la región latinoamericana contemporánea, son altamente heterogéneos, la gestión institucional sobre éstos se ha ido transformando en una maquinaria de

---

<sup>3</sup> Al respecto la Dra. María Concepción Martínez Omaña, ha desarrollado su investigación con un enfoque a los campos de estudios urbanos regionales y del territorio y las repercusiones urbanas y sociales de las políticas públicas, entre las que destaca la línea de investigación “cultura del agua, representación y prácticas sociales del agua en el siglo XX, para saber más, Martínez Omaña, M. C. (Coord.). (2009). *El agua en la memoria. Cambios y continuidades en la ciudad de México, 1940-2000*, México: Instituto Mora.

mercantilización del espacio con sus megaproyectos, algunos inmobiliarios, otros comerciales en colaboración con empresas privadas. En el trabajo *El derecho a la ciudad en América Latina* (2016), que surge para retomar las reflexiones lefebverianas acuñadas en 1968 para abordar la compleja relación que deriva de la inercia de la “economía mundial que hegemonícamente es capitalista y neoliberal” entre las instituciones y la sociedad, el derecho a la ciudad clama por el derecho a *hacer ciudad* en Latinoamérica.

En el extenso análisis de la obra, hay un posicionamiento que capta especialmente la atención: “la institucionalización de la propiedad privada es vista como única vía para tener derechos de propiedad”, en la lógica de las instituciones, estas deben contar con un marco legal que garantice los contrapesos, de restricciones, pero también deben otorgar transparencia, credibilidad y confianza entre las organizaciones civiles y políticas.<sup>4</sup> (Gottsbacher y Erazo, 2016, p. 11).

El modelo social neoliberal que sustituyó al modelo de bienestar en México a principios de la década de los ochenta que fue implementado para enfrentar la crisis económica, atenuó las desigualdades sociales, la pobreza, el desempleo y el crecimiento de la informalidad puso al descubierto la ineficacia de las políticas económicas en marcha. La apertura comercial del nuevo modelo de desarrollo y los “ajustes económicos” que se ha prolongado por décadas, trajeron consigo efectos de “costo social” invaluable. La caída del salario, del empleo y subempleo, se sumaron a la inatención de seguridad social y educativa incidiendo negativamente en “el ejercicio de los derechos ciudadanos y en las posibilidades de profundizar y consolidar los procesos democráticos que viven actualmente los países latinoamericanos.” (Ziccardi, 2016, p. 27).

La ciudad de México es un centro urbano que, reúne la vida política y social, conocimiento y técnica, como lo explica Alicia Ziccardi (2016) es el “principal espacio de la articulación de la economía nacional e internacional y centro hegemónico de la educación y la cultura”. (p. 30). La autora distingue dos dimensiones de análisis, en la primera, describe que las condiciones sociales, en específico las condiciones de empleo son el resultado de los ajustes económicos neoliberales. Sin embargo, los procesos de terciarización están sumamente polarizados:

---

<sup>4</sup> En el apartado 1.5 La racionalidad de las instituciones, se analiza con mayor detalle en acuerdo institucional de contrapesos desde la perspectiva de Peters, B. G. (2003). *El nuevo institucionalismo. Teoría institucional en ciencia política*. Barcelona: Gedisa.

[...] en la capital del país se concentran las principales actividades de los servicios avanzados —bancarias, financieras, de la informática— las cuales demandan mano de obra de alta calificación [...] Pero el principal mercado de empleo para grandes mayorías que carecen de calificación se caracteriza por ofrecer condiciones de precariedad e informalidad, de bajos salarios y carente de seguridad social. Principalmente en el comercio y en la prestación de servicios personales de baja productividad [...]. (Ziccardi, 2016, p. 30).

La alternancia en el poder en el gobierno de la ciudad de México en 1997, hasta entonces bajo el dominio hegemónico, permitió la apertura a políticas de “inclusión social y políticas urbanas participativas” bajo la premisa colaborativa e inclusiva de la ciudadanía en los asuntos de la administración pública, sin embargo, estas políticas tienen limitantes debido a que son “políticas económicas de corte neoliberal” que en capítulo II se abordarán con más detalle. (Ziccardi, 2016, p. 31).

### 1.3 LA ALTERIDAD, APROXIMACIÓN CONCEPTUAL

El concepto alteridad tiene una connotación multidisciplinaria muy amplia cuyas bases teóricas se encuentran en el pensamiento platónico y aristotélico. La reconceptualización que viene en la era moderna a raíz de los planteamientos del ser y la conciencia de Descartes y la conciencia moral de Kant, sirven como eje rotor para futuras generaciones. Para Hegel (1982) la alteridad es parte del proceso de la dialéctica, el aporte más contundente del teórico alemán respecto al concepto es que le otorga una connotación metodológica “algo está en-sí, cuando al salir del ser-para-otro, ha vuelto en sí.” (González Silva, 2009, p. 120).

En la aproximación hacia el concepto en la filosofía contemporánea, la obra del autor de origen judío Emmanuel Levinas (1961) ha tenido una profunda influencia no solo para el pensamiento europeo, sino que su eco influyó a destacados humanistas latinoamericanos desde hace algunas décadas. El autor fue un férreo crítico al pensamiento occidental que constantemente regresa “al ser, que excluye cualquier trascendencia”, hay tres elementos fundamentales en la construcción ética filosófica

en su construcción teórica: la influencia religiosa en la tradición judía, la fenomenología de Edmund Husserl (1913-1996) y el holocausto. (Quintero S. J., 2014, p. 1).

En Levinas toda relación parte de una asimetría, hay una imposibilidad de ser considerado solo “en sí mismo”, “comprender el ser es existir, pensar ya no es contemplar sino comprometerse”. Su propuesta ética se basa en la responsabilidad sobre el otro, esta apertura es la que provee el conocimiento sobre uno mismo y se vuelve en una forma de reafirmación sobre nuestra posición en el mundo. La ontología de la totalidad anula la eticidad de la existencia, la posibilidad de la otredad. El reconocimiento del otro no trata de una relación de armonía, sino la asimilación de la otredad como semejante, “[...] toda la realidad es ontológicamente relacional, el ser humano queda mucho mejor definido como relación que como mera sustancia.” (Quintero S. J., 2014, p. 6).

La alteridad, la heterogeneidad radical de lo Otro, sólo es posible si lo Otro es otro con relación a un término cuya esencia es permanecer en el punto de partida, servir de *entrada* a la relación, ser el Mismo no relativamente, sino absolutamente. (Levinas, 1961, p. 60).

Por lo tanto, la proximidad del otro nos da conciencia de responsabilidad en *mi pasividad*, sino el sentido de extrañeza, en la pluralidad, observar el rostro del otro, es salir de uno mismo. Pero la responsabilidad sobre el otro no se refiere a la posesión, sino sobre el cuestionarse “el no poder sobre el otro”, “[...] la presencia del otro me hace responsable es porque su manera de ser otro cuestiona mi conciencia y me permite salir, acontecer.” (Quintero S. J., 2014, 8).

Lo absolutamente Otro, es el Otro. No se enumera conmigo. La colectividad en la que digo <<tu>> o <<nosotros>> no es un plural del <<yo>>. Yo, tú, no son aquí individuos de un concepto común. Ni la posesión, ni la unidad del número, ni la unidad del concepto, me incorporan al Otro. (Levinas, 1961, p. 63).

Al adentrarse en los terrenos de la libertad, Levinas plantea la existencia de un código moral dada la espontaneidad de la libertad en los individuos, en su experiencia con la *Shoah*, reconoce la razón “déspota” del concepto de libertad, considera que una comunidad limitada y hasta violentada por la presencia del otro, la pasividad y vulnerabilidad pueden ser elementos primordiales en las relaciones.

Sin embargo, Quintero S. J. (2014) considera que este código moral no tiene efecto en el Estado de derecho, que en la norma “permite una convivencia de mínimos éticos”. (Quintero S. J., 2014, p. 9).

La alteridad es la presencia del otro en el yo; una presencia que se conforma como ‘relación entre libertades [...]; una relación con lo infinito que, a través del pensamiento, desborda el pensamiento y llega a ser relación personal.’” (Quesada Talavera, 2011, p. 397).

## RECONCEPTUALIZACIÓN EN AMÉRICA LATINA

El agudo análisis de Levinas a la filosofía totalizadora continúa siendo un referente preliminar en el abordaje del concepto de alteridad y que ha influenciado notablemente la filosofía latinoamericana. El filósofo Enrique Dussel (1973) ha integrado el pensamiento levinasiano sobre alteridad de una forma crucial que mira hacia la ruptura con el totalitarismo dialéctico, su propuesta analéctica surge como un camino a la desarticulación del lenguaje tradicional del imperialismo europeo de Kant, Hegel y Heidegger. Dussel, aborda por primera vez en Latinoamérica la idea del renacer filosófico como la cuarta edad de la filosofía contemporánea y post-imperial y analógica a las filosofías africana y asiática, “[...] filosofía de los oprimidos a partir de la opresión misma. Filosofía de la liberación de las naciones pobres del globo.” (Dussel, 1973, pp. 12-13).

Un individuo es el mismo desde su nacimiento hasta la muerte, sin embargo, se está frente a una alteridad que significa “el advenimiento de sucesivos e históricos horizontes del fluyente poder-ser.” Día a día, elección tras elección nos va constituyendo, como un devenir tras otro, a tal grado que somos responsables de lo que en *sí* hemos hecho. (Dussel, 1973, p. 80).

Si el hombre fuera absoluto-infinito no debería determinarse en una dirección, convirtiendo en lo imposible todos los restantes posibles-pasados; podría ser-totalidad aunque en ese caso no tendría tampoco posibilidades (ya que el no-ser del poder-ser no tendría lugar). (Dussel, 1973, p. 80).

En la ontología clásica aristotélica, el proceso “alterificante” se explica con la frase “el hombre es el origen de la *praxis*”, cuando el individuo se hace cargo de la espontaneidad de sus acciones, esto

significa irse alterando desde la “mismidad”. Pero Dussel se refiere a la praxis en el nivel de elección existencial, a la decisión de tomar las posibilidades que se eligen o empuñarlas o huir de ellas. (Dussel, 1973, p, 81).

El ámbito de la elección de posibilidades es idéntico al de la libertad. Cuanto más libertad se tenga en el dejar-ser a las posibilidades para que manifiesten su referencia al poder-ser, tanta mayor posibilidad habrá de elegir. Pero como la libertad, la elección está fácticamente condicionada. (Dussel, 1973, p, 83).

La *alteración* progresa a través de la experiencia que ocurre como eventos personales e intransferibles, esto refirma su irrepitibilidad y por ende un destino personal, es la historia de la que cada uno es responsable por *determinación decisiva*. La totalidad es fluyente e inalcanzable, el momento en el que manifiesta, deja-ser a las posibilidades, deja a la vista el poder-ser el momento *pre-vio*, el de la “pre-ocupación”, eso es libertad, “la libertad es más bien el tomar toda la posibilidad como intotalizante [...]”, sin embargo, la esencia finita del individuo lo obliga a tomar *una* decisión. Dussel plantea no perder de vista ningún término complementario o antitético: “[...] la libertad como indeterminación y la elección como determinación.” (Dussel, 1973, p. 84).

[...] *Ninguna* de mis experiencias particulares puede realizar mi poder-ser; pero al mismo tiempo yo no me actualizo jamás sino a través de un modo concreto que excluye todos los otros modos.” (Dussel, 1973, p. 84).

En el proceso deliberativo, la elección, significa pensar con detenimiento cada cuestión que tenemos frente, eso es salirse del “flujo de la cotidianidad, sino que es una manera habitual de existir, es la “hermenéutica existencial que está integrada a la praxis misma”. El compromiso es peligroso y ambiguo, pero es el modo en que el individuo existe, “es la determinación de la alteridad perfecta, electiva e histórica.” (Dussel, 1973, p. 84.)

La alteridad significa apertura o exposición al Otro, apertura “al misterio de la libertad del Otro (ajena) espera en el sosiego (no ya como ‘voluntad de dominio’ sino como ‘voluntad de servicio’) a que ‘el Otro’ se exprese, desde su ámbito incomprensible [...]”. (Dussel, 1973, p. 122).

## 1.4 EL PROCESO RELACIONAL EN EL ESPACIO PÚBLICO

Continuando con la perspectiva relacional que acontece en el espacio público, es imprescindible describir el carácter formal e informal de los actores que construyen estas relaciones. El concepto de “ciudadanía” ha tenido una connotación jurídica normativa de estatus de derechos y obligaciones, pertenecer a una nación. Desde la consolidación del “derecho liberal” acuñado por Locke que hereda a Rousseau en el “pacto social” del *Contrato Social* todas las personas se transforman en “cuerpo moral y colectivo [...] y como persona pública resultante de la unión de todo recibe el nombre de República”.<sup>5</sup> Esta asociación es el pueblo, los ciudadanos. (Allegue Aguete, 2001, p. 39).

El viraje que dieron las instituciones políticas al término de la Segunda Guerra Mundial, amplió el espectro sobre los derechos y deberes del individuo con la declaratoria de la Ley Fundamental de Bonn de 1949<sup>6</sup> a una reconceptualización civil, política y social en los modelos de organización, sin embargo, la unificación de los conceptos de “persona” y “ciudadano” continuaba poniendo en duda la efectividad de los derechos de cada idea. La teorización sobre el concepto ciudadanía abre nuevos caminos al considerar “la superación del concepto liberal-ilustrado de la ciudadanía, mediante la ruptura de la identificación de los derechos fundamentales con su nacionalización y la desestatización de las nacionalidades.” (Allegue Aguete, 2001, p. 40).

La ciudadanía es “una conquista social y política” en las sociedades modernas, en el contexto de las sociedades culturalmente diversas de grandes movimientos migratorios, feministas, de activismo ecológico, entre otros, muestran que la formalidad de la ciudadanía ha ido cambiando rápidamente.

En la ardua tarea de aproximación a un concepto tan grande y cambiante como el de ciudadanía, Saskia Sassen realiza una exhaustiva revisión histórica sobre la noción en *Territorio, autoridad y derechos* (2010), propone una reorientación de la teorización que toma en cuenta el peso de la sociedad civil que orbita fuera de la “formalidad” institucional. En el presente trabajo, ocuparé la revisión que hace la autora sobre la correlación entre dos entidades fundamentales: ciudadanía e instituciones en el contexto contemporáneo.

---

<sup>5</sup> Las comillas son de la autora. Allegue Aguete, P. (2001). Sobre el concepto de ciudadanía: ¿una senda ilustrada? *Jueces para la Democracia*, 41, pp. 37-42.

<sup>6</sup> La Ley Fundamental de Bonn entró en vigor en 1949, fue creada en virtud de lo estipulado en los “Documentos de Frankfurt” para la creación de una asamblea para redactar la constitución federal y democrática.

Para Sassen (2010) la revisión histórica se vuelve una herramienta fundamental a la hora de complejizar el análisis sobre ciudadanía, aunque el concepto no ha tenido cambios sustanciales en sus rasgos centrales durante el último siglo, la autora asume que tanto las instituciones estatales como la ciudadanía, no son entidades lineales o monolíticas, sino que con el paso del tiempo han ido cambiando sus formas y con ello la articulación de su interrelación. El marco teórico que utiliza se enfoca al concepto de ciudadanía y su inserción en el Estado-nación, ambas vistas como instituciones construidas en la formalidad. (Sassen, 2010, p. 45).

El análisis historiográfico de la autora traza una línea muy prolífica sobre el aporte teórico de diversos especialistas en el tema de ciudadanía, la reconceptualización ha sido fundamental sobre todo en el contexto en que la sociedad civil cobra un peso mayor para la teoría social y política, pero todo apunta a que la problematización del concepto ocurre en función a cinco elementos:

1. Estatus legal
2. Conjunto de derechos
3. Actividad política
4. Forma de identidad
5. Sentimiento colectivo

La ciudadanía en la concepción liberal es un estatus, un eje que articula derechos y responsabilidades, es un lugar estratégico de acción política, que forja estrictamente ciudadanos con derechos. En realidad, es muy raro que la igualdad formal “encarne” la igualdad social. La reconceptualización que propone Sassen plantea dos distinciones analíticas: en primer lugar, sobre el aparato que conforma la ciudadanía como institución formal, y en segundo plano, sobre los dominios que emergen fuera de la formalidad. (Sassen, 2010, pp. 351, 354-364)

La deconstrucción de la institución [...] da cuenta de esta variabilidad a partir de dos procesos analíticos: el nuevo despliegue de algunos componentes específicos de la ciudadanía en una amplia gama de ubicaciones institucionales y órdenes normativos; y la detección de un número creciente de espacios donde las características formales o pragmáticas de la ciudadanía generan inestabilidad en la institución y, por lo tanto, una posibilidad de cambios. (Sassen, 2010, p. 351).

La autora asume que algunas dinámicas actuales, como la globalización, digitalización, los derechos humanos y activismo ambientalista, entre otros, están desestabilizando los sistemas y significados existentes. Sassen problematiza a partir de tres aspectos que influyen en la conceptualización actual de ciudadanía:

1. La ciudadanía que se genera por aquellos sujetos excluidos de la formalidad institucional y por lo tanto “allana el terreno para los derechos de los actores no formalizados” lo que puede modificar, puede haber un cambio conceptual de formalidad institucional.
2. La apertura que el propio Estado concede a la ciudadanía post o transnacional en el contexto de globalización.
3. El Estado competitivo y Ejecutivo casi privatizado que reducen labores legislativas y judiciales. (Sassen, 2010, pp. 364-365).

[...] las definiciones estrictas y formales de la ciudadanía resultan cada vez más insuficientes. Si bien se trata de algo que en cierto modo siempre ha sido así, esos trabajos indican que las condiciones actuales, como la globalización, la diversidad y las reivindicaciones de los actores excluidos, están profundizando esa dinámica. (Sassen, 2010, p. 360).

La ciudadanía afecta directamente el espacio público, es una construcción que ya no recae solamente en lo nacional. Las instituciones públicas dan continuidad a sus agendas en cumplimiento de sus responsabilidades, sin embargo, diversas organizaciones que se identifican como “instancias críticas” como lo explica Saskia Sassen, que gracias a su posicionamiento en la “exclusión” han generado prácticas y luchas, que han logrado su espacio en la agenda institucional formal. (Sassen, 2010, p. 359, 368).

El sistema de participación y reconocimiento de los derechos ciudadanos es distinto en cada sociedad, son diseños armoniosos a su historia. En México, desde el siglo XIX la norma ya reconocía al individuo como ciudadano, sin embargo, se trataba solo de un ideario, la sociedad tenía desigualdades sociales muy profundas que fueron detonantes de la Revolución Mexicana. Posterior al conflicto armado, todo apuntaba a que la carta magna de 1917 reflejaría beneficios inmediatos para las masas más pobres y explotadas desde la conquista española, acciones como la creación de la SEP y la construcción de un

sistema de salud sin duda contribuyeron al ensanchamiento de una ciudadanía social pero aun insipiente. (Reyes García, 2013, p. 131).

El control social y político que ejerció el partido hegemónico constriñó cada espacio para la organización de individuos participativos, no obstante, desde el auge del sindicalismo sobre todo el que surge en las universidades públicas, empezó a generar nuevas pautas de participación política. La enorme movilización y aglutinamiento de distintos sectores sociales en el movimiento de 1968, mostraron que la sociedad comenzaba a construir una crítica más sólida que cuestionaba la política hegemónica y autoritaria del régimen. La construcción de la ciudadanía en México a partir de los años sesenta estuvo acompañada de momentos muy difíciles para la sociedad, el trágico desenlace de 1968, el terremoto de 1985, las elecciones de 1988, los conflictos postelectorales en toda la república, son solo una parte de un sinnúmero de eventos que empezaron a mostrar que la hegemonía partidista se empezaba a agotar.

La apertura del sistema electoral de 1977 y el proceso ininterrumpido de reformas de gran calado, han tenido grandes significados en la construcción de la participación ciudadana. El ejercicio del voto y la participación constante de la ciudadanía en la vida política ha sido un camino a veces sinuoso y lento, pero sin duda son causas que coadyubaron a que la sociedad civil tomara espacios políticos de gran importancia. Con la aparición de las Organizaciones No Gubernamentales (ONG), que aglutinaron la diversidad y multiculturalismo de sociedad, el ejercicio participativo para la toma de decisiones de la vida pública ha ido creciendo poco a poco. Estas organizaciones que se mantienen fuera del espectro institucional tradicional, empezaron a construir un nuevo código de negociación estatal, son organizaciones que, dada su naturaleza y objetivos, logran altos grados de participación política de sus adeptos.

Retomando parte del análisis de Saskia Sassen (2010), la ciudadanía vista como una institución, es cambiante y que ocurre en un contexto y en un tiempo específicos, razón misma que nos da luz a pensar en un concepto en constante cambio, que se va transformando. En México, la ciudadanía se ha ido construyendo muy lentamente fuera de los círculos de educación superior, en los académicos, sindicatos o instituciones electorales, como fuente que responde al quebranto de derechos y de injusticias, y como lo señala el Dr. Luis Reyes García, mientras no exista una visión de formación orientada a la corresponsabilidad de todos los actores que intervienen, institucional en términos de

educación básica y organizacional como instrumento de legitimación con “membresías, padrones, listas de militantes y afiliados”. (Reyes García, 2013, p. 143).

## 1.5 LA RACIONALIDAD DE LAS INSTITUCIONES, APROXIMACIÓN CONCEPTUAL

### INSTITUCIONALISMO

Las teorías conductistas y de elección racional que concebían a los individuos dentro de un marco de acción autónomo y calculador al tratarse de los beneficios personales, originaron una corriente nueva que objetaría el *viejo institucionalismo*. Su enfoque metodológico también mostraba que ambas teorías difícilmente podrían crecer en su aporte al conocimiento bajo este esquema de análisis clásico.

Las instituciones públicas son entidades que se han ido transformando a lo largo de la historia y que han sido estudiadas y reinterpretadas por distintas corrientes de pensamiento, son entidades con razones y fundamentos que buscan objetivos muy claros. Douglass C. North (1993) define a las instituciones como las “reglas del juego”, como las normas que buscan regular la convivencia para aminorar conflictos, racionalizar contradicciones y desarrollar horizontes del gobierno. (North, 1993, p. 13)

La corriente teórica del neoinstitucionalismo, donde podemos ubicar a North (1993), Coase (1991) y Williamson (1988), surge como rechazo a la teoría economía clásica dominante que centra su atención en el papel determinante del mercado en el sistema y como una necesidad explicativa sobre las “fricciones sociales, los conflictos distributivos y las estructuras de poder” que surgen en la vida real. (Ayala Espino, 1999, p. 42).

Los dos grandes rubros en que podemos identificar a las instituciones, son las formales e informales. Además de ser formales con reglas suscritas en las leyes, también son informales sin reglas escritas y se van acumulando a lo largo del tiempo, quedan registradas en los usos y costumbres, su cumplimiento no es obligatorio y su dominio es de carácter privado. Al respecto, José Ayala Espino define a las instituciones a partir de los estudios de Shepsle (1986), Ostrom (1986), Eggertsson (1991) y North (1993):

[...] las instituciones son el conjunto de reglas que articulan y organizan las interacciones económicas, sociales y políticas entre los individuos y grupos sociales. Las instituciones son construcciones históricas que, a lo largo de su evolución (origen, estabilización y cambio) los individuos erigen expresamente. (Ayala Espino, 1999, pp. 62-63).

Este conjunto de reglas se transforma en instituciones cuando hay grados de socialización, aprendizaje y transmisión y se acepta “voluntariamente o coercitivamente” por el Estado. Si no ocurre este cambio, son un conjunto de reglas formales, “sin viabilidad económica y social.” Las instituciones son un conjunto de normas, y las organizaciones son las instancias o arenas en las que los individuos se organizan para emprender acciones como “actores colectivos”. (Ayala Espino, pp. 63-64).

Las instituciones son cruciales al momento de fungir como contrapeso en los mecanismos de las operaciones del mercado, es decir “[...] para disminuir los costos y la incertidumbre y hacer que los agentes se involucren en el intercambio.” Facilitan la “combinación de habilidades, estrategias y esfuerzos de coordinación para ampliar las fronteras de la producción, al tiempo que se expande el bienestar social.” (Ayala Espino, p. 65).

En la lógica del funcionamiento de las instituciones modernas, salta a la vista que las rutinas y el dominio de los procedimientos, tienden a conservar y mantener la estabilidad y continuidad del Estado mismo. Para lograr el entendimiento de los procesos, es indispensable la observación de los periodos de tiempo en los que hay estabilidad o bien cambios sustanciales dentro de éstas. El esquema institucional tiene como objetivo principal una articulación coordinada, orgánica, cuya función debe estar sujeta a normas para la consolidación de su razón.

## 1.5.1 LA LÓGICA DE LA DECISIÓN PÚBLICA

### LÓGICA INSTITUCIONAL

Una institución puede ser entendida como estructura compuesta por reglas de restricción y operación, y el estudio de ésta, podrá ser de acuerdo a su herencia ya que no hay teorías, ni sistemas puros de interpretación. Guy B. Peters (2003) explica que el nuevo institucionalismo no es un ejemplar, sino un

género con diversas especies. Propone observar la estructura institucional de una forma más orgánica para superar las antiguas concepciones donde las instituciones podían regular el comportamiento de los individuos (gobernantes-gobernados) orientado a mejores fines. (Peters, 2003, p. 16).

La formalidad de las instituciones garantiza el funcionamiento de un gobierno, es el arreglo de poder para el funcionamiento de una comunidad, aterrizar un conjunto de acciones para gobernar esa comunidad. El ejercicio del poder sin control se convierte en un ejercicio negativo de freno de conductas y/o coerción, restringe y sujeta la naturaleza humana. El contrapeso en el poder, desde la noción de Montesquieu es la búsqueda de una división de los tres poderes para una visión más democrática. (Peters, 2003, p. 16).

B. Guy Peters (2003) realiza una importante distinción del enfoque dominante del viejo institucionalismo (legalismo y estructuralismo) respecto a las reglas de operación y restricción de un gobierno. En el accidentado camino al poder de las revoluciones como cambio político, había una urgencia por atender la entrada del poder en las instituciones en una lógica de lo *apropiado*, como garantía de funcionamiento y estabilidad. (Peters, 2003, p. 16).

James G. March y Johan P. Olsen (1984) dieron uno de los aportes más importantes al nuevo institucionalismo al cuestionar que la “centralidad de los valores” en el análisis político estaba siendo nutrido por “concepciones y metodologías individualistas”, generalmente utilitarias insuficientes en la realidad política. Lo anterior en la explicación de Peters (2003) es, que los individuos forman un complejo orden de relaciones en distintas esferas institucionales de elección de lealtades incluso contrapuestas. En el *institucionalismo normativo* ocurre que los individuos no actúan autónomamente, sino que reciben cierta influencia de sus entornos organizacionales. Los mitos son narrativas históricas, que todas las instituciones tienen y que van componiendo se deben a la creación literaria que construye y reconstruye la vida colectiva. (Peters, 2003, p. 46).

Para Peters (2003) el individuo no es solo la racionalidad que posee o del cálculo en beneficio personal en sus procesos políticos, sino que su universo se compone de mitos, de relatos, de lealtades y sentimientos. El individuo se rige por conductas duales con apego a las normas, donde intervienen una suma de elementos de carácter informal. El autor destaca la definición de institución de March y Olsen (1984), donde se entiende que es “un conjunto de normas, reglamentaciones, supuestos y sobre todo rutinas.” En los procesos y modos de una institución destaca el elemento *rutina*, que son los instrumentos que se aplican todos los días. La rutina es la que dota a las instituciones de estabilidad,

permanencia y longevidad, ordena el quehacer del día a día. Este quehacer diario corre a cargo de la administración y se formaliza a través de la norma. (Peters, 2003, p. 47, 50).

Estas actividades rutinarias, son repertorios que actúan en protección de las instituciones. Las burocracias vistas como el órgano ejecutor de este repertorio actúan bajo una lógica de lo apropiado, es decir, que todo tipo de organización formal tiene una lógica *performativa* y de alto contenido profesionalizado. (Peters, 2003, p. 51).

Las políticas públicas, cuyo contenido es la voz del Estado, no se crean o desaparecen de forma espontánea. Las políticas públicas podrán ser analizadas e implementadas en el ciclo que están destinadas a cumplir y tienen una línea de herencia concreta. Un análisis acertado dependerá objetivamente del sentido de justificación que ésta contenga. Las políticas públicas pueden ser entendidas como un conjunto de soluciones y la reformulación también puede darse a partir de soluciones existentes para modificar sus esquemas. Peters nos sugiere con el ejemplo del famoso método de toma de decisiones “el cubo de basura”, que ninguna información se desecha porque contiene un contexto y una historia que muy probablemente tenga utilidad en un futuro. En la vida real hay pocas instituciones que logran incidir en el comportamiento de sus miembros, de acuerdo con el diseño original. La coerción y la sanción de una conducta es un valor negativo pero real en la vida institucional. El gobierno de las instituciones se compone y justifica en derechos, obligaciones e incentivos (positivos y negativos). (Peters, 2003, pp. 56-57, 67).

## FINALIDAD DE LAS INSTITUCIONES

La corriente del nuevo institucionalismo fue sumamente influyente y prolífica, desde sus inicios reunió importantes teóricos de distintas disciplinas sociales y económicas que replantearon nuevas complejidades de la interacción entre el mercado y las estructuras institucionales.

Un punto clave en la teorización vino de Douglass C. North (1993) a partir de la construcción de una lógica del conocimiento del individuo *para* el entendimiento de las instituciones. Propone un modelo de racionalidades humanas subjetivas confrontando la construcción de conductas programadas del modelo neoclásico estático. (North, 1993, p. 31).

Para el cumplimiento de las normas estatales no solo predomina una lógica del esquema económico hay también, una lógica respecto a las relaciones humanas. Para North(1993) hay una racionalización entre el tema del conocimiento con la ideología que es definida y modificada por las instituciones

gubernamentales. De acuerdo con la forma en la que se desarrolla un conocimiento en una sociedad, influye en las percepciones que tiene la gente y por lo tanto la forma en la que se racionaliza, explica y justifica. (North, 1993, p. 103).

Sin aprendizaje no hay capital competitivo, la conversión de ideas, el procesamiento del pensamiento y destrezas, el conocimiento especializado y la experimentación de laboratorio o de simulación, aplicación y evaluación conjugan el motor para el cambio social y evidentemente institucional. El mundo institucional dará forma a la dirección de adquisición del conocimiento y de las aptitudes, es el factor decisivo del desarrollo a largo plazo de una sociedad. Las instituciones, tienen el objetivo de maximizar la conducta de los organismos económicos:

1. La demanda resultante derivada de la inversión en el conocimiento de todo tipo.
2. La interacción constante entre la actividad económica organizada, el conjunto del saber y el marco institucional.
3. La alteración incremental de las limitaciones informales como producto accesorio de actividades maximizadoras de organizaciones.

Pero, de acuerdo con North, para la maximización de capacidades individuales y colectivas, debe existir un marco de medición y de cumplimiento de los contratos que deberá ser obligatorio, y muy importante señalar que la maximización no cuesta. Los incentivos mal dirigidos ocasionan que estos se vuelvan esfuerzos frustrados, que se vuelcan en partes mal adaptadas. Un ejemplo de ello puede ser los incentivos mal dirigidos en el tema de educación en México, se dan mayores incentivos a la educación superior, mientras la básica ha quedado confinada. (North, 1993, pp. 105-107).

Ahora bien, para North otro de los temas que ha sido estudiado reservadamente es el de los gustos y su relación en su moldeamiento por parte de las instituciones. Cambiar los precios relativos desempeña un cierto papel en los cambios de gustos. A la larga estos cambios alteran la pauta conductual y su racionalización. Por ejemplo, los métodos de anticoncepción, donde la reducción del costo para su adquisición, alteraron los cambios en la estructura y en la ideología en cuestiones morales hacia el papel de las mujeres, la modificación de la conducta fue elemento clave para que revolucionaria el desarrollo laboral de éstas a partir de la segunda mitad del siglo XX. (North, 1993, p. 112).

Cuando las instituciones reducen el precio que pagamos por algún bien o servicio ocasiona cambios en nuestras convicciones. Nuestras ideas, dogmas, modas e ideologías se vuelven puntos cardinales para el cambio institucional. Las organizaciones evolucionan de continuo y los precios cambian permanentemente. Los contratos, que están encajados en una jerarquía de normas, en este proceso también intervienen limitaciones informales. Una función mayor de limitaciones informales debe modificar, complementar o ensanchar las reglas formales, es decir, el paquete total está compuesto por limitaciones formales e informales. (North, 1993, pp. 113-114).

La estructura organizacional política y económica se rige por sistemas que buscan el acatamiento a las reglas, la norma escrita. El Estado es el responsable de la eficiencia de la estructura y es el que provoca crecimiento, estancamiento o declive económico. En esta línea de razonamiento y problematización del autor, el Estado, en la idea de ser una constitución política bien organizada, encuentra su movilidad a través de las políticas públicas, y estas, deben asegurar beneficios y reciprocidad con la sociedad.

La vida del Estado, es la vida de las burocracias, el servicio público es el servir al *otro*. El gobierno es el administrador de los recursos de los contribuyentes, el saber dirigir una institución deriva del conocimiento que se tenga sobre ésta porque es el *diseño* y el trazo del camino que está emprendrá. Por lo tanto, debe haber una congruencia institucional y de coordinación, aun así, el desfase es inevitable entre la norma escrita y lo que se logra en los resultados. (North, 1993, p. 31).

El papel del Estado es predominante, como órgano regulador, administrador de recursos, bienes, servicios, es la instancia que interviene como simplificador de complejidades, sin embargo, el Estado ya no es un centro *jerárquico* sino un conjunto de actores, aun así, la toma de decisiones continúa siendo una *acción gubernamental*. Las rutinas y el dominio de los procedimientos tienden a conservar y mantener la estabilidad del Estado. Para lograr el entendimiento de los procesos es indispensable la observación de los periodos de tiempo de estabilidad y cambios sustanciales dentro de éstas. Para North (1993), la estructura y la organizacional política y económica se rige por sistemas que buscan el respeto a las reglas, a las leyes. Pero no todo se puede planificar, se tienen que subsanar los cambios grandes y pequeños. En esta línea, el Estado entendido como una *constitución política bien organizada* encuentra su movilidad a través de las políticas públicas, y éstas, deben asegurar beneficios y reciprocidad con la sociedad. La redacción que se le da a las políticas públicas es de suma importancia, ya que son éstas las que le dan voz al gobierno. A través de las políticas públicas,

asegura su derecho a la exclusión, al control de los recursos y de dominio territorial. Por lo tanto, es posible que, en el análisis detallado de las políticas públicas de un Estado, pueda ser encontrada evidencia empírica que permita el entendimiento de continuidades y discontinuidades en el ciclo que éstas cumplen.

Las decisiones y acciones públicas que llevan a cabo las instituciones, se realizan a través de distintas rutas, alternativas y metodologías. Los modelos de toma de decisiones, que están en la búsqueda de subsanar las deficiencias al complejizar la multiplicidad de realidades dinámicas, como lo es para el caso mexicano, tienen una lógica de funcionamiento imbricado por un cúmulo de valores, creencias y demás elementos que no tienen un origen reciente. Es decir, las políticas públicas que operan hoy en día en México llevan consigo una herencia que es fundamental analizar al momento de su disección. Este último párrafo, es el que de manera personal nos alienta a la investigación sobre las políticas públicas que actualmente operan, en este caso en el tema de la cultura. Pero, ¿de qué manera es posible conocer una política pública?

En las democracias, y en específico la mexicana, las racionalidades diferentes y complementarias en la toma de decisiones, están compuestas por la parte técnica (la evidencia, la ciencia) y por la parte política (intereses e ideologías). En conjunto estas decisiones y acciones enmarcadas en política pública requieren ser eficientes y legítimas por lo que resolver las siguientes cuestiones, nos puede dar luz para analizar nuestro objeto de estudio: ¿qué deben decidir las instituciones?, ¿cómo hacerlo? Y ¿qué y a quién afectan tales decisiones?

Sobre el ¿qué deben decidir las instituciones? Estamos hablando de enlistar:

- a) La temporalidad
- b) La competencia
- c) La profesionalización (Ideológica)

Sobre el ¿cómo hacerlo? Podemos enlistar:

- a) La estabilidad
- b) Colaboración
- c) Coordinación
- d) Profesionalización (Técnica)

De tal forma que el acercamiento a la lógica de la toma de decisiones es posible a través de la observación de la institución que nos interesa, los niveles en los que intervienen los actores políticos y que es lo que se atiende. No hay que perder de vista que no hay recetas ni marcos cerrados, por el contrario, hay que reconocer que las políticas públicas son en gran medida, acuerdos temporales, equilibrios temporales. Ante estas recomendaciones, considero que es posible el acercamiento a la política pública que articula actualmente en la Ciudad de México tomando como caso la creación de murales de arte urbano y mural colaborativo.

## CONCLUSIONES

El presente capítulo trata sobre el espacio público, la ciudad, las instituciones y las relaciones que se entablan en él como un lugar estratégico de poder. Sin duda, la construcción teórica en cada apartado es sumamente prolífica, hay una enorme aportación de importantes escuelas del pensamiento europeas principalmente sobre el viejo institucionalismo y el neoinstitucionalismo, sin embargo, una parte esencial en la presente investigación es recuperar estudios recientes en la región de América Latina. Esto se debe a que se ha abierto el diálogo entre diversas disciplinas con el objetivo de dar un enfoque de nuevas interpretaciones empíricas desde los actores sociales y políticos ancladas en este contexto.



## CAPITULO II

# PERSPECTIVAS INSTITUCIONALES DE ARTE Y CULTURA EN LA CAPITAL MEXICANA

## 2.1 PROYECTO CULTURAL EN MÉXICO EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX

Durante el proceso de institucionalización de la educación, la labor de José Vasconcelos fue determinante a la hora de crear y expandir la estructura que brindaría el acceso a la educación a los sectores más abandonados y de abrir el monolito pedagógico europeizado y positivista que se consolidó durante el porfiriato. El largo proceso reformador previo al constituyente de 1917 fue de suma importancia para el desarrollo que estructuró Vasconcelos.

El proceso reformador en lo que respecta a cultura y educación en México es sumamente amplio que proviene desde el Imperio azteca. Por esta razón el presente trabajo explora este proceso *grosso modo* desde la etapa previa del constituyente de 1917, más allá de un listado de cada una de las reformas, sugiero enfatizar en la exploración a la lógica institucional, al “estilo” de gobierno y sobre lo que se encuentra en la naturaleza del régimen que lo ha hecho prosperar, porqué se mantiene o fracasa. En otras palabras, el objetivo de este capítulo es explorar la lógica institucional como el *continuum* político en educación y cultura hasta el momento en que éstas se separan.

### ANTESALA DEL PROYECTO EDUCATIVO CULTURAL DE JOSÉ VASCONCELOS

Durante la época colonial la educación llamada “la instrucción y la cultura” permanecieron bajo el control de la iglesia católica, el antecedente de ello es como en 1833 Valentín Gómez Farías sustituye la Pontificia Universidad de México por la Dirección General de Instrucción Pública misma que es modificada en 1861 para dar paso a la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública. De acuerdo con la revisión histórica del profesor Leonardo Gómez Navas (1981) para impulsar la soberanía de la nación, era necesario acotar la injerencia del clero en la circunferencia cultural del país. (Gómez Navas, 1981, p. 136).

En el último periodo del porfirismo con la creación del Consejo Superior de Educación Pública que sustituía la Junta Directiva, se pretendió hacer un ejercicio de coordinación entre diversas entidades a nivel nacional y en todos los niveles educativos con el objetivo de formar a las siguientes generaciones bajo el ideario liberal. El nombramiento de Justo Sierra como secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes (1905) le daba autoridad sobre el Distrito Federal y diversos territorios de la federación otorgándole una poderosa influencia en todo el país siendo su ideario político “ el Estado educador” con el aval que el poder legislativo le confirió. (Álvarez Barret, 1981, p. 94).

Los “congresos pedagógicos nacionales” más importantes en materia educativa del porfiriato fueron los periodos 1882, 1889-1890, 1890-1891 y 1910, a pesar que el impacto mayor favoreció al nivel superior que la educación primaria y solo a la capital del país y ciudades importantes:

En la práctica, el desarrollo de la educación primaria solo alcanza la capital de la República, las capitales de los estados, las ciudades y villas importantes, las cabeceras distritales y las de los municipios más populosos y ricos. En las ciudades y villas alcanza, en proporción estimable, a la clase media urbana y semiurbana; en menor proporción, a la clase artesanal. Lo realizado en favor de la población campesina es escaso en cantidad y mediocre en calidad. (Álvarez Barret, 1981, p. 110).

En estas circunstancias, a las artes se les dio menos importancia para su proliferación, la educación artística estaba completamente subrogada a la iniciativa privada y esta les daba prioridad a las bandas de música. Durante esta época, las escuelas de artes y oficios que fueron creadas en administraciones anteriores, progresaron medianamente pero no tuvieron largo alcance. La atención que Justo Sierra le dio a las Bellas Artes no pasó desapercibida tomando en cuenta el gran abandono en el que había permanecido en periodos anteriores, la herencia de sus predecesores Joaquín Baranda y Justino Fernández fue determinante para la administración de Sierra, que, si bien fue en atención a la dictadura porfirista, su labor no se mantuvo del todo al margen del régimen. (Álvarez Barret, 1981, pp. 111-115).

En la Carta Magna de 1917 que entró en vigor el 1 de mayo con la toma de protesta de Venustiano Carranza como presidente ante el Congreso de la Unión, la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes desaparece, la educación elemental pasa a manos de los municipios y la educación media y superior queda bajo resguardo del Departamento Universitario que dependía directamente del Poder Ejecutivo. Pese a que Carranza se apegó al cumplimiento legal para que los ayuntamientos y el otrora Distrito Federal pudieran tomar el control de las entidades educativas, se hizo evidente la incapacidad técnica, estructural y presupuestal para el desarrollo en la educación. Durante el *carrancismo*, la educación tuvo un efecto de estancamiento y retroceso, las enmiendas que se hicieron al artículo 3º

constitucional, muy lejos de avanzar, reafirmaron el control de los municipios sobre la educación. (Gómez Navas, 1981, pp. 150-156).

Los primeros años de la nación constituyente transcurrieron bajo una bruma de inestabilidad, pero sin que ello desalentara nuevos ajustes constitucionales enfocados al desempeño de la administración pública del país. Tras el nombramiento de José Vasconcelos como rector de la Universidad Nacional de México, la modificación a la Ley Orgánica de Secretarías de Estado y en consecuencia de la Carta Magna de 1917 en materia de educación y cultura no se hizo esperar. La XXIX Legislatura aprobó el decreto el 8 de julio de 1921 para la creación de la Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes y con ello la sustitución a “la vieja fórmula positivista de instrucción por la de educación”. (Iturriaga, 1981, pp. 157-158).

La diferencia esencial entre instruir y educar reside en que instruir consiste en proporcionar información, sin preocuparse por su repercusión en el siquismo de niños y jóvenes, educar, en cambio, es corregir los defectos y fomentar virtudes, según un viejo concepto pedagógico, siempre vigente y certero. (Iturriaga, 1981, p. 158).

La labor de la Secretaría de Educación y Bellas Artes de cepa *obregonista*, proponía un crecimiento geográfico mucho más amplio y federalizado, teniendo como objetivos combatir el analfabetismo, impulsar la escuela rural, ampliar la operatividad de las bibliotecas, incentivar las bellas artes, promocionar el intercambio cultural con el extranjero y apoyar la investigación científica. La ecuación entre el marco económico favorable y la vocación magisterial de Vasconcelos fueron muy importantes para que en las legislaturas posteriores se destinara un presupuesto vasto, tanto así que para 1931 ya era la cuarta parte del presupuesto federal. (Iturriaga, 1981, pp. 159-162).

El proyecto educativo que comenzó a fluir con mucha popularidad a lo largo del país y llevó consigo un revestimiento estético sumamente importante, como lo explica el investigador Álvaro Matute (1981), la rehabilitación del antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo consistió en adecuar edificios y salas con arte con la finalidad de crear un modelo educativo y cultural propio:

[...] Dentro del edificio —del Colegio San Pedro—, que se habilitó para la sala de conferencias —y que durante muchos años albergó a la Hemeroteca Nacional— los

mensajes de la nueva educación estuvieron plasmados en murales y vitrales, a cargo de Roberto Montenegro, quien fue el primero de los pintores mexicanos encargados de interpretar los símbolos del nuevo nacionalismo mexicano, en los muros de los edificios que dependían de la Secretaría de Educación Pública. (Matute, 1981, p. 176).

El autor señala que el sentido de integrar a artistas muy reconocidos en aquel momento, además de una forma de expresarse, también estaba la encomienda de integrar a la población en talleres de dibujo:

La pintura y la escultura recibieron gran rehabilitación. Los artistas se integraron al movimiento nacionalista y decoraron los muros de la Escuela Nacional Preparatoria y del nuevo edificio que, una vez concluido, sería el Palacio de Educación. En esos ámbitos desarrollaban sus trabajos José Clemente Orozco, Diego Rivera, Jean Charlot, Xavier Guerrero y, por el lado de la escultura, Ignacio Asúnsolo, entre otros. (Matute, 1981, p. 176).

El proyecto *vasconcelista* tuvo muchas aristas, en el caso de la música a pesar que se buscó que no permaneciera como un “folclorismo estéril”, el esfuerzo no pudo avanzar al mismo ritmo que las otras partes del proyecto cultural. Hubo una significativa apertura a personalidades de la cultura internacional como lo fue para “la generación española del 98” y la escritora chilena Gabriela Mistral, posteriormente premio Nobel de la literatura, muy cercana a la administración, efectuó “tareas específicas de la Secretaría” además de impartir charlas en su área de conocimiento. El secretario de educación tuvo la firme convicción de erigir escuelas técnicas e industriales para hombres y mujeres, cuyo corolario fue de corte *magonista* le dio un peso mayor a la preparación de técnicos. Con la disposición de la SEP sobre los Talleres Gráficos de la Nación, la producción editorial para bibliotecas agilizó la dinámica de estos espacios de lectura, dotándolas con material más práctico de información y aprendizaje, al que le faltó muy poco para sumar las 100 obras editadas. (Matute, 1981, pp. 176-181).

El proyecto educativo de José Vasconcelos no se detuvo después de su renuncia como secretario de Educación Pública en 1924, el gobierno entrante de Plutarco Elías Calles (1924-1928) pese a discernir políticamente con el primer secretario, le dio continuidad con el sucesor Bernardo J. Gastelúm. (Matute, 1981, p. 181).

José Vasconcelos tuvo como objetivo reflejar aquella nueva realidad post revolucionaria y nacionalista que buscaba propiciar el encuentro entre los que detentaban conocimiento con los que no lo tenían y a la par de reducir el analfabetismo. La herencia indígena e hispana en la cultura, “se fundió en un solo elemento”. La construcción del nuevo modelo educativo, se pensó en términos del “ideal de la democracia maderista”: en un nuevo pueblo mexicano, fruto de la revolución. (Matute, 1981, pp. 174-175).

## 2.2 ANTECEDENTES DEL MURALISMO EN MÉXICO

El proyecto educativo y cultural a principios del siglo XX en México ha sido uno de los más importantes en Latinoamérica especialmente porque se empezó a construir la estructura de enseñanza para todo el país y en el ámbito de las artes surge el movimiento muralista. Los muralistas que atendieron la invitación del secretario José Vasconcelos a los edificios de la nación Fueron Diego Rivera quien realizó *La Creación* (1922-1924) en el Anfiteatro Bolívar; Roberto Montenegro produjo *La fiesta de Santa Cruz* (1924) en el Convento del Antiguo Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo; en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, Fermín Revueltas elaboró *Alegoría de la Virgen de Guadalupe* (1922-1923); Fernando Leal efectuó *La fiesta del Señor de Chalma* (1923-1924); José Clemente Orozco elaboró *Maternidad* (1923-1924) y David Alfaro Siqueiros ejecutó *Los elementos* (1922-1923) en el Colegio Chico posteriormente Escuela Nacional Preparatoria. (Jaimes, 2012, p. 9).

El legado del muralismo<sup>7</sup> continúa teniendo una cuantiosa resonancia en gran parte del continente americano y en el mundo del arte en general, la forma de mostrar en el espacio público el contenido “étnico, mítico, político e histórico” ocasionó que el muralismo mexicano fuera un punto de partida artística y política. El movimiento muralista fusionó una “revolución política” para “formar una relación

---

<sup>7</sup> Otros muralistas reconocidos como miembros del movimiento fueron Jean Charlot, Roberto Montenegro, Fermín Revueltas, Alva de la Canal, y posteriormente Rufino Tamayo, Agustín Lazo, María Izquierdo, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Orozco Romero, Antonio Ruíz, Julio Castellanos y otros. Para mayor detalle ver Jaimes, H. (2012). *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*. México: Plaza & Janés.

única entre una corriente de políticas nacionales radicales y el redescubrimiento cultural”, el investigador Héctor Jaimes (2012) recupera la reflexión de Desmond Rochfort donde sostiene que “el muralismo mexicano surgió de un renacimiento cultural mexicano, cuyas raíces estuvieron claramente presentes y se desarrollaron antes de la revolución.” (p. 10) y ese radicalismo político floreció con el comunismo que le inyectaron Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. (Jaimes, 2012, p. 10).

De acuerdo con Esther Cimet Shojjet, citada por Jaimes (2012), el muralismo mexicano conformó nuevas formas de socialización, fue un punto de partida en el arte mexicano y latinoamericano:

[...] no se limita únicamente a los temas, signos y vehículos del arte, sino que intenta incidir totalizadamente en la práctica artística en cuanto a sus cuatro momentos: producción, distribución, circulación y consumo, es decir, aspira a una modificación a fondo de las relaciones sociales a través de las cuales en el capitalismo es producido y a la vez reproduce el objeto artístico [...]. (Jaimes, 2012, p. 24).

El movimiento muralista encabezado por Rivera, Siqueiros y Orozco, “los tres grandes”, que tuvieron una inclinación política notoriamente diferenciada, fue creciendo de acuerdo a las proyecciones individuales de los autores. Por su parte, Siqueiros y Rivera fueron miembros muy importantes para el comunismo mexicano y del movimiento muralista, “las maneras de asumir el marxismo difieren sobremanera en estos dos pintores”, (p. 10) Orozco por otro lado no tuvo membresía en el partido, y es hasta la fundación del Sindicato de Obreros, Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE) que el pintor le da un enfoque más comprometido socialmente.

#### DIEGO RIVERA (1886-1957)

Cuando Diego Rivera regresa de una estancia de 14 años en Francia debido a la invitación que le hace Vasconcelos, su composición estética reflejaba un “espíritu vanguardista” europeo, “de libertad estética y social”, como explica Héctor Jaimes, “los ideales estéticos” del muralista tienen un sentido “alegórico y vanguardista que manifestó magistralmente en su obra.” De acuerdo con la historiadora del arte, Raquel Tibol (1969), la obra de Diego Rivera se compone de dos etapas: su estancia en Europa lo acercan al cubismo de Picasso y también por la obra de Cézanne y Renoir; y la etapa americana “donde el pintor desarrolla una obra muralista social y políticamente comprometida.” En Diego Rivera se fusionaron el arte y su actitud política, “lo incorpora tanto en el aspecto de los

contenidos como en el aspecto del acto creador y de la producción artística”. (Jaimes, 2012, pp. 97-98).

Rivera realizó su primer mural, *La creación* (1921) en la Escuela Nacional Preparatoria en 1921, paralelamente fundó el SOTPE junto a Orozco y Siqueiros y se afilió al Partido Comunista Mexicano (PCM). Su obra fue muy prolífica en el continente americano desde sus inicios, en 1923 empieza su trabajo en la Secretaría de Educación Pública y al siguiente año en la Universidad Autónoma de Chapingo. Ese mismo año realiza los murales del Palacio Nacional en la ciudad de México comisionado por el gobierno y del Palacio de Cortés en Cuernavaca representado por el embajador estadounidense Dwight Morrow. En 1929, Rivera es expulsado del partido comunista. (Jaimes, 2012, pp. 99-100).

Hasta la década de los treinta se traslada a Norteamérica donde realizaría una gran cantidad de murales primero en San Francisco, California y Detroit, Michigan hasta 1933, al siguiente año produce el mural del Rockefeller Center Nueva York que destruyeron después de notar el rostro de Lenin. Los acuerdos para la realización de murales entre Rivera y gobierno como el caso de los murales de Palacio Nacional y el Palacio de Cortes, ha sido ampliamente criticada, la producción de su obra ha adolecido mucho por la colaboración con autoridades gubernamentales:

[...] el haber aceptado comisiones en el Palacio Nacional. Por parte del gobierno, y las de Cuernavaca por parte del embajador estadounidense Morrow, también demostrarían que Rivera no buscaba transformar política y socialmente a la sociedad, sino adaptarse como artista —incluso teniendo una conciencia política diferente— dentro de su entorno político.” (Jaimes, 2012, p. 100).

La obra de Rivera se nutrió de aspectos marxistas muy generales, militante itinerante, se alejó de la determinación filosófica del marxismo, fue a través de la alegoría, que representa lo simbólico en sus composiciones. Para Héctor Jaimes, Diego Rivera “no esperaba hacer propiamente una pintura revolucionaria, sino una revolución artística en su pintura”. (Jaimes, 2012, p. 112).

DAVID ALFARO SIQUEIROS (1896-1974)

En un análisis sumamente extenso de la obra de Siqueiros, la maestra Guillermina Guadarrama Peña explora la obra completa del muralista en *La ruta de Siqueiros* (2010) desde su participación en el Colegio Chico de San Ildefonso. En sus primeros murales Siqueiros todavía utiliza rasgos estilísticos renacentistas en *Llamado a la libertad* (1923-1924) y en *El entierro del obrero sacrificado* (1924) a las luchas sindicales: “Los murales mexicanos se convirtieron en la vanguardia y Siqueiros contribuyó a eso por lo experimental de sus técnicas [...]”, las herramientas le parecían obsoletas:

[...] solamente los nuevos elementos e instrumentos útiles, material y políticamente, pueden resolver los problemas físicos, políticos y estéticos de la Edad Moderna, los demás están liquidados. Los nuevos elementos son: cincel de aire, cemento blanco, pistola o brocha de aire y el cartel, por ser multiejemplar. (Guadarrama Peña, 2010, pp. 17-18).

La capacidad innovadora del muralista fue palpable, utilizaba técnicas vanguardistas, como “el soplete para derretir la cera usada en la encáustica” para sus primeras creaciones, pero en su primer viaje a Estados Unidos es donde realmente se reinventa a si mismo cuando funda el estudio Siqueiros Workshop (1935) en Nueva York. (Guadarrama Peña, 2010, p. 18).

Cada vez que Siqueiros realizaba un mural incluía nuevas herramientas, de tal manera que se sumaron el sellador *keimfarben* usado en el mural de Argentinas, los soportes exentos del muro de Chillán, las concavidades que utilizó en los murales de La Habana y el hospital La Raza (en la capital mexicana), los escultomosaicos de la Universidad Autónoma de México y para el mural *Velocidad*, originalmente realizado para la planta Automex y actualmente ubicado en la Plaza Juárez en el Centro Histórico de la ciudad de México. (Guadarrama Peña, 2010, p. 19).

Para la investigadora, Siqueiros transitaba por “mundos contrapuestos” su postura política comunista rechazaba rotundamente la burguesía para la que realizó únicamente dos murales: en Cuba y el Polyforum en la ciudad de México. Su postura sobre la forma de mostrar la obra de los muralistas en el exterior fue muy firme pese a que hubo varios que fueron realizados en interiores. La militancia

política que se sumaba a la creación de su obra le eran perfectamente compatibles, consolidó diversos grupos de trabajo colectivo como los que hemos mencionado la SOTPE, *Siqueiros Workshop* y además el de los *Block of Mural Painters* en 1932. (Guadarrama Peña, 2010, p. 19).

A la edad de 26 años Siqueiros recibe la invitación a pintar el Colegio Chico de la Escuela Nacional Preparatoria durante su estancia en Italia. El creador pintó ocho murales<sup>8</sup> en el cubo de escalera del recinto, de acuerdo a una fuerte influencia de los referentes “bizantino-renacentistas” que tuvo previo a su regreso a México. Siqueiros abordó el mestizaje y su trabajo también fue una propuesta del “aprendizaje acumulado y su práctica política” en la que colaboraron sus ayudantes Xavier Guerrero, Roberto Reyes Pérez y Roberto Anaya. La obra se concluyó en un periodo de ocho meses —a decir de Diego Rivera—. (Guadarrama Peña, 2010, pp. 26-29).

Algunos de los murales del muralista en este recinto no se concluyeron dadas las condiciones de la administración que entraba a la SEP. Bernardo Gastélum tomó la decisión de rescindir el contrato de los artistas en la Escuela Nacional Preparatoria para aminorar los conflictos entre los estudiantes avalado por el decreto presidencial en agosto de 1924:

Con esto se dio una especie de consigna por parte del gobierno contra los muralistas, exceptuando Diego Rivera, cuando un “concienzudo” contralor llamado Amílcar Zentellas, contador mayor de Hacienda y ex cónsul general en Barcelona en 1921, descubrió que los pintores no habían terminado la obra en el tiempo acordado y les ordenó reembolsar las cantidades que el Estado les había adelantado. (Guadarrama Peña, 2010, p. 32).

Pese a que el muralista no quedó obligado a saldar la deuda por el decreto presidencial de Plutarco Elías Calles del 13 de diciembre de 1924 (p. 38), su contratación bajo el rubro “Maestro de dibujo y trabajos manuales” en la Escuela Nacional Preparatoria se canceló a raíz de la solicitud presentada por miembros del Sindicato de Dibujantes de la Confederación Regional Obrera Mexicana a causa de su membresía al PCM. La producción artística de Siqueiros durante el *callismo* fue muy difícil debido a la lógica gubernamental del mandatario, desalentó casi por completo el activismo obrero a través

---

<sup>8</sup> Para conocer a detalle la composición de los ocho murales ver Guadarrama Peña, G. (2010). *La ruta de Siqueiros*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 23-33.

del marco jurídico y la evidente disminución a los salarios del sector obrero. El asedio de gobiernos posteriores no fue a menos, además los lazos amistosos que el muralista tendió en Sudamérica le valieron la expulsión del PCM y posterior encarcelamiento donde retomó el muralismo. (Guadarrama Peña, 2010, p. 38-40).

### JOSÉ CLEMENTE OROZCO (1883-1949)

De los “tres grandes” del muralismo mexicano, José Clemente Orozco es probablemente el que menos documentado está, sin embargo, en su *Autobiografía* publicada en 1945 es posible ver con mayor detalle la historia contada por el propio muralista. En 1890 ingresa a las clases nocturnas de dibujo a la Academia de Bellas Artes de San Carlos motivado por la inquietud que nació al entrar al taller de grabado de Antonio Vanegas Arroyo donde el maestro José Guadalupe Posada hacía grabado en el estudio sobre la calle Licenciado de la Verdad. (Orozco, 1945, p. 10)

Con su vocación bien definida, Orozco decide ingresar a la Academia de San Carlos que para ese tiempo ya era la de mayor prestigio. La academia gozaba de una muy buena eficiencia y organización impulsada por don Antonio Fabrés, pintor español de academia incorporado por el entonces ministro de Instrucción Pública, Justo Sierra. Fabrés, comisionado al área de pintura, tenía entre sus discípulos predilectos a Saturnino Herrán, Diego Rivera, Benjamín Coria, los hermanos Garduño, Ramón López, Francisco de la Torre, Francisco Romano Guillermin y Miguel Ángel Fernández, entre otros, a los que les inculcó disciplina y constancia, típicos en la escuela europea:

En la Academia había modelo gratis, tarde y noche, había materiales para pintar, había una soberbia colección de obras de maestros antiguos, había una biblioteca de libros de arte, había buenos maestros de pintura, de anatomía, de historia del arte, de perspectiva y, sobre todo, había un entusiasmo sin igual. ¿Qué más podía desear?  
(Orozco, 1945, p. 12)

Antes de iniciar su obra en “la época de pintura mural en México” en 1922, Orozco imbuye un cambio radical en lo que describía como “las primitivas escuelas impresionistas”, aparece la idea “democrática” en la pintura que explica como “una especie de cristianismo artístico bastante raro y un principio de nacionalismo” (p. 40), observó la inclusión de muy diversas personas:

En vez del estudiante de arte llegaron toda clase de gente, desde escolares y boleros hasta empleados, señoritas, obreros y campesinos, lo mismo chicos que grandes. No había preparación ninguna. De buenas a primera se les ponían en las manos colores, telas y pinceles y se le pedía que pintaran como quisieran lo que tenían enfrente: paisaje, frutas, figuras u objetos. El resultado era sencillamente maravilloso, estupendo, genial. (Orozco, 1945, p. 29).

En el desarrollo de sus murales de 1922, se condensaron ideas artísticas que se fueron gestando desde años anteriores, su definición llegó entre 1900 y 1920, Orozco concluye que ningún hecho histórico aparece dissociado o sin ningún motivo en la obra de los muralistas. El proceso por el que transcurrió el muralismo mexicano, por supuesto se compuso de varias etapas:

[...] hubo un periodo de preparación durante el cual se hicieron muchos ensayos y tanteos, siendo las obras puramente decorativas y con alusiones muy tímidas a la historia, a la filosofía o a otros temas diversos. Una vez que los artistas fueron dueños de su técnica, la usaron ampliamente para expresarse y siendo un grupo organizado aprendieron unos de otros sus hallazgos. (Orozco, 1945, p. 31).

La respuesta a la convocatoria fue inmediata, a lo largo y ancho del país se abrían escuelas y se dotaban a las bibliotecas de material de lectura, era una época propicia para expandir el arte fuera de los confines parisinos y romanos del siglo XVIII y XIX. En medio de acaloradas charlas con Jean Charlot, clarificaban la herencia en los provenientes de las escuelas o parisina o romana, ninguno desde la perspectiva maya, tolteca, china o polinesia:

[...] París fue una especie de bolsa de valores artísticos de toda Europa y, sobre todo un mercado. Fueron los comerciantes los que en buena parte contribuyeron al desarrollo y expansión de la llamada Escuela de París, formada con aportaciones del mundo entero, hasta mexicanas, como lo atestigua el aduanero Rousseau, que había sido soldado del ejército invasor de Bazaine en suelo mexicano. (Orozco, 1945, p. 32).

El muralismo mexicano rompió la rutina de la escuela tradicional para fundar una nueva perspectiva de la realidad social, la gran apuesta fue entrar a las escuelas para aprenderlo todo, de pintar durante una jornada laboral entera, “de ocupar cuanto antes su puesto en la creación de un mundo nuevo. Vistieron overol y treparon a sus andamios.” (Orozco, 1945, p. 33).

La llegada del continente europeo de Rivera y Siqueiros a la ciudad de México fue sorpresiva para Orozco, empero profundamente interesante cuando Siqueiros planteó el proyecto de “arte revolucionario”, sabía que la socialización del arte sería a largo plazo, sobre todo pensarla como herramienta de transformación radical de la estructura social.

La constitución del SOTPE tuvo un enorme significado para los muralistas, en palabras de Orozco fue “Una de las manifestaciones más singulares de las aptitudes críticas de los pintores” (p. 49). El SOTPE cuyo manifiesto nació del puño y letra de Siqueiros, estaba dirigido a “los soldados, obreros, campesinos e intelectuales que no estuvieran al servicio de la burguesía”, de los cuales José Clemente Orozco subraya los seis objetivos en su *Autobiografía* (1945): 1) socialización del arte, 2) destrucción del individualismo burgués, 3) rechazo absoluto a la pintura de caballete y todas las expresiones artísticas provenientes de círculos ultra intelectuales y aristocráticos, 4) solo producción monumental y del dominio público, 5) dado el momento histórico, crear arte valioso por encima de las expresiones individuales, y 6) producir belleza que sugiera la lucha y el impulso a ésta. (Orozco, 1945, p. 34).

De acuerdo con Orozco, los postulados del Manifiesto fueron reconsiderados uno a uno, el uso de algunos conceptos generaba más confusión por la amplitud de su significado. Cuando José Vasconcelos deja la Secretaría de Educación Pública, los muralistas fueron expulsados de la Escuela Nacional Preparatoria derivado de los conflictos previos con los estudiantes de tintes ideológicos. Los murales fueron severamente dañados, el SOTPE no intervino en ninguna de las acciones, lo que después sería el detonante para la disolución de la organización. (Orozco, 1945, pp. 40-41).

## OBRA E INFLUENCIA DE LOS MURALISTAS A LA CULTURA NORTEAMERICANA

Los tres muralistas mexicanos retornan a una nación que padeció los embates de la gran depresión de 1929. José Clemente Orozco desde su juventud permaneció en EUA por largos periodos, primero en San Francisco y posteriormente Nueva York, regresa en 1927 con el apoyo del secretario de Relaciones Exteriores, Genaro Estrada con viáticos para tres meses. Posterior al colapso económico del 29, Orozco junto con Alma Reed fundan *Delphic Studios* para exhibir parte su obra. En 1930 es

convocado para intervenir los muros del refectorio del Colegio de Pomona en Claremont. Para la realización de *Prometeo* (1930), los recursos fueron recaudaciones de estudiantes y profesores que no le fueron suficientes para regresar a Nueva York y queda obligado a hacer una escala en San Francisco. Ese mismo año, Orozco realizó una serie de murales en la *New School for Social Research* con base a los principios geométricos estéticos de Jay Hambidge, el autor describe el contenido de la siguiente forma:

[...] en el centro, la mesa de fraternidad universal. Gentes de todas las razas presididas por un negro. En los muros laterales alegorías de la revolución mundial. Gandhi, Carrillo Puerto y Lenin. Luego un grupo de esclavos y otro de obreros entrando a su hogar después del trabajo. En un muro al exterior del salón, una alegoría de las ciencias y las artes. (Orozco, 1945, pp. 43, 47-49).

Durante su estancia en Dartmouth Collage, Hanover de 1932 a 1934 José Clemente Orozco intervino la planta baja de la biblioteca *Baker* con una serie de murales comisionados por el Departamento de Bellas Artes a cargo de *Artemas Packard*. Las autoridades y los estudiantes recibieron con gratitud el trabajo del muralista, le dieron plena libertad para desarrollar sus ideas, dada la comunión de las virtudes del campus: “libertad de pensamiento y de palabra, la libertad de conciencia y de prensa”. Orozco regresa a la ciudad de México a finales de 1934 y realiza un tablero en el Palacio de Bellas Artes comisionado por Antonio Castro Leal. (Orozco, 1945, pp. 54-55).

Iniciada la década de los treinta, Diego Rivera llega a San Francisco California para la realización de *Alegoría de California* (1931) en el décimo piso de la antigua Bolsa de Valores de San Francisco encargo del arquitecto Timothy Pflueger. La obra de Rivera abrió el debate sobre el arte decorativo y la relevancia del arte público específicamente después de *La elaboración de un fresco* (1939) y *Unidad panamericana* (1940), las críticas se enfocaron sobre todo al contenido político del muralista, en la dialéctica marxista, las obras no eran parte de la idea general sino fragmentos de ésta.

El mural que realiza en el Museo de Artes de Detroit para la familia Ford y *El hombre en la encrucijada* (1934) en el Rockefeller Center, padecen la determinación de la crítica que califica toda su obra concretamente como de “densidad estética” y la gran deuda fue sobre el tema del cambio social, a pesar de magnitud del movimiento. (Jaimes, 2012, pp. 118-120)

David Alfaro Siqueiros llega a Los Ángeles California en 1932, un año después que Orozco y Rivera. A pesar que el apoyo a las artes era muy limitado después de la depresión del 29, el muralista realiza *Mitin en la calle* (1932) (cemento blanco pintado con pistola de aire y aerógrafo) y le ofrecen impartir un curso de mural al fresco que finalmente quedó en el tintero. (Guadarrama Peña, 2010, p. 43-44).

[...] Siqueiros encontró la solución en los materiales pictóricos industriales de secado rápido y herramientas no tradicionales como la compresora, pistolas de aire y aerógrafos, que coadyuvarían al proceso; práctica a la que llamó “fresco moderno”. (Guadarrama Peña, 2010, p. 45).

La representación de Siqueiros en *Mitin en la calle*, un líder, una mujer latina cargando a su hijo y un hombre negro que también carga a su descendiente, reflejaron el papel de las minorías oprimidas en Norteamérica, el muralista busco reflejar el racismo y el sometimiento como parte de su “espíritu gremial”, su ideario político siempre presente en su obra. Los murales *Mitin en la calle* y *América tropical oprimida y destrozada por los imperialismos* (1932), se realizaron en menos de un mes, pero estuvieron en el abandono hasta finales de la década de los sesenta hasta que surgió la propuesta de restauración del segundo mural. Debido a su deterioro, Siqueiros planteo realizar “una versión transportable” que llevaría por título *América tropical II*, la obra no se concluyó debido a los problemas de financiamiento y la muerte del artista, por lo que si se efectuó posteriormente la restauración de *Mitin en la calle* en los Ángeles California. (Guadarrama Peña, 2010, p. 54).

Con la realización del mural *Cuauhtémoc contra el mito* (1944) en el Palacio de Bellas Artes convocado nuevamente por el secretario de la SEP Jaime Torres Bodet, el regreso de Siqueiros fue triunfal. En un espacio en el que ya habían trabajado Rivera y Orozco bajo el esquema institucional, Siqueiros marca una nueva época a partir de su liberación y del “exilio voluntario”. La nueva obra titulada *Nueva democracia* (1944), de acuerdo con el autor, se refirió al momento de la caída del fascismo y del surgimiento de nuevas “formas democráticas”. (Guadarrama Peña, 2010, p. 107).

Desde el punto de vista de la práctica estética, la pintura mural es una estética liberadora, pues libera el espacio convencional de la pintura y ese mensaje es, tomando en cuenta el

contenido, liberador; desde el punto de vista de la representación realista. El muralismo también trata de representar la escena social [...]. (Jaimes, 2012, p. 17).

## 2.3 MODELO CULTURAL EN MÉXICO

El reacomodo de fuerzas políticas después de la Revolución Mexicana derivó en periodos cíclicos de inestabilidad en las instituciones, el frecuente cambio de funcionarios restaba fuerza a la inercia para la consolidación de proyectos. La base que fincó Vasconcelos en educación y cultura pudo tener continuidad con los secretarios de educación de los sexenios sucesivos a pesar de las discrepancias ideológicas entre los funcionarios y presidentes como el caso de Narciso Bassols con el presidente Abelardo L. Rodríguez y Jaime Torres Bodet con Manuel Ávila Camacho. Todavía bajo la tutela del *maximato*, Narciso Bassols asume la dirección de la SEP a finales de 1931 y continua con el presidente Rodríguez hasta 1934. (Cardiel Reyes, 1981, p. 345).

Los postulados constitucionales del artículo 3º en 1934 en materia educativa giraban en torno a tres principios fundamentales: 1) incrementar los medios para liquidar el analfabetismo; 2) crear el tipo de hombre, de trabajador y de técnico que exigía el desarrollo económico, y 3) elevar la cultura general en el campo de la ciencia y el arte. (Sotelo Inclán, 1981, p. 309).

Tan solo en el periodo en la presidencia de Pascual Ortiz Rubio (1930-1931), ocuparon la SEP cinco funcionarios y al inicio del gobierno de Calles que tuvo una enorme injerencia con el *maximato* en la educación socialista, hubo momentos de gran tensión debido a que los recursos continuaban concentrados en la capital, para obtener preparación técnica, científica o título universitario había que estar cerca de la demarcación política. Sin embargo, a pesar del panorama centralizado de recursos para la educación se integran las siguientes instituciones a la otrora Universidad Nacional de México:

[...] el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Nacional de Bellas Artes, la Escuela Superior de Administración Pública y la de Educación Física. La Facultad de Ciencias Químicas se transforma en Química y Farmacia y Escuela Anexa de Industrias Químicas, y la de Altos Estudios en Filosofía y Letras, de Graduados y Escuela Normal Superior bajo una misma dirección. Se crean las Escuelas de Verano,

de Medicina y de Medicina Homeopática, la de Escultura y Talla Directa [...]. (Mejía Zúñiga, 1981, p. 217).

Durante el periodo *cardenista*, la dirección del secretario de educación Gonzalo Vázquez Vela fue moderada y al contrario de la postura más radical de Bassols, Vela mantuvo una postura mesurada propicia para el gobierno de Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940). Con la edificación de una serie de instituciones de suma importancia para la cultura y educación nacionales, el *cardenismo* respondería a los propósitos populares del progreso nacional con la creación del Instituto Politécnico Nacional (IPN) en 1937, de la Casa de España, El Colegio de México, la Dirección de Antropología se convierte en Instituto de Antropología e Historia entre 1938 y 1940, estas medidas ampliaron el gobierno republicano a los ciudadanos en exilio que a su vez le dio un amplio valor cultural nacional. Como apunta Arnaldo Córdova:

El cardenismo, encrucijada de nuestra historia, constituye el movimiento político y social más importante de la época posrevolucionaria, el nudo en el que se encierran y resuelven todas las contradicciones del periodo. Cárdenas no representa un caso especial o insólito en la historia de México moderno; al contrario, Cárdenas adquiere dimensión histórica porque es al tiempo la conciencia crítica de la revolución iniciada en 1910 y el impulsor consciente de las instituciones que hoy rigen y definen al país. No hay ruptura entre su pensamiento y los ideales revolucionarios. (Sotelo Inclán, 1981, pp. 293-294, 305-306).

La Segunda Guerra Mundial terminaba y la contra al totalitarismo y nazismo para el resto del mundo fue el reordenamiento institucional en la “unidad nacional”. En México, después de la elección a la presidencia de Manuel Ávila Camacho, los conflictos magisteriales comenzaron a cobrar fuerza por lo que el nombramiento de Luis Sánchez Pontón de 1949 a 1941, y posteriormente el de Octavio Véjar Vázquez de 1941 a 1943 tuvieron un alcance medio en sus objetivos. (Sotelo Inclán, 1981, pp. 308, 315).

Al momento de atender la convocatoria a la dirección de la SEP en 1943, Jaime Torres Bodet ocupaba el puesto de subsecretario de Relaciones Exteriores. Desde la toma del cargo, se comenzó a materializar la unificación del magisterio de lo que la primera acción al terminar el Congreso de Unificación Magisterial fue la creación del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE). Después de dos años de la campaña de alfabetización de 1944 a 1946, el secretario instaló la Comisión Revisora y Coordinadora de los Planes Educativos y Textos Escolares con el objetivo de “trazar los lineamientos de los planes, contenidos y métodos” que de acuerdo al historiador Jesús Sotelo Inclán, con un sentido de alineación de los preceptos de la educación nacional con los principios de la novel Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO):

La primera norma que las naciones señalarán a la educación será la de ser de ella una doctrina constante de paz, la segunda norma será una educación para la democracia y la tercera será una educación que habría de ser una preparación para la justicia. (Sotelo Inclán, 1981, pp. 316-319).

Parte de los logros más importantes de Bodet, además de los ya mencionados, destaca la edificación de casi ochocientas escuelas de las cuales más de la tercera parte se destinaron a la educación básica, llama la atención la construcción del Conservatorio Nacional de Música y la Escuela Normal Superior, la Escuela Nacional de Maestros fue remodelada y rompe “con la arquitectura neocolonial” y en el interior el maestro José Clemente Orozco realizó *Alegoría nacional* (1947-1948). (Sotelo Inclán, 1981, p. 321).

Al término de la segunda guerra, uno de los ejes políticos para las instituciones enfocados a la unidad nacional, en el tema de la educación los objetivos estaban orientados hacia “una educación integral para la paz, la democracia y la justicia, la lucha contra la ignorancia y a favor del nacionalismo” (p. 322) para la cooperación internacional. El ideario de Jaime Torres Bodet en su primer periodo como secretario de educación, robusteció el enfoque democrático social del artículo 3º constitucional, dónde considero apunta con toda exactitud el historiador Raúl Cardiel Reyes (1981):

La idea democrática que preside los conceptos del Artículo 3º constitucional no es sólo la que corresponde a los principios de libertad, igualdad y fraternidad, según el ideario clásico de 1789, sino también los modernos principios de una democracia

social, que actúa en forma activa para el mejoramiento económico, social y cultural del pueblo [...]. (Cardiel Reyes, 1981, p. 327).

Como podemos apreciar, la herencia francesa en la construcción del sistema educativo y cultural que surge en el porfiriato, se reafirma, es posible observar el esquema jurídico liberal con el que se componen las estructuras institucionales que perduran hasta nuestros días.

## 2.4 INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA CULTURA

Como ya he mencionado, en el periodo post Segunda Guerra Mundial derivado de la búsqueda de mecanismos que garantizaran los derechos humanos en las sociedades surgieron dos acuerdos internacionales de gran relevancia: los derechos civiles y políticos y, los Derechos Económicos Sociales y Culturales (DESC). La separación entre estos dos cuerpos de derechos se ha considerado un punto de coyuntura que no ha sido totalmente positivo, especialmente porque los DESC no son “judiciales”, si hay alguna decisión estatal que afecte estos derechos, no hay posibilidad de revisión en los tribunales. Los DESC se encuentran establecidos en el artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, la cual manifiesta que todo ser humano tiene el derecho a la participación libre en la vida cultural (1948), sin embargo, en Latinoamérica ya se había establecido en la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre meses antes de la declaración universal. (Secretaría de Cultura Distrito Federal, SCDF, 2012, pp. 103-104).

**Tabla 1: Derechos culturales**

<b>Derechos políticos</b>	<i>Libertad.</i> Libertad de expresión, creación, respeto a la propiedad intelectual
<b>Derechos sociales</b>	<i>Igualdad.</i> Acceso a los servicios culturales
<b>Derechos colectivos</b>	<i>Fraternidad.</i> Derechos culturales a la diversidad, a la cultura propia

Fuente: SCDF, 2012, p. 105.

En la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (CPEUM) los derechos culturales están estipulados en el artículo 4º:

Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales.

El Estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural. (CPEUM, 2020, p. 9).

## EL PALACIO DE BELLAS ARTES Y EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

En la misma lógica de la democratización de las instituciones se enmarcó el mensaje de la toma de protesta como presidente de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) del 1º de diciembre de 1946. Los temas recurrentes del discurso versaron con mucho énfasis sobre la confianza y seguridad en las instituciones, la reafirmación del goce de los derechos y garantías individuales; el estandarte del gobierno entrante se alineaba a la democracia social moderna. La Industria y educación fueron las directrices del gobierno y debido al desarrollo que ya había echado a andar el gobierno predecesor, el área industrial estuvo sujeta más a “un criterio más comercial que político.” En educación, el plan de trabajo del mandatario se compuso por ocho puntos de los cuales el octavo se refiere al tema de nuestro interés: “alta cultura”. (Cardiel Reyes, 1981, pp. 329-330).

Transcurrido un mes de gobierno, por decreto presidencial se promulga la ley para la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes. Desde 1932 el Secretario de Hacienda Alberto J. Pani había reanudado las obras del Palacio de Bellas Artes que finalizaron hasta septiembre de 1934, el recinto tuvo el objetivo de funcionar como estructura principal para el fomento de las bellas artes de México. Además de ser un espacio para la representación de actos artísticos, la arquitectura que estuvo a cargo de Federico Mariscal, debía albergar un Museo de Artes Plásticas entre otros espacios, por lo que se modificó el proyecto inicial llamado “Teatro Nacional” de Adamo Boari. (Cardiel Reyes, 1981, p. 345).

El 31 de diciembre de 1946 se decreta la ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura con personalidad jurídica propia y subordinada a la SEP, la institución fue creada con la finalidad de fomentar la creación e investigación de la música, las artes plásticas, las artes dramáticas, la danza, las letras y la arquitectura, en la estructura escolar básica, media superior y normal a través de su Consejo Técnico Pedagógico. El organismo estableció en sus artículos 2º, fracciones I, II y III, que tendría la capacidad de “adquirir y administrar” los bienes que le otorgase la federación, pone a

disposición la Escuela Nacional de Artes Plásticas entre otros inmuebles, y las colecciones del Antiguo Colegio de San Carlos, del Palacio de Bellas Artes y del Museo de Arte Popular. (Diario Oficial de la Federación, DOF, 31 diciembre 1946).

El Instituto Nacional de Bellas Artes entra en funciones en enero de 1947 cuya sede sería el Palacio de Bellas Artes bajo la dirección de Carlos Chávez, quien ese mismo año fundó la Academia Mexicana de Danza y la Academia de Ópera. La Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio empieza actividades el siguiente año, y por decreto presidencial en 1949 la Orquesta Sinfónica de México y la Nacional del Conservatorio se fusionan para finalmente conformar la Orquesta Sinfónica Nacional, también bajo la dirección del maestro Chávez. (Cardiel Reyes, 1981, p. 345).

Sin duda, uno de los mayores logros en educación y cultura durante este periodo fue la creación de la Ciudad Universitaria y la unidad Zacatenco del IPN, la intervención de Alemán Valdés en rubros sumamente importantes como la creación del patronato, los planos arquitectónicos, en la inversión privada y en noviembre de 1952 entregó el extenso conjunto académico a las autoridades universitarias. La figura del rector universitario Luis Garrido fue esencial tanto para la fase de desarrollo del proyecto como para la ampliación de los estudios políticos en la universidad al crear la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. El estudio realizado por el Dr. Lucio Mendieta y Núñez desde 1948, alcanzó su objetivo con la inauguración del recinto en 1951 bajo la dirección de Ernesto Enríquez. (Cardiel Reyes, 1981, p. 342).

El Instituto Nacional de la Juventud creado el 15 de mayo de 1950 pese a que tuvo una existencia itinerante hasta antes de 1998, en el sexenio de Miguel Alemán tuvo el objetivo de atender problemáticas juveniles, de orientar y de proponer soluciones. Para ello se crearon talleres de capacitación e instalaciones de recreación. El instituto fue modificado el 29 de diciembre de 1976, y se convierte en el Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA) en el gobierno de José López Portillo (1976-1982). En 1988 desaparece temporalmente y la instancia regresa el 22 de diciembre de 1998 como Instituto Mexicano de la Juventud en el gobierno de Ernesto Zedillo. (Cardiel Reyes, 1981, p. 346).

El gobierno de Miguel Alemán tuvo un importante crecimiento económico derivado del proceso de industrialización en el país y con ello la construcción de la estructura educativa y cultural fueron elementos muy positivos, pero evidentemente se descuidaron otras áreas que era vital atender como menciona el historiador José Cardiel Reyes, se descuidó el proyecto de alfabetización implementado

por Torres Bodet, no se continuaron los avances en el tema indigenista, ni a la educación agrícola y rural, y muy importante “[...] La vinculación profunda entre educación y cultura quedó establecida de modo firme y desde entonces será una tónica fundamental del sistema educativo mexicano.” (Cardiel Reyes, 1981, p. 347).

Durante el mandato de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), la política educativa fue de continuidad, pero en 1957 la “Campaña de Alfabetización” decayó severamente por lo que se buscaron las formas para mantener parámetros generales de enseñanza a nivel federal constantes y uniformes. En este sentido se creó el Consejo Nacional Técnico de la Educación en junio de 1957, un órgano de consulta de tipo técnico al servicio de la propia SEP y de las entidades federativas. El nivel medio superior tuvo mucho más apoyo que la educación básica durante este periodo, las flamantes nuevas sedes académicas del IPN y de la Universidad Nacional recibieron considerable apoyo muy superiores al resto de las escuelas en todo el país. (Cardiel Reyes, 1981, pp. 352-354).

El escritor Andrés Duarte que estuvo al frente del Instituto Nacional de Bellas Artes nombrado por José Ángel Ceniceros en 1954, dejó su cargo después de suscitarse “un problema” con Diego Rivera, el muralista homenajearía a Frida Kahlo en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes. En relevo tomó el cargo el jurista y novelista Miguel Ángel Acosta, cuya excepcional gestión, convirtió el instituto en un organismo que articuló su iniciativa con el interior de la república al fundar “institutos de bellas artes regionales” (p. 354) en Veracruz, San Luis Potosí, Mazatlán, Aguascalientes, Tampico, Colima, Morelia y Acapulco, la mayoría coordinados por su gobierno, como lo documenta el historiador Cardiel Reyes:

[...] las constantes giras de conjuntos musicales, teatrales, de ópera y de pintura que recorrían la mayor parte de las ciudades de la república, en muchas de ellas por primera vez. Además, habría que agregar la formación de grupos artísticos y la educación estética en ciudades como Mérida, Cuernavaca, La Paz, Celaya, Cuautla, Misantla, etcétera. (Cardiel Reyes, 1981, pp. 254-255).

La Orquesta Sinfónica Nacional tuvo varias decenas de presentaciones en EUA, Canadá y Europa, Además de reunir a aproximadamente cinco mil actores en escena con el Teatro de Masas, el director de bellas artes, echó a andar la iniciativa “Unidad Artística y Cultural del Bosque” con la que se terminó

la construcción del Auditorio Nacional, el Teatro Granero, el Teatro del Bosque, el Teatro Orientación, la Sala Audiovisual, la Sala Villaurrutia, la Escuela de Teatro y la Academia de la Danza Mexicana. Se celebra la Primera Bienal de Pintura y Grabado el Primer Congreso Interamericano de Teatro y el Congreso Panamericano de Música, el Primer Festival de Arte Dramático y el Certamen Continental de Novela, en fin, además de darle continuidad a la construcción, y de poner a disposición recursos para visitar el extranjero, se crean circuitos de desarrollo culturales propios. (Cardiel Reyes, 1981, p. 356).

## EDUCACIÓN, CULTURA Y MOVIMIENTOS SOCIALES

Desde 1956, el movimiento magisterial empezó a aglutinar una fuerza inaudita al hacer expresas las exigencias de mejoras laborales para los maestros, principalmente el aumento salarial y el reconocimiento de sus principales líderes, Othón Salazar y Encarnación Pérez Rivero. El movimiento de los maestros o bien el reconocido Movimiento Revolucionario Magisterial (MRM) en 1957, se mantuvo en calma hasta abril de 1958, cuando la unión de fuerzas se hizo manifiesta en la marcha que entró al Zócalo de la ciudad de México, asistieron grupos muy diversos como los gremios del sector ferrocarrilero, petrolero y telegrafistas, los estudiantes del IPN y de la Universidad Nacional. El aumento a los salarios del magisterio en mayo del mismo año, debilitó al MRM quienes empezaron a parar actividades en las escuelas primarias de muchos puntos de la ciudad. Para la siguiente manifestación del MRM el gobierno no optó por el dialogo, el líder magisterial y el líder estudiantil Nicandro Mendoza del IPN fueron detenidos en los patios de la SEP y encarcelados acusados de organizar “un movimiento de origen comunista perpetrado por agentes de izquierda como Lombardo Toledano”. (Cardiel Reyes, 1981, pp. 356-359).

La liberación del líder del movimiento magisterial y del líder estudiantil al regreso de Jaime Torres Bodet a la cabeza de la SEP, mostraron una actitud abierta al dialogo que había caracterizado a Bodet desde su primera administración.<sup>9</sup> El secretario modifica la estructura de la SEP al crear tres subsecretarías:

---

<sup>9</sup> Para explorar con mayor detalle la labor educativa de Jaime Torres Bodet revisar Sotelo Inclán, J. (1981). La educación socialista, en Fernando Solana, Raúl Cardiel Reyes y Raúl Bolaños Martínez (Coord.), *Historia de la educación pública en México (1876-1976)*, pp. 234-426. Ciudad de México: FCE.

[...] la Subsecretaría General de Coordinación Administrativa, asignada a Ernesto Enríquez, experimentado funcionario en cuestiones administrativas y financieras; la Subsecretaría de Asuntos Culturales que ocupó la distinguida maestra, escritora y diplomática Amalia González Caballero de Castillo Ledón, y la Subsecretaría de Enseñanza Técnica a cargo de Víctor Bravo Ahuja, exdirector del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey Nuevo León. (Caballero y Medrano, 1981, pp. 364-365).

Los movimientos migratorios que se hicieron notar a finales de la década de los años cincuenta, como apuntan muy bien Arquímedes Caballero y Salvador Medrano (1981), el cambio de los movimientos rurales a los centros urbanos resultante del auge industrial, exteriorizó cuán importante era la educación “para alcanzar mejores niveles de vida.” (p. 366). “La dependencia, que ahora era de carácter esencialmente económico y técnico, guardaba una estrecha relación con el grado de adelanto o atraso educativo del país.” (Caballero y Medrano, 1981, p. 366).

La política educativa emprendida por Jaime Torres Bodet, quien fuera secretario particular de José Vasconcelos cuando este último fue secretario de Educación y Director General de la UNESCO desde el 26 de noviembre de 1948, estimaba la educación como un “espejo crítico”, una estructura estrechamente vinculada a las estructuras social y económica, el *Plan de los Once años* y el programa de gratuidad de los libros fueron logros que permitieron ampliar el acceso a la educación pública. La revisión de planes y programas de estudio fueron medidas emergentes pero tal vez no suficientes para elevar la calidad de la educación de acuerdo a los vertiginosos cambios sociales y económicos que se empezaron a experimentar. Sin duda, el impulso económico del crecimiento de la industria al interior del país sirvió para que la educación tecnológica tomara mucha fuerza, sin embargo, el factor de dependencia de las políticas exteriores comenzó a mostrar cambios muy rápidos y relevantes. (Caballero y Medrano, 1981, pp. 401-402).

Eran los años sesenta y México y el resto del mundo presenciaban una revolución cultural multidimensional, de ruptura individual con las formas tradicionales de relaciones sociales, de las formas legitimadas e institucionalizadas. La liberación individual y social iban de la mano, las formas más evidentes de romper las ataduras del poder, las leyes y las normas del estado, de los padres,

vecinos fueron la cultura y la liberación sexual. En este contexto internacional, en el país se empezaron a sentir los efectos de las dinámicas de mercado exteriores, sin duda, han sido cambios que han afectado directamente en las agendas gubernamentales, cada sexenio trae consigo nuevos nombramientos de funcionarios públicos, paquetes de reformas, reajustes a los temas que sean relevantes para el momento histórico. (Hobsbawn, 1994, pp. 35, 38).

Hay una lista de importantes logros en el área de educación desde principios del siglo XX, en la lectura del jurista Arturo González Cosío desde su perspectiva cada gobierno trajo consigo sus cambios que hasta 1981, ninguno le había podido hacer frente al analfabetismo, había que provocar un cambio sustantivo para superar el estancamiento y eso ocurriría con una reforma política de Estado, el secretario de Educación es el que constantemente trabaja en “un proyecto de nación” (p. 405):

[...] Pudiera el secretario de Educación disponer de todo el erario y de la burocracia completa y de los modernos medios de comunicación y aun así su tarea, sin dejar de ser titánica, dejaría mucho que desear: la burocracia funciona con sus propias reglas, y el magisterio no sólo se desempeña su apostolado, sino que no puede prescindir de su papel como fuerza de trabajo y como elemento destacado del sindicalismo, además de ser, a pesar de su esfuerzo, víctima, resultado también, de las fallas del sistema educativo. [...]. (González Cosío, 1981, p. 405).

El conflicto estudiantil y el atroz desenlace de 1968 literalmente rompieron gran parte de la vida estudiantil y de los grupos sociales de esta generación. Si hubo avances en educación y cultura, pero permanecen bajo la bruma del sexenio de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970). Los avances que logró el novelista Agustín Yáñez en cultura fueron enriquecedores sin duda, por una parte, se crea la Academia de Artes en una sede compartida en la academia de San Carlos, el Museo de las Culturas y el Centro Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Durante su cargo se impulsó la protección de los derechos de autor con la propuesta de reforma al sistema mundial de derechos de autor, que posteriormente se materializó en el Organismo Especializado de Naciones Unidas para la Propiedad Intelectual. (González Cosío, 1981, pp. 414-415).

En un panorama ensombrecido por el trágico desenlace del movimiento universitario de 1968, que, a pesar de la celebración de los Juegos Olímpicos a tan solo diez días de diferencia de lo acontecido en Tlatelolco, el aparato gubernamental continuó su curso en aparente normalidad. La entrega del informe de la Comisión Nacional de Planeamiento Integral de la Educación, se hizo hasta el siguiente sexenio durante la gestión de Víctor Bravo Ahuja, encargado de la modernización de la administración pública. La descentralización de la SEP, consistió en la creación de “cuatro subsecretarías: 1) Educación Primaria y Normal, 2) Educación Media, Técnica y Superior, 3) Cultura Popular y Educación Extraescolar, y 4) Planeación y Coordinación Educativa. (González Cosío, 1981, p. 416).

A través de la Ley de Conservación del Patrimonio Cultural de 1972, se empezó a proteger y afirmar la propiedad nacional y los “testimonios artísticos”, y también permitió que tanto la Escuela Nacional de Antropología e Historia y el Centro de Investigaciones Superiores del Instituto de Antropología e Historia pudieran realizar investigación “arqueológica, histórica, lingüística y antropológica.” (p. 423). En este periodo, se adquirió el Archivos Fotográfico Casasola y se integraron al patrimonio nacional las bibliotecas de “Alfonso Reyes, Alfonso Caso, Manuel Álvarez Bravo, Armando de María Campos” de la editorial Vanegas Arroyo, Radio Educación transmitió dieciséis horas diariamente. Se crearon cinco nuevos organismos muy importantes y con objetivos muy específicos: 1) el Centro para el Estudio de Medios y Procedimientos Avanzados de la Educación (CEMPAE), 2) el Consejo Nacional de Fomento Educativo (CONAFE), 3) el Consejo Nacional de Ciencias y Tecnología (CONACYT), 4) la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), y 5) El Colegio de Bachilleres (González Cosío, 1981, pp. 423-424).

La reforma educativa de 1973 está fundamentada en “dos ordenamientos jurídicos: la Ley Federal de Educación de 1973 y la Ley Nacional de Educación para Adultos de 1975” (p. 416) cuyos principios contemplaron la “formación de una conciencia crítica; popularización del conocimiento e igualdad de oportunidades; flexibilización y actualización permanentes del sistema educativa.” (p. 416). González Cosío sugiere esta reforma como integral para identificar la articulación orgánica de distintos elementos del sistema “al igualar la educación extraescolar con la escolar, fortalecer los mecanismos de actualización del maestro, ampliar la difusión de la cultura, e implica una revisión y actualización permanente de la legislación educativa.” (González Cosío, 1981, p. 417).

La nueva campaña de alfabetización tomó el carácter de permanente, los Centros de Educación Básica para Adultos que se establecieron bajo la dirección del secretario Agustín Yáñez, fueron los

centros encargados de gestionar la medida. La reforma de 1973 también actualizó el sentido de la gratuidad de los libros de texto estableciendo dos objetivos: “1) contribuir a la unidad nacional propiciando que todo mexicano tenga un nivel básico de cultura y, 2) lograr que todos los estratos socioeconómicos tengan acceso a libros de texto adecuados.” (González Cosío, 1981, pp. 418-419).

## LA INFLUENCIA DE LOS CÍRCULOS INTELECTUALES EN LA POLÍTICA NACIONAL

El poeta, ensayista y diplomático Octavio Paz, construyó una red intelectual sumamente importante a lo largo de su vida. Desde 1971, cuando funda la revista *Plural* a partir de la propuesta del entonces director del diario Excelsior, Julio Sherer García, al ofrecerle “un semanario político”, Paz le hace la contrapropuesta de una revista cultural mensual y el círculo intelectual que congregó la revista, era de lo más notable, con un ideario afín que se pronunciaba en contra de la realidad política represiva del momento. Entre los colaboradores de *Plural*, la postura del también poeta y ensayista Gabriel Zaid, siempre fue de abierta crítica al partido hegemónico y totalitario y en un desplegado en la revista, se plantean por primera vez los motivos por los cuales debiera existir un fondo para la creación.<sup>10</sup> (Magallanes Ramírez, 2003, pp. 66-67).

Al término del proyecto de *Plural* con la salida de Julio Sherer del diario, implicó que Paz saliera una temporada de México y en acuerdo con los colaboradores se disolvió el proyecto en 1976. El ahínco de Zaid y Rossi para el regreso a una nueva edición de cultura crítica escrita ocurrió hasta 1977 con la fundación de la revista *Vuelta*. La colaboración con Octavio Paz se prolongó hasta su muerte en 1998. La participación del dramaturgo y Nobel en la vida cultural de México, su reconocimiento y trayectoria internacional le sirvieron para congregar a muchos otros intelectuales afines en distintos círculos de creación. Como hemos visto a lo largo de este capítulo, es posible analizar la labor que han desempeñado diversos personajes de la vida cultural durante esta etapa, reconocer los elementos que les permitieron dar continuidad a sus proyectos, innovarlos y los que quedaron pendientes.

---

<sup>10</sup> Algunas fuentes como el columnista Guillermo Sheridan y un par de tesis de maestría, refieren que el texto titulado “Ideas para la creación de un fondo” del poeta y dramaturgo Gabriel Zaid, aparece como un desplegado del número 49, mes de octubre de 1975 de la revista *Plural* (1971-1976). Véase en Sheridan, G. (12 de marzo de 2019)., Ejea Mendoza, (2009) p. 29 y Alonso Hernández, (2019) p. 164.

## 2.5 INSTITUCIONES CULTURALES Y POLÍTICA CULTURAL

En la década de 1970 diversas manifestaciones sociales hicieron hincapié de la grave crisis de representación en el país, situación que se materializaba especialmente en conflictos poselectorales en contra del régimen autoritario. El Partido Revolucionario Institucional (PRI) era el principal protagonista de la política nacional y paso a paso se fue convirtiendo en un instrumento de gran poder y alcance en la sociedad mexicana. El régimen presidencial apenas empezaba a mostrar indicios de agotamiento en todo el país. (Ramírez Núñez, 2012, pp. 25-26).

Los enormes significados que tuvieron para las generaciones posteriores los movimientos sociales desde 1968 y la respuesta represora y violenta, posteriormente el *Halconazo* de 1972, no quedaron en el olvido. Las organizaciones de la sociedad civil a partir de estos hechos fueron creciendo a pasos agigantados, tanto que a finales de la década la presión que fueron ejerciendo fue implacable, poco a poco fisuraron el monolito del sistema político hegemónico. En 1977 en un acto político nunca antes visto, desde la cúpula del gobierno surge la propuesta de reforma política y social de gran calado. Este año fue significativamente importante debido a la insólita apertura del sistema de gobierno de partido único cuyo poder presidencial descansaba en la propia Constitución Política de 1917, las organizaciones políticas mostraron que estaban listas para competir en elecciones. El inicio de la participación de más actores a la contienda electoral fue muy valioso para la sociedad civil, se abría la posibilidad de reconocimiento jurídico a más contendientes por los cargos de representación política.

### LA ENTRADA DEL NEOLIBERALISMO

Para 1982 iniciábamos un nuevo sexenio bajo las condiciones de un nuevo modelo económico. La crisis petrolera que también se conoció como “shock petrolero” empezó a cobrar con creces a las carteras económicas a nivel global. La influencia del Fondo Monetario Internacional (FMI) y del Banco Mundial (BM) en las economías fue palpable, ambos organismos funcionaron como entes de supervisión de los programas de ajuste económico en el país. En el arco de la mundialización de los mercados financieros, la soberanía de las naciones se fue contrayendo. Durante el primer gobierno neoliberal en México a cargo de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988), la reducción del gasto público puso fin al Estado bienestar, el sector social resintió los embates de la recesión económica del sexenio entrante. (Salazar, 2004, p. 2).

[...] El déficit público fue señalado como una de las principales causas de la crisis económica, por ello, la propuesta neoliberal fue subsanar el déficit público mediante la disminución del gasto estatal, la privatización de las empresas públicas, la reducción del aparato burocrático y el desmantelamiento del “Estado social.” (Salazar, 2004, p. 2).

El modelo de políticas neoliberales produjo un impacto sin precedente de fluctuación económica, deuda pública, exclusión, marginación y pobreza extrema, la salida inmediata fue a través de la implementación de programas económicos emergentes para contener la inflación. El gobierno en turno diseñó el Programa inmediato de Reordenación Económica (PIRE), una estrategia implementada para enfrentar la crisis económica complementario al PND 1983-1988, el resultado condujo a una fugaz contención del déficit público y una contracción en actividades productivas, que solo intensificaron el crac. La crisis económica finalmente se pudo contener con la firma del Pacto de Solidaridad Económica (PASE) hasta 1987, se revertió la tendencia negativa de la espiral inflacionaria a pesar que el ideario del pacto contradecía los principios de la política económica neoliberal. (Salazar, 2004, pp. 5-6).

Durante el sexenio de Miguel De la Madrid las actividades proselitistas tuvieron un significativo y notorio aumento, además el terrible terremoto de 1985 y la lentitud con la que reaccionó el gobierno para la atención de la tragedia, movilizó asombrosamente a la sociedad civil en auxilio a los afectados.

El que fuera secretario de Programación y Presupuesto (SPP) en el sexenio de Miguel De la Madrid, Carlos Salinas de Gortari fue “destapado” como candidato presidencial por su partido desde octubre de 1987 para la contienda electoral de 1988, proceso recordado especialmente por “la repentina caída del sistema” en la etapa final del conteo de votos. Desde la campaña electoral de Cuauhtémoc Cárdenas Solorzano de 1988 que encabezó el Frente Democrático Nacional (FDN), aparecieron nuevas organizaciones sociales que se adhirieron a los partidos políticos que habían conseguido y conservado su registro como partidos políticos en las elecciones inmediatas anteriores.

El presidente entrante, Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) presentó en su Plan Nacional de Desarrollo (PND) 1989-1994, aprobado el 5 de mayo de 1989, el proyecto nacional de “modernización nacional”, donde destacó “la ampliación de la vida democrática”. La temática del PND establecía entre sus objetivos la modernización de la administración pública en su conjunto y la realización de acciones

conjuntas entre el sector social y privado. Con la entrada del *salinismo* en 1988 fue un hecho indiscutible la recuperación económica, los tres aspectos para considerarlo, fueron: la “contención de la inflación, el crecimiento de la producción y le negociación de la deuda externa”. (Salazar, 2004, p. 7).

El plan de “modernización económica” de Salinas de Gortari, que en realidad inició en el gobierno de Miguel de la Madrid, se enfocó a:

“[...] la modificación del modelo de industrialización sustentado en el proceso sustitutivo de importaciones y en la política proteccionista que México adopto desde la década de los cuarenta, tal prototipo fue cuestionado a la luz de la crisis económica y se decidió reemplazarlo por otro modelo que, con la debida cautela, podría denominarse “modelo exportador o maquilador”. (Salazar, 2004, p. 8).

El crecimiento de las maquiladoras se incrementó con el “debilitamiento del mercado interno” la permanente “subvaluación del peso”. La firma del Tratado de Libre Comercio (TLC) en 1993 y su entrada en vigor prevista para el 1º de enero de 1994, fue vista como uno de los grandes logros del gobierno por la oportunidad que ofreció de convertirse en un país exportador, “[...] México, aprovechando su posición geográfica y su numerosa, disciplinada y barata fuerza de trabajo, estuvo en condiciones de convertirse en un país exportador.” (Salazar, 2004, p. 8).

En el tema de “modernización de la educación, la cultura y el deporte”, el objetivo del PND estipulaba “[...] Hacer de la cultura nacional elemento de reafirmación”. El PND del *salinismo* planteó que la meta de modernización podría ser alcanzada con la ayuda de una cultura vigorizada, creativa y recreativa, lo cual se llevaría a cabo con la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). (DOF, 31 de mayo 1989).

El 7 de diciembre de 1988 por decreto presidencial se crea el CONACULTA como órgano administrativo desconcentrado de la SEP cuyo objetivo fue la difusión de la cultura y las artes. El organismo se desconcentró para “tener una eficaz y eficiente atención a los asuntos”, mediante una administración “autónoma”. El consejo todavía dependía de la SEP, en el artículo 3º, fracción II del decreto se estipuló que el presupuesto destinado al consejo seguía estando dentro del presupuesto

asignado a la SEP, y el artículo 4º decreta que presidente del organismo, podría ser removido por el titular del Ejecutivo Federal libremente. (DOF, 7 de diciembre 1988).

La elección del primer presidente del CONACULTA designado directamente por el jefe del ejecutivo fue el diplomático Víctor Flores Olea, quien inició operaciones con base al “Acuerdo número 151, por el que se delegan facultades en el presidente” del CONACULTA del decreto del 29 de abril de 1989. Es preciso mencionar que, en algunas fuentes bibliográficas consultadas, se expone la necesidad de una ley de definiera bien las funciones de coordinación del CONACULTA, sin embargo, de acuerdo al decreto del 17 de marzo de 1989 en el que se establece el “Reglamento Interior de la SEP”, se define puntualmente el alcance del secretario de Educación con relación a las “unidades administrativas” dependientes del CONACULTA. El Artículo 5º, fracción IV, el secretario tiene la encomienda de “[...] Proponer al Ejecutivo Federal los proyectos de leyes, reglamentos, decretos, acuerdos y órdenes sobre los asuntos de la competencia de la Secretaría y del sector educativo. (DOF, 17 de marzo de 1989).

El primer anuncio de los estímulos que otorgaría el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), instrumento de aprovechamiento para creadores del arte fue a través del acuerdo por el que se establece el Sistema Nacional de Creadores del Arte (SNCA) del 3 de septiembre de 1993. Diversas fuentes bibliográficas plantean que el FONCA tiene su origen paralelamente al CONACULTA el 2 de marzo de 1989, sin embargo, el FONCA apareció cuatro años después.<sup>11</sup>

El Sistema Nacional de Creadores de Arte desde su origen tuvo como meta “el impulso a la creatividad artística mediante el otorgamiento de becas de alto nivel”. Las disciplinas que abarcaría el sistema fueron: letras, artes visuales, coreografía, dramaturgia, composición musical, arquitectura y dirección en medios audiovisuales. La operación del sistema quedó inscrita en siete artículos, en los que se describe la autoridad de la SEP sobre el CONACULTA. El SNCA no tuvo ninguna modificación sino hasta el 28 de noviembre de 2017, dos años después de la creación de la Secretaría de Cultura en 2015. (DOF, 3 de septiembre de 1993).

Durante el sexenio de Salinas de Gortari, Ernesto Zedillo Ponce de León estuvo al frente de dos secretarías de Estado, primero en la Secretaría de Programación y Presupuesto (SPP) de 1988 a 1989 y después en la SEP de 1992 a 1993, por lo tanto, Zedillo estuvo muy vinculado al proceso de

---

<sup>11</sup> La creación del FONCA tiene sus antecedentes con la fundación del Sistema Nacional de Creadores del Arte SNCA hasta 1993 por decreto presidencial de Carlos Salinas de Gortari.

modernización política *salinista*. El cambio de gobierno fue un proceso muy complejo en lo económico y social. En el último año del gobierno de Salinas de Gortari, el asesinato del candidato presidencial Luis Donald Colosio Murrieta y del coordinador de la bancada del PRI, José Francisco Ruiz Massieu, mostraron los laberintos al interior de las cúpulas políticas, esa era la antesala del gobierno entrante. Ya habiendo tomado protesta como presidente de la república, Ernesto Zedillo (1994-2000) recibía un país que empezaba a resentir la primera gran “crisis de la globalización”, la reducción de las reservas a raíz del “error de diciembre” que ocasionaron la devaluación del peso, y muy importante el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) el 1ro de enero de 1994 en el Estado de Chiapas, mostraron palmo a palmo la realidad en la que vivíamos. (Salazar, 2004, p. 8).

En el PND (1995-2000) del gobierno de Ernesto Zedillo, la descripción del esquema cultural para el sexenio fue de fortalecimiento de la relación entre el “área cultural y el sistema educativo nacional”. En la presentación del Programa Sectorial de Cultura se hizo mucho énfasis sobre el cabal cumplimiento de la norma, especialmente porque lo definieron como elemento clave de la política social. El compromiso era, “promover, estimular, difundir y proteger el patrimonio cultural”. El PND reafirmaba que, para el logro del cuerpo de acciones del esquema cultural, era fundamental la participación tanto de artistas como de la población en su conjunto. Es preciso señalar, que el programa sectorial menciona aspectos democráticos y plurales, sobre las necesidades de cada región y del trabajo comunitario. (DOF, 31 de mayo de 1995).

El partido hegemónico perdía fuerza electoral y representativa con los ajustes a las reglas electorales de 1977, el “reparto del poder” después de las elecciones intermedias de 1997 fue palpable. La elección de representantes para ambas cámaras, presidencia, gubernaturas y para el reciente Gobierno del Distrito Federal a través de un marco legal claro, ya era una realidad, el PRI ya no tenía el control absoluto en las decisiones gubernamentales. (Becerra, Salazar y Woldenberg, 2000, p. 468).

En este marco de amplia participación y legalidad, se materializó la “alternancia en el poder” en el año 2000, de acuerdo con el análisis dentro de la *Mecánica del cambio político en México. Elecciones, partidos y reformas* (2000), los autores se enfocan en una interpretación sobre la transición como:

[...] En primer lugar; un tipo de cambio político distinto a <<revolución>>. Es decir, un cambio que no es de súbito, generalmente se desenvuelve por etapas y en el cual la línea entre el pasado y el futuro está sujeta a los vaivenes de las fuerzas políticas. En

segundo lugar, un cambio negociado donde los actores no tienden a las rupturas definitivas y son capaces de dialogar y establecer compromisos. En tercer lugar, la transición es un proceso en el cual, típicamente, la negociación se centra en <<las reglas del juego>>: ellas no están definidas y hacen la parte medular del litigio político. (Becerra, Salazar y Woldenberg, 2000, p. 27).

La alternancia en el poder ejecutivo estuvo acompañada del fenómeno del “gobierno dividido”. En la cámara de diputados el presidente no tenía la mayoría, razón por la que para aprobar cada una de las iniciativas el mandatario debía negociar con la oposición, en la cámara de senadores ocurría lo mismo, en las gubernaturas estatales y en el Distrito Federal. Al respecto hay tres conclusiones muy importantes en la *Mecánica del cambio político en México. Elecciones, partidos y reformas* (2000):

- a) ningún partido tiene mayoría;
  - b) pero incluso, ninguna de las coaliciones electorales;
  - c) los partidos pequeños no alcanzan a ser bisagra, ni siquiera todos juntos;
  - d) cualquier iniciativa que deba ser aprobada por la Cámara de Diputados debe ser producto de un acuerdo parlamentario, y
  - e) lo que es más: si el PAN y el Presidente quieren o deben cambiar la Constitución de la República solo lo lograrán con el concurso del PRI. En el caso de que se unieran todas las bancadas, ni aun así alcanzarían los votos para cambiarla. [...]
- (Becerra, Salazar y Woldenberg, 2000, pp. 538-539).

Con este panorama, el presidente entrante Vicente Fox Quezada (2000-2006) tenía frente a sí, tareas por resolver en un margen de acción muy acotado, la nación entraba en un proceso de amplias negociaciones parlamentarias, como ocurrió con la iniciativa de la Ley de Fomento y Difusión de la Cultura “al final del segundo periodo ordinario del tercer año de sesiones de la LIX Legislatura.” En la presentación de su Plan Nacional de Desarrollo (2001-2006), la estrategia programada para atender la cultura dio la impresión de ser un plan orientado al análisis sobre el cierre del siglo XX para proyectar

el inicio del “tercer milenio”, pero en la realidad, las líneas de acción en el Plan Nacional de Cultura (PNC) 2001-2006 se enfocaron a una estrategia ya conocida que retoma aspectos como el respeto a la diversidad cultural y a las garantías para el acceso a los bienes y servicios culturales. En el desplegado aparece nuevamente la figura de las “industrias culturales” que permaneció oculta desde la firma del TLC en 1993. (DOF, 30 de mayo de 2001).

Cabe mencionar que, una de las piezas más controvertidas en materia de infraestructura cultural del *foxismo*, fue la creación de la Biblioteca José Vasconcelos, un mega proyecto que durante su creación tuvo una serie de irregularidades financieras severas, y, en el polo opuesto, Fox fue el principal promotor de la Ley Federal de Transparencia y Acceso a la Información. Por su parte la presidenta del CONACULTA, Sari Bermúdez (2000-2006) promovió y difundió los planteamientos de la agenda de gobierno al pie de la letra, con la presentación de la Ley de Fomento y Difusión de la Cultura en el H. Congreso de la Unión meses antes del fin del sexenio, suscitó diversas opiniones en varios sectores de la vida pública cultural, varios funcionarios públicos de cultura se manifestaron sobre la urgencia de la creación de una Secretaría de Cultura. (Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública CESOP, mayo de 2006).

Durante los dos sexenios panistas hubo cambios importantes en el marco jurídico cultural, en abril de 2009 se reforma el artículo 4º Constitucional, el cual establecía la universalidad del acceso a la cultura. En el *calderonismo*, la planeación cultural caminó por una senda de continuidad con el Programa Nacional de Cultura (2007-2012), se retoma la figura de las “industrias culturales” pero sin vincularlas al plano económico. Los objetivos del PNC fueron:

1. Promover la igualdad en el acceso y disfrute de la cultura,
  2. Ofrecer espacios, bienes y servicios culturales de calidad,
  3. Favorecer las expresiones de la diversidad cultural, como base de unión y convivencias sociales
  4. Ampliar la contribución de la cultura al desarrollo y el bienestar social, y
  5. Impulsar una acción cultural de participación y corresponsabilidad nacionales.
- (DOF, 31 de mayo de 2007).

Los ejes de acción del PNC *calderonista* se desarrollan en ocho puntos: 1) Patrimonio cultural, 2) Infraestructura cultural, 3) Promoción cultural nacional e internacional, 4) Estímulos públicos a la creación y mecenazgo, 5) Formación e investigación antropológica, histórica, cultural y artística, 6)

Esparcimiento cultural y lectura, 7) Cultura y turismo, y 8) Industrias culturales. La estructura del PNC se puede describir como un manual de respuesta muy preciso, sin embargo, el plan fue muy mecánico e *instrumentalista* en cuanto a las estrategias para cada uno de los objetivos arriba descritos, estrategia muy acorde al estilo de gobierno del *New Public Management* (Nueva Gerencia Pública) que surge desde los primeros gobiernos neoliberales. En cada uno de los ejes sobresale el estilo gubernamental panista de la Nueva Gerencia Pública (NGP), en cada uno de los objetivos y estrategias se refleja plenamente el análisis del ciclo de las políticas públicas: Problematización, formulación de políticas, adopción, implantación y evaluación de resultados. (DOF, 31 de mayo de 2007).

## CREACIÓN DE LA SECRETARÍA DE CULTURA FEDERAL

Durante su Tercer Informe de gobierno, Enrique Peña Nieto (2012-2018) anuncia la creación de la Secretaría de Cultura despertando mucho la atención en distintos sectores de la vida cultural. Las acciones se oficializaron el 17 de diciembre de 2015 con la publicación en el Diario Oficial de la Federación (DOF) del decreto por el cual se modificaría distintas leyes de la Administración Pública para instalar la secretaría. El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes se transformaría y pondría todas sus dependencias y presupuestos a disposición del nuevo organismo. El primer secretario de Cultura, Rafael Tovar y de Teresa (2015-2016), llevaría consigo el proyecto emprendido desde el CONACULTA (2012-2015), y de acuerdo con las declaraciones del presidente de la república, del secretario de la SEP, Aurelio Nuño (2012-2018) y del presidente de cultura, la creación de la secretaria no ampliaría el gasto público ni la burocracia. (Revista Proceso, 17 de diciembre de 2015).

Posteriormente a la toma de protesta el primer secretario de Cultura, en la cobertura a medios de comunicación habló sobre los proyectos que desde su experiencia en el ramo urgían atender. En principio, manifestó el acatamiento al mandato presidencial como “el ahorro de recursos económicos”, “ni un peso más a la burocracia” y reafirmó su compromiso para delinear “una nueva política cultural de Estado para la preservación del patrimonio”. El INAH fue un organismo creado para la protección del patrimonio y para su estudio, pero con la creación del INBA esta protección se fraccionó ya que este organismo estaba instalado para proteger el patrimonio moderno, cada instituto tiene su ley y además se le agrega la Ley General de Bienes Nacionales y en 1972 aparece la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas. La lógica de la decisión presidencial para la creación de la secretaría en palabras de Rafael Tovar y de Teresa:

Estaba planteada la opción de un organismo descentralizado, no sectorizado, que es una forma administrativa pero tenía complicaciones jurídicas por los actos de autoridad de algunas de las instituciones que lo conforman como el INAH y el INBA, concretamente en la protección del patrimonio, porque descentralizados no pueden ejercer actos de autoridad. [...] De ahí que Peña Nieto tomara la decisión de “dar un salto histórico” que permitiera hacer de la política cultural una política de Estado, no sujeta a los vaivenes gubernamentales coyunturales. (Revista Proceso, 17 de diciembre de 2015).

En la perspectiva del secretario de Cultura, no estaba la de proteger el patrimonio solamente con leyes, debido a la existencia de las leyes de desarrollo urbano y de asentamientos humanos complejizan todavía más la protección, estas dos últimas leyes deberían aportar y considerar la protección del patrimonio. Rafael Tovar y de Teresa propuso un proyecto muy amplio que la secretaría le podía ayudar a alcanzar, sugería la vinculación entre otras secretarías al margen de la corresponsabilidad de cada actor que interviene, de articulación de presupuestos que resultasen en un cabal uso. (Revista Proceso, 10 de diciembre de 2016).

La muerte del secretario el 10 de diciembre de 2015 dejó inconcluso su proyecto; las dos secretarías sucesivas, no recuperaron ninguno de los puntos que planteó el secretario Rafael Tovar y de Teresa (1954-2016).

## 2.6 LÓGICA INSTITUCIONAL EN LA SECRETARÍA DE CULTURA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

El Departamento del Distrito Federal (DDF) que fue creado en 1930 como un órgano descentralizado de la Administración Pública Federal, vio su fin en 1997 derivado de las reformas constitucionales de 1993 y de 1996-1997. El proceso de transición democrática en la capital del país fue sumamente complejo, el estatuto que hoy en día rige la capital fue resultado de un proceso de reformas políticas y electorales. El proceso que inició con la reforma de 1993 tuvo un gran significado para la apertura de gobiernos democráticos a partir de 1997. Con base a la reforma constitucional en 1994 se decreta el estatuto de ordenamiento y regulación para el Gobierno del D.F. y hasta la reforma de 1996-1997

se decreta la figura de “Jefe de Gobierno” que a la par de los dirigentes de los órganos de gobierno y jefes delegacionales serían elegidos por el voto popular, con estas reformas desaparece definitivamente la figura de “regente” del Distrito Federal. (Pérez Ortega, 2004, p. 67).

La ciudad de México ha tenido un movimiento migratorio y crecimiento demográfico muy importante desde la segunda mitad del siglo XX, su estructura administrativa se ha ido modificando y es hasta la década de los setenta que se establecen las dieciséis delegaciones políticas. El Artículo 122 Constitucional establece que el otrora Distrito Federal estaría a cargo de:

[...] los poderes federales y de los órganos Ejecutivo, Legislativo y Judicial son de carácter local. Son autoridades locales del Distrito Federal, la Asamblea Legislativa, el Jefe de Gobierno del Distrito Federal y el Tribunal Superior de Justicia. El Jefe de Gobierno del Distrito Federal tendrá a su cargo el Ejecutivo y la administración pública de la entidad y recaerá en una sola persona, elegida por votación universal, libre, directa y secreta. (Luna, 2011, p. 20).

Como ya se ha mencionado en el apartado anterior, en 1997 el PRI perdió la mayoría absoluta en la Cámara de Diputados al obtener 209 curules, también en la otrora Asamblea de Representantes del Distrito Federal, la Jefatura de Gobierno y en la Cámara de Senadores reduce su presencia a 59 escaños. La transición democrática del año 2000 reconfiguró diversos espacios de representación en todo el país y así mismo “el pacto político” de las negociaciones en cada una de las reformas políticas, económicas y sociales. (Pérez Ortega, 2004, p. 70).

Desde la entrada de gobiernos democráticos al Gobierno del Distrito Federal, la base de la política del Partido de la Revolución Democrática (PRD) fue de enfoque democrático y social. El gobierno entrante de Cuauhtémoc Cárdenas Solorzano (1997-1999) tuvo un amplio apoyo de diferentes grupos sociales desde su campaña electoral a la presidencia en 1988, y para las elecciones a la jefatura de gobierno de 1997 obtuvo el 71% de los sufragios de los habitantes de la capital. La presentación del plan de gobierno en el Programa General de Desarrollo del Gobierno del Distrito Federal (PGDDF) contempló cuatro principios fundamentales para cumplir objetivos:

1. Plena vigencia del Estado de derecho y transparencia en el ejercicio gubernamental;

2. Descentralización y promoción de la participación ciudadana;
3. Mejoramiento de la calidad de vida y reducción de la inequidad social;
4. Impulso y fomento del desarrollo sustentable. (Pérez Ortega, 2004, p. 68).

El plan de trabajo del Jefe de Gobierno se fundamentó en la necesidad de mejorar la calidad de vida de los habitantes de una ciudad que reunía “[...] el capital y la fuerza de trabajo para la realización de un complejo proceso de producción, distribución y consumo de mercancías. [...]”. Reconocía que la acumulación de estos elementos, serían esenciales para el diseño de “políticas urbanas realistas”, por lo que rodeó su administración con expertos que le adjudicaron las herramientas para coordinar adecuadamente a los actores involucrados en “la producción del espacio urbano”. (Garza, 1997, p. 601).

Las políticas neoliberales y las crisis económicas, la creciente demografía y una “inflexible política urbana” provocaron un alto “deterioro socioeconómico” en la capital del país, por lo que el planteamiento de soluciones del primer jefe de gobierno residió en incluir en la mayor medida de lo posible, más participación de todos sus ciudadanos. El DF sería un “impulsor decidido de la organización ciudadana y de su crecimiento político”. Conforme al análisis de la política del ingeniero Cárdenas, Gustavo Garza, (1998) la define como un punto de partida para la nueva gestión con base en la planeación para la organización urbana, con amplia participación de la ciudadanía de nueva era y en una realidad globalizada. Durante la permanencia de Cárdenas como jefe de gobierno, el 30 de junio de 1998 por decreto se aprueba la creación del Instituto de Cultura de la Ciudad de México (ICCM) que dependería de la Secretaría de Desarrollo Social. El antecedente del ICCM fue la Dirección de Acción Social, Cívica y Cultural (SOCICULTUR) creada desde 1941 con algunas variantes, fue una institución con una personalidad indefinida respecto a la cultura, se encargaba de proporcionar espacios (casas de cultura principalmente) para actos cívicos al servicio del partido del gobierno. Entre sus actividades obligatorias, estaban “las campañas de vacunación canina”, espacios para fiestas sindicales, entrega de despensas y trámites de vivienda. (Pérez Sandoval, 2013, p. 27).

Mientras tanto en el terreno político, Cuauhtémoc Cárdenas renunciaba a la jefatura de gobierno en 1999 para obtener registro como candidato a la presidencia para los comicios del año 2000. Se nombró a Rosario Robles Berlanga como jefa de gobierno sustituta para concluir el periodo gubernamental por única ocasión de tres años.

La política de SOCICULTUR hasta antes de la gestión del dramaturgo Alejandro Aura (1998-1999 y 2000-2001) no estaba enfocada a la comunidad joven. La gestión cultural de este organismo respecto a las casas de cultura, replicaban “los modos de producción de la época dorada del muralismo. El enfoque político de la institución, carecía de un enfoque que definiera una relación con el territorio, con la calle, con el desarrollo comunitario.” Por supuesto tampoco había un modelo de contratación para artistas, así que todo lo referente a pagos ha sido desde entonces bajo el régimen de honorarios.

El candidato electo a la Jefatura de Gobierno, el hoy presidente de la república mexicana, Andrés Manuel López Obrador (AMLO) junto a su partido el PRD ganaron en el año 2000 once delegaciones del DF. Después de la jornada electoral AMLO realizó una serie de visitas a las dieciséis delegaciones políticas del DF convocando a consultas ciudadanas a la población y a organizaciones civiles para la elaboración del PGDDF 2001-2006. La estructura del PGDDF de AMLO (2001-2005), en el que denomina la ciudad de México como *La Ciudad de la Esperanza*, enlista los cuatro puntos de su gestión: 1) Gobierno y Seguridad Pública, 2) Desarrollo Sustentable, 3) Progreso con Justicia, y 4) Administración y Finanzas. En el programa, el Jefe de Gobierno inserta el esquema de acción de Cultura y Equidad en el apartado número tres, Progreso con justicia y cabe señalar que la cultura es una idea que se repite con mucha frecuencia en el cuerpo del PGDDF. (GODF, 4 de diciembre de 2001).

El programa aborda la problemática sobre el abandono a la educación y cultura: “la educación a todos los niveles y de las políticas de apoyo a la cultura popular, la intolerancia frente a la diversidad y el desmedido poder de grandes empresas que a través de los órganos de difusión masiva fijan valores y gustos.” Respecto al esquema cultural, se reconoce que la capital del país como una “gran concentración cultural”, la más grande de Latinoamérica y del mundo de habla hispana, el alto nivel escolar reunido en la ciudad ocasiona una gran apertura para ser un enorme “mercado consumidor de cultura”, un contenedor de conocimiento especializado al que se recurre para adquirir más conocimientos. (GODF, 4 de diciembre de 2001, p. 13).

El esquema para impulsar el desarrollo económico y cultural en el Distrito Federal durante este periodo consistió en la atención a corredores culturales en el Paseo de la Reforma-Centro Histórico y la Catedral-Basílica de Guadalupe que a su vez permitirían mejorar la vialidad de zonas de alta densidad de tránsito. Se impulsó el desarrollo cultural y difusión para la participación de creadores, intérpretes e investigadores, y muy importante:

[...] Las actividades culturales serán consideradas no sólo como factor de desarrollo de las capacidades creativas, sino como generadoras de actividades productivas que contribuirán a mejorar la economía familiar. (GODF, 4 de diciembre de 2001, p. 29).

El PGDDF planteaba el propósito de la revisión de la legislatura vigente con la intención de modernizarla y adecuarla a la realidad de la “sociedad urbana” y en la misma línea alentar el “tiempo libre y ocio por medio del deporte o actividades artísticas y culturales.” En la sección *Cultura y Equidad* había una idea muy clara de acceso y disfrute a los bienes culturales que debía ser para todos los ciudadanos por igual:

Una verdadera integración al concierto mundial, se dará a través de la cultura propia. Se trata de no ser solo consumidores de productos culturales y tecnológicos, sino de tener un intercambio simétrico entre lo que consumimos y lo que producimos en el ámbito cultural, científico y lo tecnológico, fortaleciendo nuestra soberanía. (GODF, 4 de diciembre de 2001, p. 50, 126)

Es muy importante subrayar algunas líneas del apartado *Progreso con Justicia*, en esta sección se abordan distintos puntos que parece ser la forma en la que se empezaba a proyectar la capital mexicana a futuro, como una ciudad “global, popular, emprendedora, líder y ejemplo de éxito” con grandes atributos históricos culturales y económicos inigualables, razones suficientes para abrir grandes posibilidades de inversión: “turismo arqueológico, arquitectónico, museográfico, ecológico y cultural en general”. Respecto a la idea de *democracia participativa* sirve de impulso del activismo político entre los ciudadanos, y además promueve la certeza de ser un gobierno que “comparte el poder” y las responsabilidades con la ciudadanía, que podría ser uno de los primeros documentos donde se puede leer esta propuesta gubernamental. Los grandes cambios en el entonces Instituto de Cultura de la ciudad de México contemplaban un carácter regional, de ordenamientos legales para establecer nuevas comisiones y subcomisiones que ensancharan acuerdos. (GODF, 4 de diciembre de 2001, p. 56, 108).

El gobierno de la ciudad establece trece puntos de acción con el objetivo de “apoyar y propiciar todas las manifestaciones culturales” y todos son sumamente importantes en este cambio institucional

referente a cultura, se podrían interpretar como la antesala para la creación de la posterior Secretaría de Cultura del Distrito Federal en el 2002:

**Tabla 2: Ejes de acción en el PGDDF 2000-2006**

➤ Fortalecimiento del consejo consultivo de Cultura para que sea incluyente, plural y participativo, además de crear consejos por especialidad, y consejos vecinales de cultura.
➤ Utilización de la infraestructura con el que cuenta el Instituto de Cultura, acondicionar y adecuarlos para que se conviertan en espacios de encuentro e intercambio colectivo.
➤ Dar continuidad a la presentación de espectáculos en el Zócalo y se extenderá la experiencia a otras plazas y lugares públicos con el fin de dignificarlos y hacer llegar la oferta cultural a grupos más amplios.
➤ Apoyo y multiplicación a aquellos proyectos del primer gobierno democrático que han encontrado eco entre los ciudadanos, como los Libroclubes, exposiciones en espacios públicos y el establecimiento de instalaciones culturales en zonas que lo requieren, como es el caso del Faro de Oriente en Iztapalapa.
➤ Dar continuidad a proyectos generados con anterioridad que tengan arraigo entre los ciudadanos, como el Festival del Centro Histórico que es una muestra de cooperación entre el gobierno, la iniciativa privada y la ciudadanía.
➤ Establecer convenios entre las instituciones públicas y profesionales de la cultura, para recoger acciones culturales que han tenido resultados importantes en la etapa contemporánea y se determinarán necesidades de oferta cultural en las diferentes zonas de la ciudad.
➤ Establecer una coordinación de proyectos editoriales y otras actividades culturales que se plantean en las distintas áreas del Gobierno del Distrito Federal en torno a la cultura, a partir del plan rector y las metas del Instituto de Cultura.
➤ Convocatoria para creadores, interpretes e investigadores con la garantía de un proyecto plural e incluyente, para integrar su creatividad y experiencia, así como la difusión de la obra y otros estímulos a jóvenes creadores.
➤ A partir de los objetivos del proyecto de cultura, se realizarán encuentros de promotores y animadores culturales, y un programa de formación de nuevos promotores.
➤ Proteger la legislación vigente en materia de protección y defensa del patrimonio histórico y cultural, y se establecerán políticas unitarias en todas las dependencias de Gobierno Federal (INAH, INBA) se pondrá la actualización de la legislación respecto del cuidado de los edificios del siglo XX, que ya forman parte del patrimonio arquitectónico de la Ciudad.
➤ Impulsar la difusión de la vida de la ciudad, las costumbres de sus pueblos, barrios y colonias, su patrimonio artístico, natural y arquitectónico a través de los proyectos de historia oral, publicaciones, programas de televisión y radio, internet, obras de teatro y otros.
➤ Se difundirán sus historias y tradiciones, la forma de organización, actividades y maneras de entender el mundo de los grupos indígenas que habitan en nuestra Ciudad o que son migrantes y establecer proyectos de turismo cultural para los habitantes de la ciudad, actualizando el calendario de fiestas tradicionales, de eventos culturales de importancia, ubicando los lugares de interés, etc.
➤ Establecer estímulos fiscales y facilidades de crédito, para propiciar la formación de asociaciones, fideicomisos, sociedades civiles, pequeñas y medianas empresas de carácter cultural, así como formas de reconocimiento a la participación en la difusión, promoción, y transmisión de la cultura por parte de los profesionales, a los ciudadanos con mayores carencias, y aquellos artistas e investigadores que contribuyan con su trabajo a fortalecer nuestra identidad.

Fuente: Elaboración propia con datos del PGDDF 2001-2006 en GODF, 4 de diciembre de 2001, pp. 129-131.

Desde 1999 el enfoque cultural del Gobierno del Distrito Federal inició una transición y alcanzó cambios importantes en el gobierno de AMLO. El antecedente del proyecto FARO, Fabrica de Artes y Oficios son las Casas de cultura, como lo explica Kym L. Pérez Sandoval (2013), el registro de la primera casa de cultura en México es en 1965 en Aguascalientes fundada por Víctor Sandoval:

[...] Dicho modelo tuvo su origen en Francia, sus objetivos fueron que el público conviviera con el proceso de la creación de una obra artística, al mismo tiempo que éste desarrollara sus propias obras con el fin de que explorara sus propias habilidades artísticas que pudieran dar luz a nuevos talentos jóvenes. Por otra parte, también este modelo se propuso descentralizar los espacios donde se producía arte, así, las Casas de Cultura se establecieron en comunidades donde el artista-productor, tendría un contacto territorial con la comunidad local. (Pérez Sandoval, 2013, p. 26).

Durante la gestión de Cuauhtémoc Cárdenas, las casas de cultura dejaron de ser gestionadas por SOCICULTUR y pasaron a ser gestionadas por su delegación política. En la segunda administración democrática de la ciudad de México se estructuró el primer proyecto FARO en la delegación Iztapalapa, que tuvo objetivos específicos y dirigidos a jóvenes a diferencia de las casas de cultura. Para la estructuración del proyecto se creó un grupo de gestores culturales, algunos miembros de bandas musicales, como “La maldita vecindad y los hijos del quinto patio” y “Mano Negra, que se ocuparon de delinear las acciones y objetivos de este novedoso organismo:

Acciones:

1. Crear estrategias para la convivencia.
2. Fomentar el uso y la apropiación del espacio público por la ciudadanía.
3. Crear cultura local.
4. Fortalecer la identidad a partir de la relación entre comunidad y sus espacios

Objetivos:

1. Recuperar el espacio público para disminuir la sensación de miedo en la calle.
2. Impulsar la lectura abriendo bibliotecas que fueran administradas por la comunidad.
3. Impulsar artes tradicionales a bajo costo.
4. Crear públicos nuevos educando a través del teatro profesional.
5. Ofrecer servicios culturales a los jóvenes de Iztapalapa.

6. Abrir un espacio cultural fuera del corredor cultural centro-sur. (Pérez Sandoval, 2013, pp. 27-28).

De acuerdo con Vázquez (2010) citado por Pérez Sandoval (2013), el proyecto FARO surge a partir de las políticas de desarrollo social para la juventud y no desde el seno de las políticas públicas culturales, sin embargo, los FAROS aparecen como “una alternativa para la creación, la experimentación y la revalorización o búsqueda de nuevas propuestas artísticas tanto individuales como colectivas y multidisciplinarias;” (Pérez Sandoval, 2013, p. 29).

A manera de conclusión de este apartado, es que a partir del planteamiento de la decisión pública del proyecto cultural de los gobiernos democráticos desde 1997 hasta la creación de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal es que la política cultural carecía de un enfoque cultural, las actividades que se llevaron a cabo en aquellas entidades unidades dependientes del SOCICULTUR estaban dirigidas para una población adulta en una lógica de “ventanilla de atención” de algunos asuntos públicos. Hay un enorme salto con las propuestas de los gobiernos democráticos, estos buscaron articular con una sociedad altamente fragmentada y barrial a través de políticas de integración, y la cultura fue una gran oportunidad para hacerlo.

## SURGIMIENTO LA SECRETARÍA DE CULTURA DEL DISTRITO FEDERAL

El proyecto cultural inscrito en el Programa General de Desarrollo del Distrito Federal 2001-2006 del entonces Jefe de Gobierno Andrés Manuel López proliferó y escaló en el 2002 para convertirse en la Secretaría de Cultura del Distrito Federal (SCDF). Con el decreto que adiciona los artículos 15 y 32 de la Ley Orgánica del Distrito Federal (LODF), se abroga la Ley del Instituto de Cultura de la Ciudad de México durante la II Legislatura de la Asamblea Legislativa del Distrito Federal. A la Secretaría de Cultura del Distrito Federal (SCDF) le corresponderá desde su publicación en la GOF:

Artículo 32 bis: [...] diseñar y normar las políticas y los programas de investigación, formación, difusión, promoción y preservación del arte y cultura en el Distrito Federal, así como impulsar, desarrollar, coordinar y ejecutar todo tipo de actividades culturales. Las actividades de la Secretaría estarán orientadas a enriquecer la calidad de las manifestaciones culturales con base en los principios democráticos de igualdad

culturales, el derecho al desarrollo de la propia cultura, la conservación de las tradiciones y la participación social. (GODF, 31 de enero de 2002, p.14).

La adición del artículo 32 bis a la Ley Orgánica de la Administración Pública del Distrito Federal, establece las veinticinco atribuciones que tendría la SCDF. Llamamos la atención a las siguientes facultades, aunque es importante señalar que todos y cada uno de los puntos son relevantes:

V. Formular y coordinar la ejecución de programas de formación cultural no formal;

XI. Establecer las políticas y lineamientos para la creación, uso y aprovechamiento de los centros y espacios culturales, tanto de la administración centralizada, como de los que se encuentren asignados a los órganos político administrativos y coordinar con ellos, las actividades de su competencia;

XIII. Procurar y concretar los instrumentos jurídicos necesarios que permitan desarrollar la cooperación cultural con todo tipo de organismos o instituciones tanto públicas como privadas, nacionales o extranjeras;

XV. Promover la creación y ampliación de diversas opciones de organización, administración y de financiamiento, que permitan impulsar y fortalecer las actividades culturales; (GODF, 31 de enero de 2002, p. 15).

Esta extracción de atribuciones de la SCDF, considero que son especificidades que ayudan a distinguir la lógica institucional de la cultura que opera hasta el día de hoy. Al decreto para la creación de la SCDF se le suma la Ley de Fomento Cultural del Distrito Federal (LFCDF) publicada en la GODF el 14 de octubre de 2003 también durante la II Asamblea del Distrito Federal. El artículo 4º de la ley, decreta las siguientes definiciones conceptuales:

VIII. Industrias Culturales: las personas morales que tengan como objeto la producción, distribución y comercialización de productos culturales dentro de su objeto social.

XIII. Política cultural: El conjunto de proyectos, programas y, en general, acciones que el Gobierno del Distrito Federal realice con el fin de preservar, conservar, fomentar y desarrollar la cultura. (GOF, 14 de octubre de 2003, p. 2).

El Art. 5 de la ley se reconoce el papel y gran fuerza de las agrupaciones sociales que empiezan a reclamar más espacios de socialización:

X. Reconocer a las agrupaciones culturales provenientes de la sociedad civil y apoyar su participación en programas gubernamentales, en el uso y acceso a establecimientos culturales públicos y/o comunitarios. (GODF, 14 de octubre de 2003, p. 4).

La LFCDF en el Art. 11 instrumenta en Sistema de Fomento y Desarrollo Cultural para el Distrito Federal (SFDCDF) a las autoridades involucradas para llevar a cabo sus objetivos : I) El Consejo (del SFDCDF); II) Las delegaciones; III) Los consejos delegacionales y las Casas de Cultura; IV) Las asociaciones civiles o agrupaciones independientes cuya actividad se relaciona con la promoción cultural en el Distrito Federal, y V) Las instituciones públicas o privadas que por naturaleza de sus actividades se relacionen con las tareas de fomento y desarrollo cultural en el Distrito Federal. Son los Consejos Delegacionales, los asesores de los Jefes Delegacionales para dar cabal cumplimiento de la política cultural establecida en el Programa Delegacional de Fomento y Desarrollo Cultural, de acuerdo con el Art. 33 de la LFCDF. (GODF, 10 de mayo de 2013, p. 3).

Los lineamientos para cada dependencia son precisos, los distintos programas de fomento y desarrollo cultural se especifica que la cultura es algo más que las “bellas artes y el patrimonio, que la cultura no la hacen las instituciones sino las personas, comunidades, las organizaciones, la sociedad en su conjunto o por separado” sin embargo esta norma jurídica aunque no se lo proponga, define el significado de cultura, por lo tanto, la norma es interpretada finalmente, desde el sitio que ocupamos en la ciudad, el concepto “manifestación artística” puede ser deletreada de una y mil formas, en cualquier colonia o barrio de la ciudad de México, tanto para una persona que consume, accede y

disfruta de sus derechos culturales, como para funcionarios públicos, una o un delegado de cultura. (GODF, 2 de junio de 2004, p. 9).

Las directrices de los programas sociales que han caracterizado los gobiernos democráticos en la ciudad de México han avanzado con mucha aceptación capitalina. El Programa Integrado Territorial (PIT) enfocado a madres solteras, adultos mayores, la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM con 5 sedes), el programa *Prepa sí*, la recuperación de espacios públicos en el barrio de Tepito e Iztapalapa, entre otros, convergen en una serie de estrategias enfocadas a los grupos sociales vulnerables. La política de recuperación de espacios públicos de Marcelo Ebrard Casaubón (2006-2012) que derivó en la disminución del ambulante, por ejemplo, en el Centro Histórico, la instalación de cámaras de seguridad, los centros de vigilancia de la política entre otros, le ayudaron a alcanzar los estándares de *Ciudad Segura* planteados desde el primer gobierno democrático. Otro de los logros importantes de su administración fue la Creación de la Escuela de Administración Pública del Distrito Federal, institución enfocada a la formación de funcionarios públicos de alto rango.

Su experiencia en el ramo internacional fue determinante al enfocarse en proyectos de redes ciudadanas y de cooperación bilateral. Con este antecedente, el mandatario inaugura el Festival de Culturas Amigas dando a la ciudad una proyección internacional muy atractiva. Nombramientos como el Mejor Alcalde del Mundo (2010) y la presidencia de la Red Global de Ciudades Seguras (2012), coinciden con el nombramiento a la capital mexicana como el de Capital Iberoamericana de Cultura en el 2010. Ebrard le da a la ciudad una proyección de “acción internacional” no vista con anterioridad. (Hernández Ramírez, 2016, pp. 111-114).

## 2.6.1 INGRESO DEL GOBIERNO DE LA CIUDAD DE MÉXICO A LA AGENDA 21

En el último año de gestión como jefe de gobierno de Marcelo Ebrard, se publicó *El Libro Verde, para la institucionalización del Sistema de Fomento y Desarrollo Cultural de la Ciudad de México* (2012). Este material fue resultado de once mesas de discusión y reflexión entre 77 expertos nacionales e internacionales en cultura que se llevaron a cabo en distintos foros entre los meses de agosto y octubre de 2010 en el marco de las actividades del reconocimiento a la ciudad de México como la Capital Cultural Iberoamericana. El libro verde reafirma la adhesión del Distrito Federal a los lineamientos de la Cumbre Mundial de Gobiernos Locales y Regionales (CGLU) de 2010 y que fue durante la III Cumbre Mundial de Alcaldes que “la ciudad proclamó la cultura como cuarto pilar de desarrollo” y al

año siguiente, en noviembre de 2011 la capital se adhiere a la Agenda 21. (Proceso, 4 de diciembre de 2012).

La Agenda 21 de la Cultura es una herramienta o modelo de referencia que contempla propuestas para el desarrollo de políticas públicas locales, es un documento que busca establecer un compromiso mundial para los gobiernos locales de desarrollo de cultura y considera la cultura como el cuarto pilar del desarrollo sostenible. Surge en el IV Foro de Autoridades Locales para la Inclusión Social de Porto Alegre del Foro Universal de las Culturas que se realizó en mayo de 2004 en Barcelona España. Los objetivos de las resoluciones pactadas se enfocaron hacia la promoción del desarrollo sostenible a través de la cultura y la articulación los derechos sociales y económicos. Los cuatro pilares de desarrollo pactados durante La Cumbre de la Tierra en la ciudad brasileña son: 1) Desarrollo económico, 2) Inclusión social, 3) Inclusión social, y 4) Cultura. (La Jornada, 14 de noviembre de 2011, p. 11).

En el curso del gobierno de Marcelo Ebrard, además de la celebración de importantes foros internacionales enfocados a la implementación de las agendas locales de buenas prácticas gubernamentales, resaltan las adhesiones a importantes pactos internacionales como al pacto que regula la protección de Los Derechos Económicos y Sociales contenidos en la Declaración Universal de los Derechos Humanos (artículo 22 al 29), donde el Estado mexicano se adhirió en 1981 y a la declaratoria de Friburgo. (SCDF, 2012, pp. 220-221).

El extenso Libro verde (2012) compila el trabajo que ha realizado el gobierno de la ciudad de México desde 1997 con el apoyo de una importante cantidad de expertos en la disciplina, la obra se presentó como “una ruta que permita que quince años de grandes esfuerzos en materia de cultura no se pierdan, sino que conduzcan a un desarrollo equilibrado que reduzca las desigualdades y promueva la convivencia de los habitantes de esta gran urbe”. (Proceso, 4 de noviembre de 2012).

Esta compilación reúne datos históricos de mucha relevancia y de la misma forma, distintas reflexiones de expertos en el campo. En la presente investigación rescatamos los primeros dos subtítulos del cuarto capítulo: Políticas culturales para la ciudad de México. Áreas de intervención estratégica y Cultura y espacios públicos: arte y ciudadanía. Uno de los retos para el gobierno local en la mesa de reflexión “Educación artística y participación cultural, versa sobre producir “capital social” y simultáneamente “implementar estrategias formuladas cuidadosamente para estimularla y hacerla redituable. [...]:

Requerimos, por lo tanto, adecuar las políticas culturales a los nuevos escenarios que genera la globalización, transformarlas para que evolucionen de su perspectiva inicial de educación artística, exclusivamente como instrumento de construcción identitaria de las naciones, a herramienta que modifique las relaciones sociales, apoyar la diversidad e incidir en la vida ciudadana. (SCDF, 2012, pp. 137-138).

En esta mesa de discusión, también sobresale el concepto de “ciudades creativas”, que se refieren a “las grandes obras de infraestructura cultural” y su relación con dos aspectos de suma relevancia que pueden ser interpretados como gentrificación: por un lado, la “revalorización del suelo y el impulso a las clases creativas (profesionales, científicos, artistas)”, y por el otro lado, la “atención al desarrollo de industrias culturales (producción creativa, como los impulsados en diversas ciudades europeas y norteamericanas.” (Libro verde, 2012, p. 141).

La revisión de los casos de éxito que se analizaron finalmente, fueron los de Brasil y Colombia, sin embargo, en la presente investigación se sostiene que el análisis y reflexión debería abarcar a creadores, es decir, ampliar el registro de creadores, más allá de solo el nombre, edad y comprobante de domicilio y portafolios (este último es opcional) que se contemplan en las delegaciones políticas, la creación artística, no solo se desarrolla con recursos y presupuestos provenientes del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) FONCA y PECDA. (SCDF, 2012, pp. 141-142).

La apertura al aprendizaje hacia algunos modelos exitosos latinoamericanos tuvo mucha importancia para el gobierno local durante la gestión de Marcelo Ebrard, un ejemplo es el modelo colombiano de gestión de riesgos que influyó en la agenda de Protección Civil local.

## ARTE PÚBLICO EN LA AGENDA DE CULTURA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

En la mesa de discusión *Arte público y políticas culturales* del Libro Verde (2012) es sumamente interesante ver como desde la perspectiva del gobierno del Distrito Federal se abría la discusión sobre aquellas manifestaciones que ocurren en el espacio público:

[...] la ciudad se convierte en un laboratorio para la convivencia, donde la creatividad colectiva, la solidaridad y la autonomía son ejes estructurales del ejercicio de los

derechos culturales y del derecho a la ciudad. Desde esta perspectiva, hay una cuestión sobre las políticas culturales cuando se comprenden únicamente como dinámicas normativas de intervención pública en los diversos circuitos culturales, que tienden a ser organizados por actores institucionalizados —públicos, privados o de la sociedad civil— y que sus arreglos fundamentales, organizados por intereses, valores y visiones del mundo, han reproducido prácticas sociales y políticas que en la actualidad se encuentran en crisis.

En este contexto se plantean al menos cinco asuntos urgentes:

- Circuitos culturales disponibles en el espacio público
- Recuperación de espacios públicos para la cultura
- Calidad de los espacios públicos
- El espacio público como territorio para el diálogo y la convivencia
- La cultura como medio para la seguridad pública (SCDF, 2012, p. 151).

Al respecto, en un ejercicio de recopilación de impresiones “a diferentes artistas, gestores culturales y detonadores de información, con o sin validación en los circuitos centrales culturales y artísticos” en el encuadre de las respuestas llama la atención la prevalencia de la “reivindicación del ciudadano como constructor de los espacios públicos” y en “no tematizar la ciudad en aras del capital, para convertir espacios públicos logrados de luchas sociales y políticas, en un parque de diversiones”. (SCDF, 2012, p. 158).

De acuerdo con el libro, en la muestra que se recopiló en la mesa *Arte público y políticas culturales* se entrevistó de forma espontánea por lo menos 150 grafiteros hombres y mujeres (p. 154), aun así no se percibe el abordaje a los conceptos de *graffiti*, *graffiti monumental*, *arte urbano*, *street art*, *nuevo muralismo*, etcétera, siendo que desde entre el 1999 y 2000 ya se había realizado uno de los primeros murales legales (con permiso) en el Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA), hoy INJUVE. Por otra parte, la otrora “Unidad Antigraffiti” hoy “Unidad Graffiti” se creó en

agosto de 2003 por la Secretaría de Seguridad Pública del Distrito Federal con la finalidad de atender las solicitudes ciudadanas de afectaciones por los “graffitis ilegales” en el espacio público. (Entrevista a Humberto Reyes, 24 de julio de 2020).

Instalada la Secretaría de Cultura del Distrito Federal en el 2002 y la LFCDF, y la paralela proliferación de colectivos de gráfica urbana entre el 2005 y el 2006, en el 2007 surge la iniciativa *Imaginación en movimiento* en una lógica de incubadora de talentos inscrita a las buenas prácticas de la Red de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU) anteriormente descritas.

La iniciativa *Imaginación en movimiento*:

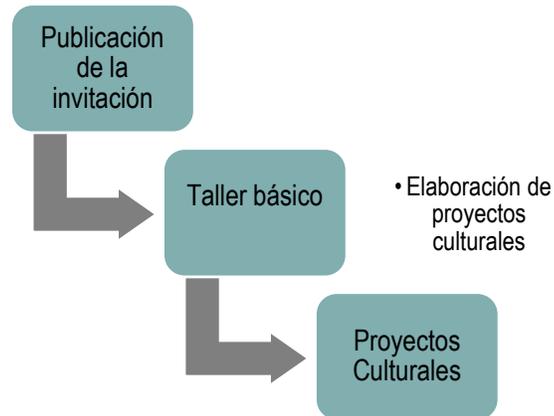
[...] nace en 2007, con el propósito de fortalecer la generación gestión autónoma de las iniciativas culturales y artísticas que impulsan creadores jóvenes, promotores y otros actores sociales en la Ciudad de México, así como para impulsar la creación, el fortalecimiento y la consolidación de empresas culturales autónomas y otras formas de asociación que respondan a las necesidades de la vida cultural de la ciudad. (SCDF, 2014).

## EMPRESAS CULTURALES

En sus objetivos encontramos que, el Gobierno de la CDMX fue uno de los primeros en hacer “política pública sobre la importancia de la cultura en la economía y en la gestión de las ciudades” con ciertos parámetros de autonomía en las artes y la cultura.

El programa está sistematizado de la siguiente forma:

## Diagrama 1: Sistematización de las empresas culturales



Fuente: Elaboración propia con datos del 3er Coloquio Internacional de Arte Urbano, noviembre 2018, Centro Cultural El Rule.

El taller básico de elaboración de proyectos culturales, es un Taller especializado en Diseño y Desarrollo de Plan de Negocios:

- Tutorías Personalizadas
- Carpeta ejecutiva de servicios y productos

Los temas que se abordan:

- Financiamiento
- Procuración de Fondos
- Formación de Públicos
- Marketing cultural y digital
- Derecho de Autor
- Registro de Marca

Los requisitos para participar en el programa:

- Contar y comprobar la experiencia y trayectoria requerida en el ámbito artístico-cultural
- Artista individual (5 años)
- Colectivo artístico cultural (3 años)
- Empresa cultural (1 año)
- Residir en la Ciudad de México

- Tener 18 años cumplidos



3er Coloquio Internacional de Arte Urbano, noviembre 2018, Centro Cultural El Rule.

En la imagen anterior, se puede apreciar con mayor detenimiento la sistematización del proyecto, que contempla artistas urbanos, gestores y artistas independientes, situación que se contempla a primera vista muy general. En el apartado 4, Contenido y desarrollo encontramos que:

[...] el Programa Imaginación en Movimiento [...] es un ejemplo a nivel nacional, que ha contribuido a la traza de una política pública integral para el sector cultural de la Ciudad de México, ya que toma en cuenta las cadenas de valor y los ciclos productivos de los diferentes campos culturales, desde la perspectiva de la sostenibilidad. (SCDF, 2014).

La evaluación del proyecto corresponde al impacto cualitativo del programa, teniendo en cuenta que:

Desde la creación del programa se han atendido a casi cinco mil, artistas, creadores y los diversos actores del sector artístico y cultural. El programa ha propiciado la constitución legal de más de 200 asociaciones civiles y empresas culturales. [...]. (SCDF, 2014).

Durante la jefatura de gobierno “rosa” de Miguel Ángel Mancera Espinosa (2012-2018), ocurrieron muchos cambios de índole política. En enero de 2016 Mancera promueve el decreto de cambio de Distrito Federal a Ciudad de México, la nueva ciudad de México se convertiría en “la entidad federal número 32”, pero se mantendría como la capital del país. El 29 de enero de 2016 se concretó la Reforma Política de la Ciudad de México que traía consigo mayor autonomía para la ciudad y la Asamblea Legislativa cambió la figura política de “delegaciones” por “alcaldías”. Para el siguiente año, en el mes de enero de 2017, la Ciudad de México tendría su primera Constitución Política que entraría en vigor hasta septiembre de 2018. La lógica de los cambios institucionales que promovió Mancera se acercan mucho al concepto de “marca ciudad”, que surge en la década de los años setenta y se refiere a la competencia de las ciudades. Este concepto surge con la intención de atraer grandes “inversionistas, turismo e incluso residentes:

[...] Elementos como la apertura de los mercados, el capital privado y la gobernanza urbana provocaron que la mercadotecnia se convirtiera en una herramienta para posicionar a las grandes urbes a nivel global. (Orta Bonilla, 2020, p. 30).

Dentro de la mayoría de los proyectos de corredores culturales del gobierno de Mancera predominó la idea de la marca de gobierno tal como ocurrió con el proyecto Corredor Chapultepec cancelado en 2015 derivado del resultado de la consulta pública. En el PGDDF 2013-2018 de Miguel Ángel Mancera, el proyecto cultural contemplaba la continuidad y fortalecimiento al impulso de la cultura de la siguiente manera:

Se continuará y fortalecerá el impulso a la cultura a partir del desarrollo comunitario de programas como las Fábricas de Artes y Oficios (Faros), Jóvenes en Desarrollo, Divulgación Cultural, Galerías Abiertas, Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural, Fomento a la Lectura y Apoyo a los Micro, Pequeños y Medianos Emprendimientos Culturales, campo en el cual la Ciudad de México es pionera. (GODF, 11 de septiembre de 2013).

El PGDDF anuncia a través del eje 1 *Equidad e inclusión social para el desarrollo humano*, que el gobierno del Distrito se alineará a los principios de la declaración de Friburgo, con la firme convicción de consolidar los derechos políticos, económicos, sociales y culturales:

Esta concepción de capital social es la que articula nuestra política en el eje 1, de inclusión social y equidad para el desarrollo humano, que se abordará atendiendo las principales problemáticas, que son: 1) la exclusión, maltrato y discriminación; 2) los daños a la salud asociados a ciertos padecimientos; 3) la calidad aún deficiente de la educación y la persistencia de inequidades en el acceso a la misma; 4) el insuficiente acceso a los servicios y bienes culturales; 5) la persistencia de diversos tipos y modalidades de violencia; 6) la inseguridad alimentaria y la malnutrición; y 7) las deficientes oportunidades de ocupación de empleo en condiciones de equidad. [...]. (GODF 11 de septiembre de 2013, pp. 15-16)

El proyecto Corredor Chapultepec fue planteado como “una solución a los problemas de movilidad” de la Av. Chapultepec, sería un paso elevado peatonal de áreas verdes y una gran oferta cultural de “pintura, escultura, música y danza, fotografía y arquitectura, literatura, historia, teatro y cine.” Esta obra que estaría a cargo del director general de la paraestatal ProCDMX S.A. de C.V., en realidad era la entrada de todo tipo de comercios y restaurantes con una concesión de 40 años. La política de movilidad de Mancera fue ampliamente criticada por sectores más afectados que consideraron este proyecto como la plena “privatización del espacio público”. (Navarrete, 2019).

## CONCLUSIONES

A lo largo de este capítulo, se ha realizado una exploración medianamente extensa que ha servido para identificar los cambios más importantes en materia de educación y cultura desde el constituyente de 1917. Por lo tanto, esta exploración histórica nos lleva a las siguientes conclusiones. En primer lugar, la política cultural de los gobiernos priistas tuvo importantes cambios en cada sexenio, hubo profundos avances a momentos, y muy importante, el personaje político se convierte en pieza

fundamental para la implementación, permanencia o innovación de la política cultural. En los gobiernos priistas la política cultural tiene tres dimensiones: 1) el acceso y disfrute de a la cultura, 2) los apoyos y estímulos para artistas, y 3) protección al patrimonio cultural.

La segunda conclusión se enfoca en los gobiernos democráticos de la ciudad de México. El planteamiento de la cultura enmarca en un solo ecosistema a los creadores de cultura y a los asiduos a la cultura. Estos gobiernos se han ocupado en garantizar el acceso a los bienes culturales por igual, sin embargo, la ambigüedad del significado de “manifestación cultural” deja muchos huecos interpretativos. La Ley de Fomento Cultural especifica las obligaciones para ejercer el presupuesto, sin tener un registro de creadores, sin el Consejo Consultivo delegacional, es decir, las manifestaciones artísticas dependen del gusto y bagaje del funcionario público que esté a cargo de la dependencia.

Considero que, sin estos elementos mínimos, la política cultural “articulada” con artistas y creadores seguirá en un proceso de repartición de recursos mal ejecutado, mal canalizado. Es importante que los servidores públicos de lo cultural avancen hacia la profesionalización de su servicio en materia cultural o mínimamente hacia la buena ejecución de las rutinas institucionales que hay en el manual, que hay en las leyes.

## CAPÍTULO III

### EL ARTE EN LAS CALLES Y LA TRANSFORMACIÓN COLABORATIVA ENTRE ACTORES SOCIALES

### 3.1 ANTECEDENTES DEL GRAFITI, ARTE URBANO, MURAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO

#### GRAFITI

En la década de los setenta, en varias ciudades de Norteamérica, Filadelfia, Nueva York, Los Ángeles, se empezaron a advertir diversas caligrafías y pinturas en los muros de las calles, de mensajes no claros. A este estilo de pintura se le denominó grafiti y se empezó a expandir con mucha rapidez hacia más estados de EUA entre jóvenes afroamericanos, latinos y asiáticos pertenecientes a las clases oprimidas. La condición de retorno de mexicanos de estas ciudades, y que experimentaron este fenómeno pictórico impactó también muchas ciudades de México. Primero en la ciudad fronteriza Tijuana, un par de años más adelante Monterrey, Ciudad Nezahualcóyotl, Iztapalapa y en la ciudad de México se empezaron a ver pintas semejantes, que, en un estilo de letras góticas, antes de nombrarlas grafiti, les llamaron *letras cholas* y *placazos*. (Ramírez Núñez, 2020, p. 72).

En el amplio espacio público de la ciudad se empezaron a observar firmas en los muros públicos con marcadores permanentes y en *aerosol a mano alzada* que solo eran comprensibles por sus creadores ya que el sentido de los *tags* (firmas) al inicio, y posteriormente *bombas* (letras redondeadas con color) y *piezas, deltas o estilos* (letras tridimensionales con color) no eran creados para el público en general, era un trabajo que se hacía para el gremio y era respetado entre los escritores, se admiraban entre sí, el más creativo era el “rey” y no se delataban con autoridades o propietarios de fachadas. El grafiti empezó a viajar en el metro de Nueva York, en *Subway Art* (1984), Martha Copper y Henry Chalfant documentan gran parte del material que escritores de grafiti realizaron en los trenes de las líneas que conectan Brooklyn, Queens y el Sur del Bronx que para cuando el libro sale a la luz, Chalfant llevaba siete años fotografiando las obras en los trenes. (Cooper y Chalfant, 1984, pp. 7-8).

El periódico *New York Times* tuvo conocimiento de la existencia de *Taki 183* desde julio de 1971, siguieron las pistas de quien fue mensajero de profesión y en sus viajes en tren por la línea de Manhattan empezó a imprimir su firma en el Aeropuerto Internacional Kennedy, New Jersey, Connecticut, principalmente. El joven de 17 años generó muchos seguidores e imitadores desde el principio y la razón por la cual obtuvo la atención de medios impresos como el NYT fue precisamente por los gastos que le generaba al gobierno remover su alias. Los parámetros del grafiti eran muy altos, había que realizarlos lo más rápido posible, sin decaer en calidad para no ser un *toy* (inexperto). *Subway Art*, uno de los libros más completos que abordan el primer *boom* de grafiteros en EUA,

documenta el material de personajes que hoy ya son leyenda en la esfera del grafiti como Dez, Seen, Smiley, Blade, Lee, Lady Pink, Trap, King, Nut, Barbara and Eva 62, Daze, Shy 147, Skeme, “the sons of the ghetto” (p. 95) etcétera. (Cooper y Chalfant, 1984, pp. 14, 17).

La escritura de grafiti es un acto público. La reputación de un escritor está en juego y la obra de arte realizada en el túnel por la noche se traslada inexorablemente a la vista del público al día siguiente, exponiendo goteos, personajes mal dibujados o letras ineptas para que toda la ciudad las vea. A menudo, un escritor explicará o se disculpará por los errores en el trabajo en sí.<sup>12</sup> (Cooper y Chalfant, 1984, p. 38,).

La práctica del grafiti le provee a los adolescentes, descargas de adrenalina y un sentimiento de identidad de “bandidos” o “forajidos”, el ir a montar piezas y no terminarlas pasa a segundo plano mientras se encuentren aventuras en el trayecto. La etiqueta musical que le han adjudicado al movimiento grafitero de Nueva York, hip hop, break dance, rap o dj graffiti, fue como se exportó a Europa a principios de la década de los ochenta. Pero en el boom en las ciudades neoyorkinas el hip hop aun no existía. Blade, Seen argumentan que fue el rock & roll de Jefferson Airplain, la música Motown y disco de Donna Summer, Kool, The Gang, The Bee Gees, era la que los acompañó en las pintas. El paquete de grafiti y hip hop llega a Europa a raíz de la difusión de la película *Wild Style* de Charlie Ahearn (1983)<sup>13</sup>, en las principales ciudades de la Alemania separada, Berlín, Hamburgo, Múnich que eran sumamente conservadoras para estos años y los primeros escritores alcanzaron mayor notoriedad hasta 1986 cuando en Nueva York ya estaba casi apagado. Lee tuvo su primera exposición para Claudio Bruni en Roma en 1979 y Futura2000 en Reino Unido en 1981, este último después de realizar diversas pintas en vivo durante algunos conciertos del grupo de The Clash. Muchos de los escritores en activo llevaron el grafiti a canvas, realizaron exposiciones como Time Square Show, Fashion Moda, Mudd Club, ya que en los trenes dejaron de funcionar. (Kästner, 2017b, 2017d).

La ciudad europea que empezó a desarrollar el grafiti de forma independiente al movimiento en Nueva York fue Ámsterdam. Los primeros escritores en este lugar tuvieron como antecedente la cultura punk

---

<sup>12</sup> La traducción es mía.

<sup>13</sup> La película fue financiada por el canal ZDF en Mainz Alemania y el canal 4 de Londres, en Kästner, R. (2017a). The rise of graffiti writing. *Wild style is born 1979-1981*.

que inicia en 1978 y 1979, a los *skinheads* (cabezas rapadas) y *hooligans* (hinchas violentos de fútbol), se desconocía por completo lo que ocurría en Norteamérica. El primer acercamiento que hubo entre las dos ciudades ocurrió cuando el coleccionista Yaki Kornblit monta una exposición en la galería que lleva su nombre con DONDI, RAMMELLZEE. A partir de este momento, los primeros escritores de la ciudad SHOE, DELTA, MICKEY, innovaron su estilo después de tener contacto con los escritores más activos de la época. El referente del grafiti en toda Europa fue Francia y también Estocolmo y Copenhague los escritores influenciados por BANDO, realizaron variantes en sus producciones, KAOS, PUPPET entre 1986 y 1987, sin embargo, las normas se fueron endureciendo al grado que muchos escritores dejaron de pintar o regresaron a los tags. Los escritores que intervinieron todas estas ciudades se acercaban a un grupo de 20 o 25 personas aproximadamente. Tras la caída del muro de Berlín los escritores empezaron a intervenir los trenes S-bahn y en general por todos los puntos importantes, los *crews* empezaron a crecer exponencialmente en la década de los noventa. (Kästner, 2017e, f).

El grafiti en las ciudades europeas mencionadas entró primero a las galerías y se desarrolló en un circuito bien definido. La práctica estuvo motivada siempre por la competencia e innovación de la producción sobre distintos soportes, inicialmente en los muros y en el caso de Alemania, en trenes de alta velocidad. Con materiales siempre disponibles, la práctica de grafiti fue controlada con el endurecimiento de multas y de sentencias en la cárcel y posteriormente los creadores de arte urbano a principios del siglo XXI, tuvieron experiencias semejantes con las autoridades. (Kästner, 2017g).

## GRAFITI EN LA FRONTERA DE MÉXICO

Es así como en este periodo histórico, la propagación de las pintas en muchas ciudades del mundo fue imparable. Cuando llega a San Diego y Los Ángeles, también lo hace a la ciudad fronteriza de Tijuana, estos “códigos foráneos” fueron adoptados por los creadores locales, en palabras de Consuelo Sáizar, la posición geográfica fue ideal para que la práctica se expandiera rápidamente:

La marginalidad en la que emergió esta expresión cultural hizo de ella el único canal democrático para exponer inquietudes sociales, culturales, políticas y artísticas. La manera en la que se realiza esta manifestación callejera fue la que propició el contenido: la forma en la que el espacio es apropiado clandestinamente convierte el

muro en discurso. En ese momento la obra se vuelve parte de la ciudad y de sus ciudadanos; discutiendo, dialogando y creando. (Valenzuela Arce, 2013, p. 7).

En la presentación de Sáizar a *Welcome amigos to Tijuana. Graffiti en la frontera* de José Valenzuela Arce (Coord.), (2013), la editora y diplomática describe con precisión, el modo en la que el graffiti comenzó a extenderse de la mano de la comunidad de *cholos*<sup>14</sup>, “[...] refleja su situación popular, así como la apropiación de elementos simbólicos indígenas que les diferenciaba de la cultura hegemónica.” (p. 7). Para Sáizar el graffiti es un vehículo, una articulación, “[...] un elemento que permite leer lo que a nivel urbano sucede en los puntos en los que las realidades, las identidades y el arte se cruzan. (Valenzuela Arce, 2013, p. 7).

Para Valenzuela Arce et al. (2013) hay dos elementos primordiales en el graffiti de Tijuana entre la década de los setenta y ochenta, “[...] su emergencia dentro de códigos transfronterizos, como ocurrió con el *cholismo* y el *tag hipoper*, y su inscripción como referente de estas esculturas juveniles portadoras de estilos de vida distintivos.” El graffiti en la frontera, los *placazos* en particular, aludían a “la identidad de la persona y el barrio al que pertenece y forman parte de la cultura de los cholos que adquirió impresionante presencia en los barrios mexicanos y chicanos desde los años sesenta.” Este punto sin duda es muy relevante, la recuperación de la realización de murales por los cholos refleja la gran influencia que surge desde el movimiento muralista de principios del siglo XX en México. Como lo explica Valenzuela Arce el graffiti de Tijuana se transformó:

El grafiterismo transitó de la elaboración ilegal al desarrollo de propuestas muralísticas y graffiti artístico. Algunos *taggers* se mueven con ventura entre los dos mundos o se despliegan por sus umbrales y participan en la tercera fase de la intervención gráfica sobre las paredes tijuanaenses. (Valenzuela Arce, 2013, pp. 13, 21).

---

<sup>14</sup> Para conocer con mayor detalle la relación entre la comunidad chola, el graffiti y el hip hop, ver Valenzuela Arce, J. M. (2013). (Coord.) *Welcome amigos to Tijuana: graffiti en la frontera*. México: Colegio de la Frontera Norte, pp. 11-23 y sobre el abandono de las marcas territoriales de *taggers* en Sánchez, J. (2013). *Trepes, bombas y piezas* en Valenzuela Arce, J. M. (2013), pp. 25-31.

La Tijuana fronteriza es sumamente compleja, es un espacio público en constante confrontación social, económica y política, es una “selva de símbolos y luchas enconadas por la definición de su inteligibilidad, donde se inscribe la arquitectura, la infraestructura urbana, el acceso y exclusión de espacios colectivos” (p. 11). El grafiti viaja, los estilos no son exclusivos de un lugar específico y se adapta rápidamente, continuando con las especificidades de Valenzuela Arce, existe una gran variedad de estilos de grafiti, y me parece muy interesante una breve clasificación de grafiti que realiza el autor iniciando por el legal e ilegal:

- Grafiti publicitario: connotaciones comerciales, su objetivo es vender, empeño en el cual satura las ciudades.
- Grafiti promocional: su interés se centra en dar a conocer personas, bienes y servicios.
- Grafiti proselitista: su objeto es la conversión o reafirmación de convicciones vinculadas a doxas religiosas o ideológicas; se agrega el político que busca persuadir sobre una posición ideológico-política, como ocurre durante las campañas electorales.
- Grafiti reivindicativo: se plantea un conjunto de agravios de organizaciones sociales y grupos que formulan reclamos a las instituciones del Estado. (Valenzuela Arce, 2013, p.11).

Muchos de los grafiteros neoyorkinos empezaron actividades en solitario e inmediatamente se congregaron en *crews* (grupo de escritores) para desarrollar pintas “en colaboración” de mayor tamaño, *top-to-bottom* (de arriba hacia abajo) en los trenes de su ciudad. La práctica, ha tenido una cualidad profundamente noble, la competencia entre escritores ha sido feroz, en Tijuana ocurrió hasta cierto grado una contienda territorial, aunque la aparición de las obras fue respetada o reconocida entre los miembros del gremio, el hecho de robar estilos o letras si llegaba a las confrontaciones violentas. Sin embargo, la apertura al grafiti ha dado muchos frutos en proyectos colaborativos para pintar, la organización de los *crews* ha estado enfocada sobre todo a la producción de obras incluso por encima del ejercicio de actos violentos.

Cuando el grafiti llega a Los Ángeles, entre las comunidades chicanas ya existía el antecedente del *placazo* antes de que arribara el estilo neoyorkino. De acuerdo con Jorge Sánchez (2013), el grafiti de los ángeles fue una combinación entre la cultura mexicoamericana con la tendencia del *wild style* (estilo salvaje) de Nueva York, “[...] los angelinos del este desarrollaron estilos híbridos, combinando las tradiciones gráficas mexicoamericanas; mientras que los angelinos de la costa oeste, se plegaron al canon neoyorkino y combinaron las vertientes gráficas *surfer*, *skate*, *rocker* y *punk*. Como hemos

visto en el capítulo II (p. 49), David Alfaro Siqueiros realizó dos murales en Los Ángeles, en *Mitin en la calle* (1932) utiliza por primera vez la técnica de pistola de aire, Siqueiros fue el primero en utilizar una técnica igual al aerosol en presencia de la comunidad de pachucos y cholos.

Un poco antes de 2010, la policía municipal de Tijuana tuvo una unidad antigraffiti que mantuvo una política que consideraba que la inclusión de “letras” en las pintas era un elemento “transgresor” que se vinculaba directamente con las actividades criminales, por lo que quedaron estrictamente prohibidas hasta en los eventos que realizaba el propio ayuntamiento. De acuerdo con Jorge Sánchez, esta política influyó profundamente en la generación siguiente de grafiteros, ya que una forma de evitar conflictos y sanciones por parte de la policía, se cambiaron contenidos, “sustituyendo fondos y caracteres” pero a su vez se consideró un momento de innovación del graffiti. (Valenzuela Arce, 2013, p. 30).

Los grafiteros han innovado y generado una “nueva ola” o una “nueva generación”, estos cambios generalmente se han derivado de las condiciones sociales y económicas de los contextos, algunos ejemplos pueden ser que, durante la entrada del graffiti a la ciudad de México, la falta de materiales generó “el mixeo” (mezcla de lata a lata), se utilizaron como válvulas no especializadas, y cualquier herramienta que sirviera para presurizar el líquido dentro de la lata al muro.

Al respecto, quiero retomar la idea del investigador Fernando Figueroa Saavedra (2014) sobre lo que en realidad es el vandalismo. En *Graffiti: un problema problematizado* (2014), para Figueroa Saavedra el vandalismo es un concepto que proviene de una relación directa con la destrucción del patrimonio público en Roma, se trataba de atentar contra los valores cívicos en la ciudad alcanzados por la Ilustración. Hay una relación muy estrecha con el graffiti bélico, por ejemplo “Saco de Roma por la tropa de Carlos V, toma del Reichstag por el Ejército Rojo” (p. 378), por lo tanto, se empareja con una práctica que pertenece a lo popular. El graffiti no tiene un afán destructivo, por el contrario, mejora o le quita luminosidad al soporte:

Claro está que la dimensión vandálica podría incurrir, pero se fundaría en el uso instrumental. De este modo, con el uso del esgrafiado (como en el tradicional graffiti pompeyano mediante el *graphium* o el *stilus*) o de abrasivos se incurriría quizás en un

acto vandálico ya que se altera el soporte, pero nunca sería así con el uso de pintura, tinta o pigmentos, fácilmente reparable. (Figuroa Saavedra, 2014, p, 378).

Al respecto el escritor Adam Mansbach, en un breve artículo *New York city's war on graffiti* (2013) explica como las políticas que declararon la guerra en contra de los grafiteros desde 1972 no han cesado, al contrario, la ciudad es agreste frente a esta estética. Los grafiteros neoyorkinos SHY 147, DAZE, MIN y DURO se reunieron con la autoridad del transporte metropolitano Richard Ravitch (1979-1983) para plantear un proyecto con el cual se adornarían los trenes de alguna línea de Nueva York durante seis meses dejando al escrutinio público la labor realizada, evidentemente el funcionario se negó y las sanciones se endurecieron mucho más con el paso de los años. Para 1989, los trenes quedaron libres de grafiti, y ahora tienen sus bastidores publicitarios con costos superiores a los cincuenta mil dólares, siempre y cuando no tenga estética del grafiti. (Mansbach, 2013).

La lucha territorial por el espacio en realidad se ubica entre autoridades y escritores, —continuando con Mansbach— “Como escribe el historiador Jeff Chang, a principios de los setenta, la política del abandono dio paso a la política de contención en las comunidades de color.” A treinta años de distancia del boom del grafiti en Nueva York, el autor pone sobre la mesa con lo que hubiese pasado si la iniciativa de los cuatro grafiteros hubiera aterrizado en un proyecto de becas en lugar del programa tolerancia cero: “La guerra contra el grafiti convirtió los delitos menores en delitos graves, el servicio comunitario (este punto muy bueno) y tiempo de cárcel.” (Mansbach, 2013).

## ARTE URBANO

Hemos dicho ya que el grafiti viajó en múltiples direcciones, el boom norteamericano llegó hasta las principales ciudades europeas primero a las galerías de arte y después a las calles, evidentemente los procesos que se vivieron en la frontera mexicana, resto del país son muy distintos y tuvieron variantes estéticas muy claras. El precursor del estencil Blek Le Rat, desarrolló una nueva forma de grafiti influenciado por la cultura pop impregnada en el grafiti neoyorquino, pero sobre todo de la cultura que vivía en Francia, el autor no tuvo la intención de replicar la estética del grafiti en esta ciudad europea porque en principio la arquitectura es distinta, el espacio público, los procesos económicos, sociales y políticos propios de su entorno. (Kästner, 2017c).

Banksy es otro de los artistas urbanos más importantes europeos ligados a la estética del estencil que surge como parte de una expresión callejera en el que los objetos que conforman el espacio público

se vuelven las herramientas de la práctica. El arte urbano (Street art) surge como “una forma híbrida de grafiti con una nueva generación que usa pegatinas, plantillas, posters y esculturas”. El arte urbano con la cualidad de ser una manifestación callejera sumamente efímera, llega en un momento en que con la ayuda de las redes sociales y blogs se pueden compartir las fotografías a una velocidad impresionante. En la última década del siglo XX y principios del 2001, proliferan los artistas urbanos, Invader de Francia, Shepard Fairey en Los Ángeles, Banksy de Bristol, Dotmasters en Londres, Swoon en Nueva York, cada uno con una estética sumamente novedosa. De los artistas urbanos mencionados cada uno ha tenido distintas críticas que han derivado de los procesos de mercantilización de su obra.

El contenido social y político del creador británico le han dado un estilo único y ya se considera un referente en el grafiti del orbe. En el 2005 Banksy edita su libro *Wall and piece*, que recopila gran parte de su trabajo con la descripción de sus experiencias en el entorno. Para Banksy (2005) el grafiti no es la manifestación “más baja” de las artes:

“[...] un muro siempre es el mejor lugar para publicar tu trabajo. Las personas que dirigen nuestras ciudades no entienden el graffiti porque piensan que nada tiene derecho a existir a menos que genere ganancias. Pero si solo valora el dinero, entonces su opinión no tiene valor.” (Banksy, 2005, p. 2).

En este libro describe que la razón principal por la que se inclinó por la técnica de las plantillas del estencil, en palabras del autor esto se debió a que podía reducir el tiempo de cada producción a la mitad y así evitar a los policías de los trenes británicos. El artista urbano ha “decretado” muchas zonas en Londres, Los Ángeles, Miami como zonas autorizadas para hacer grafiti (By order National Highways Agency this wall is a designated graffiti área), de poesía, disturbio, picnic, trampas y tesoros ocultos, muros para cortar y coleccionar, zonas inapropiadas para fotografías, etcétera, “La clave de hacer un gran arte está en la composición”. (p. 70). Banksy se ha posicionado contra los políticos y ejecutivos publicitarios, los identifica como los que realmente han “garabateado su vecindario” con publicidad monumental que “gritan su mensaje, sin que se les pueda responder”. (Banksy, 2006, p. 2).

Después de la exposición “Barely legal” (2006) en un lote abandonado de Los Ángeles, California, Banksy tuvo un impulso sin precedente en el mercado del arte con la subasta de muchas de sus obras

en las casas de arte más exclusivas de Norteamérica. Sin embargo, en el documental que realiza el artista urbano, *Exit through to the gif shop* (2010), deja en claro que su obra no tuvo como objetivo en ganancias millonarias. (Banksy, 2010).

El autor define su obra como arte urbano de “advertencia”, ha intervenido el Muro de la Vergüenza que divide territorio israelí y palestino (2005), Cisjordania con Swoon y Blu (2005, 2007), en la Franja de Gaza (2015), grafica los daños que la guerra (en el mundo) le ha provocado a la niñez, sobre la globalización y precarización de la vida de los grupos minoritarios, sobre el calentamiento global y el daño a la vida silvestre y recientemente sobre el confinamiento que provocó el Covid-19. Banksy es un autor sumamente complejo, ha hecho del arte urbano una amplia crítica a la modernidad, al arte tradicional, a la cultura del consumo y a los intereses deshumanizados del capital.

Durante su etapa como jugador de fútbol amateur del colectivo The Easton Cowboys & Cowgirls, Banksy viajó junto con el equipo al estado de Chiapas en el 2001 para llevar a cabo un encuentro con comunidades indígenas en rebeldía del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZNL). El colectivo fundado en 1992 en Bristol UK, cuenta entre sus documentos con el libro titulado *Freedom through football* (2017) editado por el periodista y miembro de la escuadra de fútbol, Will Simpson, recopila las experiencias a partir de los encuentros con distintas comunidades indígenas en resistencia en Latinoamérica. El partido disputado con los Luchadores de la Libertad Zapatista tuvo también el preámbulo de la realización de dos murales y algunos estenciles en el estado. (Los muros gritan, 2015).

El arte urbano tiene una cara comercial que se ha hecho explícita en algunas ciudades por ejemplo en España. El fenómeno de la gentrificación se convirtió en un modelo empresarial al servicio de las instituciones del estado, que algunos creadores han utilizado muy bien para su beneficio como el caso de Boa Mitsura, Shepard Fairey y de OKUDA recientemente. Sin embargo, el dinero público también tiene una contraparte, el artista Gonzalo Borondo montó la exposición al aire libre “Insurrecta” este 2020 en un proyecto de colaboración con el ayuntamiento de la ciudad de Segovia que retrata un evento histórico crucial para España. Los casos concretos de gentrificación como lo ocurrido en Lavapiés<sup>15</sup> sin duda cambia la percepción de esta práctica que se desarrolla en este país, como lo explica el académico Luis Menor Ruiz (2018):

---

<sup>15</sup> En el conjunto urbano de Lavapiés se han desarrollado una serie de reestructuraciones y entre los que hay murales de por medio con el objetivo de incrementar el uso inmobiliario, para ver más Torres Bernier, E. y

La gentrificación implica la expulsión de la población más vulnerable en favor de un perfil de habitante de mayor poder adquisitivo, un arte que no contribuya a favorecer procesos de elitización urbana ha de dejar el paracaídas a un lado para generar una actividad que enriquezca la vida comunitaria. (Menor Ruíz, 2018).

Los gobiernos locales tienen una responsabilidad absoluta en estos procesos, son muchos los casos en los que los desarrollos para la realización de obras de esta naturaleza no son claros, hay muchos funcionarios públicos que no tienen referencias culturales amplias, todo se resuelve con recomendaciones de los amigos, y peor aún los amigos de siempre.

### 3.1.1 REGULACIÓN INSTITUCIONAL DEL GRAFITI EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Las autoridades en México han recurrido a distintas formas de seguridad pública para contener la práctica de grafiti, los ejemplos más claros son las medidas que adoptaron las autoridades en Tijuana con algunos parámetros del modelo “tolerancia cero” que se mencionan en el apartado anterior de esta investigación. La prohibición del *lettering* de los grafitis incluso en los eventos institucionales, efectivamente modificaron la práctica, es palpable que los cambios de las “reglas del juego” impactan a los practicantes de cualquier estética. El modelo “tolerancia cero” que se implementó en Nueva York, tomó como base la “teoría de las ventanas rotas” (1996) desarrollada por los criminalistas James Q. Wilson y George Kelling argumentando que el crimen es resultado del desorden, si las ventanas de un edificio permanecen rotas, si no son reparadas a la inmediatez, los transeúntes se generan la idea que a nadie le importa y por ende se romperán más ventanas, aparecerán grafitis y basura y en consecuencia el aumento de delitos graves tiene probabilidades muy altas.

La edad promedio en la que inicia un grafitero en la práctica, oscila entre los 13 y 17 años de edad en varones y en mujeres suele ser entre los 17 y 20 años de edad. Motivados por la intervención del espacio público, realizan pintas clandestinas a las horas del menos tránsito peatonal y vehicular, en solitario o con amigos de la escuela en la mayoría de los casos. Los grafitis ilegales tienen que realizarse con la mayor rapidez posible, por lo que hay que dominar los principios básicos del manejo

---

Vega Hidalgo, A. (2018). El proceso de gentrificación en el barrio de Lavapiés, *Journal of Tourism and Heritage Research*, 1(3), pp. 41-70.

del aerosol o pistolas de aire, antes de que lleguen los uniformados, ya sea por una queja vecinal o al coincidir con las rondas de patrullaje. La Ley de Cultura Cívica del Distrito Federal (LCCDF) que se publicó en la Gaceta Oficial del Distrito Federal el 31 de mayo de 2004 (reformado en 2014) sanciona los daños a la propiedad ajena con base al Artículo 26 que implica una multa o arresto.

Pero regresando un poco al apartado anterior (p. 96), el grafiti se asocia de inmediato con una conducta vandálica o criminal, como una conducta que daña el entorno social y las leyes mexicanas lo definen como “daños a la propiedad privada y al entorno público”. Esta descripción de las reglas del juego pareciera que entre más opacas sean, serán más eficaces a la hora de inhibir la práctica. Pertenecer al conglomerado de “ciudades globales”, a la Agenda 21, o ser una “capital cultural”, como hemos revisado en el Capítulo II (p. 47) implica el visto bueno de las organizaciones convocantes. La cohesión social es uno de los parámetros más importantes dentro de las agendas de la ONU-HABITAT para Ciudades más Seguras desde 1978, entre otros aspectos, pero la presencia de cohesión social establece “vínculos fuertes y valores compartidos que repelen la violencia”, (Reyes Calderón, 2014, p. 4).

En la actualidad hay dos estrategias que han sido muy recurridas por algunos gobiernos locales en México que han buscado disminuir la criminalización de los jóvenes en el espacio público al insertarlos a algunos programas de carácter vinculatorio al fortalecimiento de la cohesión social.

Las leyes que sancionan la práctica del grafiti en la Ciudad de México son el Código Penal y el de Cultura Cívica que contempla los “daños a la propiedad ajena”. La Ley de Cultura cívica estipula que “Son infracciones al entorno urbano de la Ciudad de México: dañar, pintar, maltratar, ensuciar o hacer uso indebido de las fachadas de inmuebles públicos o de los particulares, sin autorización expresa de éstos, estatuas, monumentos, postes, arbotantes, semáforos, parquímetros, buzones, tomas de agua, señalizaciones viales o de obras, puentes, pasos peatonales, plazas, parques, jardines, elementos de ornato u otros bienes semejantes.” (Ley de Cultura Cívica, Art. 26, Fracción V, en GODF, 31 de mayo de 2004, pp. 9-10).

Por su parte, el Código Penal para el Distrito Federal o de la Ciudad de México, en su artículo 239, establece que el “Daño a la propiedad ajena” contempla la “Prisión de 6 meses a dos años y de 60 a 150 días de multa, cuando el valor del daño exceda de 20 salarios mínimos, pero no de 300 veces el salario mínimo. (Código Penal del Distrito Federal, Art. 239. Fracción III en GOF, 16 de julio de 2002).

También, las unidades de vigilancia de la Secretaría de Seguridad Pública de la CDMX (SSP) se modificaron, pasando de ser “Unidad Anti Grafiti” (2003-2009) a “Unidad de Grafiti” (2009- ). El salto que dio la institución de seguridad pública tuvo una intención clara de protección al gremio grafitero a través de un eje rector:

Estrategia en la gestión cultural para presentar proyectos más inclusivos e integrar una selección de artistas en relación con el lugar, espacio y tiempo particular. Generar nuevos diálogos de como ver las cosas. No sólo por el hecho de llenar una cuota o caer en una moda o tendencia, pero si por el hecho de investigar, trabajar y profundizar en el acto de CURAR y representar todas las voces que coexisten en nuestra y las futuras generaciones. (Entrevista Reyes, 2020).

Sin duda, la apertura de las agendas culturales de las instituciones públicas para la elaboración de distintos proyectos de colaboración con diversos colectivos de grafiteros y artistas urbanos con miras a la integración social de localidades marginadas ha sido un salto sustantivo. Sin embargo, la política pública cultural, aún sigue siendo vagamente explícita de acuerdo a los mecanismos de regulación de proyectos de gestión independiente para la creación.

En segundo lugar, el Programa Rescate de Espacios Públicos (PREP), busca mejorar la calidad de vida y la seguridad ciudadana:

Sobre estos, la mayoría de los indicadores que medirían su eficacia se enfocan en cantidad de intervenciones, número de personas beneficiadas, y solo uno de ellos contempla el promedio de acciones enfocadas a promover la participación social y seguridad comunitarias: acciones que, junto al mejoramiento físico de los espacios, forman las dos modalidades de funcionamiento del PREP. (Reyes Calderón, 2014, p. 5).

El programa está diseñado para fortalecer los lazos entre los habitantes de zonas marginadas, “[...] se busca crear <<espacios de calidad>>, que permitan fortalecer lazos comunitarios, y que favorezcan la expresión artística y el aprendizaje, además de fortalecer la salud de la gente involucrada.” La claridad de los procesos y resultados de esta política pública no han demostrado que tengan efectos a largo plazo, de acuerdo con la investigación desarrollada por Vanessa Reyes Calderón del Centro de Investigaciones y Docencia Económicas (CIDE), *El Programa Rescate de Espacios Públicos favorece la cantidad y no la calidad* (2014), en el estudio de dos casos de espacios que entraron al programa, no hay correlación entre la violencia alrededor de los espacios estudiados y los responsables de los delitos y los espacios públicos rescatados. (Reyes Calderón, 2014, p. 5, 9, 13).

La intervención del PREP en México está enfocada a la disminución de la delincuencia, su base de acción esté fundamentada en el encarecimiento a los servicios urbanos, de tal forma que ha rehabilitado áreas públicas que le den acceso a los ciudadanos a espacios en los que pueda “realizar actividades de esparcimiento al aire libre, y generar conexión y protección entre iguales.” Hay un elemento sumamente interesante, un referente de gran peso para la implementación de este tipo de programas son los diagnósticos que realizan distintas agencias como la ONU-Habitat, el Banco Mundial, y para el caso de México, las cifras del INEGI son de gran ayuda, que sin duda puede mejorar con mayor carga cualitativa en la investigación. Las cifras del INEGI respecto a la percepción de inseguridad en su entidad, en la Ciudad de México se incrementaron en 2011 con un 73.3% a un 89.2% en 2019. En cuanto a la incidencia delictiva, por cada cien mil habitantes en la CDMX, la tasa delictiva se incrementó en 2010 de 44,055 a 69,716 en 2018, cabe la posibilidad de ampliar las perspectivas agregando especificidades como edad, sexo, grado escolar, familia, oportunidad de empleo, educación, y un largo etcétera. Continuando con el análisis de Reyes Calderón (2014), la ciudad de México es una entidad económicamente desigual:

[...] el CONEVAL coloca a la Ciudad de México dentro de las cinco entidades de México con más desigualdad económica. A nivel municipal las delegaciones menos desiguales son: Cuajimalpa, Tlalpan, Coyoacán, Miguel Hidalgo y Benito Juárez. De forma contraria las más desiguales son: Tláhuac, Milpa Alta, Iztapalapa, Gustavo A. Madero e Iztacalco. (Reyes Calderón, 2014, p. 18).

La Secretaria de Desarrollo Social es la entidad encargada en la implementación del PREP que se coordina a su vez con los gobiernos estatales y municipales y sumamente importante, en la Secretaría de Desarrollo Agrario Territorial y Urbano (SEDATU), son dos modalidades para su ejercicio, “el mejoramiento físico de los espacios públicos, combinando con la participación social y seguridad comunitaria”, para lograr los objetivos planteados en las Reglas de Operación del programa, se deberán “construir, ampliar, mejorar o dotar los diferentes componentes, diferentes para cada zona”:

1. Áreas donde se desarrollen actividades recreativas, culturales y deportivas.
2. Obras alrededor de los espacios que brinden accesibilidad y que hagan posible su uso.
3. Mobiliario urbano que permita el uso y funcionamiento de los espacios.
4. Elementos o adecuaciones de seguridad para los espacios, y
5. Vías, accesos y señalética que favorezcan a los peatones acceder a éstos.

Y respecto a la participación se deberán crear:

1. Grupos de ciudadanos que generan diagnósticos y propuestas de solución sobre problemáticas que vivan en las zonas donde se aplica el programa.
2. Actividades cívicas, artístico-culturales y deportivas.
3. La integración de prestadores de servicio social y promotores comunitarios.
4. Comités vecinales y de contraloría social.
5. Talleres de sensibilización y prevención de conductas antisociales y de riesgo entre los habitantes.
6. Estudios de diagnóstico y evaluación de la situación de inseguridad y violencia, y
7. Conservación de los recursos naturales. (Reyes Calderón, 2014, pp. 19-20).

El programa ha tenido la cualidad de poder darle seguimiento al cumplimiento de las reglas de operación y de aprovechamiento de los recursos por los ciudadanos a través de dos figuras: los comités de la contraloría social y los comités vecinales. (Reyes Calderón, 2014, p. 22).

El modelo del PREP apuesta por la recuperación de la mayor cantidad de espacios públicos, pero deja de lado el seguimiento a éstos. En los dos casos que se presentan en *El Programa Rescate de Espacios Públicos favorece la cantidad y no la calidad* (2014), la política pública no completa su ciclo cabalmente y de acuerdo con las reglas de operación que establece.<sup>16</sup> Estos programas, a los que se les ha destinado una proporción de recursos grande, tienen fallas de diseño, no se sabe con toda claridad que es lo que se busca solucionar y los resultados son sumas de personas que asisten al lugar por lo menos una vez al espacio rescatado. Nuevamente, Reyes Calderón subraya la importancia de la medición sobre lo que se quiere solucionar, “[...] se hizo notar la necesidad de crear un registro de todas las zonas existentes con necesidad de espacios públicos útiles”, (p. 46). En la presente investigación es fundamental este aspecto, los catálogos de creadores que hay en la ciudad de México son indispensables para saber cuántos creadores hay en el circuito de cada alcaldía, que cualidades y diferencias hay entre cada uno, cuál es su especialidad, en fin.

La SSP a través de la Subsecretaría de Participación Ciudadana y Prevención del Delito crean la Unidad Anti-graffiti del Distrito Federal en agosto de 2003 con el objetivo de “atender solicitudes ciudadanas de espacios públicos afectados por el grafiti ilegal y apoyar las actividades e iniciativas para la recuperación de una imagen urbana limpia.” Inicialmente, la Unidad Anti-graffiti tuvo fuertes notas del enfoque del programa “tolerancia cero” que se implementó en la ciudad de Nueva York en la década de los ochenta. Las modificaciones a la Ley de Cultura Cívica del Distrito Federal buscaban controlar el grafiti ilegal a monumentos históricos principalmente, evidentemente las autoridades encargadas desconocían los significados generales de la práctica del grafiti al tratar de mitigarlo con multas, arrestos y prácticas de cohecho.

Para 2009 efectivamente las multas y arrestos se habían llevado a cabo, pero sin que disminuyeran los grafitis, por esta razón la Unidad Antigraffiti cambia de nombre a Unidad Graffiti (UG) con la intención de crear un puente de comunicación con los escritores. La UG además de funcionar como organización de vigilancia y control, se dio a la tarea de impartir pláticas en escuelas públicas y organizar exposiciones de arte urbano en algunas estaciones del Sistema de Transporte Colectivo (STC) Metro, esta última acción enfocada a “asignar espacios públicos y seguros, mismos que son

---

<sup>16</sup> Los casos que se estudian en *El Programa Rescate de Espacios Públicos favorecen la cantidad y no la calidad* (2014), el deportivo Flores Magón en la delegación Cuauhtémoc y el deportivo Las Torres en la delegación Magdalena Contreras, ilustran mejor el funcionamiento de la política pública del PREP, sus alcances y limitantes.

brindados y propuestos por la ciudadanía, en donde mujeres, hombres, niños, niñas y jóvenes pueden expresarse sin ningún riesgo y libremente.” El programa de la Unidad Graffiti ha buscado generar vínculos de colaboración entre los grafiteros, organizaciones de la sociedad civil y empresas. (SSP, 2018).

### 3.2 ECONOMÍA DE LA CULTURA

Desde la década de los sesenta, el arte y la cultura empezaron a cobrar mucha atención para los economistas como objeto de estudio hasta convertirse en una subdisciplina o área especializada denominada “economía de la cultura” durante los primeros años del siglo XXI. Al respecto, Luis Antonio Palma M. y Luis Fernando Aguado Q. en *Economía de la cultura. Una nueva área de especialización de la economía* (2010), reúnen una detallada biografía sobre la economía de la cultura desde su origen hasta el 2010, artículo de suma importancia en lo que se refiere a la realidad instrumental del mercado del arte, por esta razón extraeré los elementos más importantes para el desarrollo del presente apartado. Los autores desatan la discusión a partir de especificación de que el vínculo entre la cultura y la economía es el “valor cultural” desarrollado ampliamente por Throsby (2001). Las distintas aportaciones sobre el estudio de la economía de la cultura, con enfoque económico han puesto énfasis sobre la nueva subdisciplina, como un conjunto difuso, de “fronteras poco definidas que puede avanzar en la interacción con otras disciplinas.” Sin embargo, siguiendo con Throsby (2001) el término “arte” se precisa de la siguiente forma:

La definición del arte ha sido un enigma filosófico durante siglos, pero hay un consenso razonable sobre lo que comprenden “las artes”: artes escénicas (música, danza, ópera y teatro), artes visuales y plásticas (pintura, dibujo, fotografía, escultura, artesanía, etc.) artes literarias (poesía, ficción, teatro, guiones, y algunas formas de no ficción como la biografía), ciertos tipos de películas y algunas prácticas nuevas como el video-arte que se derivan de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (Throsby, 2008). (Palma M. y Aguado Q., 2010, pp. 132-133).

Las artes y la cultura son dinámicas, la conceptualización de ambos términos no ha permanecido estática mucho menos desde el enfoque de las ciencias económicas. Palma M. y Aguado Q. explican

como la teoría de la elección racional aplicada al campo de las artes, es lo que se entiende como la economía de la cultura, ya que esta es “la aplicación de la economía a la producción, distribución y consumo de todos los bienes y servicios culturales. (Towse, 2003, 1)”. En la lectura que hacen de Bruno Frey (2000) identifican dos puntos de vista, “el análisis de aspectos económicos o materiales de las actividades artísticas, y llevado al extremo, de las transacciones monetarias en el arte”; y ‘la aplicación al arte de la metodología <<económica>>, o más bien, del método de la <<elección racional>> [...]’. (Palma M. y Aguado Q., 2010, p. 134).

El primer enfoque se basa a la cuantificación de “la importancia de las actividades artísticas y culturales en términos de flujos de ingresos y empleos generados en la economía” (el ejemplo es sobre cómo influye en la economía festivales de música de la talla de Salzburgo o Verona); El segundo enfoque “aplica a las herramientas económicas a las actividades artísticas y culturales, incluida la política cultural.”:

En principio, el arte y la cultura están sujetos a la escasez, es decir, no son bienes libres; proporcionan “utilidad” a los individuos que los demandan, y necesitan recursos para su creación. Tan pronto se observan expresiones de preferencias en los individuos —el deseo de pagar por una entrada de teatro, pintar un cuadro para venderlo o incluso tocar el piano por placer—, el economista puede analizar el comportamiento de quien ofrece arte y cultura y de quien los demanda. También le es posible investigar la cuestión, que tanta curiosidad inspira, de cuál sería la mejor manera para que los gobiernos promocionaran el arte.” (Palma M. y Aguado Q., 2010, p. 135).

La economía de la cultura tiene un enfoque instrumental de elección racional, en el estudio de las instituciones, Capítulo I, apartado 1.5 (p. 28), esta visión da “por sentado que los individuos actúan autónomamente como individuos, basándose en características socio-psicológicas o en un cálculo del posible beneficio personal.” Los individuos hacen sus propias elecciones y quedan a salvo de las restricciones institucionales, pero ocurre lo contrario, los individuos en efecto tienen influencia institucional. (Peters, 2003, pp. 13-14).

Al respecto, Douglass North (1993), los supuestos conductuales tradicionales de la elección racional han limitado el avance de estudios en ciencias sociales debido a que “la motivación en los actores es más compleja”:

[...] La motivación de los actores es más compleja (y sus preferencias menos estables), que la de la teoría aceptada que afirma polémicamente (y de un modo menos legible) que entre los supuestos conductuales, en términos generales, está el supuesto implícito de que los actores poseen sistemas cognoscitivos que ofrecen modelos *verdaderos* de los mundos entre los cuales realizan sus elecciones o, cuando menos, que los actores reciben información que lleva a la convergencia de modelos inicialmente divergentes. (North, 1993, p. 31).

North (1993) plantea que en la economía neoclásica las personas racionales siempre alcanzan objetivos y finalidades en la función de la utilidad. Retoma los siete puntos de Sidney Winter que mejor resumen los supuestos conductuales de la teoría:

1. Razonablemente al mundo económico se le ve en equilibrio.
2. Los actores económicos individuales enfrentan repetidamente las mismas situaciones de elección o una secuencia de elecciones muy similares.
3. Los actores tienen preferencias estables y por ello evalúan los resultados de elecciones individuales conforme a criterios estables.
4. Ante una exposición repetida, cualquier actor individual podrá identificar cualquier oportunidad disponible y apoderarse de ella para mejorar resultados; en el caso de empresas de negocios lo hará también así, so pena de ser eliminado por la competencia.
5. Por consiguiente ningún equilibrio podrá presentarse si los actores individuales no maximizan sus preferencias.

6. Debido a que el mundo está más o menos equilibrado, presenta u ofrece al menos aproximadamente las mismas pautas empleadas por los supuestos que los actores están maximizando.
7. Los detalles del proceso adaptativo son complejos y probablemente específicos de actor y situación. Por contraste, las regularidades asociadas con el equilibrio optimizador son comparativamente simples; consideraciones de parsimonia dictan, por consiguiente, que el modo de avanzar en la progresión económica es explorar teóricamente estas regularidades y comparar los resultados con otras observaciones. (North, 1993, pp. 33-34).

Continuando con Palma M. y Aguado Q., identifican en los *Principios de la economía* de Marshall (1890) el alcance limitado de la política económica clásica como una tendencia a la oposición del gasto hacia la educación de las masas populares, y en suma al gasto a las artes, que consideraba como un fin de gran relevancia para el desarrollo de la eficiencia industrial. Marshall —continúan los autores—, planteaba que la inversión con fondos públicos y privados para la educación de la población era una herramienta clave para la creación de talentos. Para Palma M. y Aguado Q. hay dos aspectos de gran relevancia en el análisis de la economía cultural actual: el cambio de las preferencias como resultado de la experiencia del consumo y, el equilibrio de la oferta y la demanda en la formación de los precios en el mercado del arte:

Podemos dejar a un lado, por ser de poca importancia práctica, una clase de transacciones muy discutida: las referentes a cuadros de viejos maestros, monedas antiguas y otros objetos que no pueden ser totalmente clasificados. El precio a que se venda cada uno de ellos dependerá en mucho de que una persona rica esté presente en la venta; de lo contrario, será comparada probablemente por negociantes que confían en venderla con algún beneficio, y las variaciones del precio del mismo cuadro en diferente(sic) subastas, por grandes que sean, lo serían aún más si no fuese por

la influencia moderadora de los compradores profesionales. (Palma M. y Aguado Q. 2010, pp. 143-144).

### 3.2.1 BIENES CULTURALES Y CAPITAL CULTURAL

Como ya se ha mencionado, la definición de “artes y cultura” puede formar una espiral interpretativa como lo menciona Throsby (2001), pero hay elementos que denotan singularidad para su interpretación [...] las actividades que emprenden las personas, y los productos de dichas actividades, que tienen que ver con los aspectos intelectuales, morales y artísticos de la vida humana”. Esta propuesta de “definición funcional de la cultura” que retoman los autores españoles, ayuda al acercamiento de conceptos como “bienes culturales”, “instituciones culturales”, “industrias culturales” y del “sector cultural”. (Palma M. y Aguado Q., 2010, p. 146).

De tal forma que las características observables de la producción de bienes es que “[...] implica alguna forma de creatividad, se relacionan con la generación y comunicación de significado simbólico, y el producto representa, al menos en potencia, una forma de propiedad intelectual.” El enfoque funcional de cultura se amplía: involucra tanto a la alta cultura (las artes escénicas y visuales), como al patrimonio y a las industrias culturales; y se alinea con la *Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales* de la UNESCO (2005):

- Expresan el sentido simbólico
- La dimensión artística
- Los valores culturales de personas, grupos y sociedades. (Palma M. y Aguado Q., 2010, p. 146).

El resultado de la producción de los bienes y servicios culturales denominado “bienes culturales” se diferencian de los “bienes económicos ordinarios” con la clasificación genérica de Throsby (2006) que complementa con interpretación a partir de Nelson (1970):

[...] transmiten mensajes simbólicos a quienes los consumen, son bienes de experiencia, tienen propiedades de los bienes públicos, en el centro de su proceso de producción está el trabajo creativo, están sujetos a la legislación de propiedad intelectual y encarnan o dan lugar a formas de valor que no se pueden expresar

totalmente en términos monetarios y que no pueden ser reveladas, bien sea en mercados reales o contingentes. (Palma M. y Aguado Q., 2010, pp. 146-147).

- Transmiten mensajes simbólicos a quienes los consumen, son bienes de experiencia. Para Nelson (1970), hay dos procedimientos para obtener información sobre la calidad, atributos y precio de los bienes: la búsqueda (inspección, revisión) antes de la compra, y la experiencia después de la compra. Un buen número de bienes culturales corresponde al segundo grupo, pues para disfrutarlos es necesario conocer sus atributos y condiciones.
- Tienen propiedades de los bienes públicos. En un bien público puro la no rivalidad y la no exclusión afectan el incentivo para proporcionarle a través del mercado, lo que genera un problema de oferta.
- En su centro está el trabajo creativo.
- Están sujetos a la legislación de la propiedad intelectual. Es un instrumento clave de la política cultural, debido a que son una fuente de financiación y estímulo, especialmente para los sectores cuyos productos nacen en formato digital (libros, música, cine, video, fotografía).
- Encarnan o dan lugar a formas de valor que no se pueden expresar totalmente en términos monetarios y que no pueden ser reveladas. (Palma M. y Aguado Q., 2010, p. 146-147).

Ahora bien, los economistas culturales destacan dos características inherentes de los bienes culturales: tienen una naturaleza de formación de los gustos y una naturaleza de valor cultural, el gusto por los bienes “es acumulativo, su tasa de consumo aumenta con el tiempo. De acuerdo con la reflexión de Marshall (1890) la información y conocimientos previos de las artes son determinantes en las preferencias sobre los bienes, y en el análisis de la elección racional las preferencias son de carácter exógeno y estable no se verán alteradas por el consumo pasado, pero como plantean Palma M. y Aguado Q., si el consumo crea hábito o adicción, hay una marcada tendencia hacia el cambio de preferencias derivadas del consumo. Ante estas vertientes, los autores retoman tres hipótesis para modelar la formación del gusto por los bienes culturales:

*Formación del hábito:* Este modelo supone que las preferencias actuales del individuo son el resultado de los niveles de consumo anteriores; así el consumo pasado afecta

el consumo actual mediante la acumulación de hábitos o costumbres. (Pollak, 1970).  
(Palma M. y Aguado Q., 2010, pp. 147-148).

Respecto al análisis de Palma M. y Aguado Q., este modelo ha sido duramente criticado debido a que se considera un sistema “[...] miope, porque ignora como se toman las decisiones presentes de consumo, pues se desconoce la ignorancia e incertidumbre que enfrenta el consumidor no informado [...]” y es justamente uno de los argumentos más sólidos de las limitantes de la economía neoclásica sobre la información de cada uno de los actores que intervienen e insistiría en que más que un sistema miope, muestra claramente donde falla el sistema.

*Adicción racional:* Este modelo supone una previsión del futuro consistente. Su versión inicial, planteada para la música, sugiere que el gusto por la música es generado por un capital específico de la música que aumenta su apreciación en el futuro. (Stingler y Becker, 1977, y Becker y Murphy, 1998).

*Aprendizaje a través del consumo:* Este modelo supone que los consumidores no conocen sus gustos verdaderos y que los descubren por medio del consumo, mediante experiencias repetidas en un proceso de aprendizaje secuencial y no sistemático. Es decir, los gustos están dados, pero son desconocidos por los consumidores. (Lévy-Garbouna y Montmarquette, 1996 y 2003). (Palma M. y Aguado Q., 2010, p. 148).

David Throsby (2001) introduce el concepto “capital cultural” definiéndolo como el “activo que incorpora, almacena o genera un valor cultural más allá del valor económico que posea”, que de acuerdo con Palma M. y Aguado Q. relaciona el valor intangible de un bien, por ejemplo un templo histórico:

[...] puede tener un precio de venta, como activo real que es, y un valor no comercial representado por la disposición de las personas a pagar por su conservación. Pero el valor económico no capta la complejidad del valor cultural del activo, como su calidad

estética, su significado espiritual, su importancia simbólica o histórica, y su influencia en el desarrollo de los estilos arquitectónicos.” (Palma M. y Aguado Q., 2010, p. 149).

Aunque Throsby apunta que no hay una “unidad común de medición”, destacaría este elemento, pero no como un elemento universal, sino que existe para cada sociedad, para cada entidad, cada grupo social tiene sus “expertos” que definen estas reglas del juego, es “multidimensional y cambiante” empezando por la clasificación que utilizan para la protección del patrimonio cultural tienen precisamente esa tarea por resolver. El autor precisa las siguientes características en los bienes culturales:

**Tabla 3: Características de los bienes culturales en Throsby, D. (2001)**

<b>1 Valor estético</b>	Belleza, armonía, forma y otras características similares;
<b>2 Valor espiritual</b>	Denota la importancia religiosa formal del bien cultural;
<b>3 Valor social</b>	Hace referencia a la conexión del bien cultural con los demás y a los sentimientos de identidad con lugares y sociedades;
<b>4 Valor histórico</b>	Las conexiones históricas del bien con las condiciones de la época en que se creó;
<b>5 Valor simbólico</b>	Los bienes culturales son depositarios y proveedores de significado;
<b>6 Valor de autenticidad</b>	La originalidad del bien cultural, que es auténtico y único.

Fuente: Elaboración con datos de Throsby (2001) en Palma M. y Aguado Q., 2010, p. 149.

Complementariamente, Frey distingue las siguientes características que no son fácilmente perceptibles en el mercado:

**Tabla 4: Valores de arte de acuerdo con Frey, B. (2000)**

<b>1 Valor de existencia</b>	La población se beneficia con la cultura, aunque algunos individuos no participen en actividades artísticas;
<b>2 Valor de prestigio</b>	Algunas instituciones, obras y sitios contribuyen al sentimiento de identidad regional o nacional;
<b>3 Valor de opción o elección</b>	La gente se beneficia con la posibilidad de asistir a actos culturales, aunque no asista;
<b>4 Valor de educación</b>	El arte contribuye al refinamiento de los individuos y al desarrollo del pensamiento creador de una sociedad;
<b>5 Valor de legado</b>	Las personas se benefician con la posibilidad de legar la cultura a generaciones futuras, aunque no hayan participado en ningún acto artístico.

Fuente: Elaboración con datos de Frey (2000) en Palma M. y Aguado Q., 2010, pp. 149-150

## LA DEMANDA

El capital cultural se presenta de forma tangible (pinturas, esculturas, edificios históricos, sitios arqueológicos), e intangible (música, literatura, tradiciones, valores, creencias heredadas, nacional, religioso, étnico, etc.). En la clasificación de los autores no se considera el arte urbano ni el muralismo en el espacio público como capitales culturales, empero en la dimensión de participación en actividades, estas expresiones plásticas se insertan: 1) en la participación en la producción, 2) su consumo es pasivo:

De acuerdo con los autores la forma de evaluar de gran parte de los estudios empíricos de “demanda de los bienes culturales” en el consumo pasivo, se basan en los términos de asistencia y participación como sinónimos, haciendo énfasis en la demanda la variable del “consumidor” (precio del bien, precio de los bienes sustitutos y complementarios e ingreso y en determinar que grupos asisten o no). (Palma M. y Aguado Q., p. 2010, p. 152).

En cuanto a las artes visuales (pintura y escultura) y objetos antiguos (libros, monedas) la demanda se determina directamente en el mercado, son activos e instrumentos financieros. Palma M. y Aguado Q. recuperan el diagnóstico de Stein (1977), las obras de arte son “muy diferenciadas, son únicas, se pueden copiar pero no reproducir, en el caso de artistas desaparecidos la oferta es totalmente inelástica [...]: se pueden revender, sus precios cambian con el tiempo y las expectativas futuras del precio determinan la demanda.” El mercado de las colecciones de obras de arte tuvo un momento

cumbre entre 1987 y 1991 en cuanto al rendimiento de inversión incluso sobre los bonos de gobierno y el oro, situación que no prosperó debido a que producen menor rendimiento a largo plazo. (Palma M. y Aguado Q., 2010, p. 155).

**Tabla 5: Dimensiones de la participación en actividades culturales en O'Hagan, J. W. (1969)**

Tipo de participación	Ejemplos
Participación en la producción del arte	Actor en una obra de teatro, bailarina en un ballet, a nivel profesional o aficionado.
Participación en la toma de decisiones de la política cultural	Miembro de una comisión de arte (local, regional, nacional) que decide qué arte se produce, dónde y por quién.
Participación en el consumo de productos artísticos y culturales	Consumo pasivo: a) asistencia a espectáculos en vivo (ópera, concierto musical), museos, galerías, etc., b) consumo de bienes culturales a través de medios de comunicación (radio, televisión, cine, libros y otros formatos). c) Consumo activo: práctica de actividades artísticas.

Fuente: elaborado con datos de O'Hagan (1996, 270) en Palma M. y Aguado Q., 2010, p. 152.

## LA OFERTA

Los bienes culturales se producen de la misma forma en la que se producen otros bienes económicos: combinación de trabajo y capital, para el caso de las artes escénicas hay patrones que ayudan a medir el producto de una orquesta sinfónica o de una compañía de danza, lo mismo ocurre con las demás empresas que producen bienes culturales que pueden ser el pintor del parque de arte o el guitarrista del metro, "el tiempo de trabajo y el talento individual son los principales insumos, hasta las grandes empresas públicas o privadas." (Palma M. y Aguado Q., 2010, p. 156).

Palma M. y Aguado Q. mencionan que entre las empresas culturales con fines de lucro y las que no tienen fines lucrativos proliferan las segundas debido a la existencia de los bienes públicos, y los gobiernos democráticos las prefieren para entregar subsidios. La distinción entre las industrias creativas tradicionales (artes escénicas, música, cine) que se concentran en el contenido estético y simbólico y que generalmente son subsidiadas, se separan de las industrias creativas ya que están vinculadas a nuevas áreas tecnológicas (investigación y desarrollo, software, publicidad) y generan grandes beneficios a los creadores, atraen personal altamente calificado. (Palma M. y Aguado Q., 2010, pp. 156-157).

### 3.3 EL ARTE COMO MERCANCÍA

Las consecuencias que tiene el mercado sobre el arte son abrumadoras, la sociedad de consumo ha convertido los bienes culturales en adquisición de modas, ha ido transmutando a un dispendio inmediato que no permite disponer de más tiempo para madurar estilos. El filósofo Hans Heinz Holz (1972) interpela sobre los medios que el mercado fue implantando a los artistas determinando su estatus. Para el filósofo alemán las artes plásticas es filosofía vista, es “producirme a mí misma/o”, es un medio por el cual la consciencia se convierte en consciencia propia y los objetos también se experimentan como propios. (Holz, 1972, p. 17).

A principios de la década de los setenta, el autor manifestaba que la crisis del arte no era propiamente una crisis de creatividad y autenticidad de los artistas, sino había una connotación más profunda imbricada a los medios a través de los cuales se establecían los parámetros formales, en la obra *De la obra de arte a la mercancía* (1972), Holz regresa a las raíces del arte para reconocer su naturaleza, si había un cambio o decadencia.

El arte no queda desprovisto de finalidad social, en realidad ocurre que es más probable que este carácter permanezca oculto a los productores mismo y para consumidores, “se podría decir incluso que ese carácter justamente parte de la función ideológica del arte”. (p. 11). La representación no necesita reflejar total y por completo la realidad, sino para aquello que le es esencial. “La función representativa se desliga de la función instrumental en un paso relacionado con el tránsito del pensamiento mágico al mítico.” (Holz, 1972, p. 12).

La función primitiva del arte no puede separarse de su relación con los fines de la sociedad. Se caracteriza por su valor de uso estrechamente relacionado con las propiedades formales de la obra de arte como tal. (Holz, 1972, p. 13).

La obra de arte siempre representa algo, de tal forma que “es portadora de una información teórica: declara algo sobre lo representado [...]” (p. 14). Además de ser portadora de “contenido y forma”, porta cierta “estructura de hechos, de objetos o, sencillamente, de materiales” (p. 16), representa “un momento de racionalidad histórica, que, por su parte, favorecía la perdurabilidad de la obra más allá de la motivación inmediata, más allá de la generación del que hacía el encargo.”

Como objeto de culto, la obra está relacionada con un determinado ritual y con una determinada comunidad, por lo que pierde su importancia, tanto representativa como mágica, cuando se le aparta de su contexto. (Holz, 1972, p. 13, 17).

De acuerdo con Holz la cosificación de la obra para su transferencia, es decir, el cambio de propietario a propietario se traduce como la pura posesión en sí misma, la obra de arte se convierte en mercancía que se desea, se transforma en objeto de deseo. En la estrategia de venta, los bienes que se ofrecen no son de uso inmediato, sino que tienen un valor ideal, que se tendrá un uso a mediano plazo. Los criterios de valoración pueden ser determinantes de tipo ideológico, información que provee el propio artista (productor) así como de los consumidores (compradores, coleccionistas, curadores, etc.). Karl Marx describe las obras de arte como mercancías-fetichismo, el propio fetichismo se vuelve en mercancía. Holz plantea el concepto de fetichismo desde *El Capital* de Marx, es posible demostrar que el fetichismo es además contemplar la obra como objeto, pero además observar (la obra) como todo un entramado de funciones, tan así que el propio carácter de fetichismo puede permanecer oculto en el proceso de intercambio.

Todo análisis de estilo del arte actual permanece atrapado en formalismos su carácter se pasa por alto lo insoldable de la creación artística en nuestro tiempo. Los artistas se debaten en un pantano, en el cual tanto más se abisman cuanto más se esfuerzan. Lo nuevo, que de momento todavía flota de forma indecisa en la mente del artista, no surgirá del seno del arte, sino que será una consecuencia de las transformaciones de la sociedad. (Holz, 1972, p. 8).

La obra de arte está determinada en su contenido y forma que a su vez son elementos de una posición histórica, su estilo determina su época, su localidad, la escuela y personalidad, es un instrumento por el cual se materializa la historia de lo universal.

Si bien la obra de arte es un objeto excepcionalmente especial, en su propia naturaleza de cosa está el que pueda ser considerada y tratada como un objeto corriente. Aunque despojada de la relación mágica o mítica inmediata con el

propietario o la comunidad, continúa siendo siempre una cosa que representa algo y que, por lo tanto, es portadora de una información teórica: declara algo sobre lo representado, precisamente por el modo y manera en que está representado, precisamente por el modo y manera en que está representado. (Holz, 1972, pp. 14, 17).

La obra de arte es un contenedor histórico, y en su representación tiene un carácter que va más allá, representa además “una cosa que ella misma no es;” (p. 14). Representa información formal, y en este punto añadiría la frase *es también portadora del informal*:<sup>17</sup>

[...] *para la vaga discrecionalidad del adorno unas puras formalidades (que no existen) se convierten en criterios por los cuales se mide el valor estético y de mercado de una obra.* (Holz, 1972, p. 16).

En el mercado, la obra de arte como mercancía es tomada por su contenido objetivo, como una cosa simple y escueta, Holz lo ejemplifica con el *arte povera* o formalizada, el *minimal-art*, los *happenings*, y el *pop-art*, la “autonegación del *ser* dialéctico del arte.” La función decorativa de la obra de arte queda cubierta por los formalismos generales y las esperanzas de contenido quedan cubiertas con representaciones de la esfera familiar de la vida y del consumo.

Se trata de una rebelión desamparada mientras quede limitada a la esfera de los medios de expresión estéticos. La crisis del arte no es la del lenguaje imaginativo, sino una crisis de la sociedad, la cual no puede conceder al arte otro espacio que el de la mercancía. La solución de esta crisis tiene lugar por los medios de la política, no por los del arte. (Holz, 1972, pp. 20, 25).

El artista, al captar la impresión de “algo” como una experiencia única que le lleva a reproducirla y hacerla ostensible en su obra, puede despertar la misma vivencia en los espectadores, construye

---

<sup>17</sup> Las cursivas son mías.

generalidades de “nuestro mundo común”. “La promesa de valor de uso estético opera, sin embargo, con soborno, apelando a la base hedonista de nuestra sensualidad.” Para Holz la obra de arte tiene el objetivo de “haber llegado a conseguir”, en su representación ese “aquello que no es”, eso que está más allá. (Holz, 1972, pp. 29, 32, 103).

En el segundo capítulo, apartado 3 de *Las estrategias fatales* (Baudrillard, 1984), Giorgio Agamden destaca la importancia de la polémica desatada por Charles Baudelaire en el proceso de la transformación del arte en mercancía, fuerza fatal a la que queda destinada la obra de arte, insiste en “el carácter inaprehensible de la experiencia estética y su teoría de lo bello como epifanía instantánea e impenetrable”. Convertida en mercancía, la obra de arte tiene un “aura de fría intangibilidad”, adquiere el carácter de fetiche con valor de cambio. Baudelaire es el primer autor en establecer la diferencia entre valor de uso y valor de cambio, antes que Marx (1867) y Marshall (1890). Derivado del planteamiento de mercancía absoluta, destaca que en el proceso de fetichización es “llevado hasta el punto de anular la propia realidad de la mercancía como tal.” (p. 127) El poeta francés, centra en su obra la “experiencia del choque” la define como ese potencial de extrañeza de la mercancía revestida con una “máscara enigmática” pierde autoridad que le confiere el valor de uso. (Baudrillard, 1984, p. 127).

Para Baudrillard, “el objeto absoluto es aquel cuyo valor es nulo y cuya calidad es indiferente, pero que escapa a la alienación objetiva en cuanto se hace más objeto que el objeto, lo que le proporciona una cualidad fatal.”

He ahí lo que debe ser la obra de arte: debe tomar todos los caracteres de “choque”, de extrañeza, de sorpresa, de inquietud, de liquidez, casi de autodestrucción, de instantaneidad y de irrealidad que pertenecen a la mercancía. (Baudrillard, 1984, pp. 127-128).

Para lograr una visión más amplia de la realidad de la cultura y las artes es fundamental hacer una escala en los planteamientos de la versión instrumental que plantea la economía de la cultura, sin duda alguna, todo cobra sentido con algunos filósofos de las artes. Estamos inmersos en una sociedad globalizada que a un ritmo vertiginoso va cosificando muchos elementos de las artes al grado de desprenderles por completo de su sentido original como ya hemos revisado a través de los ojos de

Holz, Braudillard y algunos fragmentos de Karl Marx. La crisis de las artes que desde 1972 que observó y documentó Holz es algo que descubrió desde finales del siglo XIX el fundador de la poesía moderna, Charles Baudelaire.

La economía de la cultura, subdisciplina que toma fuerza a la par de una intensa movilidad cultural en el mundo entero, movimientos que empezaban a interpelar el poder avasallante del mercado en las artes y la cultura. Los estudios que hasta el momento hemos sometido a análisis son de grandes figuras intelectuales europeas por lo que considero crucial cerrar el apartado con una pequeña parte del trabajo que ha desarrollado el investigador Néstor García Canclini (1989) respecto a la realidad latinoamericana en el tema cultural.

El autor plantea que un problema fundamental del padecer modernismo *versus* modernidad latinoamericana y que nos separa de ese enorme *corpus* europeo que han desarrollado “espacios de doble cultura” en principio se debe a que en este gran acontecer mundial cultural desde la segunda mitad del siglo XX, entre muchos países latinoamericanos se encuentra México, no hubo oportunidad de desarrollar mercados autónomos para cada esfera artística y una escasa profesionalización de cada sector, aunque en este segundo punto, hay una clara discrepancia que desarrollaremos puntualmente en el apartado 3.5 de este trabajo. La creación de esos espacios de doble cultura, —dice García Canclini— han sido fundamentales para la creación de vanguardias, que, recapitulando a Chile y Brasil de principios del siglo XX, la creación artística era dictada por las aristocracias con un sentido de alineación de las clases dominantes, donde México también entra en este análisis. De acuerdo con la reflexión que hace García Canclini (1989) sobre la lectura de Perry Anderson, el modernismo europeo surgió donde hubo “coyunturas complejas”, en “la intersección de diferentes temporalidades históricas” (p. 70), es decir en la Europa continental y no en donde se dieron cambios estructurales.<sup>18</sup> Las temporalidades interceptan en las primeras tres décadas del siglo XX: “un orden dominante semiaristocrático, una economía capitalista semiindustrializada y un movimiento obrero semiemergente o semiinsurgente”. (p. 71). Partiendo de estas reflexiones, García Canclini plantea el cruce de temporalidades que originan formas híbridas, a lo que denomina *heterogeneidad multitemporal* en América Latina:

---

<sup>18</sup> Néstor García Canclini extrae tres puntos fundamentales de Perry Anderson respecto a la coyuntura europea en el campo cultural, ver García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, p. 70.

Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina, del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura élite un perfil moderno, recluyendo lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales. Los impulsos secularizadores y renovadores de la modernidad fueron más eficaces en los grupos “cultos”, pero ciertas élites preservan su arraigo en las tradiciones hispánico-católicas, y en zonas agrarias también en tradiciones indígenas, como recurso para justificar privilegios del orden antiguo desafiados por la expansión de la cultura masiva. (García Canclini, 1989, p. 71).

Una pieza coyuntural para el desarrollo del campo artístico, sin duda se debe a la expansión educativa, a principios del siglo XX el analfabetismo fue uno de los mayores problemas que había que resolver, lo que explica la asincronía entre modernismo cultural y modernización social, —continúa García Canclini—, naciones que se proclaman modernas pero que no logran superar “las divisiones étnicas, ni la desigual apropiación del patrimonio aparentemente común”. (p. 72). A partir del sexenio de Miguel Alemán Valdés<sup>19</sup>, el mundo cultural en México empezó a tener mayor dinamismo en el terreno económico, empezando por el sector literario y de pintura de galería. Aunque los escritores no vivían de sus libros y los pintores de sus cuadros, hubo oportunidad de insertarse “[...] en la docencia o en actividades periodísticas especializadas en las que se reconoce la autonomía de su oficio.” (García Canclini, 1989, pp. 82-83).

García Canclini especifica que el crecimiento del mercado cultural durante este periodo, incentiva tres efectos importantes en el sector cultural: 1) la especialización del sector, 2) el cultivo experimental de lenguajes artísticos, y 3) mayor sincronía con las vanguardias internacionales. La institucionalización del arte se aprecia de modernismo con la modernización, al separar el arte erudito con el arte popular”,

---

<sup>19</sup> Ver el apartado 2.4 del Capítulo II del presente trabajo.

mientras lo “culto” pertenecía a la burguesía y de sectores medios, lo popular estaba destinado a “la programación masiva de la industria cultural.” La masificación de los bienes culturales, proporcionaron a los creadores un público mucho más amplio:

[...] La multiplicación de conciertos en pelus folclóricas y actos políticos alcanza un público mínimo en comparación con lo que ofrece a los mismos músicos los discos, casetes y la televisión. Los fascículos culturales y las revistas de moda o decoración vendidas en puestos de periódicos y supermercados llevan las innovaciones literarias, plásticas y arquitectónicas a quienes nunca visitan librerías ni a los museos. (García Canclini, 1989, pp. 84-85).

El arte y la cultura está al acceso de todos, es consumible no solo de las esferas burguesas, “el cosmopolitismo se democratiza.” (p. 85). El Estado protector de las tradiciones, del patrimonio, abre el camino a las empresas privadas como reguladoras de la modernización que a su vez se subdivide: “[...] lo culto moderno o experimental para élites promovido por un tipo de empresas y lo masivo organizado por otro tipo de empresas.”:

[...] Unos y otros buscan en el arte dos tipos de rédito simbólico: los Estados, legitimidad y consenso al aparecer como representantes de la historia nacional; las empresas, obtener lucro y construir a través de la cultura de punta, renovadora, una imagen “no interesada” de su expansión económica. (García Canclini, 1989, p. 86).

Por lo tanto, derivado de la transferencia de muchos sectores de producción al sector privado de la crisis económica de 1982, las empresas empiezan a obtener mucho poder en varios sectores que eran de dominio público, y efectivamente el sector cultural empieza a funcionar administrativamente como monopolio. El dominio empresarial incurre en la neutralización del desarrollo del campo, que debiera estar en manos de los artistas, galerías, museos, críticos y el público, añadimos a los nuevos muralistas. Como hemos mencionado en el apartado anterior, Hans Heinz Holz habla sobre la tendencia en que el mercado impide la maduración de estilos estéticos en las artes plásticas, en concordancia con Néstor García Canclini, los autores coinciden en el hecho en que tanto en la Europa

de la década de los setenta y Latinoamérica de los años ochenta, el mercado genera rápidamente “obsolescencias continuas de las corrientes estéticas.” La innovación estética se metamorfea en “un juego del mercado simbólico internacional”. (p. 92). García Canclini corrobora que hasta la década de los noventa, las industrias culturales fueron las que socializaron y democratizaron la cultura, “más que por la buena voluntad cultural o política de los productores.” (García Canclini, 1989, p. 93).

### 3.3.1 LA ECONOMÍA NARANJA Y LAS EMPRESAS CREATIVAS

La economía naranja es “la transformación de ideas en bienes culturales” y surge a partir de las definiciones de la UNESCO, la Conferencia de las Naciones Unidas para el Comercio y el Desarrollo (UNCTAD), la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), el Departamento de Cultura, Medios y Deportes del Reino Unido (DCMS) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) en el 2013. Hay tres puntos de intersección de los conceptos de cada organismo que toma la economía naranja: 1) Creatividad, artes y cultura como materia prima, 2) Relación con los derechos de propiedad intelectual. En particular con el derecho de autor, y 3) Función directa en una cadena de valor creativa. La economía naranja funciona como una agenda de interlocución entre los organismos mencionados en el párrafo anterior y como implementador del documento *Industrias culturales de Latinoamérica y el Caribe: retos y oportunidades* del Banco Interamericano de Desarrollo (BID) publicado en 2007. En la percepción naranja, la rapidez de los cambios “generan oportunidades y que hace este fenómeno económicamente relevante” para el diseño de políticas de desarrollo social y económico. (Buitrago y Duque, 2013, p. 38).

En la economía naranja engloba en un solo esquema a la economía cultural y las industrias creativas (en donde se cruzan las industrias culturales convencionales) y, a las áreas de soporte para la creatividad. En el apartado 3.2.1 (p. 27) del presente capítulo, se enumeran las categorías de Palma M. y Aguado Q., por lo que en el siguiente cuadro se pueden apreciar con mayor claridad las contribuciones del esquema naranja:

**Tabla 6: Esquema de la economía naranja**

<b>Artes y Patrimonio</b>	
<b>Artes visuales</b>	Pintura Escultura Instalaciones y video arte Arte en movimiento (performance art) Fotografía Moda – Alta costura
<b>Artes escénicas y espectáculos</b>	Teatro, danza y marionetas Orquestas, ópera y zarzuela Conciertos Circos Improvisaciones organizadas (happenings) Moda – Pasarela
<b>Turismo y patrimonio cultural material e inmaterial</b>	Artesanías, antigüedades, laudería y productos típicos Museos, galerías, archivos y bibliotecas Arquitectura y restauración Parques naturales y ecoturismo Monumentos, sitios arqueológicos, centros históricos, etc. Conocimientos tradicionales, festivales, carnavales, etc.
<b>Educación artística y cultural</b>	
<b>Industrias culturales convencionales</b> Son las actividades que proveen bienes y servicios basándose en los contenidos simbólicos artísticos y creativos, que pueden ser reproducidos y/o difundidos masivamente, y que son tradicionalmente reconocidas por tener una estrecha relación con la cultura.	
<b>Editorial</b>	Libros, periódicos y revistas Industria gráfica (impresión) Edición Literatura Librerías
<b>Audiovisual</b>	Cine Televisión Video
<b>Fotográfica</b>	Radio Música grabada
<b>Creaciones Funcionales, Nuevos Medios y Software</b> Son las actividades que tradicionalmente no hacen parte de la cultura, pero definen su relación con el consumidor a partir de su valor simbólico en lugar de su valor de uso	
<b>Diseño</b>	Interiores Artes gráficas e ilustración Joyería Juguetes Industrial (productos)
<b>Software de contenidos</b>	Videojuegos Otros contenidos interactivos audiovisuales Medios de soporte para contenidos digitales
<b>Agencias de noticias y otros servicios de información</b>	
<b>Publicidad</b>	
<b>Moda – Prêt-a-porter</b> (Listo para llevar)	

Fuente: Elaboración con datos de Buitrago y Duque, 2013, p. 40.

La economía naranja desarrolla proyectos de emprendimientos con empresas, en el apartado 3.2.1, (p. 27), en el análisis de Palma M. y Aguado Q. (2010) hemos visto que estos proyectos traen grandes beneficios a los autores ya que dependen de personal altamente calificado, desde el punto de vista económico, son proyectos que generan grandes ganancias para las partes involucradas. En el siguiente apartado, observamos la dinámica entre las múltiples ciudades globales y a grandes rasgos como es que la densidad que se ha generado en los centros de conocimiento a su vez ocasiona desigualdad.

### 3.3.2 LA CULTURA EN LA AGENDA 2030

La agenda cultural 2030 reconoce a la cultura como herramienta de desarrollo y cambio sostenible en el año 2015. La agenda 2030 en cultura, que es la renovación de los Objetivos de Desarrollo del Milenio (ODM) del año 2000, tiene cinco objetivos principales: “generar el trabajo decente y crecimiento económico, reducir las desigualdades, proteger el medio ambiente, promover la igualdad de género y construir sociedades pacíficas e inclusivas.” La agenda 2030 se alinea con los parámetros de la UNESCO referentes a la preservación del patrimonio y la promoción de la cultura contemporánea, museos y de ciudades creativas.

La agenda 2030 como su nombre lo dice, está enfocada a cumplirse en los siguientes diez años. Los 17 objetivos y las 169 metas son un proyecto de acción universal de aspiración a la transformación mundial, nacional y local. El desarrollo sostenible de la agenda, se sostiene en sus pilares, económico, social y ambiental, y la cultura se entrelaza de la siguiente forma:

La cultura, comprendidos el patrimonio material y el inmaterial y las industrias culturales y creativas, constituyen un sector en sí mismo y a su vez contribuye de manera transversal al desarrollo sostenible en esos tres pilares. (UNESCO, 2018, p. 6).

La cultura es un medio facilitador de desarrollo sostenible debido a que las acciones comprometidas dan prioridad en los procesos participativos, de apropiación e identidad en las comunidades en una cultura de paz, inclusión y libertad. La UNESCO, la única entidad de la ONU con autoridad en materia cultural procura distintos caminos “[...] para reconocer, aprovechar y fomentar la función de la cultura en la implementación de la agenda 2030.”

**Tabla 7: Definición de cultura de la UNESCO**

<b>El patrimonio material</b>	Comprende monumentos, sitios arqueológicos, bienes muebles e inmuebles, patrimonio subacuático, ciudades históricas y paisajes culturales.
<b>El patrimonio cultural inmaterial</b>	Comprende las tradiciones y expresiones orales, las artes del espectáculo, los usos sociales, los rituales, los actos festivos y los conocimientos sobre la naturaleza y el universo, y las técnicas artesanales tradicionales.
<b>Patrimonio natural y biodiversidad</b>	
<b>Creatividad artística e industrias culturales creativas</b>	

Fuente: Elaboración con datos de UNESCO, 2018, p. 7.

En los Objetivos de Desarrollo del Milenio, todavía no se contempló la adhesión de la cultura como facilitadora de acciones para el cumplimiento de objetivos. Integrar la cultura a la agenda se ha considerado como una de las visiones más audaces que efectivamente han superado las políticas sectoriales que no han conducido a soluciones adecuadas, sin embargo, todavía falta una década para la evaluación del alcance de la medida para el cumplimiento de los ODS que, con cinco años transcurridos, desde su inicio fue declarada una agenda sumamente costosa.

Una de las grandes limitantes de la agenda 2030 se encuentra en la percepción del desarrollo uniforme de los ayuntamientos, además, los ODS contemplan la uniformidad de ciudadanos comprometidos, informados y exigentes. Sin duda, es una agenda muy amplia que contempla valores universales con una gran proyección hacia las ciudades sostenibles, pero deja de lado la relevancia de los derechos humanos. Tal vez el punto más fuerte versa sobre la responsabilización a la alineación del sector empresarial a los objetivos en el tema de innovación con una perspectiva de sostenibilidad, desde su aprobación, y atravesando la cuenca de la pandemia ocasionada por el virus SARS-Cov-2, falta camino por recorrer en los próximos diez años.

### 3.3.3 CIUDADES GLOBALES

En el presente apartado, volveremos a una pequeña porción de la investigación que desarrolla la socióloga Saskia Sassen, a partir de su artículo *La ciudad global: Una introducción al concepto y su historia* (1995), documento introductorio de su trabajo *The global city: New York, London and Tokyo* (1991), y en efecto recupero los elementos principales que nos ayudarán a acercarnos al concepto *ciudad global*. Como hemos visto en el Capítulo I del presente trabajo, Saskia Sassen recapitula grandes conceptos del discurso dominante para su replanteamiento teórico por ejemplo ciudad, territorio, globalización, etcétera, que son términos que padecen agotamiento ante las nuevas

dinámicas mundiales. En este trabajo introductorio, Sassen parte de la premisa del reordenamiento geográfico que reconfigura las grandes ciudades en el mundo y sobre el establecimiento de nuevas relaciones económicas y estatales.

Dice Sassen antes que nada, que el análisis de ciudad global versa sobre la interpretación de una dinámica, antes del análisis como “un continente”. El discurso dominante sobre globalización que afirma que el sistema económico global es el resultado del desarrollo de las multinacionales y comunicaciones globales y que las ciudades dejarán de ser las entidades económicas esenciales, Sassen propone hacer énfasis en las nuevas tecnologías de información y sobre el poder que tienen las empresas multinacionales. Los recursos para las actividades económicas continúan estando arraigadas a lo local, a las ciudades y regiones globales. (p. 4), las ciudades globales que se han pensado como infraestructuras con hipermovilidad de recursos y de gran poder de las redes transnacionales, “[...] sobre todo en base a la producción, el trabajo, los equipos o empleos no especializados”, que han dejado de lado el lugar, la infraestructura y los empleos no especializados. (Sassen, 1995, pp. 3-4).

El análisis de ciudad global de Saskia Sassen va por dos caminos: por un lado, sobre las actividades financieras que son las más avanzadas y globalizadas, y en segundo lugar sobre la articulación entre la economía informal de las grandes ciudades globales con la nueva dinámica económica. (p. 4). El análisis de las finanzas globales demuestra que los grandes centros financieros disminuyen conforme crece su capacidad de conexión a las redes de información y también que hay una jerarquización entre centros especializados. Esta conexión tan densa, por lo tanto afecta a múltiples sectores “[...] el político, el cultural, el social, el jurídico”:

1. Existen intercambios transnacionales entre las comunidades inmigrantes y sus comunidades de origen, una vez que se establecen, estas relaciones se intensifican e implican actividades económicas inéditas.
2. Se observan igualmente un mayor número de redes con vocación cultural, como aquellas que desarrollan los mercados internacionales del arte y el incremento de un cuerpo transnacional de expertos en este campo.

3. Finalmente hay redes de reivindicación política como aquellas que inciden en los temas medioambientales, los derechos humanos, etc. (Sassen, 1995, p. 4).

Saskia Sassen fija puntos muy precisos sobre el concepto de ciudad global en un momento en que las tecnologías de la comunicación empezaban a crecer rápidamente y que en la hoy en día se reafirman en los hechos que señalamos en los párrafos anteriores. La ciudad global, en la que se desarrolla la economía en red, es decir las actividades que se desarrollan en ésta: “las finanzas y los servicios especializados, los nuevos sectores multimedia y las telecomunicaciones”, a su vez tiene una conexión transnacional, es un sistema en el que se diluyen las fronteras integrado por un grupo de ciudades en todos los países. En estas ciudades, —continuando con Sassen—, es “donde se actualizan localmente una multiplicidad de procesos mundializantes y son estas realizaciones locales las que constituyen lo esencial de la globalización.”

Las ciudades globales se han convertido en los nuevos espacios de concentración y control en las que hay una tendencia muy fuerte a la polarización en los mercados de trabajo, al manifestarse la parte informal del mercado hay una inercia a la baja al acceso a los puestos de trabajo, a la estabilidad social laboral y aumenta la precarización de los salarios. (Sassen, 1995, p. 8).

### 3.4 ARTICULACIÓN DE LA POLÍTICA PÚBLICA PARA LA REALIZACIÓN DE ARTE URBANO Y MURAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO

La presente investigación tiene como objetivo conocer la articulación de las entidades públicas con los creadores de arte urbano y mural en la Ciudad de México. En la actualidad, la creación de murales en esta demarcación tiene diversos caminos de los que sobresalen los siguientes:

1. Programas de carácter público para el desarrollo (Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico, PECDA, Fondo Nacional a la Creación Artística, Presupuestos delegacionales, Programa Colectivos Culturales Comunitarios).
2. Festivales (fondos públicos, privados y/o mixtos)
3. Proyectos de colectivos y empresas privadas con instancias públicas (fondos públicos, privados o mixtos)
4. Marcas deportivas (fondos privados)

## 5. Entre particulares (fondos privados)

Los cuatro proyectos que se eligieron como universo de estudio, se enmarcan en los puntos 1, 2 y 3 arriba señalados, son proyectos en los que destaca la tarea colaborativa con instituciones públicas y que se desarrollan con fondos de financiamiento públicos, privados o mixtos.

Los cuatro proyectos que se eligieron como universo de análisis para la presente investigación tienen dos criterios de selección: i) que se haya desarrollado en la Ciudad de México y, ii) Que el número de metros cuadrados de mural desarrollados supere los mil metros cuadrados:

- I. “Central de muros” (7,000 mts<sup>2</sup>, del. Iztapalapa)
- II. “Jamaica la bella” y “Jamaica Revive” (3,000 mts<sup>2</sup>, del. Venustiano Carranza)
- III. “Consonante Iztacalco” (10,000 mts<sup>2</sup>, del. Iztacalco)
- IV. “Meeting Of Styles México 2019” (1,680 mts<sup>2</sup> del. Cuauhtémoc)

## HISTORIA ORAL COMO SOPORTE EMPÍRICO

La Historia Oral ha cobrado importante relevancia en la investigación histórica en el estudio llamado del tiempo presente, su visión comparte universos de estudio en las disciplinas sociales y humanísticas para la interpretación del pasado desde los sujetos y actores sociales. La historia oral tiene su soporte en el testimonio oral, es la principal herramienta metodológica y conceptual, dotando de especificidad como campo de producción histórica. En el presente trabajo, el análisis de entrevistas de historias de vida tiene como objetivo conocer cómo y dónde se posicionan los actores, encontrar los procesos que los han llevado a dedicarse a la creación de arte urbano y mural en la Ciudad de México.

La estructura que sostiene esta investigación titulada “Articulación de la política pública para la realización de arte urbano y mural en la Ciudad de México”, empezó a desarrollarse de una forma análoga a la manera en la que se desarrolla un mural: en ambas disciplinas es determinante la percepción inicial del realizador/investigador, los principios compositivos de una obra son una relación con el todo, hay una estrecha reciprocidad de componentes, con el dibujo y el diseño, con la técnica y las ideas. Los principios de semejanza, contraste, proximidad, simetría, continuidad, dirección, simplicidad, cierre y relación, muchos de los aspectos, pueden ser comparables con las distintas etapas de investigación.

Un mural en la vía pública tiene un efecto sin precedentes, aunque no sea el objetivo primordial del creador de esa serie de representaciones. Impone una serie de imágenes que bien pueden provenir

de la “liberación del imaginario”, “[...] el anonimato sería entonces mucho más que un operador social, sería un medio para liberar lo imaginario y, por consiguiente, para tomar una distancia respecto de sí mismo.” (Baudrillard y Guillaume, 2000, p. 33).

## ENTREVISTAS

Las historias de vida recopiladas se agruparon de la siguiente forma:

1. Una entrevista en la modalidad de historia oral a dos creadores de cada uno de los cuatro proyectos contemplados.
2. Una entrevista en modalidad de historia oral al desarrollador del proyecto o festival (gestor cultural).

Los temas o puntos a desarrollar en la en la entrevista fueron:

1. ¿Qué evento en su vida le motivó a incursionar en el grafiti, diseño, artes plásticas y/o pintura?
2. ¿Cuál es su principal motivación para realizar arte urbano y/o mural en la ciudad de México?
3. ¿Ha participado en festivales de mural y arte urbano en la ciudad de México con recursos públicos, privados y/o mixtos?
4. ¿Se ha involucrado con instituciones públicas para realizar arte urbano y/o mural en la ciudad de México?
5. ¿Cuáles son sus reflexiones en torno al desarrollo de su obra en la ciudad de México?
6. ¿Considera que el género es determinante para la participación en proyectos de realización de arte urbano y/o mural?

## I PROYECTO CENTRAL DE MUROS

En el proyecto “Central de Muros” se desarrollaron más de 7,000 mts<sup>2</sup> en la barda perimetral de la Central de Abasto de la Ciudad de México (CEDA), ubicada en Av. Canal de Río Churubusco s/n, Esq. Canal de Apatlaco, Col. Central de Abastos, Delegación Iztapalapa, nave “Frutas y verduras”. Este proyecto se dividió en dos etapas, la primera que se desarrolló en coordinación con el colectivo We do Things (WDT), de agosto a noviembre de 2017 sumando un total de 32 murales. La gestión institucional de esta etapa corrió a cargo en su totalidad por la CEDA a través de su Fideicomiso para la Construcción y Operación de la Central de Abasto de la Ciudad de México (FICEDA).

En la primera etapa del proyecto intervinieron 24 creadores de arte urbano nacionales y extranjeros, cuyo propósito fue llevar “[...] el arte a los muros de uno de los mercados más grandes del mundo, con el objetivo de lograr ser la primera que genere cambios palpables a partir del arte y apropiación del espacio como objetivo de lograr ser la primera que genere cambios palpables a partir del arte y apropiación del espacio como un ejercicio de desarrollo humano y reactivación social (sic) [...]”. (CEDA, 2020).

En la solicitud de información de desarrollo del proyecto a la Secretaría de Desarrollo Económico de la Ciudad de México (SEDECO) SEDECO/OSE/DEJyN/UT/343/2020 el pasado 21 de febrero de 2020, informaron que el FICEDA se encuentra imposibilitado a dar respuesta, en virtud de que el fideicomiso es de carácter privado y se encuentra fuera del marco de actuación, no tiene carácter público o asimilable público.

El 21 de marzo de 2013, el hoy conocido como Instituto de Transparencia, Acceso a la Información Pública, Protección de Datos Personales y Rendición de Cuentas de la Ciudad de México, determinó dar de baja como Ente Obligado al FICEDA debido a que no se encuentra en la Relación de Fideicomisos Públicos y Asimilables a Públicos de la Administración Pública.

Los recursos de solicitud de información pública a la Unidad de Transparencia, en este caso al Sistema de Solicitudes de Información (INFOMEX), son rápidos, eficientes y certeros, sin embargo, la naturaleza de los fideicomisos y de las entidades coordinadoras de proyectos culturales y sociales puede ser altamente cambiante.

En el boletín de prensa 141 de la Central de Muros CEDA del 24 de noviembre de 2017 se detallaron algunos aspectos del desarrollo del proyecto:

**Tabla 8: Proyecto Central de Muros**

Nombre del proyecto	Inicio	Término	Tipo de financiamiento	Convocatoria
Central de muros	4 de septiembre de 2017	27 de noviembre de 2017	Mixto FICEDA: 1.5 millones de pesos Qualitas: sin datos	Invitación Central de Muros
<b>Insumos</b>	<b>Aerosoles</b>	<b>Pintura Vinílica</b>	<b>Grúas, balsas eléctricas manuales, hamacas, plataformas o andamios</b>	<b>Contrato:</b>
	<b>Marcas:</b> Sin datos	<b>Marcas:</b> Sin datos		
	3 mil latas  Marcas: Sin datos	5 mil litros  Marcas: Sin datos	Si, grúas de tijera: Cantidad, sin datos	Sin datos
<b>Creadores participantes</b>	<b>Cabecera 1</b>			<b>Cabecera 5</b>
	1.UNEG (Nave 1) 2. Atentamente una Fresa (Nave 6) 3. Kenta Torii (Nave K) 4. Liz Mevill (Navel L) 5.Chula Records (Nave M) 6. Done BBC (Nave N)	7.Diana Bama (Nave O) 8.Meiz VEW (Nave S) 9. LEGZ (Nave Q) 10.Mike Maese (Nave R)	11. Hows VEW (Nave S) 12.Miñoiz VEW (Nave T) 13.Yael Méndez (Nave U) 14. Trash Aeme (Trasheer) (Nave V) 15.Gibram Turón (Nave W)	17. Pogo (Nave I) 18.Sebastian Romo (Nave K) 19. Areúz (Nave M) 20.Scarlett Baily (Nave N) 21. Root Rises (Nave O) 22. Gleo (Nave Q) 23. Hielos (Nave X) 24. #TodosSomosElCejas
<b>Entrevistados</b>			<b>Observaciones</b>	
	- Diana Bama - Trasheer		Incumplimiento del acuerdo inicial para la participación (viajes)	

Fuente: Elaboración propia con datos del Boletín de prensa 141 del 24/11/2017.

## REGISTRO ORAL

### FUENTE 1

#### DIANA BAMA CREADORA DE MURAL

(ENTREVISTA REALIZADA EL 11 DE ENERO 2020)

La creadora valenciana Diana Bama, ha dedicado su vida académica al estudio de las bellas artes y el arte urbano, primero en la etapa preparatoria, después en la Universidad de Valencia y la maestría en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Durante su estancia en la universidad tuvo la

oportunidad de desarrollar sus conocimientos de la escuela tradicional de artes y combinarlos con el arte urbano en la intervención que tuvo durante el Festival Poliniza. Posteriormente, con un compañero de clase realizó otra intervención de gran formato, esta vez en la vía pública durante la madrugada, acto que detonó por completo su necesidad de exponer su obra en el espacio público, que fuera visible.

De forma inmediata, le otorgan una beca de la Secretaría de Relaciones Exteriores (SER) de México en “Producción artística” y posteriormente cursa una maestría en Artes Visuales en la UNAM donde continua con su proyecto interdisciplinario de ilustración e intervención del espacio público y mural. Durante sus estudios, se enfoca mucho más en lo conceptual, como llevar su trabajo gráfico al espacio público y replantea su forma de representar en el mural e inicia una experimentación mezclando el aerosol con la vinílica. Poco a poco fue entrando a diversas convocatorias de festivales, en los que Diana Bama explica que ha cambiado, específicamente en la forma de representar el cuerpo, la mujer, el animal y como se encuentre su estado de ánimo durante la composición.

Diana Bama se enfoca en el espacio, en las dimensiones en las que va representar. Los temas que aborda son globales, feminismo, ecofeminismo, sobre la sororidad, animalismo, acompañamiento y abrazo colectivo femenino. Describe que en su proceso creativo, ha elegido personajes híbridos, conejas de grandes dimensiones, que le ha ayudado a abordar temas que son recurrentes para las mujeres, pero muy complejos para representar en el espacio público, “son generalizaciones de temas”, —argumenta la autora—.

La mujer y el animal o como representación híbrida, la utilización de la mujer y del animal como forma de la utilización de sus cuerpos para obtener un beneficio son temas recurrentes en su obra, la creadora busca instigar al espectador a hacerse preguntas, propiciar un dialogo individual, íntimo. Diana Bama ha buscado siempre proyectos de festivales independientes, especialmente por la curaduría que ofrecen y el respeto a los derechos laborales que ofertan desde la convocatoria o invitación. Participó en la primera etapa del proyecto “Central de muros” (2017) y durante su intervención en el pasillo de “Frutas y Verduras”, ante un público en su mayoría masculino, el tema fue sobre el autoplacer que reflejó de una forma más sutil para evitar cualquier tipo de censura.



Diana Bama [sin título] 2017, Ciudad de México, colonia Central de Abastos. Fotografía de Rubí Ramírez, 2018.

La creadora bajó algunas ocasiones de la grúa para hablar sobre su representación con los carretilleros curiosos sobre el impacto de ver zonas genitales monumentales. Es uno de los murales que han permanecido intactos, no ha sido intervenidos, los propios trabajadores lo cuidan. La intervención en la Central de Abastos fue muy problemática, muchas promesas iniciales que no se cumplieron finalmente. La creadora participó en el festival CIMU 2019, festival organizado por y dirigido a mujeres<sup>20</sup>, cuya modalidad le hace sentir más cómoda porque crea relaciones de acompañamiento y son espacios libres de acoso e infravaloración en la producción de su obra. Diana Bama es una creadora multidisciplinaria, a la par que realiza murales de gran formato, realiza tatuaje e ilustración. Parte de su proceso es gradual, se va autoanalizando y reflexiona si es el camino que ella busca. Su representación es sensible, tiene empatía para hablar de temas que conoce porque ha vivido, el personaje de la coneja en su obra le ha facilitado resolver anacronismos y le ha ayudado a abordar más temas de gran complejidad en su ideario.

---

<sup>20</sup> Eva Bracamontes, organiza el festival, ver pp. 158-161.

REGISTRO ORAL  
FUENTE 2  
“TRASHEER” CREADOR DE MURAL  
(ENTREVISTA REALIZADA EL 22 DE JUNIO DE 2020)

Eduardo es egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), incursionó en el grafiti durante sus estudios en el Colegio de Ciencias y Humanidades, CCH-Sur. Con los conocimientos en dibujo que desarrolló desde niño, empezó a realizar tags y deltas (piezas) al igual que la pega de *stickers* y pegatas junto con su hermano en las inmediaciones de la Escuela Nacional Preparatoria 5, José Vasconcelos. En esta temporada define su seudónimo “Trasheer” y se relaciona con los miembros del crew *Death National Skuade* (DNS) o Arte Criminal A.C. con quien retroalimenta su técnica, especialmente con el grafitero Huber.

Hasta el primer año transcurrido en la ENAP realizó grafitis clandestinos, al integrarse a talleres de ilustración y serigrafía desarrolló por completo su técnica a pesar de cursar asignaturas en pintura, no sintió la plena libertad en su ideario debido a que su estética con grandes referentes del grafiti, se sintió limitado por los docentes. No obstante, en la asignatura de pintura empieza a experimentar con la ilustración de personajes, situación que le ayudó a abrir el campo creativo para trabajos en soportes de mayores dimensiones con una estética más amplia que el *lettering* del grafiti.

Trasheer quería decir más cosas en sus representaciones, llevar sus experiencias personales de amigos y familiares a la ilustración. Muchas de las vivencias de violencia intrafamiliar que experimentaron sus amigos cercanos lo llevaron a una reflexión más profunda sobre la niñez, sobre la contextualización de la violencia que a muchas personas afecta inminentemente en su vida adulta. En la estética de los inicios de Trasheer predominaron personajes infantiles que narraban historias cuyos entornos violentos cambiaron su sentido, que afectaron sus vidas. Los estados emocionales son una parte sumamente importante en las representaciones del creador, en la exposición que monta en el Centro Cultural Border “Multiversos” narra la problemática familiar de círculos muy cercanos, fueron 16 ilustraciones en las que se convierten en “un escape a los problemas personales”.

Los temas que también aborda versan sobre la nostalgia, recordar las situaciones y experiencias personales agradables y brillantes en su vida, pero hay circunstancias en las que ha tenido que adaptar su estética a los proyectos de marcas, en muchos casos son temáticas o paleta de colores bien definidas. Sus representaciones se componen principalmente de personajes femeninos, le parece que

hay más elementos dinámicos y son más bellos, para en caso de los animales, las alas, las plumas y las patas le dan más componentes de movimiento.

Es importante mencionar que hasta antes de viajar a su primer festival de arte urbano a EUA, se enfrentó a lo que he llamado el “estigma del creador de arte”, su familia consideró durante mucho tiempo que la carrera en Artes Plásticas no brinda los ingresos suficientes para vivir de la creación de pintura de gran formato. A Trasheer le gusta que su obra sea pública, que tenga interacción en las calles, que todo tipo de personas sin ser especialistas tengan acceso a ella, porque en sus representaciones investiga previamente la zona que va a intervenir, sobre la flora y fauna y que al final las personas se sientan identificadas y se apropien de la obra, “que represente algo que es su barrio, su entorno”, —Trasheer concluye la idea—.

El creador accedió a intervenir la Central de Abastos Iztapalapa porque le pareció un espacio muy representativo de México. Además de ser un espacio muy grande hay mucha energía y dinamismo de la gente que labora en el lugar. En la nave V, —el spot que le tocó intervenir—, se hacían las cajas de madera en la que transportan frutas y verduras “huacales” por lo tanto, tomó la decisión de incluirlos en su representación. Trasheer recuerda que fue muy emocionante para la gente, se sintieron identificados de inmediato con la realización. Para el mural que le llevó aproximadamente tres semanas, tuvo a su disposición los materiales y una grúa de tijera, sin embargo, al principio se contemplaron premios a los participantes que al final no llegaron. Las limitantes técnicas de algunos proyectos en automático limitan su trabajo, la inexperiencia de muchos desarrolladores y gestores culturales que no contemplan ni lo básico como la alimentación y transporte es lo que más afecta a muchos creadores. Con doce años de experiencia principalmente en EUA le han servido para comparar los diferentes estilos de desarrollo de arte urbano y mural, una disciplina que el autor disfruta y entiende cada vez más. Actualmente considera que ha salido de las “zonas de confort” para experimentar con colores, formas y composiciones hacia capas más complejas. Trasheer siempre ha realizado su obra “con todo”, sea un soporte pequeño o grande, con la mejor disposición y empeño porque considera que es un lujo poder vivir del arte.



Trasher, [sin título] 2017, Ciudad de México, colonia Central de Abastos. Fotografía de Rubí Ramírez, 2018.

## REGISTRO ORAL

### FUENTE 3

IRMA MACEDO DESARROLLADORA DE CENTRAL DE MUROS  
(ENTREVISTA REALIZADA EL 17 DE ENERO DEL 2020)

Abogada de profesión por la Universidad Panamericana, Irma Macedo ha desarrollado distintos proyectos de arte urbano y mural en la ciudad de México, el más grande ha sido Central de Muros realizado en colaboración con la administración de la Central de Abastos de la Delegación Iztapalapa. Su inclinación por la pintura se origina primero con la influencia de su madre acuarelista y posteriormente llega a su vida una persona con un doctorado en colorimetría. Bajo estas influencias, sus conocimientos en la psicología del color y su predisposición a la defensa de causas sociales, la motivan para crear proyectos de incidencia en la política pública de la ciudad de México.

Las primeras ideas surgen a partir de la recuperación de espacios públicos como parques y jardines basados en las estructuras de juegos infantiles *Little types*, por ejemplo, que hay en la ciudad Miami. Irma Macedo recapitula que durante el periodo en el que se empieza a poner de moda el arte urbano,

surge su idea de conjugar el arte urbano con la recuperación de espacios públicos, la primera propuesta que realiza es en 2007 para la delegación Iztacalco, sin embargo, esta idea no se concretó. Hasta el año 2017 Irma entabla el dialogo con el coordinador en turno de la Central de Abastos, Sergio Palacios, con quien inicia el trabajo colaborativo entre la central de abasto y la empresa *We do things*.

Central de Muros surge como un proyecto con enfoque de responsabilidad social para la recuperación de espacios públicos. Para su intervención en la Central de Abastos de Iztapalapa invitan a diversos creadores de arte urbano a participar bajo la premisa de retratar su experiencia individual en el mercado más grande del mundo y la segunda economía más importante después de la bolsa de valores en México, casi todos los creadores retratan a mujeres. En la percepción de Irma, el mural que abrió mucho al dialogo y controversia entre la comunidad de carretilleros, que es el grueso de los trabajadores que transitan dentro y fuera de la estructura de la central fue el de Diana Bama. Ante un público principalmente masculino, la creadora se dio a la tarea de explicar de lo que se trataba el mural a quien lo pidiera, y para Irma ese vínculo que creo Bama con su audiencia ha sido de las razones por las cuales el mural ha sido cuidado por los asiduos al lugar.

El proyecto fue creciendo tan rápido que al final de la primera etapa se suma el Centro de Información de la ONU para México, Cuba y República Dominicana, después de un recorrido para los cónyuges de embajadores en México. Posteriormente la ONU solicita un mural sobre los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la Agenda 2030 a Central de Muros y se acuerda realizar toda la segunda etapa bajo esa temática.

Irma Macedo ha tenido como objetivo central democratizar el arte, ha reflexionado sobre el hecho en que vivimos en una de las ciudades con más museos y galerías de arte en Latinoamérica, sin embargo, la mayor parte de la población no tiene o ha tenido acceso a la cultura en esta modalidad. Considera que crear comunidad es un tema muy complicado de realizar, que no hay tiempo suficiente para hacerlo, no obstante, el trabajo que ha realizado ha sido en la lógica del inicio de creación de bases para que la comunidad misma siga construyendo su propia comunidad, los trabajadores que circulan en los muros perimetrales del mercado son los carretilleros, los trabajadores de las bodegas no.

En país sumamente violento e indiferente siempre cabrán posibilidades de mejorarlo a través del arte público, los temas en la agenda de Irma Macedo tienen un trasfondo social, que busca generar el dialogo sobre los temas que nos afectan, “si quieres saber que ocurre en un país, voltea a ver a tus artistas, que cantan, que pintan, que bailan”, —agrega Irma Macedo—. Después de la segunda etapa

de la central de abastos, *We do things* se proyectó al plano internacional y la curaduría cambió hacia un plano más concreto:

1. Que la realización del mural corresponda a causas sociales.
2. Que los creadores posean la técnicas y buena propuesta artística.

En la experiencia de Irma Macedo con instancias públicas, considera que la vinculación entre gobierno, empresas y gestores o desarrolladores debe buscar un equilibrio. Los actores que intervienen, deben ser responsables y no propiciar prácticas desleales para que los murales funcionen y vayan en concordancia con los derechos humanos. Casi todos los artistas tienen un amplio sentido de responsabilidad social, de ayudar, valores que han adquirido en la academia o porque lo han aprendido en la calle, los creadores ya han tomado las calles. La desarrolladora busca democratizar el arte, considera que el arte no debería ser de élite.

## II

### PROYECTO JAMAICA REVIVE Y JAMAICA LA BELLA

En la pared perimetral del Mercado Jamaica, hay dos secciones de murales. Durante el primer semestre del 2013, el colectivo *Germen*, desarrolló una serie como parte del proyecto “Jamaica Revive”. Con la participación de 15 creadores, todos con más de 10 años de experiencia en el grafiti, cubrieron una extensión de 1,380 mts<sup>2</sup>.<sup>21</sup>

En la descripción del coordinador de la obra, Luis Enrique Gómez Guzmán alias Mibe, refiere que el ritual simbólico de creación tuvo como objetivo transformar el espacio a través del impacto estético, de relatar parte de la historia del mercado como una reinterpretación de la cultura en el presente, representar la relación entre la “la naturaleza, el hombre, el trabajo y el progreso” (sic). (Notimex, 2013).

En la propuesta estética que Mibe define como *Neomuralismo Urbano*, utilizaron principalmente la técnica de grafiti, y para la ejecución del mural un proyector de imagen sobre el muro. Los 15 miembros del colectivo *Germen* buscaron reflejar la “iconografía básica del mercado”, de reconstruir y reincorporar los 500 años de historia del mercado con su propia interpretación de la historia reciente.

---

<sup>21</sup> No hubo posibilidad de entrevista con el desarrollador del proyecto “Jamaica Revive”, Luis Enrique Gómez Guzmán.

En este mural transicional que puede ser mejor apreciado de izquierda a derecha, pasado presente y futuro, describe el otrora trueque de las chinampas de Tenochtitlan, las generaciones de locatarios “recientes” y la representación de un futuro sustentable. (Excelsior, 2013).

Al centro, la representación de la “Madre Tierra, Tonantzin y de un Tlaloque (servidor de Tláloc), enfatizan sobre los símbolos de la identidad mexicana del trabajo y bienestar común. Cabe señalar que, hasta el día de hoy, los murales permanecen intactos, no han sido intervenidos o maltratados por la comunidad local y/o peatonal. (Excelsior, 2013).

\* \* \*

En la parte norte o frontal del mercado, se aprecian los murales del proyecto “Jamaica la Bella” que se desarrollaron a través del Centro Cultural Calpulli. El proyecto Calpulli surgió como propuesta del colectivo *Animal Sagrado* a la mesa directiva del mercado en diciembre de 2018. El mercado, cuyos orígenes se remontan a etapa prehispánica de la ciudad de México, es de los últimos que permanece como entidad privada y es el segundo mercado más grande de la ciudad de México después del de la Merced. (Ramírez, 2020).

Con el resultado de adjudicación de proyecto de desarrollo artístico de la segunda convocatoria del programa PECDA 2018, los coordinadores del colectivo Animal Sagrado, Itzel Samara Escobar y Pavel Rodríguez propusieron a la mesa directiva del mercado Jamaica la instalación de un Centro Cultural con talleres permanente enfocados principalmente a los “niños del mercado” (hijos de locatarios) y de la comunidad en general. Además de la intervención pictórica de la fachada principal, se restauró un área en ruinas a raíz de un incendio en el interior del lugar (carriles 1 y 2) para impartir talleres de yoga, danza africana, esténcil urbano, sabiduría ancestral, muralismo, capoeira, cultivo y botánica. El sentido de los talleres a niños y público en general se enfocó al fortalecimiento de los lazos y la comunidad, del respeto a la historia del sitio y a alimentar la necesidad de cultura y arte. Los miembros fundadores han reavivado el trueque, que también es una actividad permanente y que se lleva a cabo el segundo sábado de cada mes.

**Tabla 9: Proyecto Jamaica Revive**

Nombre del proyecto	Inicio	Término	Tipo de financiamiento	Convocatoria
Jamaica Revive	Febrero 2013	Junio 2013	Mixto 1.Delegación Venustiano Carranza 2.Circo Volador 3.Comex	Sin datos
<b>Insumos</b>	<b>Aerosoles</b>	<b>Pintura Vinílica</b>	<b>Grúas, balsas eléctricas y manuales, hamacas, plataformas o andamios</b>	<b>Contrato:</b>
	Cantidad: Sin datos  Marcas: Comex	Cantidad: Sin datos  Marcas: Comex	Andamios	Sin datos
<b>Otros</b>	Proyector de imágenes			
<b>Creadores participantes</b>			<b>Entrevistados</b>	<b>Observaciones</b>
	Germen Crew  15 Miembros		Sin posibilidad	Sin posibilidad de entrevista al desarrollador Mibe y creadores involucrados.

Fuente: Elaboración propia con datos de Excelsior (23 de febrero de 2013) y la Crónica (24 de febrero de 2013).

**Tabla 10: Proyecto Jamaica la Bella**

Nombre del proyecto	Inicio	Término	Tipo de financiamiento	Convocatoria
Jamaica la Bella	Agosto 2019	Diciembre 2019	Público: Proyecto PECDA	Invitación Calpulli Jamaica
Insumos	Aerosoles	Pintura Vinílica	Grúas, balsas eléctricas y manuales, hamacas, plataformas o andamios	Contrato:
	Cantidad: Sin datos  Marcas: 360°	Cantidad: Sin datos  Marcas: Verle	Andamios	Sin datos
Creadores participantes			Entrevistados	Observaciones
	1. La India 2.El Mestizo 3.Pavel Rodríguez 4. Oventic 5. Klear		1. La India 2.El Mestizo	Los organizadores proporcionaron el 70 por ciento de los materiales, trabajo voluntario.

Fuente: Elaboración propia con datos proporcionados por los realizadores, La India, y Pavel Rodríguez del Centro Cultural Calpulli Jamaica.

## REGISTRO ORAL

### FUENTE 4

DENISSE ESCOBEDO “LA INDIA” CREADORA DE MURAL  
(ENTREVISTA REALIZADA EL 8 DE DICIEMBRE 2019)

Durante sus estudios en la secundaria, La india desarrolló dibujo en *sketchbook* y grafiti en la vía pública. Su padre rotulista e ilustrador de profesión, fue la mayor influencia en esta etapa de su vida. Cuando terminó la secundaria se alejó del grafiti principalmente porque era una escena dominada por hombres. Fue hasta que cursa sus estudios de licenciatura en Gestión Cultural en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), campus Cuauhtepac donde aplica a la convocatoria vigente del programa de proyectos estudiantiles para desarrollar su primer mural de 12 mts de ancho por 6 mts de alto. En el estilo que maneja combina la técnica de grafiti con aerosol, también utiliza vinílica, pero durante el proceso de desarrollo técnico con aerosol, ha formalizado su estilo de acuerdo a sus posibilidades.

La creadora representa personajes femeninos casi en su totalidad, inspirada en rasgos antropomorfos de la arquitectura y escultura del arte precolombino, su objetivo es representar personajes femeninos de poder o deidades empoderadas, como diosas o personas en su cotidianeidad espiritual. Sus trazos más fuertes son en color blanco, porque de esa manera representa la estructura o alma de su personaje. Para el fin que persigue en sus representaciones, el aerosol le da los efectos esperados en el acabado de la composición. La pintura es la forma con la que ha podido expresar todo su sentir, de personalidad introvertida, suelta plenamente sus representaciones en el muro. Al realizar su servicio social en la Asociación Civil “Escuela Activa de Muralismo Comunitario”, desarrolló murales desde un enfoque construcción de relaciones con la comunidad local y reconoce para sí misma la importancia de su trabajo y como lo recibe la gente.

El tema de la muerte es constante en su obra debido a una circunstancia personal que atravesó durante la maduración de su estilo. Ella crea sus propios símbolos o retoma algunos elementos de diosas antiguas de la cultura mexicana, por ejemplo, de Itzpapálotl, la representación de mujeres empoderadas en su trabajo es inconsciente, —argumenta La India—.

En la realización del mural en “Jamaica la Bella” a través del Centro Cultural Calpulli, cubrieron más de 1,000 mts<sup>2</sup> en la barda perimetral frontal del mercado en un periodo de 4 meses. En la experiencia de La India, el papel de los gestores culturales o desarrolladores de murales en la ciudad de México es fundamental. Por un lado, son una figura central que funge un papel de intermediario entre autoridades gubernamentales y marcas, son los encargados de cerrar los contratos de fondos para insumos que se van a utilizar y pagar a los salarios de los creadores. Sin embargo, su carencia de conocimientos en la logística de este tipo de proyectos siempre deja deudas principalmente con los creadores, generalmente no hay seguro médico que cubra su integridad física o terminan comprando la pintura con sus recursos, las entidades públicas y empresas siempre son las beneficiadas.



Denisse Escobedo "La India", [sin título], Ciudad de México, colonia Jamaica. Fotografía. Rubí Ramírez, 2019.

El gestor cultural Mibe se opuso a que nuevos creadores intervinieran el mercado Jamaica, realizó todo tipo de reuniones con la administración del comercio para intentar cancelar la intervención de La India y de los otros tres creadores. Cabe señalar que este tipo de acciones de los gestores culturales es muy frecuente entre los nuevos talentos y máxime por cuestión de género. Son muchos los festivales que trabajan en esta perspectiva entre los que se encuentra el MOS México, es muy complicado que inviten a creadores nuevos o más jóvenes, si no son reconocidos por los desarrolladores.

Después de que realizó su primer gran muro, la creadora decidió no bajar más de los andamios. En la realización de sus representaciones es donde siente que puede expresar mejor sus ideas y desde su experiencia es la forma de construir su crítica social y de la condición actual de las mujeres. La labor que ha desarrollado en los proyectos de muralismo comunitario le ha ayudado a recobrar el amor a sus raíces y se ha relacionado de una manera distinta con el entorno donde realiza la intervención.

REGISTRO ORAL  
FUENTE 5  
“EL MESTIZO” CREADORA DE MURAL  
(ENTREVISTA REALIZADA EL 30 DE DICIEMBRE DE 2019)

En la entrevista realizada en una cafetería del centro histórico, El Mestizo hace un ejercicio de reflexión sobre el inicio de su trayectoria como creador de mural en el año 1995. Bajo la influencia de otros escritores de grafiti como Humo y Koka, desarrolló una gran afición a la práctica ilegal del grafiti (tags y bombas) y a la pega de *stickers* en sus recorridos en la Ciudad de México. Uno de los puntos clave en su carrera es cuando empieza a adentrarse en el circuito de festivales de grafiti y conocer a más escritores, en este momento comienza a enriquecer su técnica y a definir su propio estilo.

Mestizo tuvo la intención de estudiar artes y la arquitectura, y debido a que sus circunstancias no se lo permitieron se acercó al trabajo de serigrafía desde el 2003. Recuerda que en sus inicios en el mural se debieron a las pintas que empezó a realizar con su círculo de amistades, no realizaba comisiones en el estricto sentido, sino que ha mantenido una actividad itinerante entre el grafiti y el mural. Originario del municipio de Ecatepec, desarrolló distintas colaboraciones en el “Okupa El Banco” en la misma demarcación.

Mestizo busca en su representación el movimiento de la energía, y que ese movimiento tienda al equilibrio utilizando la técnica caligráfica en la que lleva aproximadamente tres años. Durante su proceso creativo su intención es “salir de sí mismo y representar mensajes para sí mismo”. La realización de un mural es un ritual, significa ver sus sentimientos y experiencias plasmados, “la experiencia vivida para trascender”. Los elementos que conjuga en sus creaciones tienen una base geométrica. La recurrente “Flor de la vida” en sus murales y los tubotoros tienen un peso importante de la caligrafía chicana. El creador mezcla y crea sus propios tonos, su abecedario tiene una discreta influencia de la caligrafía árabe, china y japonesa, sin embargo, es seguidor de la técnica del artista ruso Pokras Lampas.

Durante el proceso de creación en el mercado de “Jamaica la bella” mucha gente asidua al mercado y diversos transeúntes, mostraron mucha empatía incluso le llevaron alimentos a nombre del esfuerzo realizado. Durante la entrevista, recuerda emocionado como se le acercó un transeúnte de aproximadamente 35 años con bastón para hacerle un comentario sobre su trabajo: “anoche que pasé, me detuve a ver tu mural, porque me pareció ver que se movía”. Mestizo se siente profundamente agradecido de poder estar inmerso en el acto social que implica hacer un mural, especialmente hablar

o interactuar, aunque sea de forma discreta con los habitantes o asiduos a este lugar, que es legendario desde los tiempos remotos de Tenochtitlán.

En ese sentido, el creador resalta el profundo respeto y reconocimiento de la historia prehispánica, de la que retoma algunos símbolos sin llegar a imitarla. Se pregunta sobre lo que hubiera pasado si los códices y jeroglíficos no se hubieran perdido en la historia. Finalmente, Mestizo reafirma su predilección por las comisiones de muros enfocadas a la labor comunitaria, como lo que realizó en el “Encuentro internacional de muralismo en resistencia por las escuelas normales rurales de México”, encuentro que se organiza como su nombre lo dice, en las escuelas rurales del país. Reconoce que todavía no hay una retribución adecuada a los creadores de mural y arte urbano o en todo tipo de soportes, el creador de muros “latentes”, no se preocupa cuanto dure el mural siempre y cuando no deje de vibrar.



El Mestizo [sin título], Ciudad de México, colonia Jamaica. Fotografía: Rubí Ramírez, 2019.

## REGISTRO ORAL

### FUENTE 6

#### PAVEL RODRÍGUEZ CREADOR DE MURAL Y DESARROLLADOR DEL PROYECTO JAMAICA LA BELLA

La directora de Calpulli Centro Cultural, Samara Escobar y el gestor cultural Pavel Rodríguez, acreedores del PECDA 2018 continúan desarrollando un complejo proyecto vinculante dentro del Mercado Jamaica para la impartición talleres culturales gratuitos, principalmente para niños y jóvenes de la comunidad. Entre los objetivos del proyecto se contempló la realización de un mural para la fachada, se agregaron de forma voluntaria tres realizadores con Pavel Rodríguez para la hechura.

En entrevista, el gestor y muralista Pavel Rodríguez habla sobre los fines que se plantearon desde la postulación del proyecto, éste, se fue robusteciendo con puro trabajo comunitario entre toda la gente que conforma el mercado. La estructura del centro cultural ha servido para multiplicar los talleres, que inicialmente fueron siete y ahora suman once. Pavel Rodríguez ha gestionado diversos espacios culturales previos al Mercado de Jamaica, sin embargo, su enfoque ha cambiado en el tema de la organización de espacios, previamente solo se trataba de la realización de eventos culturales y ahora el desafío está en la compleja tarea de la organización comunitaria. Su principal interés está en servir a la gente, está mucho más interesado en tejer redes de colaboración entre los locatarios y sus hijos, que, aunque resulta una labor más compleja, lo que busca es propiciar formas de cambio social para jóvenes inmersos en contextos de violencia.

El mercado tiene un consejo de honor, nadie roba nada y hay personas que verifican cada una de las gestiones que se llevan a cabo, rotan a la gente en el consejo y realizan audiencias en las que todos participan, todos se suman a las acciones porque les interesa, es una cuestión de identidad. El mercado de Jamaica es privado, por lo tanto los locatarios lo organizan todo, es más complicado pero más efectivo. El mantenimiento que le dan a la infraestructura también es proporcionado por los locatarios y productores, debido a su autonomía, cada carril, cada herrería y rampa, es fruto de los recursos de la organización. Pavel Rodríguez menciona que los mercados gestionados por el gobierno se prestan a malos manejos, en su experiencia en el mercado, no hay cambio de administración espontaneos, sino que cada decisión está previamente consensada.

Jamaica es un mercado que cuida a sus productores, en el carril central del mercado pueden entrar camionetas de tonelaje superior para poder hacer compras directamente a los productores, no hay triangulación o intermediarios, estas circunstancias le permiten al productor equilibrar su desempeño,

como ocurre en otros mercados públicos donde los productores no pueden ofrecer directamente sus productos a los consumidores, dependen directamente del consumo de los intermediarios y no obtienen ganancias debido a que ofertan al precio más bajo. En Jamaica se cuida la línea de producción desde el inicio, se ofrecen productos limpios, terminados y procesados, toda la cadena de producción se mantiene con oferta.

El “Mercado Jamaica Siempre Vivirá A.C.” fue un regalo en 1957 del entonces presidente Manuel Ávila Camacho, se ha sobrepuesto a la caída de parte de estructura con el terremoto de 1985 y algunos incendios como ocurrió en el espacio cultural rescatado, —continúa Pavel Rodríguez—, que eligió el trabajo comunitario como una forma de contribuir al conocimiento y así ayudar a canalizar la energía de los más jóvenes, para optar por una formación con arte para volver a darle el valor real a la vida. Su labor como gestor cultural busca romper estereotipos implantados por medios de comunicación masiva, dar el ejemplo con la difusión de cosas positivas. Pavel Rodríguez concluye reafirmando que un muralista no solo es lo que pinta, sino también de la labor que realiza en contribución para los demás, para su entorno.



Pavel Rodríguez, [sin título], Ciudad de México, colonia Jamaica. Fotografía: Rubí Ramírez, 2019.

### III

#### PROYECTO “CONSONANTE IZTACALCO”

El proyecto “Consonante Iztacalco” fue desarrollado por la empresa Comex a través de su proyecto “México bien hecho”, el Colectivo Tomate y con la alcaldía Iztacalco en el parque lineal Juan Álvarez en la colonia 2 de octubre de la misma demarcación. Con una intervención y restauración de aproximadamente 10,000 mts<sup>2</sup>, el proyecto de la empresa de pinturas se ajustó a la agenda de la alcaldía de recuperación y mejora de espacios públicos, esta iniciativa tuvo el objetivo de mejorar los espacios a través del color, el arte y el trabajo comunitario. Para la realización del proyecto Consonante, se realizaron trabajos de poda y limpieza, así como el retiro de aproximadamente 80 toneladas de cascajo y basura en el lugar, se realizó la pavimentación de calles aledañas, así como de la propia Av. Juan Álvarez.

Los objetivos centrales del proyecto “México bien hecho” se enfocan a la restauración del tejido social a través del trabajo comunitario y la mejora de los espacios públicos a través del color y el arte, que antes de la realización de la intervención, los creadores se involucran con la comunidad, recaban historias de los habitantes de la zona y de los líderes comunitarios con un sentido de retratar la narrativa dicha comunidad. La empresa utiliza una metodología cualitativa y cuantitativa para su evaluación:

La primera pretende generar indicadores numéricos que permitan estimar el cambio entre las condiciones sociales iniciales de la comunidad, y aquellas que prevalecieron al final de la intervención; mientras que la segunda busca conocer la percepción de las personas involucradas en el proyecto sobre los resultados de la Ciudad Mural en la comunidad. Este enfoque es útil para garantizar la representatividad estadística de los resultados y captar la riqueza de los matices cualitativos. (Comunicado Comex, 2019).

El programa contempla indicadores definidos para estimar 23 efectos y 16 impactos posibles. Éstos se clasifican en 11 dimensiones de análisis: 6 dimensiones sociales y 5 de gestión. Los resultados del proyecto se resumen en los siguientes apartados:

1. Compromiso y participación
2. Capacidad de gestión y empoderamiento
3. Confianza colectiva
4. Apropiación del espacio público
5. Sentido de pertenencia a la comunidad
6. Efectos positivos sobre el entorno
7. Legitimación
8. Fomento del talento artístico local y nacional (Comex, 2020).

**Tabla 11: Proyecto Consonante Iztacalco**

Nombre del proyecto	Inicio	Término	Tipo de financiamiento	Convocatoria
<b>Consonante Iztacalco</b>	Agosto 2019	Noviembre 2019	Mixto 1.Delegación Iztacalco 3.Comex	Invitación Consonante
<b>Insumos</b>	<b>Aerosoles</b>	<b>Pintura Vinílica</b>	<b>Grúas, balsas eléctricas y manuales, hamacas, plataformas o andamios</b>	<b>Contrato:</b>
	Cantidad: 80 latas  Marcas: Comex	Cantidad: 3,364 litros  Marcas: Comex	Andamios	Si
<b>Otros</b>				
<b>Creadores participantes</b>			<b>Entrevistados</b>	<b>Observaciones</b>
	-Pio Diego (Estado de México) -El Chico (Puebla)	- Colectivo Tomate - 32 voluntarios	-Pio Diego (Estado de México) -Los Nook (Estado de México)	20 días de trabajo de creadores con la comunidad, pago por mural entre 4,000 y 6,000

	-Los Nook (Estado de México)			pesos, incluye materiales.
--	------------------------------------	--	--	-------------------------------

Fuente: Elaboración propia con información proporcionada de México Bien Hecho, Boletín Consonante Iztacalco, 26/11/2019, de los creadores y la desarrolladora del proyecto.

## REGISTRO ORAL

### FUENTE 7

#### “LOS NOOK” CREADORES DE MURAL ENTREVISTA REALIZADA EL 3 DE JULIO DEL 2020

Originarios de Atlacomulco Estado de México, Jordan y Beto se conocieron en la Universidad de Atlacomulco en el trayecto de la licenciatura en diseño gráfico. Los dos creadores desarrollaron desde niños destrezas en el dibujo, pero es hasta la universidad que empiezan a experimentar con ilustración. Jordan explica con mucho detalle como fue el proceso en el que surge la idea a montar un estudio fotográfico, para desarrollar serigrafía, ilustración y por supuesto fotografía entre seis amigos cuando concluyeron la universidad. Debido a que fue un proceso en el que no se obtuvieron ingresos inmediatos, los emprendedores fueron desertando del proyecto hasta quedar solo Jordan y Beto. Después de tocar muchas puertas en el municipio de Atlacomulco, el camino que fue muy complicado al principio, las circunstancias empezaron a favorecerlos para que su trayecto fuera hilando cada vez más proyectos de ilustración y mural dentro y fuera del municipio.

El camino ha sido complicado también en el plano familiar, hubo mucha incredulidad para los dos creadores sobre las posibilidades de “poder vivir del arte”. Ambos autores han ido depurando su estética y el contenido de sus murales, siempre están pensando en el mensaje que quieren transmitir, y en las personas que lo van a ver, que no es un público selecto sino que abordan temas que sean comprensibles para todos, desde niños hasta adultos y que se emocionen con la paleta de colores, —continúa Jordan—, “el que alguien diga me gustan los colores significa que se está moviendo algo, no necesariamente tiene que ser una crítica constructiva para que saber que su trabajo está funcionando.”

Para Jordan y Beto el mural fue una inquietud que les nació, un reto y todo se fue hilando conforme fueron realizando intervenciones, las circunstancias se fueron dando, ambos se fueron adaptando al contexto, los movimientos sociales van cambiando, por lo que saben que no es el mismo impacto de cada mural y en cada colonia. Al principio solo se dedicaron a pintar, posteriormente fueron notando

que el impacto del mural en la gente es muy grande, es así como su trabajo se ha ido volviendo mucho más conceptual por lo que realizan un proceso de investigación previa sobre etnias, de costumbres, de colores, de las cosas que las personas donde viven se identifican, si no es así, el mural está vacío, y la gente no lo cuida, lo valoran— Jordan concluye su idea—.

En su paleta de colores quieren mostrar la espiritualidad de la narrativa, la divinidad de las cosas, proyectar esa energía única, por ejemplo, la mujer representa la dualidad. Los Nook le dan relevancia a los personajes femeninos que históricamente en la pintura se ha relegado al acompañamiento, para ellos es una forma de sensibilizar a las personas y las formas estéticas de los rasgos femeninos provocan esa sensibilidad, más que los rasgos fuertes de los hombres, su paleta de colores rosas, morados, turquesas es una forma de integrar el folclor mexicano. Cuando pintan, sienten que pueden lograr todo, es un reto para sí mismos, las inclemencias del tiempo, lluvia, sol extremo, incluso perciben que la gente está al tanto de sus reacciones ante estos problemas, “es enfrentarnos a nosotros mismos”, —dice Jordan—.

Abrieron camino en Atlacomulco, hasta antes de su aparición no había arte urbano en la zona, hoy en día se realiza un festival anual. Mientras buscaron proyectos tuvieron un trabajo con horario fijo. Al principio no ganaron retribuciones por sus primeras creaciones, únicamente viáticos y hasta a veces llegaron a poner materiales de su bolsa. Los Nook también derribaron el “estigma del creador de arte”, en ambos casos, son los primeros diseñadores gráficos en la familia.

Los Nook han ido innovando en el campo, utilizan una paleta fija de tonos pastel y anteriormente pintaban en vector por lo que decidieron experimentar más en el realismo con degradado. Cabe subrayar lo siguiente, sobre la producción de obra entre las carreras de diseño gráfico y bellas artes o artes gráficas, Jordan imbuye que, en diseño gráfico es muy importante vender, adaptarse a las tendencias y vender esas tendencias debido a que es publicidad. Como diseñadores gráficos buscan que se consuma su obra no solo económicamente, sino que se consuma como concepto y en idea, que la gente lo vea y sienta.

Beto argumenta que han innovado tecnológicamente, pero no han perdido de vista el tema ambiental. Después del relato de su historia de vida, los dos creadores reflexionan sobre su futuro como creadores, sobre cuál será su aportación al mundo, en este mundo de construcción de experiencias

para los espectadores. Han dedicado el tiempo necesario para retomar la historia de la comunidad, para hacer un nivel de lectura completo del lugar donde se va a instalar la obra.

En la experiencia de Los Nook, el proyecto Consonante es sumamente personalizado, tiene objetivos de unión muy claros, en un mes y medio les fue posible tejer lazos con la comunidad que el Colectivo Tomate desarrolla previamente en el proceso de investigación con éstos. Después de un tiempo notaron que en realidad si hay un cambio, el mural sigue trabajando, sigue cambiando vidas.



Los Nook, Ak'b'al, Ciudad de México, colonia 2 de octubre. Fotografía: Rubí Ramírez, 2020.

## REGISTRO ORAL

FUENTE 8

PIO DIEGO CREADOR DE MURAL

ENTREVISTA REALIZADA EL 1 DE JULIO DEL 2020

Pio Diego realizó estudios en bellas artes y arquitectura como carrera profesional. Sus padres profesores de carrera, durante una larga temporada impartieron clases en zonas rurales, durante el proceso de la construcción de la infraestructura carretera en dicha localidad desarrolla su gusto por la

arquitectura. En la secundaria empieza a realizar su primeros tags y bombas con su grupo de amigos, sin saber que así se llamaba la práctica y tampoco tenían variedad de colores ni válvulas. La estrecha relación que tuvo con su padre que además de docente estudió artes plásticas con especialización en escultura, lo fueron introduciendo a las artes. Los primeros trabajos que realizó fueron para su padre en creación para las capillas de la localidad en Colima. En la preparatoria continuó realizando grafitis, pero con la firme intención de ingresar a la universidad para cursar la carrera de arquitectura.

En el primer año de la carrera, Pio Diego cursó la carrera de administración artística en bellas artes y tuvo la posibilidad de conectar ambas disciplinas, tejió redes amistosas y colaborativas con sus compañeros durante ese primer año que no abandonó incluso durante sus estudios en arquitectura. Debido al trabajo que realizó con su padre, tuvo la oportunidad de realizar su primer mural individual para un festival de día de muertos en el municipio de Atlautla, Estado de México y a partir de ese momento surgen comisiones subsecuentes.

Pio Diego se define como un intérprete de experiencias, le gusta contar situaciones, es interprete de muchos contextos y situaciones. Está profundamente interesado en la creación de nuevas iconografías para desatar el debate entre los espectadores. Lo importante en su expresión es la idea, pero no la plataforma, su predilección es el mural, pero le interesa que su idea pueda trasladarse a varias plataformas, se trata de “la metamorfosis de una idea”.

La creación de sus murales tiene un estudio previo para la composición y de la superficie, es esencial que su trabajo tenga disposición social y que la gente tenga acceso al muro. Pero es importante considerar que el soporte en el que se realiza una obra, es fundamental para la apreciación, hay condiciones que determinan el disfrute de los murales públicos, “no toda la gente los quiere ver”. Por esta razón, Pio Diego piensa mucho el espacio donde se va a realizar y en las condiciones que lo verán las personas que transitan por el sitio. La idea a representar en el muro es para apreciarlo de una forma sencilla y que se pueda disfrutar en conjunto, con los elementos que conforman esa parte del espacio público.

La conformación del espacio público es esencial en las creaciones de Pio Diego, hay que considerar incluso en cómo está estructurada la red vial, anticipar cuanto tiempo le puede dedicar una persona y que distractores hay en el lugar, por esa razón evita la saturación. Al término de la entrevista, el creador piensa que el movimiento de arte urbano y mural todavía tiene un largo camino por recorrer, ante la situación del confinamiento provocado por la pandemia, el creador considera que habrá formas para

adaptarse a las nuevas condiciones para la realización del arte público, las redes sociales le dieron más vigor al movimiento, Pio Diego concluye reafirmando que el público del arte es la parte más importante, incluso sobre los creadores y gestores culturales de cualquier expresión artística.



Pio Diego, *Voces del campamento*, Ciudad de México, colonia 2 de octubre. Fotografía: Rubí Ramírez, 2020.

## REGISTRO ORAL

### FUENTE 9

MAI HERNÁNDEZ DESARROLLADORA EMPRESA COMEX

ENTREVISTA REALIZADA 11 DE JUNIO DEL 2020

El programa “México Bien Hecho” (MBH) de la empresa Comex es un proyecto de impacto social cuyo objetivo es el mejoramiento de la calidad de vida a través del color. En entrevista a la gerente del proyecto Mai Hernández se lograron precisar los detalles que estructuran el plan y los procesos por los que se ha transformado. Mai Hernández precisa que la coyuntura para modificar el sistema de la

empresa se debió a tres eventos de aprendizaje: 1) A partir de las intervenciones en Tlaquepaque, Jalisco, los procesos de consenso en la comunidad tuvieron una estructura de embellecimiento y protección escasamente definida por lo que en el resultado final, los miembros de la comunidad no se sintieron identificados con el mural, 2) La intervención de los bajo puentes previa a los Juegos Panamericanos en Guadalajara, Jalisco, pusieron de manifiesto el gran poder del mural como herramienta de transformación para las personas que vivieron y transitaron los eventos, y 3) La intervención en el parque Cri Cri en la delegación Iztapalapa que estaba en completo abandono del público porque se utilizaba como espacio para ingerir estupefacientes y robo a transeúnte, Comex pinta el *skatepark* con el colectivo Germen Crew, en este momento se involucra la comunidad en la intervención, sin ser creadores de arte urbano, ni expertos en dibujo, simplemente decidieron recuperar el espacio para transitarlo en libertad.

Posterior a estos eventos, —continúa Mai Hernández—, el proyecto se enfocó al impacto social, se introduce un marco teórico y conceptual que tiene como base la rehabilitación del espacio público para mejorar la calidad de vida de las personas, significa buscar aliados con un fin social. La recuperación del espacio es resultado del trabajo comunitario, y como un puente para entender sus problemáticas cotidianas. Este sistema les ha servido a subsanar cuestiones que tienen que ver más con violencia, violencia de género, delincuencia o de cohesión social rota.

Es en este momento, que el proyecto cambia y se deja de hacer arte por el arte, sino que se empieza a hacer alianza con asociaciones y con actores que busquen lo mismo. Los principios de “México Bien Hecho” están alineados con los ODS de la Agenda 2030 y los cuatro ejes específicos son:

1. Fortalecimiento del tejido social: permite dar capacitación a los miembros de la comunidad para facilitarles las herramientas necesarias para que ellos mismos recuperen sus espacios, le den resignificación a su entorno y generen sentido de comunidad. Esta iniciativa que tiene el mayor rigor teórico y metodológico para su aplicación, Ciudad Mural lleva dos meses de trabajo con metodología específica, escucha activa, comunicación no violenta, actividades lúdicas para proponer soluciones, que permitan desarrollar un sentido de comunidad a través de talleres.
2. Promoción de la igualdad de género: a través de la colaboración en la comunidad, se busca que los espacios sean inclusivos, seguros resilientes y sostenibles, el quinto ODS de la agenda 2030.

3. Dignificación de espacios públicos: recuperar instalaciones de convivencia (escuelas, hospitales, parques, instalaciones deportivas y bajo puentes) para fomentar la seguridad, aprendizaje, y salud de la comunidad.
4. Cuidado del medio ambiente: iniciativa de realización de murales enfocados a la protección del medio ambiente, esta iniciativa es la menos rigurosa en teoría y metodología para su aplicación.

Antes de la implementación de estos cuatro ejes de acción, para la realización de murales, no hubo ningún rigor metodológico, no fueron una herramienta social como ocurrió en Guadalajara Jalisco, el Parque Cri Cri y el proyecto Jamaica Revive, estos dos últimos realizados por Germen Crew. El Colectivo Tomate originario del estado de Puebla, es una organización estrechamente involucrada con el proyecto MBH. El colectivo se encarga de involucrar a su grupo de expertos (antropólogos, sociólogos, comunicólogos) en la etapa del diagnóstico con las comunidades que se planean intervenir, permanecen a lo largo de la realización de los murales con los creadores y al final elaboran los indicadores sociales sobre los cambios de percepción que ocurren en la comunidad, sobre el espacio, sobre la calidad de vida y sobre el sentido de seguridad.

El arte es una herramienta sumamente poderosa, —subraya Mai Hernández—, la comunidad tiene un papel sumamente importante en el proyecto MB, el arte no es unidireccional sino una herramienta muy poderosa de comunicación, de transformación y de unión entre las personas. En la empresa, asumieron que tenían en las manos un proyecto muy promisorio, y se apoyaron en otras empresas que empezaron a introducir la noción de responsabilidad social como la empresa CEMEX dedicada a la construcción. México Bien Hecho surge y continúa en el área de la mercadotecnia, sus conocimientos son sobre la marca, pero ha adecuado los principios de responsabilidad social propositivamente para hacerlo crecer a más de 20 programas en todo el país.

Mai Hernández considera que Ciudad Mural es el proyecto más noble de MBH, Colectivo Tomate son los encargados en realizar el acercamiento a la comunidad para un diagnóstico de la dinámica de la comunidad, una vez que se acercan a los líderes de la zona, contactan a gobierno, quienes son los mejores aliados ya que hay muchas cosas que no están a la mano de las empresas, de las asociaciones o de los vecinos, por ejemplo las instancias de obras públicas, de limpieza, de programas sociales, de cultura.

Colectivo Tomate habla de ciudadano a ciudadano para dar a conocer el proyecto. Lo siguiente es realizar talleres y actividades que conecten a los vecinos y de esa forma conocer sus dinámicas y problemáticas sociales. Estas dinámicas han sido cruciales para el proyecto, ya que entre vecinos es muy frecuente que no se conocen o no se han presentado directamente.

El programa Ciudad Mural contempla los viáticos, comida y hospedaje de los creadores. Todos viven en una misma casa dentro de la comunidad por casi dos meses. Se realiza un mural de apertura, los artistas escuchan las historias de las personas que levantan la mano para pintar su fachada, hay una curaduría a partir del intercambio con la familia que son las cosas relevantes para la familia y para la comunidad como la cultura y tradición, la familia es quien aprueba el boceto final, no solo es la visión unilateral del creador. En cada uno de los programas se desarrollan entre 1300 a 1500 mts<sup>2</sup> de recorrido de murales y al final se coloca una placa de quien realizó y bajo que parámetros.

El proyecto “Consonante Iztacalco” se desarrolló en el parque lineal Juan Álvarez en la colonia 2 de octubre delegación Iztacalco debido a que se encontraba en condiciones paupérrimas. Hasta antes de la intervención, el parque se asemejaba a un tiradero de cascajo y de vehículos chatarra. Debido a altos niveles de incidencia delictiva que se registraban en la zona, se consideró un lugar de alta vulnerabilidad. El proyecto se desarrolló con el propósito de recuperar el espacio para que la gente volviera a convivir libremente, sin crimen organizado ni delincuencia. En este proyecto, los actores políticos fueron decisivos para una pronta movilización de recursos.

En la experiencia de Mai Hernández, lo más complicado de desarrollar con entidades gubernamentales, ha sido que gobierno federal pertenezca a un partido político y gobierno local a otro, en primer lugar, no hay unión por el proyecto y hay limitaciones derivadas de la politización de estos. Siguiendo, esta pugna política ha ocasionado cambio de equipos de forma espontánea, la jefa de proyecto retoma su experiencia con el proyecto “Colosal”, en el Cerro de las Campanas, donde cambiaron tres veces los equipos de trabajo, lo que se tradujo como empezar de cada vez de cero con la gestión, la parte legal complica en sobremanera la rendición de cuentas en el departamento de *compliance* (cumplimiento normativo) de la empresa, y a su vez dificulta la parte de contratos, convenios, y transparencia. Una de las estrategias que han funcionado ante las problemáticas de politización de proyectos ha sido realizar una junta entre los actores de gobierno que intervienen para conciliar divergencias políticas.

De 2016 a 2017 Comex realizaba al 100 por ciento la inversión de los proyectos situación que era sumamente costosa, pero a partir de las mediciones y el desarrollo de indicadores, son los gobiernos los que buscan a la empresa para realizar los proyectos de forma colaborativa. A Comex esto le ha dado un resultado positivo ya que es mucho más económico que el proyecto se desarrolle bajo el rubro de coinversión.

Comex ya tiene los equipos conformados y el gobierno no sabe cómo arrancarlos a pesar que gran parte de su agenda política se enfoca a recuperar espacios públicos reducir la delincuencia, protección al medio ambiente, desarrollo de espacios inclusivos, etcétera. La empresa tiene el expertise sobre cómo hacer esa socialización y como trabajar en esos polígonos de delincuencia. México Bien Hecho ya es un programa permanente y hasta el primer semestre del 2020 ha intervenido más de 300 mil mts<sup>2</sup> con murales, más de 11 millones de personas han sido beneficiadas y han participado más de 1500 creadores nacionales en todo el país con el único de los productos que no vende la empresa, se dona, —concluye Mai Hernández—.

#### IV

#### PROYECTO “MEETING OF STYLES MÉXICO 2019”

El festival internacional Meeting Of Styles (MOS) surge en 1997 en un área abandonada de nombre Schlachthof Wiesbaden, Alemania con el nombre ENT, Wall Street Meeting. Desde su creación, el objetivo fue planeado como una convocatoria a participantes y al público en general a apreciar la producción de grafiti en directo. El MOS es una red internacional de creadores profesionales y amateur, su objetivo ha sido reunir a la comunidad internacional en un foro de comunicación e intercambio de ideas, trabajos y habilidades. El evento se realiza anualmente, primero en Asia y después viaja hasta concluir en América.

El MOS se realiza en México, desde 2017 primero en la Guadalajara, y desde 2018 se realiza en tres ciudades incluyendo algunas calles del Centro Histórico de la Ciudad de México. En la emisión de 2019, el MOS se realizó del 12 al 13 de octubre en las calles Regina, San Jerónimo, callejón San Ignacio y en los alrededores de la iglesia de la Santísima Trinidad sumando un total de 1,680 0 mts<sup>2</sup>. Participaron 70 creadores de distintas procedencias de la República mexicana, de la Ciudad de México, Estado de México, Jalisco, Nuevo León, San Luís Potosí, Puebla, Tlaxcala, Chiapas y

Querétaro. En el plano internacional intervinieron creadores de Costa Rica, EUA, Colombia, Perú, Chile, Uruguay y España.

En el oficio FCH/DG/STJ/UT/271 que se solicitó a través de la plataforma de información INFOMEX, se agrega que el Fideicomiso del Centro Histórico de la Ciudad de México aportó un apoyo económico de 300 mil pesos para la realización del MOS 2019.

**Tabla 12: Proyecto Meeting of Styles 2019**

Nombre del proyecto	Inicio	Término	Tipo de financiamiento	Convocatoria
Meeting Of Styles México 2019	12 de octubre de 2019	13 de octubre de 2019	Mixto 1. Fideicomiso del Centro Histórico 2. Alcaldía Cuauhtémoc	Invitación MOS México 2019
<b>Insumos</b>	<b>Aerosoles</b>	<b>Pintura Vinílica</b>	<b>Grúas, balsas eléctricas y manuales, hamacas, plataformas o andamios</b>	<b>Contrato:</b>
	Cantidad: Sin datos  Marcas: Molotown	Cantidad: Sin datos  Marcas: Sin datos	Andamios	Sin datos
<b>Otros</b>				
<b>Creadores participantes</b>		<b>Entrevistados</b>	<b>Observaciones</b>	
	70 artistas nacionales e internacionales	-Eva Bracamontes - Spurone	El festival solo proporciona materiales y vuelos a extranjeros.	

Fuente: Se solicita información de la Unidad de Transparencia del Fideicomiso del Centro Histórico oficio FCH/DG/STJ/UT/271 y a la Alcaldía Cuauhtémoc con el folio 0422000242120 el 12/11/2020.

## REGISTRO ORAL

### FUENTE 10

#### EVA BRACAMONTES CREADORA DE MURAL

#### ENTREVISTA REALIZADA EL 13 DE FEBRERO DEL 2020

Eva Bracamontes maestra por la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM con especialidad en entorno, pinta desde el 2014. Sus padres arqueólogos de profesión le dieron un estilo de vida que la llevó a conocer muchos destinos nacionales e internacionales y conocer la riqueza cultural de estos. En la entrevista con la creadora fue posible conocer parte de su trayectoria y los motores que la han motivado a realización de ilustración de gran formato como define su obra. Eva Bracamontes, se ve a

sí misma como una creadora de imagen, interesada en darle un enfoque social a su producción, que la gráfica sea más amigable ya que los kilómetros acumulados en otros países, le ha dado una lectura del espacio distinta. La propuesta es llevar la ilustración de formatos convencionales como lo son los cuadernillos y libros pequeños a lo monumental.

El primer acercamiento al grafiti fue en la ciudad de San Diego donde vio las primeras letras de la gráfica Chicana, del China Town que nunca desaparecieron de sus intereses y al terminar su carrera quiso experimentar y proponer. Eva Bracamontes solicitó su primer muro cercano a su domicilio de una dimensión de 2.50 x 2 mts y las cosas empezaron a fluir, la creadora menciona que las redes sociales han tenido una gran importancia a la hora de catapultar su trabajo y para conseguir algunas comisiones, está al día de los festivales de su interés y es muy frecuente que la inviten a participar en el extranjero.

Su interés por llevar al espacio público la ilustración de mujeres es porque encuentra una forma de retratar sus pasiones y las significaciones de su día a día. Sus padres arqueólogos, son una fuente inspiracional respecto a la cuestión simbólica, sin embargo, su composición está enfocada a los colores, texturas olores y sabores a partir de su experiencia personal, la representación de niños y la vegetación también son elementos frecuentes en su obra. Eva Bracamontes ha realizado grafiti desde hace mucho tiempo, el aerosol es una de sus herramientas predilectas, se siente más libre realizando grafiti ilegal por lo que lo combina con el grafiti legal.

La creadora ha explorado otros campos en los que también puede incursionar, piensa en la venta de su obra con cierto enfoque en el *merchandising* por lo que ha tratado ser más versátil de acuerdo a sus pasiones por la escritura, la cerámica y la fotografía. Actualmente tiene más oportunidades en todo el mundo, trata de ir mucho a Europa y Colombia porque es donde vende más obra. Hay mucho apoyo en cuanto a becas para creadores de arte urbano y mural y de movilidad estudiantil.

Eva Bracamontes lleva dos ediciones del CIMU, festival internacional en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM dedicado a artistas e investigadoras del arte urbano con el objetivo de conocer a más creadoras. La intención del CIMU ha sido para involucrar a más mujeres para crear gráficas, la creadora considera que la competitividad entre las mujeres se ha derivado a que hay pocas, sin embargo, el reconocimiento debería ser por su trabajo.

En la segunda edición del encuentro se sumaron 25 creadoras, circunstancia que ha sido un fuerte aliciente para continuar las siguientes ediciones con el formato de una semana completa de distintas actividades vinculadas al tema como conferencias, charlas, talleres y pintas en el recinto. Ha colaborado con instituciones públicas para la recuperación de espacios en la que expresa que ha tenido mucha libertad en sus representaciones, la forma de trabajo que ha adoptado es crear los bocetos bajo el esquema que contempla el proyecto.

En su experiencia, su estética está definida a partir de su estilo de vida desde pequeña, los viajes que ha realizado la han influenciado mucho a partir de su experiencia con refugiados y las agresiones sexuales que sufren los migrantes en su trayecto a EUA. Uno de sus murales que dedicó a una niña hondureña, retrata esta problemática, la víctima de agresión salió de su país debido al acecho de miembros de “Los Maras Salvatruchas”, razón por la cual Eva Bracamontes la representa con unas enormes alas. Su paleta de colores va por facetas, a veces depende de los clientes o de los materiales que le destinan, tiene una amplia disposición para aprovechar lo que tiene para hacer la intervención, hace la lectura del espacio y va componiendo en el transcurso.

Desarrolla sus murales entre tres o cuatro días, debido a que implica mucho desgaste físico, para Eva Bracamontes es mucha la responsabilidad que se debe anticipar con la salud y seguridad de los creadores. Muchos varones la han ayudado y enseñado, no se ciega a lo que ocurre con la violencia de género en el país, pero reconoce que siempre ha desarrollado estrategias para sentirse cómoda y pintar, es muy observadora para relacionarse, es precavida, no se expone, ya que en el grafiti hay muchos egos fuertes, pero de todos ha aprendido.

Para concluir la entrevista, la creadora redondea con la reflexión sobre el momento actual de la realización de arte urbano y mural, debido a las redes sociales, la exposición es mayor, hay más libertad de expresión al tratarse de proyectos por comisión, “el grafiti es la voz, es decir estoy aquí, pongan atención a lo que está pasando en toda Latinoamérica, hay más conciencia de las cosas, hay más reflexión”, concluye Eva Bracamontes.



Eva Bracamontes [sin título], Ciudad de México, colonia Centro. Fotografía: Sin autor, 2019.

## REGISTRO ORAL FUENTE II

“SPURONE” CREADOR DE MURAL

ENTREVISTA REALIZADA EL 16 DE JUNIO DEL 2020

Oswaldo Sánchez “Spurone”, pertenece a la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (ENPEG), La Esmeralda y es el primer pintor en su familia. Empezó a realizar grafiti en el espacio público con la perspectiva de convertirse en un creador patrocinado por alguna marca reconocida a nivel internacional. Cuando empezó a incursionar en festivales tuvo una clara noción sobre las implicaciones de realizar grandes eventos de arte urbano y mural, tanto de la perspectiva como artista y de la perspectiva como organizador. En este momento, el creador reconoció la sinergia que debe

prevalecer en los eventos, que todas las partes involucradas tienen que poner de su parte para que funcione adecuadamente, si la balanza se inclina hacia un lado el evento corre el peligro de fracasar.

En 2018 tuvo una exposición sustantiva en el medio, tanto para el público en general a través de redes sociales como con sus colegas de la disciplina. Incursiona en el circuito a través de diferentes eventos con variantes en los incentivos, viáticos, cantidad de pintura, premios o simplemente por la oportunidad de participación. Spurone se siente comprometido con el quehacer colaborativo, no trabaja solo para sí mismo, lo hace para la sociedad. Considera que su contribución social está en sus murales, es forma de trasladar algunas de sus reflexiones que quiere llevar a la gente como interlocución.

Cuando obtiene el premio del concurso de mural de la UAM Azcapotzalco el premio fue un viaje a Costa Rica para pintar, su primer viaje al extranjero. Esta representación fue muy importante para el creador, tanto el muro realizado en la UAM que continúa en el lugar, porque le parece muy importante dejar el antecedente de haber estado ahí, en el contexto de muchos estudiantes de artes y diseño a quienes también les dio una clase extracurricular sobre pintura.

Spurone hace regalos a la ciudad, ha retomado algunas imágenes representativas de la etapa del cine de oro mexicano como película "Macario" (1959). El creador explica que realizó una representación de una escena de la parte final de la filmación, para abordar el tema de lo efímero entre la vida y la muerte, compuso esta obra como un puente para conectar a la sociedad del pasado y la sociedad contemporánea. Subraya que en su obra es recurrente la idea de trasladar a la gente o sector social que no tiene acceso o bien que no han salido de los círculos exclusivos de fotografía y cine, como lo hizo para el mural en el que retoma algunas imágenes del trabajo de Mariana Yampolsky, su propósito es desencapsular temas de su interés y que se han mantenido en círculos exclusivos de información. En la actualidad, Spurone ya no está únicamente enfocado en el rigor técnico de la interpretación hiperrealista de gran formato, sino que ahora explora la reinterpretación de la imagen en la pintura de caballete.

Spurone reflexiona a partir de los temas a los que nos enfocamos en la entrevista. En primer lugar, el creador considera que el espacio público no es un museo o galería de arte, sino que el mural es algo muy espontáneo, algo que la gente no espera, él piensa que el mural es para gustar, necesita mezclarse con temas conocidos para los espectadores, e incluso el muralismo compite con la publicidad, y a pesar que las grandes empresas publicitarias podrían generar cualquier tipo de pegatina con impresión de gran formato, sin embargo, es el creador el que puede realmente despertar

la crítica y el análisis, deja a cada persona a su interpretación. Sobre este punto, Spurone tuvo la posibilidad de realizar murales al por mayor, propuesta rechazada debido a que considera que los muros realizados como maquila, pierden su objetivo principal, los murales no tienen un valor específico, es un medio muy difundible pero muy subjetivo. La interacción que ocurre entre el creador y el público durante la intervención es un acto social y político.

El creador comenta que en la actualidad muchas empresas se han involucrado en la gestión de murales porque en realidad hay muchos recursos de por medio, las artes se han trasladado al espacio público y los recursos destinados a la difusión masiva del arte o la recuperación de espacios públicos en la mayoría de los casos no tienen que ser justificados. Muchos desarrolladores o gestores no tienen los conocimientos del medio para la realización adecuada, y muchos que tienen los conocimientos no están interesados en desarrollar, lo cual explica la razón por la cual muchos de los creadores más importantes y reconocidos internacionalmente no están interesados en impartir clases o talleres.

La obra de Spurone no es institucionalizable, eso lo limitaría en su producción y corre el peligro de dejar de ser propositivo artísticamente si solo se enfoca al aprobación y beneplácito de los jefes. Su obra de mural está completamente deslindada de su obra de caballete, porque el creador permanece en constante aprendizaje. Para la realización de un mural, tiene una estructura metodológica sobre la que trabaja, pero en la producción de caballete reciente, realiza una labor mucho más experimental a nivel conceptual y de abstracción y evidentemente el mural y el caballete son dos soportes absolutamente diferentes. La obra de Spurone sigue un hilo que no puede cambiar radicalmente, fundamentalmente porque es posible que su público no entienda la rapidez de los cambios entre la interpretación figurativa y los niveles de abstracción o incluso alguna abstracción conceptual, que pueda utilizar y su obra puede terminar relegada. En el MOS México 2019 realizó su mural de forma muy rápida. El desarrollo que duró dos días, fueron suficientes para conjugar los componentes principales de su obra: expresividad, movimiento, obscuridad, que, aunque son elementos que han dependido de su estatus anímico, son muy fuertes en toda su composición. La parte de la interacción con las personas durante su intervención le han hecho una gran contribución, primero porque es un reto plástico en el que interviene el clima y la seguridad física y contextual y a esto se suma el intercambio con los asiduos, como lo vimos con la fuente oral número 5 y 7, para Spurone pintar es un acto performativo en el que la gente reconoce la seguridad con la que pinta y reacciona ante ellos dándoles alimentos o dinero para un refresco.

Spurone concluye la entrevista afirmando que hay cosas muy bellas cuando representa en el espacio público que le suman de forma personal, es un regalo mutuo, cada persona encuentra la forma de reconocerle su trabajo. El objetivo principal del creador de murales es hacer algo para todos, que no haya distinciones étnicas, raciales, económicas, es un legado para nuevas generaciones.



Spurone [sin título], Ciudad de México, colonia Centro. Fotografía: Sin autor, 2019.

## REGISTRO ORAL

### FUENTE 12

#### “GERSO” DESARROLLADOR DEL PROYECTO

#### ENTREVISTA REALIZADA EL 10 DE JUNIO DEL 2020

Egresado de la carrera Arte y Patrimonio Cultural de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, campus Cuauhtepac, Gerso Siete empezó a realizar grafiti a los 17 años al norte de la ciudad de México junto con sus amigos de la misma calle. Sus amigos con los que jugaba futbol dejaron el futbol para empezar a hacer pintas en lugares poco concurridos. Junto con este círculo amistoso empieza a desarrollar bocetos de deltas y piezas (letras tridimensionales) que coincidió con el periodo en el que

ingresa a la escuela vocacional, en los trayectos de su casa a la escuela y viceversa, desarrolla su propio estilo y se relaciona con otros practicantes con la finalidad de mejorar su técnica. Gerso siempre estuvo desarrollando con amigos, se siente más cómodo elaborando grafiti en *crew*, especialmente porque es un aprendizaje que va en dos sentidos, aprende más técnicas y trucos, misma situación que él ha aportado, este tipo de entorno ha sido un incentivo muy importante que lo ha llevado a buscar su estilo y hacerlo cada vez mejor.

Después de viajar a Francia para asistir al Meeting Of Styles regresó muy motivado porque también tuvo la oportunidad de crear una red de amigos que contribuyeron para la realización del primer Meeting Of Styles en México en la Ciudad de Guadalajara en el 2013. Aproximadamente veinte de los creadores que conoció en Francia se dieron cita al festival y se logra que a los creadores foráneos se les otorgaran materiales, alimentos y hospedaje. Derivado del éxito que tuvo el festival en Guadalajara, se logra la realización en la ciudad de México al siguiente año. En la experiencia de Gerso, la gestión del festival se fue dando sobre la marcha, en la cuestión académica ha obtenido ciertas herramientas pero que la experiencia que ha adquirido la verdadera práctica, ha logrado ser concreto y claro en sus propuestas a desarrollar.

Su gestión se ha caracterizado por la objetividad de lo que busca para conseguir recursos y donaciones, motivos por los que lo buscaron para desarrollar comisiones en el Mercado Santa Julia, el Corredor Mariano Escobedo, Pino Suarez y Centro Histórico. Lo que ha buscado Gerso ha sido la consolidación de la práctica como un trabajo, y eso le llevó a realizar un proyecto bien delimitado, con costos explicitados ya que para él siempre ha sido sumamente importante pagar por la realización a los creadores.

Gerso realizó el festival internacional “Cromática 2017” en las avenidas más concurridas del Centro Histórico. En el festival en el que participaron 20 creadores nacionales y 5 internacionales, pintaron libremente, sin temática, ni paleta de colores preestablecidos. Estas condiciones los llevaron a aproximadamente un mes de desarrollo, un proyecto muy ideal porque se requirió mucho dinero y mucha logística y principalmente el pago a los creadores fue alto.

En la experiencia de Gerso, para la realización de un evento de la talla de Cromática de MOS y otros igualmente grandes, la participación o involucramiento de funcionarios públicos juegan un papel crucial. Si hay funcionarios de alto rango involucrados en la realización de festivales que gusten del grafiti, arte urbano o mural, las puertas se abren de par en par. Las circunstancias logísticas en un

festival, que principalmente implica el cierre de calles, limpia, logística y seguridad pública implican tiempo y papeleo, si es del interés del funcionario, los permisos fluyen rápidamente, “el gobierno te arropa”, —continúa Gerso—, situación que con las marcas es muy lento por las cuestiones administrativas que se deben cumplir. Los cambios de gobierno significan que se abrirán o cerrarán puertas debido a que todo depende del funcionario de cultura, obras y servicios o la entidad que busque desarrollar o que lo tenga en la agenda, los funcionarios son muy incrédulos a festivales de esta naturaleza, no confían en que pueda tener éxito.

El MOS México catapultó la notoriedad del MOS internacional en Latinoamérica, se han invitado a participantes que nunca han tenido un festival de esta índole como El Salvador y en países donde ya los hay, incrementó el dinamismo, por ejemplo, en Brasil y Colombia hoy en día son países referentes además de México, que ya tiene oficialmente tres fechas, tres ciudades. El MOS proporciona todos los materiales a los creadores, es un tipo congreso, todos comparten experiencias, técnica y estilos, pero no hay pago por la realización. Los recursos son los que hacen grande un festival porque definen el Line Up y los materiales que se van a utilizar, evidentemente se podrán invitar a creadores que se encuentran en las altas esferas de la escena.

Gerso se especializa en el *lettering*, su técnica y estilo gusta mucho, y un indicativo es que anteriormente con dificultad le pagaban alimentos, actualmente ha avanzado tanto que ahora le pagan viáticos y hospedaje por su participación. El desarrollador no busca los fines económicos, le gusta darle la prioridad a la gente que pinta, arroparlos. Busca que la gente se sienta identificada y que los creadores no tengan que ir a Europa, que en México se pueden realizar festivales mejores.

A manera de conclusión, Gerso se pregunta sobre los cambios que ocurrirán en este terreno a partir de la temporada de confinamiento, considera que la prioridad es la de resistencia ante las circunstancias, sin embargo, su compromiso por hacer una buena realización, transparente y comprometida con los creadores tiene mucho camino por recorrer.

**Tabla 13: Universo de análisis**

Fuentes orales	Mujeres creadoras	Hombres creadores	Desarrolladoras	Desarrolladores	Total entrevistados
Proyecto 1 2017	1	1	1	0	3
Proyecto 2 2019	1	1	0	1	3
Proyecto 3 2019	0	1 2 (por dúo)	1	0	4 (por dúo)
Proyecto 4 2019	1	1	0	1	3
<b>Total</b>	3	6 (por dúo)	2	2	13 por dúo)

### 3.5 BRECHA DE GÉNERO EN LA CREACIÓN DE ARTE URBANO Y MURAL

La práctica del grafiti está rodeada por prejuicios, generalmente porque se desconoce mucho sobre el tema, como y porqué es que algunos actores iniciaron en este rubro y como explican que evolucionó hasta convertirse en un trabajo remunerado que incide en la economía. La percepción que la mayoría de la gente tiene, es que simplemente “son rayones feos que no se entienden” (cuando se trata de tag). Sin embargo, en la presente investigación el enfoque de los actores ha sido fundamental en todo el cuerpo de la tesis, no solo como resultado de la construcción empírica del objeto.

El grafiti se sigue considerado vandalismo<sup>22</sup> y una práctica exclusiva de hombres, no obstante, como podemos apreciar en la tabla no.13 del apartado anterior, observamos con mayor claridad cuantas mujeres y cuantos hombres realizan arte urbano y mural de los cuatro proyectos seleccionados, y más aún, a través de la historia oral podemos observar con mayor detenimiento quienes empezaron en el grafiti, que oportunidades han tenido y como se ven a sí mismos. Por lo tanto, las tres creadoras de arte urbano y mural tuvieron mucha influencia del grafiti. Dos de ellas tuvieron que enfrentarse a los

<sup>22</sup> Ver el apartado 3.1 del presente Capítulo (p. 8).

prejuicios técnicos y estéticos de los convocantes y colegas varones, y efectivamente a comentarios machistas, minimizadores y de acoso.

Para las fuentes orales 2 y 7 varones, se han enfrentado a lo que he denominado “estigma del creador de arte”, que se refiere a la incredulidad de poder vivir del arte, situación que para las fuentes orales 1 y 4 se suma a los prejuicios técnicos y estéticos de sus colegas y del acoso que ha dado lugar durante algunas de las intervenciones en el espacio público. Así mismo, la experiencia vivida no cambia para las fuentes orales agregadas como por ejemplo las creadoras Romina Becker y Tania Arias.

La incursión de muchas mujeres en la creación de arte urbano y mural va creciendo rápidamente, no solo a festivales y convocatorias. Numerosos colectivos feministas se han manifestado en las principales avenidas del centro de la ciudad de México y Estado de México y están organizando “puntos de intervención seguros” cada vez más grandes y concurridos. Basta recordar hasta antes del confinamiento, del “Día Internacional de la erradicación de la violencia contra la mujer” el 25 de noviembre de 2019, por segunda ocasión se congregaron colectivos feministas que sumaron aproximadamente 3 mil personas para manifestar un cúmulo de demandas por la indignación que provoca la violencia contra las mujeres, las desapariciones y asesinatos cometidos a nuestras hermanas, en la avenida Reforma en el cruce con el Ángel de la Independencia el grafiti fue la herramienta fundamental. Lo que está en juego es el poder.

## CONCLUSIONES

La presente investigación concluye con resultados esperados, fue posible descubrir las formas a través de las cuales se realiza arte urbano y mural en el espacio público de la ciudad de México, como se crea y conduce la organización entre instituciones públicas, empresas privadas y creadores. Las conclusiones se describen a continuación de acuerdo al siguiente orden: mercado, creadores de arte urbano y mural y lógica institucional.

### MERCADO

Da la impresión que el muralismo desapareció durante algunos años, sin embargo, es el mercado el que permaneció bajo el dominio de un circuito de arte exclusivo como lo describe Néstor García Canclini en *Culturas híbridas* (1990, p. 88), esta situación no fue exclusiva de la plástica mexicana sino también se reprodujo en la literatura. Hasta mediados de los años setenta se mantuvo el equilibrio entre el patrocinio estatal y privado a las artes, pero desde 1982 se hicieron muchas transferencias a las empresas privadas de amplios sectores de la producción entre las que figuran las artes, como hemos visto en el apartado 2.5 del Capítulo II de este trabajo (pp. 62-63). Sin embargo, como apunta la investigadora Dina Comisarenco, “[...] el patrocinio del Estado a artistas plásticos, no necesariamente se traduce en ser artistas institucionalizados.” (Comisarenco, 2018).

El mercado del arte urbano y mural sin duda va al alza, por mencionar algunos casos van desde las experiencias en los barrios gentrificados de Lavapiés en Madrid y Valencia, España, el mural realizado por Obey en Málaga, todo o casi todo el trabajo de Banksy en las subastas millonarias de Sotheby's y Christie's aunque la obra se autodestruya, el mural de Koka para la superproducción de Netflix *Narcos* (2015), o las creaciones de Pokras Lampas ilustran en gran medida cuanto se puede pagar para la realización de un mural. En México la creación de arte urbano y mural que se emprende desde las instituciones obedece a una lógica de recuperación de espacios públicos, el desconocimiento de funcionarios públicos sobre el tema, los ha llevado a recurrir a empresas privadas, en el mejor de los casos o a sus amistades cercanas, siendo que tienen a un vasto universo de creadores con trayectorias nacionales e internacionales o grados académicos que oscilan entre la licenciatura y posgrado en artes o que han participado en las importantes bienales de arte, pero este dato parece carecer de importancia al final del día. El mercado del arte urbano y mural en el país todavía se encuentra en una fase de crecimiento y camina a paso lento. La norma escrita es permisible para la

libre interpretación de las artes y la cultura, si la agenda favorecerá solo el acceso y disfrute de cultura, o si le dará apoyo y fomento al talento artístico en la misma o mayor medida que las “fábricas de oficios” de los PILARES y FAROS, o a los conciertos masivos, en fin, ni los funcionarios ni la ley buscan anclar programas culturales fuertes más allá de los periodos administrativos que dinamicen este mercado.

La tendencia actual a nivel mundial con relación a la creación de arte urbano y mural, es que existe una abierta colaboración entre artistas urbanos, autoridades locales e importantes firmas comerciales (Adidas, Red Bull, Nike, Comex, Vans, entre otras). La poca claridad en lo establecido por la Ley de Fomento Cultural de la ciudad de México respecto a los recursos mixtos (públicos y del sector empresarial) puede tener una doble lectura. Se desconoce si hay un equilibrio en la balanza de recursos para cada actor que interviene en la producción del bien, hay escasa atención a los mecanismos para atender estos financiamientos y la falta de personal especializado en el comportamiento de los ciclos de la cadena productiva, que en el emprendimiento cultural son factores que dejan el camino abierto a la compra de proyectos culturales como lo es la creación de arte urbano y mural, a bajos costos o sin garantías de la protección de la integridad física y mental de los creadores.

## CREADORES DE ARTE URBANO Y MURAL

Las y los creadores de arte urbano y mural están creando muros vivos, construyendo ciudades orgánicas. El grafiti tuvo una evolución muy importante en nuestro país, la práctica se fue ramificando en muchas técnicas y estilos, ha entrado y salido de las esferas del arte urbano y nuevo muralismo, y ya no cabe duda, que los precursores revolucionaron la práctica hasta convertirlo en un trabajo remunerado, mucho antes que ser reconocido por las instituciones. Me refiero a nuevo muralismo, como a esta nueva conglomeración de creadores altamente heterogénea que combinan múltiples estilos estéticos y de composición, no solo con técnicas de la escuela clásica, sino que ya lograron mezclar distintas épocas de escuela y también periodos históricos de grandes cambios en las calles. Los creadores son intérpretes de sus entornos, son los relatores de la realidad y en el camino han desarrollado redes de colaboración, de gobernanza a partir de relaciones de lealtad. Son innovadores culturales y críticos sociales que buscan la democratización del arte. De acuerdo con el siguiente modelo, los nueve creadores que fungieron como muestra empírica, esta es la forma en la que se ubican así mismos:

**Tabla 14: Anclaje de los actores sociales en la realidad**



Fuente: Elaboración propia, 2020.

La percepción sobre las carreras profesionales en artes o ligadas al arte evidentemente siempre han sido infravaloradas respecto a las carreras en ciencias duras, empero, las artes son una necesidad humana que exige el mismo valor y que puede tener su propio mercado autosuficiente, hace a los individuos más autónomos e independientes en el esquema laboral.

Actualmente hay un increíble desarrollo de muros a nivel nacional e internacional: María Conejo, Tepito Arte Acá, Farid Rueda, Mazatl, Segó y Oval, Seheer, Alegría del Prado, Said Dokins, Adry del Rocío, Decorando las Calles, Muro por Muro, María Piztolas. Para la realización de arte urbano y mural en la ciudad de México, ha surgido una figura sumamente relevante que funge como intermediación entre instituciones públicas y creadores. La labor que realizan los gestores implica funciones conciliatorias complejas. Por un lado, deben garantizar el cumplimiento con el aparato gubernamental del contrato y por el otro garantizar la mejor ejecución de la o las obras. Los desarrolladores de cada proyecto, respondieron de acuerdo a sus motivaciones y objetivos que persiguieron, y sin duda su interés en compartir su experiencia se debe a la construcción del conocimiento sobre este tema. Para las

creadoras y creadores, el gran problema al que se han enfrentado es cuando los desarrolladores no tienen la suficiente experiencia en la rama que puede incluso tener trágicas consecuencias como ocurrió con el deceso del creador Aníbal Méndez, Annevale (Q.E.P.D.) durante el desarrollo de un mural en la alcaldía Iztapalapa en el segundo semestre de 2020.

La elección de la herramienta metodológica de historia oral temática fue pertinente para el análisis de la experiencia de creadores y desarrolladores de arte urbano y mural, condujo al conocimiento de su realidad y su contexto, como se reconocen desde el lugar que ocupan en el mundo. Los creadores de arte en los espacios públicos son los actores sociales que están modificando los entornos y realidades, las políticas públicas pueden crecer a partir del conocimiento y de la reflexión de la existencia de éstos, pueden de verdad llegar a ser eficaces y de largo alcance. Con la experiencia de los catálogos de creadores delegacionales, es ostensible que a los funcionarios públicos en cultura les falta conocimiento sobre la propia ley que les regula y también sensibilidad para abrirse a actuales y nuevos talentos a profundidad, y las y los creadores entrevistados si la tienen, queda demostrado que es una abierta disposición a la cooperación y colaboración sinigual.

Actualmente se están desarrollando una cantidad impresionante de muros. El financiamiento público para la producción de arte urbano y mural en la ciudad de México es extenso y proviene de por lo menos dos fuentes de recursos públicos: direcciones de obras y servicios a su vez dependiente de la Secretaría de Desarrollo Económico (SEDECO) y fideicomisos, es decir que el flujo de recursos proviene directamente de cultura, aunque siempre sea relevante rubricar las instituciones culturales en los festivales de esta índole, en la lógica institucional de estas entidades en la ciudad de México las actividades primordiales son musicales y de eventos masivos, de ahí que se desconozca si quiera si existe o que “es” un catálogo de creadores, los promotores culturales se enfocan en sillas, lonas, luces, micrófonos, etcétera, en informes de actividades copiados y pegados.

## LÓGICA INSTITUCIONAL

La construcción histórica del desarrollo de las leyes culturales en el país y específicamente en la ciudad de México permite observar con claridad el cambio institucional, sobre todo en cada agenda política. En los planes de desarrollo de cada sexenio fue posible ver cuáles iban a ser los elementos en cultura que tendrían prioridad para cada jefe de gobierno desde 1997 hasta 2018 y las áreas que serían reformadas. La política cultural se convirtió en un esquema de coordinación interseccional que

fue dotando de atribuciones a las delegaciones políticas para el fortalecimiento de la cultura local con el apoyo de la infraestructura en cultura que posee la capital. No obstante, lejos de fortalecer, se ha ido debilitando. La Ley de Fomento Cultural del Distrito Federal (última reforma publicada el 25 de junio de 2019), la ley describe las funciones y mecanismos de coordinación para la operación interseccional del Sistema de Fomento y Desarrollo Cultural, contempla las directrices del fomento a la cultura en toda la ciudad y delega sustantivas atribuciones a cada delegación, la que es del especial interés en la presente investigación es el artículo 21, numeral XV:

Artículo 21: Corresponde a las delegaciones en su ámbito de competencia: [...]

XI: Elaborar un registro de creadores, correspondiente a su Delegación en materia cultural, para fines estadísticos;"

En la solicitud de información a través de la plataforma INFOMEX conforme a la Ley de Transparencia y Acceso a la Información Pública de la ciudad de México artículos I y 4, para conocer los Catálogos de creadores como se especifica en la Tabla 15, se tuvo acceso al catálogo de 5 delegaciones de las 16 que integran la ciudad de México: Coyoacán, Iztacalco, Miguel Hidalgo, Tláhuac y Venustiano Carranza. Para el caso de la delegación Iztapalapa de acuerdo al oficio DEC/1079/2020 de la Dirección Ejecutiva de Cultura respondió que “no se localizó archivo o documento que contenga el registro de creadores, correspondiente a su delegación.” En los casos Iztacalco y Venustiano Carranza, los documentos tienen las características de una agenda telefónica, Coyoacán y Tláhuac proporcionaron únicamente la sumatoria de colectivos y ensambles musicales sin mayores especificidades. En el caso de la delegación Miguel Hidalgo, proporcionaron un registro de creadores e instituciones en materia de cultura que incluye datos de la organización o institución y el cargo que desempeñan e información de hospitales (Tacubaya, Rubén Leñero y de la Mujer) o números de legislatura en la ciudad de México que no explicita su relevancia en la agenda cultural.

Por lo tanto, en 10 delegaciones políticas se desconoce si hay o no un registro de creadores, las inconsistencias son evidentes y a continuación se especifican las características de las respuestas que se encontraron en las respuestas de cada alcaldía.

**Tabla 15: Acceso a la información pública sobre catálogo de creadores por delegación de la CDMX**

1. Álvaro Obregón 0417000260620 Sin respuesta	5. Cuajimalpa de Morelos 0421000172320 Sin respuesta	9. Iztapalapa DEC/1079/2020 No encontraron el documento	13. Tláhuac UPDC/240/2020 Agenda telefónica de 130 contactos (grupos musicales y músicos solistas)
2. Azcapotzalco 0418000189920 Sin respuesta	6. Cuauhtémoc 0422000241420 Sin respuesta	10. La Magdalena Contreras 0426000266620 Sin respuesta	14. Tlalpan 0430000209420 Sin respuesta
3. Benito Juárez 0419000234720 Sin respuesta	7. Gustavo A. Madero 0423000194820 Sin respuesta	11. Miguel Hidalgo DGDS/CCyC/076/2020 Registro de 176 creadores e instituciones en materia cultural (incluye hospitales y periodos legislativos)	15. Venustiano Carranza SFCR/393/2020 Listado de 13 artistas (músicos, danza y grupos musicales)
4. Coyoacán DGCyE/702/2020 209 elencos de música y 33 promotores culturales.	8. Iztacalco AIZT/DGDS/2482/2020 Agenda telefónica con aproximadamente 85 contactos (payasos, titiriteros, literatura, música, artistas plásticos, entre otros, no actualizada al parecer desde el 2009)	12. Milpa Alta 0428000137120 Sin respuesta	16. Xochimilco 0432000186120 Sin respuesta

Fuente: Elaboración propia con datos de INFOMEX generada el 11/11/2020 y las respuestas por alcaldía hasta el 11/01/2021.

De acuerdo con la información recabada en la Tabla 15, todo indica a que las direcciones administrativas culturales de las alcaldías no tienen claro que es un catálogo de creadores y lo que es una agenda telefónica. El artículo 4 de la misma ley tampoco define el significado de cultura en lo general y particular, que géneros abarca música, o artes plásticas, artes dramáticas, danza, letras y arquitectura, lo cual es permisible para la libre interpretación de cada funcionario público. La especialización de los funcionarios en cultura es de suma relevancia. Los funcionarios que son literatos o estuvieron involucrados en otro tiempo con la cultura y las artes, conocen el circuito y a la mayoría de sus integrantes, pero ¿Qué ocurre cuando no es así?

El proyecto cultural de cada sexenio federal y local de las instituciones tiene profundos huecos, todos los esfuerzos se enfocan a cumplir la agenda del jefe en turno, cuáles serán las áreas de implementación para los programas de desarrollo del periodo en turno y eso envuelve a la cultura en una bruma que imposibilita anclar programas culturales más allá de cada periodo administrativo, no hay agendas de largo alcance en materia cultural y educación para las futuras generaciones. Desde

la creación del CONACULTA y del FONCA hubo una clara división de las políticas culturales: la enfocada al acceso de la población, y por otro lado el fomento a la creación para artistas. Estos dos momentos fincaron las bases para programas sociales y de la alta cultura en el plano federal y local, por lo tanto:

1. Los programas federales están enfocados al fomento artístico por convocatoria para creadores de todo el país.
2. Los programas sociales de la ciudad de México tienen un enfoque de goce y acceso a los bienes culturales permanente enfocados al desarrollo de talleres de artes y oficios.

El trabajo en los muros, ha ido acaparando espacios dentro de la economía de la cultura, su relevancia en el ciclo económico es fehaciente. Es muy complicado cambiar las actividades rutinarias en la administración pública debido a que se requiere tiempo, son formas de complejización estandarizada, sin embargo, el aparato burocrático debe estar bien vigilado en sus tareas y sobre todo, si cada seis años sale un equipo entero de cultura y entra otro completamente distinto, el esquema cultural seguirá anquilosado en una burocracia lenta, desinformada y sin especialización. La burocracia en cultura está sujeta a la rendición de cuentas, es un derecho al que la ciudadanía e investigadores social pueden acceder y a exigir o exponer modelos de gestión ejemplares, no mediocres.

La investigación social ya no puede postergar más el conocer nuestra realidad desde la perspectiva de los actores sociales. La ciencia política puede dar seguimiento a cómo han evolucionado algunas prácticas de la administración pública, los gobiernos están más al pendiente de los grandes intereses comerciales que los locales, pero no solamente la ciencia política tiene los elementos para robustecer el conocimiento, por esa razón he recurrido modestamente a las herramientas de conocimiento de diversas disciplinas como la antropología, sociología, filosofía, historia y economía. Este proyecto de investigación tuvo como objetivo conocer la lógica institucional de las entidades que intervienen en la realización de arte urbano y mural y como hemos demostrado las instituciones involucradas para el desarrollo dependen del sector de obras y servicios a su vez de desarrollo económico que de cultura.

La política pública actual se conduce bajo un enfoque tradicional condicionado a resultados cuantitativos dejando de lado la carga cualitativa, el objetivo es la recuperación de grandes cantidades de espacios públicos, aunque eventualmente no se les dé seguimiento, cultura sigue funcionando en la lógica de aquella SOCICULTUR, de eventos multitudinarios generalmente de música popular. El gobierno tampoco puede postergar más conocer la realidad y está obligado a realizar colecciones de

historias de los actores actuales. La propuesta inicial de la presente investigación se cumplió a través de la historia oral al proporcionar información inmediata y relevante, es en primer lugar la sociedad el motor de cambio, el gobierno está para movilizar los recursos.

Esta investigación concluyó en el contexto del confinamiento derivado de la pandemia provocada por el virus SARS CoV-2. Desde las primeras semanas fue posible avizorar un escenario muy complicado en todas las esferas, pero para no ir más lejos, en lo que respecta a cultura hubo gran incertidumbre después de la suspensión de numerosas actividades a nivel global, especialmente las actividades multitudinarias. Sin embargo, a mitad de año se empezaron a mostrar diversas expresiones plásticas en la calle, reconocidos creadores de arte urbano salieron a las calles en solitario para hacer explícito su apoyo y solidaridad para el personal médico que ha permanecido en la línea de batalla contra el virus. En el plano internacional Banksy, Pegasus, Pøguel, Tvboy etcétera, y en México Dagoz, Kato, Leo Monzoy hicieron manifiesta su empatía a todo el personal médico. Como vimos en párrafos del Capítulo III, la creación de arte urbano y mural ocurre en solitario o en un grupo muy reducido de creadores, por lo tanto ha sido probablemente una de las primeras disciplinas en levantarse durante los últimos meses de 2019, las demás actividades continúan en suspenso, todavía se desconoce en qué medida los espacios culturales volverán a abrir, cuantos se extinguieron en fin, en una opinión muy personal, considero que hasta el segundo semestre de este 2021, las actividades volverán a aquella conocida normalidad y se podrán advertir los efectos que tuvo el encierro.

## ANEXOS

### HISTORIA DE VIDA DE CREADORES DE ARTE URBANO Y MURAL EXTERNOS A LOS PROYECTOS SELECCIONADOS

Entre el 11 de febrero de 2019 hasta el 24 de julio de 2020 se realizaron 25 entrevistas en la modalidad de historia oral, de los cuales 12 se inscriben en los cuatro proyectos seleccionados en el apartado 3.5 del Capítulo III. La escena del arte urbano y mural en México ha ido creciendo exponencialmente durante la última década.

**Tabla 16: Registro oral de creadores de Arte Urbano y Mural CDMX y República Mexicana**

	<b>Creadores</b>	<b>Entrevistas</b>
<b>13</b>	Enrique Chiu	13 de febrero 2019
<b>14</b>	Chachachá	3 de julio 2019
<b>15</b>	Humo Sin Fronteraz	12 de julio 2019
<b>16</b>	Calladitos	20 de julio 2019
<b>17</b>	Kidghe	8 de agosto 2019
<b>18</b>	Vlocke Negro	10 de octubre 2019
<b>19</b>	Koka	27 de octubre 2019
<b>20</b>	Zukher 85	7 de diciembre 2019
<b>21</b>	Romina Becker	18 de diciembre 2019
<b>22</b>	Tania Arias	26 de enero 2020

#### REGISTRO ORAL

#### ENRIQUE CHIU

#### ENTREVISTA REALIZADA EL 13 DE FEBRERO DE 2019

Enrique Chiu es un muralista autodidacta originario de Guadalajara, Jalisco, y residente en Tijuana, Baja California, desde que era un niño empezó a dibujar y a pintar de forma autodidacta. Realiza estudios en mercadotecnia y durante su estancia en Long Beach, California y pone a la venta su primera colección de obras en una fuente de sodas a los dieciocho años de edad. Parte de su labor dentro del muralismo tiene que ver con la creación de redes de colaboración entre creadores, por esa razón instituye la “Fundación Nacional de Artistas Independientes” que tiene como objetivo captar fondos y además vincular creadores con desarrolladores y viceversa. El financiamiento de sus proyectos fluye como una forma de auto sustento, los fondos que se obtienen ayudan a refinanciar más con más proyectos paralelos, de venta de obra, proyectos de diseño u otros trabajos, además, el

creador tijuaneño realiza museografía, montaje, curaduría de diversas exposiciones en la ciudad de México.

A pesar de haber realizado diversos trabajos como jefe de vinculación de organizaciones civiles para el Ayuntamiento o la coordinación de galerías del municipio de Tijuana, ha mantenido su labor independiente a través de su fundación, sus murales, se enfocan al envío de mensajes a gran escala, mensajes de un acontecer diario del entorno: de lo que los está afectando como individuos, de rescate y respeto de espacios públicos porque es donde la comunidad se vincula, de no violencia contra mujeres y niños, y por supuesto sobre la migración que ocurre en la frontera.

Durante los procesos de creación de murales en el espacio público de Enrique Chiu, la participación de la gente es fundamental, no importa que no tengan los conocimientos técnicos de pintura, sino la intención es que se involucren en cualquiera de las fases de la creación. En sus veinte años de trayectoria el creador ha realizado una labor muy importante en cuanto a la realización de trabajo de beneficencia, ha donado en partes iguales de gran parte de su obra a hospitales y asilos principalmente en EUA.

Después de la contienda electoral en EUA de 2016, Enrique Chiu manda una carta a las oficinas de Washington, DC, solicitando permiso para pintar el muro fronterizo entre EUA y México a lo largo de 100 mts<sup>2</sup>, empero recibe respuesta del departamento de migración especificando que tenía el permiso de intervenir solo del lado de México. Resultado de la difusión de la cadena televisiva Univisión, comenzó a recibir muestras de apoyo con manos y pintura.

El primer día de intervención llegaron cinco personas desconocidas y hasta principios de 2019 ya pasaron más de 3 mil 600 a pintar y apoyar en la zona de playas de Tijuana, Nueva Zelanda, Alemania, Venezuela, Nicaragua, El Salvador, Guatemala, hasta Japón. Enrique Chiu es el primer pintor en su familia, para él, el significado del muralismo no es arte puramente decorativo del espacio público, sino que cobra sentido cuando se manda un mensaje a las calles, a la comunidad.



Enrique Chiu, [El muro de la hermandad], Baja California, Tijuana. Fotografía: Enrique Chiu, 2019.

REGISTRO ORAL  
CHACHACHÁ COLECTIVO  
ENTREVISTA REALIZADA EL 3 DE JULIO DE 2019

Chachachá Colectivo se erige en 2010, está integrado por dos creadores han desarrollado y encontrado su estilo a partir de la reinterpretación de símbolos y de la cultura popular del barrio desde la perspectiva de identidad. Por su parte Dayron López es diseñador por la Escuela de Diseño de la Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (ENDIBA) y Raymundo Rocha es licenciado en Artes plásticas y visuales por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” han explorado las técnicas del grafiti e ilustración para complementar su estilo. Con dos adjudicaciones de la Bienal Nacional de Diseño ambos creadores han realizado proyectos para contextos específicos en diversos estados del país con la finalidad de crear lazos entre las comunidades, Estado de México, Morelos, Oaxaca, ciudad de México por mencionar algunos, nutren la reinterpretación a partir de los grupos sociales donde trabajan, de su propia tipografía, la forma de vestir, del tatuaje.

## DAYRON LÓPEZ

Dayron López practicó durante su adolescencia la estética del *tagging* e intercambió “estilos” en los puntos importantes de reunión entre grafiteros como lo era el chopo. El creador argumenta que la práctica fue para él una especie de puente para acercarse a lo estético, cuando incluso no tenía conocimientos teóricos y prácticos del arte. Para Dayron la práctica del grafiti es una experiencia estética completa, se vuelve una especie de performance en las calles donde toda su experiencia se conjunta: los trazos, el dibujo, los signos y el movimiento que se ejecuta. La influencia del grafiti en su obra ha sido muy importante, y con el paso del tiempo sus intereses fueron abarcando otros campos de conocimiento, como lo han sido las estrategias de vinculación con el entorno.

## RAYMUNDO ROCHA

Su experiencia en el grafiti se ha enfocado a la práctica en el soporte para adquirir experiencia. Raymundo Rocha plantea que el juego en el espacio urbano tiene distintas implicaciones que partes desde su apreciación como espacio físico repleto de objetos, en el que las texturas, la basura, juegan un papel fundamental como soporte que a su vez es la lógica del *Street art*. Más que pensar en una apropiación del espacio público, Raymundo Rocha lo piensa como una fuente de provocación, que puede generar lo que sigue de molestia, puede provocar atención.

Ambos creadores se han propuesto provocar preguntas y dudas en el espacio público casi como cuando ellos vieron por primera vez el grafiti, intervenir el espacio público es su forma de accionar, de tomar el papel de interlocución. Reconocen que el mural es de un impacto muy fuerte, cuando el objetivo es la provocación como el mural que hicieron en Monterrey, Nuevo León, que incluía un rifle de alto poder, fue de tal impacto que fue tapado al siguiente día. Dentro del gremio del grafiti, reconocen que en efecto hay corrientes de práctica que lo usan para molestar y destruir las fachadas y existe una gran tendencia al reto de la práctica: el riesgo que implica la intervención, la técnica y la rapidez de los trazos.

Desde su fundación como Chachachá Colectivo, uno de sus principales objetivos versa en la reinterpretación de aquello que los inquieta, de lo que les gusta y de sus intereses sobre las formas y estética. Su búsqueda se ha ido sobre las formas de romper con la “estructura del grafiti”, salir del *lettering* y los rostros exagerados y contrapicados. Los Chachachá han realizado una buena cantidad de murales en la delegación Azcapotzalco, lugar donde establecieron su estudio, sin embargo, la

bajísima oferta cultural en la demarcación los ha llevado a realizar muchísimo más obra fuera de ella, los esfuerzos institucionales por apoyar la cultura son escasos y aislados, no obstante, ambos han optado por difundir constantemente su trabajo desde su entorno. Las proyecciones a las artes se han ido anclando en cada una de las administraciones políticas, sucede que, si hay algún funcionario público interesado en la cultura y las artes, avanza, de lo contrario, se abandona.



Chachachá Colectivo, [sin título], Ciudad de México, Iztapalapa. Fotografía: Chachachá Colectivo, 2020.

REGISTRO ORAL  
HUMO  
ENTREVISTA REALIZADA EL 12 DE JULIO DE 2019

Humo Sinfronteraz forma parte del segundo oleaje de grafiti que se esparció rápidamente en el país, de Tijuana a Guadalajara, a Aguascalientes, hasta la Ciudad de México y Estado de México, entre más centros urbanos de gran extensión. Desde que era un niño, el dibujo fue adquiriendo mucha relevancia en su vida, la curiosidad que le despertó ver los dibujos de un familiar cercano o en las revistas, Humo fue retratando en dibujo las imágenes de su día a día. Hoy en día, Humo es uno de los referentes del grafiti en el gremio nacional e internacional desde hace ya más de dos décadas. Conoce

muy bien la república mexicana y gran parte del continente americano desde muy joven, a la par de esa gran movilidad ha desarrollado sus aptitudes en el trabajo colaborativo ya sea para los murales que realiza en modalidad de *crew* o como parte de las pintas colectivas.

Maestro del grafiti, Humo se fue acercando al grafiti cuando comenzó a observar los *tags* de las pandillas del barrio que proliferaron en ciudad Nezahualcóyotl a finales de la década de los ochenta. La experiencia dentro de las pandillas se convirtió en una tradición, la forma de vestir y el corte de cabello “no trisolero” era fundamental para ir a las pistas de bailes *punk*, *hardcore* y *ska*, era parte de su identidad. A los eventos sonideros se suele asociar con ritmos tropicales, sin embargo Humo especifica que también existía una escena de sonideros de *rock&roll*, era frecuente que el asistiera a los eventos que se realizaban en “La Cabaña”, “Carita JC”, “La Unión I y II” que se convirtió en “El Fly” y fue en estos lugares donde conoció a muchos más practicantes de grafiti.

Entre los sonideros más conocidos estaban “El Abuelo”, “Sensación”, “Ilusión”, “El Carita JC”, “El Crew”, que cada “tocada” anunciaban la dirección de la siguiente. Humo empieza a pintar en el periodo en el que cambia del Colegio de Bachilleres 10 al CCH Oriente, después de ver una serie de murales que hizo el famoso grafitero angelino Ben Frank frente al Templo San Hipólito de la ciudad de México (un recién nacido) y otro cercano al Palacio Municipal de Nezahualcóyotl (¡Long live the spirit!). Entre los *crews* que empezó a identificar Humo están ADG (Adictos del Grafiti), FSND (Fresnos Style Never Dead) de Guadalajara, GSR (Grafos Sobre Ruedas), la OLEC (Organización para la Liberación de la Expresión Callejera), ALPC (Arriesgando Libertad por Convicciones) de Querétaro, RDA (Rayadores de Aztlán) y el *crew* al que pertenecía Humo la DEA (Despertando el Espíritu de Aztlán).

Para los practicantes de grafiti desde entonces ha sido fundamental la elección de un nombre en español, así mismo Humo quería hacer referencia con su alias a algo cotidiano y también incendiario, supo que a través del grafiti su rabia contenida saldría de una forma propositiva y además podría tomar tintes sociales de gran impacto. Para el realizador, llevar el grafiti a galerías y formar parte de la farándula es una contradicción, que se considere un arte es un gran reconocimiento, pero el hecho de ser expuesto en interiores pierde su sustancia. Humo no pidió ser líder de *crew*, sin embargo, las circunstancias lo llevaron a organizar grupos de hasta 50 elementos activos. La celebración de “Aliados”, su festival para promover el grafiti a lo largo del país, ha llegado a Costa Rica y Guatemala, siente más motivación y libertad por el sur del continente que por la vieja Europa. La “guerra de pintura”

fue una constante, los grafiteros se “encimaban” sobre todo como una pelea por los “estilos” que por el territorio como ocurrió en Guadalajara y Tijuana.

Humo desarrolló su técnica y estilo primero haciendo grafiti ilegal, le fue muy complicado conseguir los elementos necesarios como marcadores gruesos y tonalidades en aerosol, aprendió a hacer “mixeo” desde sus inicios y mientras pintaba en las calles lo empezaron a contratar para comisiones en lugares privados (estéticas, bares), el grafiti se convirtió en un trabajo. Optar por la práctica legal fue una gran decisión para él, pudo desarrollar su técnica y dedicarse de tiempo completo a la actividad. Humo ha visto pasar ya a varias generaciones de jóvenes provenientes de muchas disciplinas, estratos sociales, disciplinas académicas y actividades laborales. El espacio público, donde no hay adulación, no necesita justificar su estilo con un discurso personal a los espectadores, sino que el muro entabla un dialogo por sí mismo, con “el otro”. (Ramírez Núñez, 2020, pp. 73-76).



Humo sin Fronteraz, Neo Samuráis, Ciudad de México, colonia Arenal. Fotografía: Rubí Ramírez, 2019.

REGISTRO ORAL  
LOS CALLADITOS  
ENTREVISTA REALIZADA EL 20 DE JULIO DE 2019

El dúo integrado por Ariadna Galáz Vega y Jorge Peralta unieron sus fuerzas para fundar Calladitos en el 2015. Originarios de la ciudad de México se reencontraron durante su paso por la carrera en diseño gráfico, Ariadna Galáz se especializó en Ilustración editorial y Jorge Peralta en Animación. Ambos creadores trabajaron en diversas agencias publicitarias aproximadamente seis años bajo los esquemas establecidos por las compañías, situación que no les daba ningún parámetro de libertad creativa. Derivado de las limitaciones que enfrentaron en el terreno publicitario, deciden participar en su primer festival de arte urbano en Ciudad del Carmen, Yucatán y terminan por mudarse una temporada a la península, no obstante, lo que pensaron como una larga temporada se redujo a una corta temporada.

En el ánimo de separarse por una larga temporada de la megalópolis los creadores se establecen en San Miguel Allende, Querétaro, y desde ahí lograron consolidar su proyecto como Los Calladitos, nombre que eligen para hacer referencia a que su trabajo debe hablar por sí solo, sin alardes. Durante esta etapa empiezan a participar en festivales en el estado que les permite experimentar con mayor intensidad sus perspectivas estéticas y de composición. En un muro de aproximadamente 16x6 mts<sup>2</sup> en el contexto de las actividades del Cerro del Cimatario, desarrollaron el personaje del “Espíritu del Cimatario”. Los creadores son muy apasionados a los cuentos infantiles y a la animación, y por esta razón sus murales cuentan historias en los que decenas de personajes diminutos o “aluxes” son testigos de la historia central.

Desde su participación en el festival de Bacalar el enfoque para la composición de historias y de personajes se empezó a fusionar con su estética y la paleta de colores. Al cabo de unas semanas, son convocados nuevamente por Nueve Arte Urbano para la etapa selectiva del festival “Mextonia” que se realizó en la República de Estonia con motivo de los 100 años de su independencia a principios de 2018. Para Estonia Los Calladitos crearon la historia de tres hermanos que cuidaban la isla de Saaremaa de la llegada de los vikingos, uno de los hermanos queda congelado en el agua protegiendo la luz de Saaremaa, a los extremos, sus dos hermanos lo escudan.

Cuidan mucho la composición para contar una historia de forma similar a las viñetas de las novelas gráficas y comics, cada uno desarrolla por separado su bocetaje hasta que coinciden, depuran las ideas hasta que queden más limpias.

Los Calladitos trabajan sus composiciones mayormente con pintura, pinceles y brochas. Los personajes gigantes son creaturas mágicas, que en su hacer son entes que también desarrollan su arte, por esa razón sus ojos son blancos porque están llenos de luz, no tienen boca, también son calladitos. Hay muros que se componen de decenas de aluxes, que es la representación de los aldeanos y que a su vez se conectan con las historias y las leyendas de los lugares donde participan.

En Estonia, se dieron cuenta del impacto real que tienen los muros en los espectadores. Durante la realización del muro del 24 de junio del día más largo de Estonia, en el lugar se cuenta la leyenda “Amanecer y anochecer”, y cuenta que, durante todo el año los amantes representados por el día y la noche se encuentran esta fecha. Recibieron mucho apoyo de los habitantes, les dieron las gracias por llevar color a una zona fría y un poco gris, y la ubicación ayudaba a la apreciación de la historia que cuenta el mural.

En el festival de arte urbano de Valencia, España, Ariadna Galáz y Jorge Peralta consideran que tuvieron una participación completa, fue una producción muy grande, dentro de un circuito de creadores profesionales latinoamericanos y europeos, algunos de ellos que iniciaron en el grafiti durante los años ochenta. Notaron una gran diferencia en cuanto a los dos primeros años del dúo, había que “rifarse” para lograr notoriedad y visibilidad o para descubrir si gustaba su estilo, en cambio en Valencia tuvieron acceso a una grúa de 20mts y el trato fue completamente profesional. Los Calladitos reconocen ampliamente la práctica del grafiti en los primeros años en general, gracias a su labor, diseñadores gráficos entre otras carreras han podido saltar a los muros.



Calladitos, [sin título], Ciudad de México, colonia Buenavista. Fotografía: Rubí Ramírez, 2020.

## REGISTRO ORAL

ITZIO BARBARENA, KIDGHE

ENTREVISTA REALIZADA EL 8 DE AGOSTO DE 2019

El escenario cotidiano de Kidghe de pequeño fueron los murales de la Secretaría de Educación Pública, siempre sintió una fuerza de atracción incomparable al verlos, sentía un impacto en conciencia pura todo el tiempo. El dibujo y la pintura fueron acaparando cada vez mayor interés el creador de una forma muy natural. Ya en la adolescencia durante su paso por la escuela secundaria, comenzó a notar las expresiones gráficas de los *crews* del sur de la ciudad, en pleno 1996 la ciudad de México se hallaba en medio del segundo “boom del grafiti”. Los códigos y la usanza secreta de aquellas nuevas expresiones le fueron sumamente atractivas que decidió salir a las calles por la tarde a descubrir más.

A bordo de su bicicleta y en compañía de sus amigos, fue descubriendo pintas y murales hasta entonces por autores desconocidos, no obstante, es hasta que se relaciona con nuevos compañeros del CCH-Sur, que descubre nuevas formas de expresión por sí mismo. En el trayecto a su casa después de una tarde-noche de fiesta, Kidghe realizó sus primeros grafitis, regresar a pie a su domicilio, les obligaba a trazar nuevas rutas como parte del pretexto de descubrir la ciudad, explorar recovecos y espacios muertos que carecían de un uso. Fue entonces que también definió su interés por desarrollar su obra de una manera más elaborada, de disponer con más tiempo para la creación. Es así como se arroja con una mochila llena de latas de aerosol a tocar puerta tras puerta para conseguir muros.

Kidghe cursa sus estudios profesionales en Arquitectura en la Facultad de Arquitectura de la UNAM y durante un breve periodo asiste como oyente a la ENAP como una forma de mantenerse activo en la pintura. La carga de trabajo en Arquitectura lo alejan momentáneamente de la pintura, sin embargo, continúa desarrollando su obra de forma individual y este tiempo le lleva a repensar el riguroso esquema y el lenguaje de la práctica del grafiti, Kidghe encuentra un punto medio entre la arquitectura y el grafiti, equilibra los lenguajes teórico-práctico de la arquitectura con la usanza del grafiti.

Tras dos años de haber ingresado al campus universitario, viaja una larga temporada por ocho países europeos y entabla relaciones mucho más profundas con creadores de grafiti foráneos, visita sus estudios y se aproxima al grafiti desde otro entender. La apertura para realizar este viaje ocurre cuando Kidghe teje una red de amistades y colegas en la esfera del grafiti desde esta capital, al asistir constantemente al tianguis del Chopo pudo contactar a muchos practicantes del grafiti internacional.

En el viaje a las entrañas de Europa, redescubre realidades hiper burguesas como la ciudad de Zúrich, sin embargo, a su paso por las zonas industrializadas y grandes fábricas okupa, se revelan otras formas de producir y vender arte, lugares donde cada objeto es creación por los artistas mismos. Adquiere bibliografía de autores que difícilmente se podrían conseguir en estas latitudes, por ejemplo, del holandés Boris Delta, que resulta de gran influencia en su trabajo actual. Kidghe empieza a experimentar en un campo más abstracto en la arquitectura, especialmente cómo funciona la volumetría, la sección de planos y el uso de la geometría.

Consideró también una exploración desde la base teórica del urbanismo sobre como incidir el campo sensorial de una persona, y especialmente como recorrer y entender la ciudad a través del urbanismo, todo hizo sentido con base a su experiencia en su adolescencia, aquellos espacios que no le eran comunes en el transporte público, los experimentaba al sentirlos, tocarlos, vivirlos.

El equilibrio de Kidghe está en el punto medio en el que trabaja y habla con arquitectura y con pintura, fue un camino muy largo en principio por la censura de la práctica del grafiti en lo social, lo intelectual y lo familiar, es hasta el 2009 en la que fusiona el grafiti y la arquitectura. La apertura hacia una nueva concepción del grafiti, en gran medida se debe a que hubo una apertura en “el “código” de la práctica, ya no solo se hacía para el gremio en sí mismo, para Kidghe tuvo que ver la formación de una comunidad transversal en el que el nodo que articulaba era el grafiti.

La práctica abandonó el nicho de solo algunas corrientes urbanas, abarcó múltiples perfiles sociales y culturales, el escape a las complejidades del núcleo familiar. Descubrir las calles a través de la pintura, es otra forma de reconocer al otro, se derriban fronteras que no atentan la integridad de cada individuo, se construye fraternidad. En el ritual de pintar un muro se desata ímpetu y júbilo por hacer las cosas bien, aunque se disponga de pocos materiales o pocas herramientas, ocurre una especie de conquista de los espacios disponibles.

Itzio Barbarena, Kidghe, ha ido construyendo su propia agenda de trabajo, no hay intermediarios entre los clientes y su producción, esa autogestión le ha inyectado un nivel mayor de complejidad y profesionalización a su obra. A su ritmo, ha ido tejido redes colaborativas, los procesos de negociación cliente-producción de obra no han mermado la conexión que construye con el “otro” en el ritual del grafiti y muralismo. A Kidghe lo han visto como “aquel sujeto extraño”, ya sea durante la realización de un mural en una madrugada fresca de Marrakech, o haciendo escultura en un campo de rosales a las afueras de Saigón, Itzio Barbarena ha sido ese interlocutor de mundos contrapuestos.



Kidghe, [sin título], Ciudad de México, colonia Roma Norte. Fotografía: Carlos Hahn, 2019.

REGISTRO ORAL  
VLOCKE NEGRO  
ENTREVISTA REALIZADA EL 10 DE OCTUBRE DE 2019

La intervención del espacio público a través del arte ha funcionado como catalizador social para Vlocke Negro. Sus estudios en Ciencia Política han fortalecido sus argumentos críticos sobre el modelo democrático y su diseño replicante al que le fue perdiendo credibilidad. El punto coyuntural de su carrera, en gran medida se halla en el momento en el que entrelaza sus conocimientos teóricos en ciencia política y los adquiridos en arte con un enfoque proclive al activismo.

Una de las primeras acciones colectivas dentro de la FCPyS relacionadas a la gráfica y al activismo, consistió en la pega de diversos carteles apócrifos con mensajes de mejoramiento de los servicios básicos, generando reacciones en las autoridades de la facultad y al sindicato de la UNAM. En este momento solidifica su concepto gráfico con la imagen, la idea y el espacio público. Vlocke Negro ha adquirido y practicado diversas técnicas de intervención, sin embargo, no se define a partir de ellas, no se identifica solo como grabador, estencil o muralista, sino que si identifica dentro de una corriente

artística política mucho más amplia. El espacio público es una galería abierta en la que pude mostrar su trabajo, sin que alguna persona lo quiera ver, es probable que se lo encuentre de manera fortuita. El creador se enfoca a la intervención crítica del espacio haciendo alusión a fechas o a los temas sociales más relevantes, el cambio climático y justicia social. Los viajes que ha realizado a Colombia y su conexión con la cultura popular y a las tradiciones han influenciado su trabajo, tal como el caso del estencil que fue una herramienta central de la guerrilla por una larga temporada.

Vlocke Negro no está enfocado a la participación en los circuitos de galerías o de museos, considera que es un círculo bastante limitado por los escasos procesos de selección que tienen. En su experiencia, el modelo institucional esta encausado al resultado por cifras, éstas no están interesadas en lo que realmente se desarrolla como talleristas, no hay esquemas de medición efectivos, los funcionarios públicos carecen de profesionalización.

Con cada conclusión administrativa en las alcaldías entran y salen equipos completos de funcionarios públicos y esto es un problema de la política pública nacional porque es un elemento clave que no permite la consolidación de proyectos culturales que superen los apoyos a colectivos. El mundo del arte le ha permitido a Vlocke Negro al igual que a sus compañeros, ser personas más autónomas, ese espíritu creador le ha llevado a descubrir más caminos sin depender de la formalidad del empleo, es una fuerza creadora. El objetivo de Vlocke Negro es que su colectivo se convierta completamente autogestivo, de no depender de los recursos provenientes del gobierno, de funcionar de una forma más libre y mucho más creativa.



Vlocke Negro, Zukher 85, Himed Stencil, [sin título], Ciudad de México, Mixquic. Fotografía: Vlocke Negro, Zukher 85, Himed Stencil, 2019.

## REGISTRO ORAL

### KOKA

ENTREVISTA REALIZADA EL 27 DE OCTUBRE DE 2019

Los primeros muros de Koka ocurrieron en unas canchas de frontón de ciudad Nezahualcóyotl a la edad de 17 años sin saber que aquello que hacía se llamaba grafiti. Durante la década de los noventa, ya había varios expertos en la práctica del grafiti que a su vez vieron cómo se realizaba en directo de migrantes en retorno o de viajeros a la frontera de Tijuana y EUA, fue de quienes Koka aprendió a

hacer “mixeo”, no había un catálogo de tonalidades de aerosol que hoy conocemos, entonces había que hacer mezclas personalizadas. En latas vacías mezclaban los colores para conseguir los tonos requeridos, motivo que sin duda para Koka fue una de las técnicas que le permitieron adquirir mucha experiencia para empezar a experimentar con “variantes” en su trabajo y con ello conseguir mejores acabados en el realismo en el que es todo un maestro.

El primer muro de Koka ocurrió en la cancha de futbol, sus amigos sabían que él dibujaba así que le solicitaron hacer la portada del primer disco del grupo Kiss, Dynasty (1979), y fue hasta seis meses después se enteró que esa actividad se llamaba grafiti. Al inicio de su carrera, Koka notó que el grafiti era una actividad de la cual podría dedicarse de tiempo completo y obtener ingresos, mostrarse en el espacio público permitió que le empezaran a solicitar pintas para negocios privados (estéticas y bares). Las condiciones económicas en aquel momento, no le permitieron integrarse a la academia de bellas artes o la ENPEG sin embargo, el *freestyle* lo han llevado por caminos impensables.

Es gusto por el dibujo proviene de su entorno familiar, a los cinco años de edad vio a su hermano mayor dibujando un elefante, fue tal su impresión que pensó que el lápiz era una varita mágica, su hermano le enseñó y alentó a seguir haciéndolo, desde entonces Koka no ha dejado de dibujar y pintar.

El grafiti que provino de EUA entró por Tijuana, y siguió su ruta a Guadalajara y posteriormente llegó a Nezahualcóyotl, en este municipio los *crews* locales editaron la revista “Arte enlatado” y para 1994 organizaron el primer gran festival del género. Koka se adjudicó el segundo lugar y 1,000 aerosoles, pero sobre todo el aliciente para continuar con la práctica ahora en la alcaldía Iztapalapa donde ha radicado desde pequeño. La maestría de Koka en el dibujo fue fruto de trabajo constante y de su apertura a ampliar todas las posibilidades de conocimiento en las artes.

El creador trabajó en el taller del paisajista José Sámano Torres con quien afinó diez técnicas de dibujo, el trabajo en acrílico y aerografía y ya con estas herramientas le fue posible perfeccionar la producción de su obra en el realismo, fue el primero en hacerlo en México y logró mucha notoriedad cuando realizó su primer rostro humano, el de Bob Marley por 1997.

En el esquema de organización de *crew*, Koka llegó a congregarse hasta cincuenta miembros activos en lo que se conoció como la LEP (Libertad de Expresión en Pintura o Libertad de Expresión de un Pueblo) grupo que se bifurcó en más *crews* pequeños, por lo tanto, su experiencia sobre el esquema

colaborativo para realizar proyectos de grafiti, arte urbano y mural le han llevado a conocer muy bien las reglas del juego, con marcas y con el sector público. Koka está posicionado como uno de los mejores creadores en el mundo entero, la realización de murales legales han sido un factor determinante para ser hoy en día un referente internacional.

Cuando el grafiti comenzó a tener mucho éxito en la ciudad de México, las instituciones públicas en cultura o en desarrollo urbano fueron por los creadores de grafiti de principios de la década de los noventa para hacerlos parte de proyectos de recuperación de espacios públicos o reintegrar comunidades recónditas a través de las herramientas tan novedosas del grafiti, Koka considera que fue una estrategia muy efectiva en ambos sentidos ya que se tejieron redes de trabajo que a la larga muy fructíferas, le dieron la oportunidad de conocer a mucha gente en el interior de la república, EUA, Europa en las calles, donde se conoce realmente la cultura del lugar.

Actualmente pertenece al proyecto “Los Top Tequila” con quien ha podido desarrollar variantes en el grafiti que sin las bases que aprendió desde las clases con el paisajista José Sámano no hubiera sido posible. Koka reflexiona mucho sobre el impacto que va a tener su trabajo en el espacio público, está plenamente enfocado a que su objetivo genere interés para los espectadores, pero además por el mismo gremio. Él sabe que es reconocido por la gente en redes sociales, en el gremio, por las instituciones, en la rama académica que investiga en el grafiti, son razones suficientes por las que se ocupa mucho desde la composición hasta el término del mural.

En el grafiti ilegal no hay patrocinio, sin embargo, el avance que han conseguido algunas administraciones políticas en las alcaldías y en la cultura en general, no logra anclar proyectos más sólidos debido al cambio constante de las estrategias. Koka “ha construido para destruir”, es decir, ha llevado el dibujo a la práctica incansable para introducir nuevas variantes a su obra, considera que, en un futuro próximo, habrá un reconocimiento tangible por los círculos puristas del arte contemporáneo. Este movimiento ha ido creciendo mucho con el paso del tiempo en diferentes latitudes y ha sobrevivido a diversas formas de limitación y censura, y pareciera que en cada boom, resurge con más fuerza. (Ramírez Núñez, 2020, pp. 76-77).



Koka [sin título], Ciudad de México, colonia Niños Héroes. Fotografía: Rubí Ramírez, 2020.

REGISTRO ORAL  
ZUKHER 85  
ENTREVISTA REALIZADA EL 7 DE DICIEMBRE DE 2019

Al final de la década de los años noventa, Zukher 85 se inicia en la práctica del grafiti haciendo piezas (letras tridimensionales) en el ánimo ocasionado por los distintos *crews* que llevaban aproximadamente una década interviniendo la zona metropolitana del Valle de México. Desde pequeño mostró una fuerte afición por el dibujo y su madre le compraba acuarelas para sus tiempos de esparcimiento. En pleno auge del internet, el adolescente se reunía con sus amigos en los locales de la zona, hoy en día casi extintos “café internet”, para teclear en el buscador de *yahoo* la palabra *graffiti*, copiar en su cuaderno los “estilos” y también para intercambiar los famosos “fanzines” de grafiti. Organizan su *crew*, NCK (Nuestra Cultura en Kaos y Nuestra Consciencia en Kaos) y para darse a conocer en el gremio organizaban juntas para agendar las pintas y los barrios en donde trabajarían. El NSK nunca buscó enfrentarse con *crews* de otras colonias o delegaciones, sin embargo, se sabía de boca en boca que algunas “clicas de cholos” si llegaron a utilizar la violencia por el territorio. Para el año 2003 el creador replantea su injerencia en el espacio público, especialmente porque sus intereses mediaban entre la intervención con la pintura, pero evitar la transgresión al entorno y a la comunidad que habitaba el lugar. Inspirado por el gran revuelo que provocó Banksy en el periodo de fin de siglo XX e inicios del XXI, Zukher 85 buscó nuevas herramientas de intervención que se relacionaban mucho más con el *street art* como el *sticker*, las pegatinas y el esténcil para abordar problemas sociales y la sátira política.

Durante las jornadas laborales en una empresa de artes gráficas, el creador inicia su camino hacia la definición de un estilo propio en la técnica del esténcil, camino que se definió por completo al ingresar a la ENPEG una de las escuelas de mayor prestigio en artes, sin embargo, hasta el momento en la entidad académica no hay asignaturas en técnicas de grafiti o esténcil, Zukher 85 complementa sus estudios teóricos clásicos con lo “callejero”. La unificación entre la academia y la experiencia en la calle, lo llevaron a especializarse en tres técnicas de esténcil: alto contraste, multicapa y medio tono, la temática de su composición está enfocada a la recuperación y reinterpretación de deidades prehispánicas. Zukher 85 ha tenido que combinar sus estudios con empleos, durante el lapso de tiempo que tuvo serias limitantes económicas se acercó primero a la otrora Unidad Antigrafiti quienes proporcionaban de materiales y muros a un amplio conglomerado de jóvenes que practicaban el grafiti.

Los festivales organizados por la ahora Unidad Grafiti de la SSP a su vez permitieron que los jóvenes involucrados tejieran por ellos mismos una red de contactos que en la experiencia de Zukher 85 sigue teniendo impacto en sus agendas y en las de algunas instituciones que han empezado a integrar el grafiti a sus talleres o recursos de apoyo. Además de realizar obra en el espacio público, Zukher 85 también ha realizado dibujo, pintura de caballete y grabado. Los apoyos gubernamentales siempre le han sido de gran ayuda, no obstante, el autor ha dedicado mucho tiempo a buscar por él mismo los foros para exhibir su trabajo, en galerías locales, restaurantes, en el extranjero, tiene trabajo en colecciones privadas, ha participado en bienales de la ENPEG con mención honorífica, etcétera. Este historial curricular le ha permitido acercarse a la alcaldía de Tláhuac y a las instancias culturales de la demarcación para desarrollar proyectos, sin embargo, el cambio de las administraciones generalmente ocasiona que muchos proyectos queden postergados o simplemente desaparezcan. Zukher 85 continúa en una búsqueda, al término de cada comisión busca nuevas formas de complejización en su obra, no tiene bien definido que es exactamente lo que busca, pero eso lo mantiene en constante movimiento.



Zukher 85, [sin título], Ciudad de México, colonia San Miguel. Fotografía: Rubí Ramírez, 2019.

REGISTRO ORAL  
ROMINA BECKER  
ENTREVISTA REALIZADA EL 18 DE DICIEMBRE DE 2019

El trabajo curatorial en una galería de Ciudad Obregón Sonora que realizó Romina Becker después de graduarse fue un punto coyuntural en su carrera, decide participar en las exposiciones no solo como curadora de arte sino también como creadora de obra. La creadora egresó de la carrera de diseño gráfico por la Universidad Anáhuac del Sur en el 2013 e inmediatamente regresa a Sonora para integrarse a las labores de la galería de arte de una casa de cultura del estado a lo largo de un año. A principios del 2014 empezó a aplicar a convocatorias para exponer su obra, consigue espacios en EUA y ciudad de México, sin embargo, en Ciudad Obregón le empiezan a imponer muchas limitaciones a su obra.

El motor inicial que la motivó a regresar a la ciudad de México fue aplicar en un programa de maestría, no obstante, su camino la lleva a ingresar a los talleres de *street art* y pintura en aerosol, técnicas que la reconectan con las complejidades sociales y el activismo que ha heredado de su madre. Romina Becker no se sentía identificada con los procesos altamente elitistas característicos de los circuitos de arte en galerías y museos y pensando que en el espacio público tendría un enfoque equitativo, dedicó su tiempo por completo. Desde que tomó la decisión dedicarse de tiempo completo a la pintura de caballete y mural, Romina Becker inició un largo proceso reflexivo, primero sobre su aceptación como artista dentro de la esfera, y entre el 2015 y el 2016 sobre el papel y la relevancia de las mujeres en general, no solo en el arte. Durante la realización del mural para hidroARTE en 2015 y en Europa al año siguiente, notó que la presencia de mujeres en los festivales no rebasaba ni el 10%.

Otro de los aspectos que ha definido su postura política versa sobre la censura de su obra, Romina Becker ha sido cuestionada en muchos espacios por desarrollar una estética femenina en composición y en la paleta de colores, hombres y mujeres le han tratado de imponer una temática que abarque ambos géneros, no solo de las mujeres, los temas masculinos pueden ser neutrales pero los femeninos no. Ante este panorama la creadora ha buscado proyectos desarrollados por mujeres, con temáticas exclusivas de mujeres derivado de su experiencia en festivales donde casi siempre es la única mujer y ha tenido que sortear muchos prejuicios e incluso acoso laboral y sexual. Para Romina Becker parte de su trabajo también es abrir camino para las nuevas generaciones de mujeres muralistas, se trata de reescribir la historia de las mujeres que han sido invisibilizadas en la historia global, por supuesto un trabajo difícil más no imposible, mucho menos en estos tiempos. “Mujeres

muralistas”, “Mexicanas unidas” de “Paste Up Morras”, son proyectos desarrollados por mujeres y dedicados a generar comunidad con más mujeres que inician en la intervención del espacio público, quiere ser aquella interprete que les habla a estas generaciones con sororidad y amor propio.

Romina Becker se enfrentó primero a los prejuicios familiares del “estigma del creador de arte”, nada contracorriente por la estructura social históricamente masculina y no busca modificar su obra en forma y contenido para el beneplácito de propietarios y público masculino. Ella busca que las mujeres jóvenes vibren con su obra, ser auténtica en su composición y temática para hacerle notar a todas ellas que también lo pueden hacer, dentro y fuera de esta sociedad que pre estima todo en primer lugar ser mujer. El proceso de deconstrucción de Romina Becker apenas ha iniciado, ha encontrado el acompañamiento y el cobijo del feminismo actual, sin embargo, fuera de los círculos de mujeres percibe que las cosas siguen igual, por esta razón su reto personal es buscar la reafirmación del trabajo que han hecho muchas mujeres en diferentes disciplinas además del arte. Las mujeres siguen ganando la mitad de lo que ganan los hombres, es mucho más rentable comprar el trabajo de hombres con sus temas sobre masculinidades que los temas de las mujeres.

La muralista ha incursionado también en el área de talleres, compartir sus conocimientos y técnicas es sumamente importante, tanto para integrar a las niñas y niños como para tejer redes de colegas, sin embargo, es escasamente redituable. Muchos de los proyectos en los que ha participado el apoyo que ha recibido solo es con los materiales para la elaboración o el pago por veinte días de trabajo es meramente simbólica, no hay viáticos o comidas, incluso malos tratos a los creadores, estos parámetros para la participación la han hecho reflexionar más de una vez si efectivamente se integra a los proyectos. En la mayoría de los proyectos actuales la gloria se la llevan los gestores culturales, generalmente agregan a creadores emergentes que en ese momento solo buscan la notoriedad en el medio. La búsqueda constante de Romina Becker es el autoconocimiento y autocrítica y con gran fuerza hacia la crítica sobre esta estructura social patriarcal.



Romina Becker, [sin título], Nuevo León, Monterrey. Fotografía: Romina Becker, 2019.

REGISTRO ORAL  
TANIA ARIAS  
ENTREVISTA REALIZADA EL 26 DE ENERO DE 2020

Tania Arias se fue acercando al estencil previo a ingresar a la carrera de Arte y Patrimonio Cultural en la UACM., San Lorenzo Tezonco Ya dentro de la institución académica toma la asignatura de arte urbano que también ha impartido en talleres separatistas (solo mujeres). Sus composiciones abordan temas feministas y retrata principalmente a mujeres y niños, bordado y arte popular. Tania Arias considera que encontró el medio perfecto para denunciar su indignación en contra de las violencias contra las mujeres, ha trabajado con el Colectivo Cacomixtle y tejido redes de colaboración con el grupo de activistas “Hasta encontrarlas” que se dedica a retratar a niñas y mujeres desaparecidas en el Estado de México.

A su paso por la UACM Tania Arias inició el proyecto “Colectivo Cacomixtle” junto con varios compañeros de la universidad y empezaron a presentar proyectos de talleres de arte urbano e intervención con mural, festivales pequeños dentro de las instalaciones educativas y posteriormente brigadas de apoyo con talleres para niños víctimas del terremoto del 19 de septiembre de 2017. El colectivo se ha enfocado a la captación de recursos siempre y cuando los principales beneficiarios sean los integrantes de la comunidad misma. Las instituciones culturales de la delegación Tláhuac que es donde desempeña todas las acciones colectivas se encuentran bajo la perspectiva de botín, los funcionarios públicos buscan enriquecer primero sus bolsillos y a sus familiares. En su experiencia, nota que cada convocatoria para presentar proyectos, surgen decenas de colectivos que no se conocen dentro del circuito que ella conoce bastante bien desde por lo menos cinco años atrás.

En Tláhuac prevalece una cultura de proyectos inacabados, hasta antes de un par de años los museos eran bodegas obviamente sin curaduría, sin colección y en el abandono, el manejo de los recursos depende al cien por ciento del funcionario público en curso.

En cada intervención Tania Arias palpa la libertad, encuentra la forma de llamar la atención y de hacer manifiesta su denuncia, no obstante, se ha enfrentado a la censura institucional. Ella reconoce que las intervenciones que realiza son efímeras, pero es su forma de realizar catarsis y de completar su desarrollo individual a través del arte. Quiere mostrarse en el espacio público para que otras mujeres vean que pueden hacerlo, que pueden ganar dinero y tener mayor independencia económica en su círculo familiar, en muchos casos sumamente violento.



Tania Arias, *Mujer Quechua*, Ciudad de México, colonia San Francisco Tlalisco. Fotografía: Rubí Ramírez, 2020.

## BIBLIOGRAFÍA

1. Aceves, J. (2013). "La historia oral, plataforma para una práctica interdisciplinaria. Una conversación frente al espejo", en Karla Covarrubias y Mario Camarena, *La Historia Oral y la Interdisciplinariedad. Retos y perspectivas*, pp. 109-129. Universidad de Colima: Colección Culturas Contemporáneas.
2. Allegue Aguete, P. (2001). Sobre el concepto de ciudadanía: ¿una senda ilustrada? *Jueces para la Democracia*, 41, 37-42.
3. Alonso Hernández, J. E. (2019). Fonca: un análisis, viejos retos, nuevas estrategias [tesis de maestría]. UNAM, Ciudad de México, México. Recuperado de [https://repositorio.unam.mx/contenidos/fonca-un-analisis-viejos-retos-nuevas-estrategias-3516168?c=Vj0wP1&d=false&q=\\*&i=1&v=1&t=search\\_0&as=2](https://repositorio.unam.mx/contenidos/fonca-un-analisis-viejos-retos-nuevas-estrategias-3516168?c=Vj0wP1&d=false&q=*&i=1&v=1&t=search_0&as=2)
4. Álvarez Barret, L. (1981). Justo Sierra y la obra educativa del porfiriato, 1901-1911, en Fernando Solana, Raúl Cardiel Reyes y Raúl Bolaños Martínez (Coords.), *Historia de la educación pública en México (1876-1976)*, pp. 83-115. Ciudad de México: FCE.
5. Amador Tello, J. (4 de diciembre de 2012). El Libro verde de la ciudad de México. *Proceso* online. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/cultura/2012/12/4/el-libro-verde-de-la-ciudad-de-mexico-111643.html>
6. Amador, J. y Ponce, A. (10 de diciembre de 2016). La Secretaría, históricamente necesaria: Tovar. *Revista Proceso* online. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2016/12/10/la-secretaria-historicamente-necesaria-tovar-175205.html>
7. Ayala Espino, J. (1999). *Instituciones y economía. Una introducción al neoinstitucionalismo económico*. México: Fondo de Cultura Económica.
8. Banksy. (2005). *Wall and piece*. Alemania: Century. Recuperado de [http://library.uniteddiversity.coop/More\\_Books\\_and\\_Reports/Banksy-Wall\\_And\\_Piece.pdf](http://library.uniteddiversity.coop/More_Books_and_Reports/Banksy-Wall_And_Piece.pdf)
9. Baudrillard, J. (1984). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
10. \_\_\_\_\_ y Guillaume, M. (2000). *Figuras de la alteridad*. México: Taurus.
11. Bartra, R. (2002). *La jaula de la melancolía*. México: CONACULTA.
12. Becerra, R., Salazar, R. y Woldenberg, J. (2000). *La mecánica del cambio político. Elecciones, partidos y reformas*. México: Ediciones Cal y Arena.
13. Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Recuperado de [http://blogs.fad.unam.mx/academicos/patricia\\_vazquez/wp-content/uploads/2015/11/bourdieu\\_sentido\\_social\\_del\\_gusto.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/academicos/patricia_vazquez/wp-content/uploads/2015/11/bourdieu_sentido_social_del_gusto.pdf)
14. Buitrago Restrepo, F. y Duque Márquez, I. (2013). *La economía naranja. Una oportunidad infinita*. Nueva York: Banco Interamericano de Desarrollo.
15. Caballero, A. y Medrano, S. (1981). El segundo periodo de Torres Bodet 1958-1964, en Fernando Solana, Raúl Cardiel Reyes y Raúl Bolaños Martínez (Coords.), *Historia de la educación pública en México (1876-1976)*, pp. 360-402. Ciudad de México: FCE.
16. Cámara de Diputados. Centro de Estudios Sociales. (mayo, 2006). *Cultura*. Recuperado de [http://archivos.diputados.gob.mx/Centros\\_Estudio/Cesop/Comisiones/11\\_cultura.htm](http://archivos.diputados.gob.mx/Centros_Estudio/Cesop/Comisiones/11_cultura.htm)
17. Camarena, M. (1999). "Conversación única e irrepetible: lo singular de la historia oral", en Graciela de Garay, *La historia con micrófono*, pp. 47-61. México: Instituto Mora.
18. Cardiel Reyes, R. (1981). El periodo de conciliación y consolidación 1946-1958, en Fernando Solana, Raúl Cardiel Reyes y Raúl Bolaños Martínez (Coords.), *Historia de la educación pública en México (1876-1976)*, pp. 327-359. Ciudad de México: FCE.

19. Camarena, M. y Necoechea, G. (2008). "Continuidad, ruptura y ciclo en la historia oral" en Gerardo Necoechea y Pablo Pozzi, *Cuéntame cómo fue. Introducción a la historia oral*, pp. 55-62. Argentina: Mago Mundi.
20. Comisarenco Mirkin, D. (2017). *Eclipse de siete lunas, las mujeres muralistas en México*. México: Artes de México y del Mundo.
21. \_\_\_\_\_. (agosto, 2018). *La pervivencia del horror o La masacre de Mylai, 1968, (1976 de Arnold Belkin*. Trabajo presentado en el Tercer Foro de Muralismo. La teoría y la práctica del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP).
22. Carrión, F. (2016). "Prólogo" en Patricia Ramírez Kuri (Coord.) *La reinención del espacio público en la ciudad fragmentada* (pp. 13-47). México: UNAM.
23. Cooper, M. y Chalfant, H. (1984). *Subway art*. Nueva York: Henry Holt Books.
24. Cruz Salazar, T. (diciembre, 2008). "Instantáneas sobre el graffiti mexicano: historias, voces y experiencias juveniles". *Última década*, 29, pp. 137-157.
25. Debroise, O. (1985). *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*. Barcelona: Alvagraf S. A.
26. Diario Oficial de la Federación. (31 de diciembre de 1946). Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Recuperado de [http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/193\\_171215.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/193_171215.pdf)
27. \_\_\_\_\_. (7 de diciembre de 1988). Decreto por el que se crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Recuperado de [https://www.dof.gob.mx/index\\_111.php?year=1988&month=12&day=07](https://www.dof.gob.mx/index_111.php?year=1988&month=12&day=07)
28. \_\_\_\_\_. (29 de marzo de 1989). Acuerdo No. 151. Recuperado de [https://www.dof.gob.mx/index\\_111.php?year=1989&month=03&day=29](https://www.dof.gob.mx/index_111.php?year=1989&month=03&day=29)
29. \_\_\_\_\_. (17 de marzo de 1989). Reglamento interior de la Secretaría de Educación Pública. Recuperado de [https://www.dof.gob.mx/index\\_111.php?year=1989&month=03&day=17](https://www.dof.gob.mx/index_111.php?year=1989&month=03&day=17)
30. \_\_\_\_\_. (31 de mayo de 1989). Decreto por el cual se aprueba el Plan Nacional de Desarrollo 1989-1994. Recuperado de [http://dof.gob.mx/index\\_113.php?year=1989&month=05&day=31](http://dof.gob.mx/index_113.php?year=1989&month=05&day=31)
31. \_\_\_\_\_. (3 de septiembre de 1993). Acuerdo que establece el Sistema Nacional de Creadores del Arte. Recuperado de [https://www.dof.gob.mx/index\\_111.php?year=1993&month=09&day=03](https://www.dof.gob.mx/index_111.php?year=1993&month=09&day=03)
32. \_\_\_\_\_. (31 de mayo de 1995). Decreto por el cual se aprueba el Plan Nacional de Desarrollo 1995-2000. Recuperado de [https://www.dof.gob.mx/index\\_111.php?year=1995&month=05&day=31](https://www.dof.gob.mx/index_111.php?year=1995&month=05&day=31)
33. \_\_\_\_\_. (30 de mayo de 2001). Decreto por el cual se aprueba el Plan Nacional de Desarrollo 2001-2006. Recuperado de [https://www.dof.gob.mx/index\\_111.php?year=2001&month=05&day=30](https://www.dof.gob.mx/index_111.php?year=2001&month=05&day=30)
34. \_\_\_\_\_. (31 de mayo de 2007). Decreto por el que se aprueba el Plan Nacional de Desarrollo 2007-2012. Recuperado de [http://dof.gob.mx/index\\_113.php?year=2007&month=05&day=31](http://dof.gob.mx/index_113.php?year=2007&month=05&day=31)
35. Ejea Mendoza, T. (marzo-abril, 2007). La política cultural en México en los últimos años, *Casa del Tiempo*, IV(5-6). Recuperado de [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/05\\_iv\\_mar\\_2008/casa\\_del\\_tiempo\\_eIV\\_num05-06\\_02\\_07.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/05_iv_mar_2008/casa_del_tiempo_eIV_num05-06_02_07.pdf)

36. \_\_\_\_\_. (septiembre-diciembre, 2009). Liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística, *Sociológica*, 24(71), 17-46. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v24n71/v24n71a3.pdf>
37. Dussel, E. (1973). *Para una ética de la liberación latinoamericana*. Tomo I. México: Siglo XXI.
38. Figueroa Saavedra, F. (noviembre, 2018). En el borde de la frontera. INDAGUE, Asociación Española de Investigadores y Difusores de Graffiti y Arte Urbano. Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/329269815> *En el borde de la frontera*
39. Gaceta Oficial del Distrito Federal. (4 de diciembre de 2001). Programa General de Desarrollo del Distrito Federal 2000-2006. Recuperado de [https://data.consejeria.cdmx.gob.mx/portal\\_old/uploads/gacetas/2001\\_diciembre\\_4\\_141.pdf](https://data.consejeria.cdmx.gob.mx/portal_old/uploads/gacetas/2001_diciembre_4_141.pdf)
40. \_\_\_\_\_. (31 de enero de 2002). Recuperado de [https://data.consejeria.cdmx.gob.mx/portal\\_old/uploads/gacetas/2002\\_enero\\_31\\_13.pdf](https://data.consejeria.cdmx.gob.mx/portal_old/uploads/gacetas/2002_enero_31_13.pdf)
41. \_\_\_\_\_. (16 de julio de 2002). Código Penal del Distrito Federal. Recuperado de [https://data.consejeria.cdmx.gob.mx/portal\\_old/uploads/gacetas/julio\\_16\\_96.pdf](https://data.consejeria.cdmx.gob.mx/portal_old/uploads/gacetas/julio_16_96.pdf)
42. \_\_\_\_\_. (14 de octubre de 2003). Ley de Fomento cultural del Distrito Federal. Recuperado de [https://data.consejeria.cdmx.gob.mx/portal\\_old/uploads/gacetas/octubre03\\_14\\_81.pdf](https://data.consejeria.cdmx.gob.mx/portal_old/uploads/gacetas/octubre03_14_81.pdf)
43. \_\_\_\_\_. (31 de mayo de 2004). Ley de Cultura Cívica del Distrito Federal. Recuperado de [https://data.consejeria.cdmx.gob.mx/portal\\_old/uploads/gacetas/mayo04\\_31\\_48\\_bis.pdf](https://data.consejeria.cdmx.gob.mx/portal_old/uploads/gacetas/mayo04_31_48_bis.pdf)
44. \_\_\_\_\_. (2 de junio de 2004). Acuerdo por el que se ordena la publicación del Programa de Fomento y Desarrollo Cultural del Distrito Federal 2004-2006. Recuperado de [https://data.consejeria.cdmx.gob.mx/portal\\_old/uploads/gacetas/junio04\\_2\\_49.pdf](https://data.consejeria.cdmx.gob.mx/portal_old/uploads/gacetas/junio04_2_49.pdf)
45. \_\_\_\_\_. (10 de mayo de 2013). Ley de fomento y cultura del Distrito Federal. [https://data.consejeria.cdmx.gob.mx/portal\\_old/uploads/gacetas/518c6650b2e7a.pdf](https://data.consejeria.cdmx.gob.mx/portal_old/uploads/gacetas/518c6650b2e7a.pdf)
46. \_\_\_\_\_. (11 de septiembre de 2013). Plan General de Desarrollo del Distrito Federal. Recuperado de <http://www.iedf.org.mx/transparencia/art.14/14.f.01/marco.legal/PGDDF.pdf>
47. Garay de, Graciela. (2013). *Cuéntame tu vida. Historia oral: historias de vida*. México: Instituto Mora.
48. García Hernández, A. (17 de marzo de 1998). *Alejandro Aura, nuevo director de Socicultur*. La Jornada online. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/1998/03/17/aura.html>
49. García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo.
50. \_\_\_\_\_. (1993). *El consumo cultural en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
51. Garrido, E. (2009). La pintura mural mexicana, su filosofía e intención didáctica. Sophia, Colección de Filosofía de la Educación. 6, (pp. 53-72). Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=441846107004>
52. Garza, G. (1997). Comentario de Gustavo Garza sobre el documento "Una ciudad para todos. Otra forma de gobierno". *Estudios Demográficos y Urbanos*, 12(3). Recuperado de <https://estudiosdemograficosyurbanos.colmex.mx/index.php/edu/article/view/1005>
53. Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
54. Gómez Navas, L. (1981). La revolución mexicana y la educación popular, en Fernando Solana, Raúl Cardiel Reyes y Raúl Bolaños Martínez (Coords.), *Historia de la educación pública en México (1876-1976)*, pp. 116-156. Ciudad de México: FCE.
55. González Cosío, A. (1981). Los años recientes 1964-1976, en Fernando Solana, Raúl Cardiel Reyes y Raúl Bolaños Martínez (Coords.), en *Historia de la educación pública en México (1876-1976)*, pp. 403-425. Ciudad de México: FCE.

56. González Silva, F. (2009), Alteridad y su itinerario desde las perspectivas multidisciplinares. *Reflexiones*, 88(1), pp. 119-135.
57. Gottsbacher, M. y Erazo, J. (2016). Introducción, en Fernando Carrión M. y Jaime Erazo (Coords). *El derecho a la ciudad en América Latina. Visiones desde la política*, pp. 9-20. Recuperado de [https://www.puec.unam.mx/pdf/libros\\_digitales/el\\_derecho\\_a\\_la\\_ciudad\\_digital.pdf](https://www.puec.unam.mx/pdf/libros_digitales/el_derecho_a_la_ciudad_digital.pdf)
58. Guadarrama Peña, G. (2010). La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
59. Heinz H. H. (1972). *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona: Hermann Luchterhand Verlag.
60. Hernández Ramírez, A., I. (2016). *El impulso a la acción internacional de la ciudad de México durante la administración de Marcelo Ebrard* [Tesis de licenciatura]. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM. Ciudad de México.
61. Hobsbawm, E. (1994). Historia del siglo XX. Recuperado de [https://cronicon.net/paginas/Documentos/Eric\\_Hobsbawm\\_-\\_Historia\\_del\\_Siglo\\_XX.pdf](https://cronicon.net/paginas/Documentos/Eric_Hobsbawm_-_Historia_del_Siglo_XX.pdf)
62. Iturriaga, J. E. (1981), La creación de la secretaría de educación pública, en Fernando Solana, Raúl Cardiel Reyes y Raúl Bolaños Martínez (Coords.), *Historia de la educación pública en México (1876-1976)*, pp. 157-165. Ciudad de México: FCE.
63. Jaimes, H. (2012). *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*. México: Plaza & Janés.
64. La Jornada. (14 de noviembre de 2011). Se adhiere el gobierno del Distrito Federal a la Agenda 21 de la cultura. *Periódico La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2011/11/14/cultura/a11n2cul>
65. Lara Meza, A. M. y Macías Gloria, F. y Camarena Ocampo, M. (2010). *Los Oficios del Historiador. Taller y prácticas de la Historia Oral*. México: Universidad de Guanajuato / Laboratorio de Historia Oral.
66. Lara Meza, A. M. (2013). "Introducción" en Karla Covarrubias y Mario Camarena (Coord.), *La historia oral y la interdisciplinariedad*, pp. 11-20. México: Universidad de Colima, 2013.
67. \_\_\_\_\_ (2013). "La función del mito en la memoria y la historia" en Karla Covarrubias y Mario Camarena (Coord.), *La historia oral y la interdisciplinariedad*, pp. 163-198. México: Universidad de Colima.
68. Lefebvre, H. (1968). *El derecho a la ciudad*. Madrid: Artes Gráficas Cofás.
69. Lenore, V. (2020, agosto 31). Más allá de Okuda: el arte de no decir nada (con dinero público). Voz Populi online. Recuperado de <https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/okuda-revilla-faro->
70. Levinas, E. (2002). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
71. López Sáenz, M. C. (julio-diciembre, 2018). La interpretación de Emmanuel Levinas del *Ideas I* de Husserl. *Co-herencia*, 15(29), pp.123-152. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/cohe/v15n29/1794-5887-cohe-15-29-00123.pdf>
72. Los graffitis entre ruinas que dejó la visita clandestina de Banksy a Gaza. (2015, febrero, 27), BBC online. Recuperado de [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/02/150226\\_gch\\_banksy\\_gaza\\_video\\_ch](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/02/150226_gch_banksy_gaza_video_ch)
73. Los muros gritan. (5 de abril de 2015). Banksy (sic) en Chiapas. Blog Los muros gritan. Taller de graffiti y arte callejero. Recuperado de <https://tallerlosmurosgritan.blogspot.com/2015/04/bansky-en-chiapas.html>
74. Luna Arroyo, A. (1995). *González Camarena*. México: Ciencia y Cultura Latinoamericana.

75. Mac Donald, H. (4 de diciembre, 2014). Graffiti Is Always Vandalism. New York Times [online]. Recuperado de <https://www.nytimes.com/roomfordebate%20/2014/07/11/when-does-graffiti-become-art/graffiti-is-always-vandalism>
76. Magallanes Ramírez, J. C. (2003). El ensayo de crítica al mundo cultural en Gabriel Zaid [tesis de maestría]. Universidad Autónoma de Nuevo León, Nuevo León, México. Recuperado de <http://eprints.uanl.mx/5298/1/1020148965.PDF>
77. Mansbach, A. (24 de marzo 2013). New York City's War on Graffiti. Blog Huffpost. Recuperado [https://www.huffpost.com/entry/nyc-graffiti\\_b\\_2527074](https://www.huffpost.com/entry/nyc-graffiti_b_2527074)
78. March, J. G. y Olsen J. P. (1984). El nuevo institucionalismo: factores organizativos en la vida política. *The American Political Science Review*, 78(3), pp. 734-749.
79. Marinas, J. M. (2007). "La escucha y la producción discursiva" en *La escucha en la historia oral*, pp. 89-114. Madrid: Editorial Síntesis.
80. Martínez, K. (16 de diciembre de 2018). El poder del arte urbano contra el arte urbano Málaga y el despertar de un mal sueño. [Mensaje en un blog]. Málaga 2026. Recuperado de <http://malaga2026.net/el-poder-del-arte-urbano-contra-el-arte-urbano/>
81. Matute, A. (1981). La política educativa de José Vasconcelos, en Fernando Solana, Raúl Cardiel Reyes y Raúl Bolaños Martínez (Coords.), *Historia de la educación pública en México (1876-1976)*, pp. 166-182. Ciudad de México: FCE.
82. Mejía Zúñiga, R. (1981). La escuela que surge de la revolución, en Fernando Solana, Raúl Cardiel Reyes y Raúl Bolaños Martínez (Coords.), *Historia de la educación pública en México (1876-1976)*, pp. 183-233. Ciudad de México: FCE.
83. Menor, L. (19 de octubre de 2018). La mirada del Luis Menor. Banksy y los laberintos del arte urbano. [Mensaje de blog]. Recuperado de <https://lamiradacomun.es/opinion/banksy-y-los-laberintos-del-arte-urbano/>
84. Molano Camargo, F. (junio-diciembre, 2016). El derecho a la ciudad: de Henry Lefebvre a los análisis sobre la ciudad capitalista contemporánea, *Folios*, 44, 3-19. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/folios/n44/n44a01.pdf>
85. Monte, E. (25 de mayo de 2017). Definición de arte público, Ester Monte. [Mensaje de blog]. TacticaspUBLICAS. Recuperado de <https://tacticaspUBLICAS.wordpress.com/2017/05/25/definicion-arte-publico-7/>
86. Navarrete, S. (19 de julio de 2019). ¿Y el corredor Cultural Chapultepec? La pregunta de los 921 millones. *Expansión* online. Recuperado de <https://politica.expansion.mx/cdmx/2019/07/19/y-el-corredor-cultural-chapultepec-la-pregunta-de-los-921-millones>
87. Necochea, G. (2001). "El análisis en la historia oral", en Mario Camarena y Lourdes Villafuerte (Coord.) *Los andamios del historiador. Construcción y tratamientos de fuentes*, pp. 301-316. México: Archivo General de la Nación, Instituto Nacional de Antropología e Historia.10.
88. Négrier, E. (2003). Las políticas culturales en Francia y España. Una aproximación nacional y local comparada. *WP*, 226. Recuperado de <https://www.icps.cat/archivos/WorkingPapers/wp226.pdf?noga=1>
89. Norden van, B. W. (26 de noviembre 2018). "An excerpt from Taking Back Philosophy: a multicultural manifesto". Blog APA online. Recuperado de <https://blog.apaonline.org/2018/11/26/an-excerpt-from-taking-back-philosophy-a-multicultural-manifesto/>
90. North, D. (1993). *Instituciones, cambio institucional y desempeño económico*. México: Fondo de Cultura Económica.

91. Notimex. (23 de febrero de 2013). *Mural en Mercado de Jamaica rescata 500 años de historia*. Excelsior online. Recuperado de <https://www.excelsior.com.mx/comunidad/2013/02/23/885785>
92. \_\_\_\_\_. (24 de febrero de 2013). *Jamaica revive, un mural que narra los 500 años del mercado*. La Crónica online. Recuperado de <http://www.cronica.com.mx/notas/2013/733031.html>
93. Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (2018). *La cultura para la agenda 2030*. Recuperado de <http://www.unesco.org/culture/flipbook/culture-2030/es/Brochure-UNESCO-Culture-SDGs-SP.pdf>
94. Orozco, J. C. (1945). *Autobiografía*. México: Ediciones Era.
95. Orta Bonilla, G. (2020). Argumentos del uso del color rosa mexicano en la imagen institucional de la ciudad de México durante el gobierno de Miguel Ángel Mancera Espinosa (2012-20018) [tesis de licenciatura], Facultad de Estudios Superiores de Aragón, Estado de México. Recuperado de <http://132.248.9.195/ptd2020/septiembre/0803467/Index.html>
96. Ostrom, E. (2000). *El gobierno de los bienes comunes. La evolución de las instituciones de acción colectiva*. Cambridge: Cambridge University Press.
97. Pérez Ortega, M. I. (2004). *Las estrategias de legitimación política del Jefe de Gobierno del Distrito Federal* [tesis de licenciatura]. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México. Recuperado de <http://132.248.9.195/pttestdf/0330159/Index.html>
98. Palacios, I. (30 de abril de 2017). Arte urbano: democracia y política del arte. [Mensaje de blog]. Tácticas Públicas. Recuperado de <https://tacticaspUBLICAS.wordpress.com/2017/04/30/arte-urbano-democracia-y-politica-del-arte/>
99. Palma M., L. A. y Aguado Q., L. F. (1er semestre 2010). Economía de la cultura. Una nueva área de especialización de la economía. *Revista de Economía Institucional*. 12(22), (pp. 129-165). Recuperado <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/ecoins/article/view/386>
100. Pérez Ortega, M. I. (2004). *Las estrategias de legitimación política del jefe de gobierno del Distrito Federal* [tesis de maestría]. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Ciudad de México. Recuperado de <http://132.248.9.195/pttestdf/0330159/Index.html>
101. Pérez Sandoval, K. L. (2013). *Política urbana como política cultural en la ciudad fragmentada: Las cuatro fábricas de artes y oficios, FAROS* [tesis de doctorado]. UAM Azcapotzalco, Ciudad de México. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/48394782.pdf>
102. Peters, B. G. (2003). *El nuevo institucionalismo. Teoría institucional en ciencia política*. Barcelona: Gedisa.
103. Portelli, A. (junio, 1988). "Peculiaridades de la Historia Oral" en Natalia Araujo Canto (trad.) *Christus*, 3(616), pp. 35-44.
104. Powell, W. W. y DiMaggio. (Coords.). (1991). *El nuevo institucionalismo en el análisis organizacional*. México: FCE.
105. Quesada Talavera, B. A. (2011). Aproximación al concepto de "Alteridad" en Levinas. Propedéutica de una nueva ética como filosofía primera. *Investigaciones Fenomenológicas, monográfico* (3), pp. 393-405. Recuperado de [https://www2.uned.es/dpto\\_fim/InvFen/InvFen\\_M.03/pdf/25\\_QUESADA.pdf](https://www2.uned.es/dpto_fim/InvFen/InvFen_M.03/pdf/25_QUESADA.pdf)
106. Quintero S. J., W. (2014). Emmanuel Levinas: Una filosofía más allá del ser. *CuadrantePi*, 26-27. Recuperado de <https://www.javeriana.edu.co/cuadrantephi/zona->

- [articular/pdfs/N.26/Ponencias/Listos%20para%20subir/Una-filosofia-mas-alla-del-Ser.-Walter-Quintero-\(Corregido\).pdf](#)
107. Ramírez Núñez, R. C. (2012). Regulación de registro de partidos políticos 2003-2007 [tesis de licenciatura]. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Ciudad de México. Recuperado de <http://132.248.9.195/ptd2013/agosto/0700133/Index.html>
  108. \_\_\_\_\_. (julio-septiembre, 2020). El grafiti. Un nuevo muralismo. *Revista Bicentenario. El ayer y hoy de México*, 13(49), pp. 70-77.
  109. Rengel, C. (20 de diciembre de 2013). La niña de Banksy en el muro palestino. El País online. Recuperado de [https://elviajero.elpais.com/elviajero/2013/12/19/actualidad/1387458581\\_160163.html](https://elviajero.elpais.com/elviajero/2013/12/19/actualidad/1387458581_160163.html)
  110. Revista Proceso online. (4 de diciembre de 2012). El libro verde de la ciudad de México. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/cultura/2012/12/4/el-libro-verde-de-la-ciudad-de-mexico-111643.html>
  111. \_\_\_\_\_. (17 de diciembre de 2015). SEGOB oficializa la creación de la Secretaría de Cultura. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/cultura/2015/12/17/segob-oficializa-la-creacion-de-la-secretaria-de-cultura-156570.html>
  112. \_\_\_\_\_, (10 de diciembre de 2016). Muere Rafal Tovar y de Teresa, primer secretario de cultura. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/cultura/2016/12/10/muere-rafael-tovar-de-teresa-primer-secretario-de-cultura-175200.html>
  113. Reyes Calderón, V. (2014). El programa rescate de espacios públicos favorece la cantidad y no la calidad [tesis de maestría]. Centro de Investigación y Docencia Económicas, A. C. (CIDE), Ciudad de México. Recuperado de <http://repositorio-digital.cide.edu/bitstream/handle/11651/455/127987.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
  114. Reyes García, L. (2013). La ciudadanía en México. Un breve recuento histórico. *Polis*, 9(2), 113-149. Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-23332013000200005](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-23332013000200005)
  115. Rohnmer, S. (enero-junio, 2018). Límite, juicio y alteridad en Hegel. *Eidos*, 28, 103-119. Recuperado de [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1692-88572018000100103&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-88572018000100103&lng=en&nrm=iso)
  116. Salazar, F. (julio-agosto, 2004). Globalización y política neoliberal en México, *El Cotidiano*, 20(126). Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/325/32512604.pdf>
  117. Sandoval, A. (julio, 2006). Los laberintos contextuales de las fuentes orales, en *Guanajuato. Voces de su historia*, pp. 28-35. Guanajuato: Laboratorio de Historia Oral / Centro de Investigaciones Humanísticas.
  118. Sánchez Vázquez, A. (2005). "Apéndice: Socialización de la creación o muerte del arte". En Adolfo Sánchez Vázquez, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, (pp. 101-122). México: UNAM. Recuperado de [http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1848/06\\_De\\_la%20%20Estetica\\_ASV\\_2007\\_Apendice\\_101\\_122.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1848/06_De_la%20%20Estetica_ASV_2007_Apendice_101_122.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
  119. Sassen, S. (1995). La ciudad global: Una introducción al concepto y su historia, *Brown Journal of World Affairs*, 11(2), 27-43.
  120. \_\_\_\_\_ (2010). *Territorio, autoridad y derechos*. Uruguay: Pressur Corporation S.A.
  121. Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, Coordinación de Fomento a la Lectura y el Libro. (2012). *El libro verde*. Recuperado de <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/storage/app/uploads/public/576/ad6/d95/576ad6d95f943089988020.pdf>

122. \_\_\_\_\_, Subdirección de Pequeñas Empresas Culturales. (2014). México: Imaginación en movimiento. Empresas y emprendimientos culturales. Recuperado de <http://obs.agenda21culture.net/es/good-practices/mexico-imaginacion-en-movimiento-empresas-y-emprendimientos-culturales>
123. Secretaria de Desarrollo Social (SEDESOL). (2010). Diagnóstico de rescate de espacios públicos. Recuperado de [http://www.sedesol.gob.mx/work/models/SEDESOL/Sedesol/sppe/dgap/diagnostico/Diagnostico\\_PREP.pdf](http://www.sedesol.gob.mx/work/models/SEDESOL/Sedesol/sppe/dgap/diagnostico/Diagnostico_PREP.pdf)
124. Secretaría de Seguridad Pública (SSP). (18 de agosto, 2018). La unidad graffiti de la SSP-CDMX celebra su décimo quinto aniversario de expresión urbana. [Comunicado de prensa]. Recuperado de <https://www.ssc.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/la-unidad-graffiti-de-la-ssp-cdmx-celebra-su-decimo-quinto-aniversario-de-expresion-urbana>
125. Sheridan, G. (12 de marzo de 2019). *Una semilla del Fondo Nacional para la cultura y las artes* [El Universal online]. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/columna/guillermo-sheridan/cultura/una-semilla-del-fondo-nacional-para-la-cultura-y-las-artes>
126. Silva, A. (2006). *Imaginario urbano*. Bogotá, Colombia: Arango Editores. Recuperado de <https://imaginariosyrepresentaciones.files.wordpress.com/2015/05/silva-armando-imaginarios-urbanos.pdf>
127. Sotelo Inclán, J. (1981). La educación socialista, en Fernando Solana, Raúl Cardiel Reyes y Raúl Bolaños Martínez (Coords.), *Historia de la educación pública en México (1876-1976)*, pp. 234-326. Ciudad de México: FCE.
128. Subirats, J. (2016). Explorar el espacio público como bien común. Debates conceptuales y de gobierno en la ciudad fragmentada, en Patricia Ramírez Curri (Coord.) *La reinención del espacio público en la ciudad fragmentada* (pp. 73-98). México: UNAM
129. Torres Bernier, E. y Vega Hidalgo, A. (2018). El proceso de gentrificación en el barrio de Lavapiés, *Journal of Tourism and Heritage Research*, 1(3), pp. 41-70. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7400808>
130. Valenzuela Arce, J. M. (2013). (Coord.) *Welcome amigo to Tijuana: graffiti en la frontera*. México: Colegio de la Frontera Norte.
131. Vázquez, E. (2010). *En la línea de fuego. El Faro de Oriente cumple 10 años*. Nuestra aparente rendición online. Recuperado de <http://nuestraaparenterendicion.com/index.php/biblioteca/ensayos-y-articulos/item/137-en-la-%C3%ADnea-de-fuego-el-faro-de-orient-cumple-10-a%C3%B1os>
132. Ziccardi, A. (2016). Cuestión social y el derecho a la ciudad. En Fernando Carrión M. y Jaime Erazo (Coord.). *El derecho a la ciudad en América Latina. Visiones desde la política*, pp. 9-20. Recuperado de [https://www.puec.unam.mx/pdf/libros\\_digitales/el\\_derecho\\_a\\_la\\_ciudad\\_digital.pdf](https://www.puec.unam.mx/pdf/libros_digitales/el_derecho_a_la_ciudad_digital.pdf)

## DOCUMENTAL

133. Jaimie D'Cruz. (productor) y Banksy (director). (2010). *Exit through for the gift shop* [documental]. Reino Unido. Paranoid Pictures. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=a0b90YppquE>

134. Kästner, R. (2017a). The rise of graffiti writing. Wild style is born 1979-1981 [serie de televisión]. Alemania: Red Tower. Recuperado de <https://www.arte.tv/es/videos/072993-008-A/wild-style-is-born-1979-1981/>
135. \_\_\_\_\_. (2017b). The rise of graffiti writing. Kings of trains 1971-1984 [serie de televisión]. Alemania: Red Tower. Recuperado de <https://www.arte.tv/es/videos/080614-007-A/kings-of-trains-1971-1984/>
136. \_\_\_\_\_. (2017c). The rise of graffiti writing. Blek Le Rat [serie de televisión]. Alemania: Red Tower. Recuperado de <https://www.arte.tv/es/videos/080614-009-A/blek-le-rat/>
137. \_\_\_\_\_. (2017d). From downtown NY to Europe 1980-1981 [serie de televisión]. Alemania: Red Tower. Recuperado de <https://www.arte.tv/es/videos/072993-009-A/from-downtown-ny-to-europe-1980-1981/>
138. \_\_\_\_\_. (2017e). The rise of graffiti writing. Amsterdam 1980 1982 [serie de televisión]. Alemania: Red Tower. Recuperado de <https://www.arte.tv/es/videos/072993-010-A/amsterdam-1980-1980-1982/>
139. \_\_\_\_\_. (2017f). The rise of graffiti writing. Local street style [serie de televisión]. Alemania: Red Tower. Recuperado de <https://www.arte.tv/es/videos/085941-014-A/local-street-style/>
140. \_\_\_\_\_. (2017g). The rise of graffiti writing. Berlin in the nineties [serie de televisión]. Alemania: Red Tower. Recuperado de <https://www.arte.tv/es/videos/085941-016-A/berlin-in-the-nineties/>
141. Ahearn, C. (productor y director). (1983). *Wild style* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Wild Style. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GaXMfw0IJOo>

## ENTREVISTAS

142. Chiu, E. (13 de febrero, 2019). *Historia oral* [comunicación directa]. Delegación Coyoacán.
143. \_\_\_\_\_. (17 de abril, 2019). *Historia oral* [comunicación directa]. Delegación Coyoacán.
144. Chachachá. (3 de julio de 2019). *Historia oral* [comunicación directa]. Delegación Azcapotzalco.
145. Calladitos. (20 de julio de 2019). *Historia oral* [comunicación directa]. San Miguel de Allende, Querétaro.
146. Humo. (12 de julio de 2019). *Historia oral* [comunicación directa]. Delegación Venustiano Carranza.
147. Kidghe. (8 de agosto de 2019). *Historia oral* [comunicación directa]. Delegación Benito Juárez.
148. Vlocke Negro. (10 de octubre de 2019). *Historia oral* [comunicación directa]. Delegación Cuauhtémoc.
149. Koka. (27 de octubre de 2019). *Historia oral* [comunicación directa]. Delegación Cuauhtémoc.
150. Zukher85. (7 de diciembre de 2019). *Historia oral* [comunicación directa]. Delegación Tláhuac.

151. La India. (8 de diciembre de 2019). *Historia oral* [comunicación directa]. Delegación Cuauhtémoc.
152. El Mestizo. (30 de diciembre de 2019). *Historia oral* [comunicación directa]. Delegación Cuauhtémoc.
153. Bama, D. (11 de enero de 2020). *Historia oral* [comunicación directa]. Delegación Benito Juárez.
154. Macedo, I. (17 de enero de 2020). *Historia oral* [comunicación directa]. Delegación Cuauhtémoc.
155. Arias, T. (26 de enero de 2020). *Historia oral* [comunicación directa]. Delegación Tláhuac.
156. Bracamontes, E. (13 de febrero de 2020). *Historia oral* [comunicación directa]. Delegación Cuauhtémoc.
157. Rodríguez, P. (9 de junio de 2020). *Historia oral* [comunicación directa]. Delegación Cuauhtémoc.
158. Hernández, M. (11 de junio de 2020). *Historia oral* [comunicación online]. Ciudad de México.
159. Spurone. (16 de junio de 2020). *Historia oral* [comunicación online]. Ciudad de México.
160. Trasheer. (22 de junio de 2020). *Historia oral* [comunicación online]. Ciudad de México.
161. Pio Diego. (1 de julio de 2020). *Historia oral* [comunicación online]. Ciudad de México.
162. Gerso. (10 de julio de 2020). *Historia oral* [comunicación online]. Ciudad de México.
163. Los Nook. (3 de julio de 2020). *Historia oral* [comunicación online]. Ciudad de México.
164. Reyes, H. (27 de julio de 2020). *Historia oral* [comunicación online]. Ciudad de México.