



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN URBANISMO

DRAMAS DE LA CIUDAD CONTEMPORANEA, EXPRESIVIDAD TERRITORIAL Y DISEÑO PARTICIPATIVO

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR EN URBANISMO

PRESENTA:

ESTEBAN MANUEL GÓMEZ BECERRA

TUTORES PRINCIPALES

EFTYCHIA DANAI BOURNAZOU MARCOU (FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNAM)

JULIE-ANNE BOUDREAU ROUTHIER (INSTITUTO DE GEOGRAFÍA DE LA UNAM)

JAVIER TOSCANO GUERRERO (TECHNISCHE UNIVERSTITÄT CHEMNITZ)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

IVAN SAN MARTÍN CÓRDOVA (FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNAM)

MARGARITA CAMARENA LUHRS (INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES DE LA UNAM)

Ciudad Universitaria, agosto de 2023



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.

A la UNAM

Al CONACyT

A Jesucristo, quien es el verdadero dueño del changarro, yo solo soy el encargado

Índice

Introducción.....	5
I. Marco teórico y metodológico.....	6
1.1 Viraje al origen: de la estructura a la interacción.....	6
1.2 Espacio público: deificación cívica / realidad mundana	10
1.3 Drama social, estructura y <i>communitas</i>	15
1.4 ¿El <i>status</i> lo es todo?.....	21
1.5. <i>Communitas</i> disidente vs <i>communitas</i> estructural. Escape al miedo como idea maestra	26
1.6 Profanación de la estructura estética de la ciudad como respuesta contrahegemónica.....	31
1.7 Rompiendo el <i>estetisema</i> : “Ley de los cambios” como método para entender la síntesis expresiva de la <i>communitas</i>	40
1.8 Menos es más: <i>communitas</i> y síntesis del discurso estético	49
1.9 Emociones anticipatorias y ruptura de <i>estetisemas</i> para la comprensión de la lúdica <i>communitaria</i>	54
1.10 Modelo comparativo: Matriz de provocación de la acción política contrahegemónica en el espacio público	60
II. Provocación de la acción política contrahegemónica en el espacio público. (Estudio comparativo)	65
2.1 Primera prueba del marco teórico metodológico. Análisis comparativo general bajo la matriz de provocación.....	66
2.1.1 <i>House of time</i>	66
2.1.2 <i>No man’s land</i>	75
2.1.3 <i>Parklet</i> Miraflores	82
2.1.4 Conclusiones del primer análisis comparativo bajo la matriz de provocación	90

2.2 Segunda prueba del marco teórico metodológico. Andrómaco desde la matriz de provocación	96
2.2.1 Hipótesis de la variable 5 a prueba: Movimiento de <i>status</i> , ruptura de <i>estetisemas</i> y tendencia hacia la angustia en el caso Andrómaco.	124
2.2.2 Conclusiones del caso Andrómaco bajo la matriz de provocación	137
2.3 Aportaciones para el urbanismo.....	141
III. Disidencia en el infierno (Epílogo).....	144
Referencias	148
Anexo 1. Entrevistas para el caso 4.....	151
Anexo 2. Tablas de emociones anticipatorias.....	156

Introducción

El presente trabajo doctoral tiene como objetivo explorar los efectos del aprovechamiento de contextos conflictuales en el espacio público como pretextos para la provocación de formas de acción política contrahegemónicas sustentadas en la interacción lúdica y la experimentación artística colectiva.

Aunque el análisis del conflicto y la acción política en las ciudades no es novedoso, la pretensión de esta tesis se alcanzará mediante la construcción de un modelo metodológico que permita conocer de manera simultánea las causas estructurales y las motivaciones microsociales que sostienen la participación de una entidad colectiva efímera caracterizada por la ausencia de jerarquías para explorar sus efectos transformativos en la dimensión estética del espacio público.

Las hipótesis del trabajo se pondrán a prueba a través de un marco teórico y metodológico transdisciplinario que concatena contribuciones de la antropología, la sociología de las emociones y la producción artística plástica para analizar de manera comparativa cuatro casos en diferentes ciudades en los que se realizaron intervenciones participativas en el espacio público.

I. Marco teórico y metodológico

1.1 Viraje al origen: de la estructura a la interacción

La sociología posterior a la década de 1990 comenzó a esmerarse por dilucidar los vericuetos que el estructuralismo del siglo XX había soslayado en el intento de entender las fuerzas o las energías que sostienen la dinámica de los movimientos sociales a nivel microsial. Autores como Mc Adam, Tarrow o Tilly de la escuela norteamericana de Chicago, pretendieron realizar un viraje desde la mecánica de los grandes procesos, muchas veces contextualizados en la dimensión del Estado-nación y sus leyes, hacia perspectivas estratégicas con niveles de abstracción orientadas a los individuos (Jasper, 2012, p.15).

No obstante, estos modelos de análisis que no se desprendieron totalmente del estructuralismo cultural, tenían sus fundamentos en la corriente del *rational choice* y centraron la atención en las acciones y en las decisiones de los actores estratégicos como los líderes políticos con lo cual desestimaron las interacciones de las individualidades que conformaban las bases de los movimientos, al excluir aspectos psicológicos, afectivos, morales, de interés, identitarios o emocionales (Jasper, 2012, p. 15).

Este menosprecio por el componente interaccional tiene su origen en los albores del psicoanálisis freudiano, cuyas concepciones repercutieron hasta las escuelas sociológicas anglosajonas y europeas de la segunda mitad del siglo XX en donde perduraron dualismos que caracterizaban a la racionalidad como un elemento ligado a los procesos mentales y a la toma de decisiones políticas, dignas de los estudios académicos, mientras que la emocionalidad se mantuvo asociada a las necesidades básicas del cuerpo, la inmadurez (Jasper, 2012b, p. 47) y por tanto a los niveles más rupestres de la cultura y de la sociedad.

Para Jasper (2012) un enfoque alternativo fue el del construccionismo cultural que ha intentado superar las limitaciones estructuralistas, al ofrecer herramientas para comprender las emociones en los movimientos políticos como elementos propios de la cultura junto con la cognición y la moralidad. En esta vía, la sociología experimentó en los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI un intento de cambio hacia la exploración microsial al buscar entender los diversos propósitos que persiguen los seres humanos cuando se involucran en interacciones políticas. Considerar elementos como “la reputación, la intensidad de los vínculos, la sensualidad o el impacto que se puede alcanzar sobre el mundo” (Jasper, 2012b,

p. 50) ahora resulta necesario para la realización de análisis válidos y de mayor alcance.

El propio Jasper (2012b) reconoce este cambio en sociólogos como Charles Tilly o Theodore Kemper. El primero pasó de una visión eminentemente macrosocial durante los años 80 con textos como “Grandes estructuras, procesos amplios, comparaciones enormes” (Tilly, 1991) a reconocer con entregas como “*Emotion and motivation*” del año 2006 que factores como el orgullo propio, los valores morales y el compromiso personal en un nivel individual tienen efectos sobre la sensación de responsabilidad colectiva (Jasper, 2012b, p. 58). Por su parte, Kemper transitó de una perspectiva que soslayaba las formas de acción política en movimientos sociales (Jasper, 2012b, p. 57) -aunque tomaba en cuenta las emociones de los actores en contextos jerárquicos en libros como “*A social interactional theory of emotions*” del año 1978- a otra en donde conceptos que serán abordados más adelante en esta tesis como la *unidad de referencia* y la *idea maestra* se insertan en contextos de movilización colectiva más amplios – “*Status, Power and Ritual Interaction A Relational Reading of Durkheim, Goffman and Collins*” del año 2011 es un ejemplo-.

Estas nuevas tendencias han permitido desviar la discusión hacia un nivel estratégico de los movimientos sociales y de la acción política en el cual la movilización individual se entiende como un elemento que se hace dinámico a través de las motivaciones, los compromisos, los objetivos y las luchas que se generan para satisfacerlos. No obstante que tampoco se ha abandonado totalmente la idea de que las colectividades se cohesionan por fuerzas estructurales que a su vez se pueden identificar emocionalmente.

Un ejemplo son aquellas movilizaciones que se sostienen en narrativas generales de indignación, como los casos de reclamo al Estado por la desaparición forzada de personas en México, pero en donde esta emoción no necesariamente constituye la única fuerza que mantiene los vínculos, los afectos y la acción política, pues algunas personas que se adscriben a ellos podrían hacerlo por cumplir un compromiso moral con otros compañeros y familiares o por cualquier otro fin.

Para entender ejemplos como el anterior desde un replanteamiento estratégico del paradigma estructuralista con énfasis analítico en la acción, se hace necesario entender a los movimientos sociales en dos niveles no disociados: uno relacional, que se encuentra estructurado previamente por la cultura y otro interactivo, que surge en medio de las relaciones más amplias y en donde pueden converger las necesidades fisiológicas, los sentimientos y las emociones más básicas (Jasper, 2012, p. 15).

Estas situaciones son visibles en movilizaciones políticas o sociales conformadas en base a contradicciones estructurales sustentadas en narrativas estables, como las luchas feministas que tienen por referente las opresiones patriarcales, pero que a su interior encuentran disidencias y desencuentros que se revelan cuando el

significante movilizador y aglutinador entra en conflicto con formas particulares de concebir interacciones sexuales, íntimas, objetivos familiares e incluso, desacuerdos con las personas que lideran las opiniones.

En tal sentido el factor emocional a nivel individual e interactivo, lejos de constituir un elemento de irracionalidad conduce a las movilizaciones sociales en algún sentido u otro y conforma, como se verá más adelante, fuentes de energía y aprendizaje que motivan o desmotivan la acción, que enriquecen o empobrecen el compromiso y que permiten la evolución social de la especie humana (Elias, 1987, p. 343) al generar contextos donde se hace necesario gestionar las necesidades del “yo” frente a la otredad, desligándolas de la idealización de los símbolos y de las narrativas estructurales (Jasper, 2012, p. 25).

El estudio de la acción política y sus efectos desde esta perspectiva simultánea donde convergen el estructuralismo estratégico y el construccionismo cultural conlleva distintos retos como: tratar de determinar el momento en que surgen las motivaciones que movilizan al individuo; las energías que sincronizan a diversas personas para conformar una colectividad; los factores que favorecen o desmotivan la participación política y las satisfacciones de corto plazo frente a la búsqueda de resultados duraderos desde la acción conjunta.

Sobre la elucidación de los resultados de la acción política, Jasper había advertido que algunos sociólogos como Charles Tilly, en sus trabajos tardíos –por ejemplo, en el texto *“Dynamics of contention”* del año 2001- intentaron realizar aproximaciones a las cuestiones anteriores al generar conceptos como la “interpretación colectiva”. No obstante, estas categorías continuaron cayendo en las fallas del estructuralismo clásico pues generalizaron la conjunción de las acciones individuales al simplificarlas y aglutinarlas en entidades como una “mente colectiva” que cuando mucho tenían alcances metafóricos (Jasper, 2012, p. 17).

Una senda analítica y teórica que intenta superar las limitaciones de este estructuralismo residual (Jasper, 2012, p. 35) propone considerar al centro los “significados” que motivan la acción desde una posición de agencia individual en donde la experiencia que se vive a través del cuerpo y las emociones, determina las metas que las personas persiguen en interacción con la colectividad.

El sociólogo y politólogo argentino, Ernesto Laclau (2006) en sus últimos estudios sobre el populismo y sus efectos sobre la movilización social introdujo la noción de las “cadenas de equivalencias” con el cual trata de explicar el surgimiento del reconocimiento colectivo de significados y significantes que funcionan como referentes de identidad. Aunque su análisis no se centra en las emociones, su propuesta es un guiño para dejar de lado ideas como la “mente colectiva” para apostar por aspectos como la coincidencia y la equivalencia.

Todo indica que la tendencia analítica de los estudios sociales e incluso de las humanidades como el urbanismo pasará por generar teorías y metodologías que

permitan concatenar de un modo dinámico la herencia de escuelas europeas - representadas por teorías que implican la mecánica de los movimientos sociales y las agregaciones colectivas desde la individualidad- y norteamericanas con tradiciones sociológicas de procesos amplios, en una reconciliación con enfoques microsociales. “Para hacer bien las cosas, debemos cambiar nuestro vocabulario básico y nuestras imágenes, añadiendo a los individuos, sus elecciones, sus emociones y demás.” (Jasper, 2012, p. 38)

La incursión a través de estos enfoques conlleva retos mayúsculos que se reflejan en la proposición de métodos que permitan un entendimiento empírico de los fenómenos microsociales dentro de un marco más amplio. De hecho, Jasper (2012; 2012b) apuesta por los acercamientos etnográficos para empezar a explorar estas nuevas tendencias analíticas sin que necesariamente tengan que ser los únicos.

En este punto es donde resulta válido proponer metodologías experimentales que se dirijan hacia dos objetivos; el primero: recoger, sistematizar y otorgar un cauce interpretativo a los factores individuales que generan la acción dentro de una estructura más amplia y el segundo: comenzar a indagar en los resultados colectivos de la interacción y no únicamente en las causas.

La propuesta que se plantea en el presente trabajo, no se desliga totalmente de la herencia estructuralista porque como acepta Jasper, “las generalidades han sido bastante útiles para ordenar los análisis desde perspectivas con rigor académico” (Jasper, 2012, p. 38); no obstante, el enfoque que se pondrá a prueba a nivel microsociales para analizar la acción política en un contexto de conflicto en el espacio público recoge algunas de las propuestas sociológicas que han sido revisitadas en las últimas décadas, lo que sin duda, resulta arriesgado y por ello falible. Sin embargo, existe la convicción de que estas aproximaciones y por supuesto, la detección de sus fallas permitirán abrir brechas para el perfeccionamiento de metodologías que terminen por desechar los paradigmas generalizadores y allanen el camino hacia nuevas teorías de la acción política y social.

Para el presente trabajo se ha seleccionado la teoría del drama social del antropólogo inglés Victor Turner, quien ha sido considerado como continuador de la escuela estructuralista norteamericana y quien retomó para la elaboración de sus conceptos muchas de las nociones desarrolladas por Emile Durkheim como la “estructura” o la “efervescencia social”. Este modelo funcionará como una aproximación de ordenación analítica a un nivel relacional desde el cual observar las causas y los efectos de la acción política de una colectividad en contextos conflictuales en el espacio público.

Como se ha mencionado antes, de ningún modo se pretende que los procesos de movilización social se adecuen o se constriñan a los modelos teóricos generalizadores, sin embargo la puesta a prueba del drama social y sus categorías operativas más importantes -la estructura y la antiestructura- serán utilizadas para tratar de otorgar una comprensión simultánea de la acción política desde el dialogo

permanente con factores microsociales de nivel interactivo -en donde se encuentran las emociones y la experiencias individuales- y otro relacional -en donde operan las narrativas y los significados culturales hegemónicos que constituyen al espacio público.

Una de las preguntas sociológicas recurrentes en el estudio de los movimientos sociales y la acción política está relacionada con indagar cuáles son las causas que motivan y sostienen la participación, no solo en su origen sino desde una perspectiva dinámica a lo largo de todo un proceso social y probablemente el lugar más adecuado para buscar una respuesta es ahí en donde se viven las tensiones y las experiencias en primera instancia: el cuerpo humano y sus emociones.

Si a nivel estructural será utilizado el drama social como marco teórico y metodológico en el presente estudio lo microsociales será abordado desde la teoría de la “interacción social” desarrollada por el sociólogo norteamericano Theodore Kemper, quien ha replanteado en los últimos años los alcances de sus modelos propuestos en las décadas de 1970 y 1980, con el fin de hacerlos funcionales en contextos de movilización social a través de propuestas la inserción de herramientas analíticas como las “emociones anticipatorias” (Kemper, 2011).

El trabajo presente es un intento para contribuir desde la transdisciplina al estudio de los procesos sociales en su dimensión interactiva en las ciudades centrando la atención en la discusión de conceptos como el espacio público, la acción política y la transformación estética.

1.2 Espacio público: deificación cívica / realidad mundana

Desde una definición rápida podría decirse que el espacio público es un lugar abierto y receptivo de la ciudad en donde suceden cosas y experiencias. Las palabras “espacio” y “donde” inmediatamente remiten a lo físico, a lo que es tangible y desde ahí, lo más común sería tender hacia la imaginación de lo arquitectónico: la plaza con su trazado, la calle o el parque con sus amplitudes y sus elementos conformantes, los remates de los edificios, la textura del pavimento, el color de los árboles, el estado de conservación de los monumentos, el tipo de mobiliario, etc.

Si se permanece en esta visión, se corre el riesgo de suponer que estos elementos son estáticos y neutrales, que simplemente se encuentra allí ajenos a cualquier tipo de mediación o dispositivo de poder y control. No obstante, el tipo de interacciones y relaciones que surgen y se desarrollan en el espacio público develan que en su constitución existen tensiones que van más allá de lo arquitectónicamente visible y que constantemente condicionan la experiencia de las personas.

Dichas tensiones tienen su origen en la concepción ideológica del espacio público que a su vez sostiene sus cualidades estéticas y experienciales. Aldo Rossi, en su texto sobre “La arquitectura de la ciudad” explica que los seres humanos, en los inicios de la civilización, conformaron entornos artificiales que les resultaron propicios para la vida. A partir de ahí, la concepción propia de cada colectividad y de aquello que se hizo culturalmente “propicio”, derivó en la “construcción de valores que influyeron en el comportamiento humano y en el *locus* de su experiencia en el espacio” (Rossi, 2015, p. 9-10)

La evolución y el crecimiento de las sociedades y la reproducción progresiva de sus valores de lo propicio determinaron a la postre intencionalidades que derivaron en formas de expresión manifestadas con la concepción y construcción de arquitecturas que aspiraban a mantenerse vigentes en la historia. Esta pretensión de trascendencia conformó las bases ideológicas y estéticas de la ciudad a través de mecanismos de poder y control que inevitablemente han tenido repercusiones en la experiencia de las personas y que muestran una representación de la razón sobre el espacio (Rossi, 2015, p. 24).

Este hecho sugiere que la construcción del espacio se origina en motivaciones que pretenden el desarrollo de cierto tipo de relaciones y no únicamente de la satisfacción inmediata de necesidades vitales como la salvaguarda de la intemperie. Rossi, en su “Crítica al funcionalismo ingenuo” rechaza la concepción lineal de la arquitectura que se define desde un origen puro de causa y efecto, sustentado en un empirismo en el que las funciones asumen la forma. Para él, lo arquitectónico carece de autonomía –y se podría decir que también de neutralidad- pues si se encontrara determinado únicamente por la pretensión funcional de organizar lo estrictamente vital, perdería justamente su cualidad arquitectónica (Rossi, 2015: p. 32).

Es importante entender que para Rossi la arquitectura de la ciudad más que la disposición un espacio construido conforma “hechos urbanos” generadores de experiencias y memorias subsumidas a momentos históricos particulares. Estos hechos que el autor compara en diversos momentos de su texto a obras de arte tienen el potencial de ser interpretados colectivamente pero también individualmente (Rossi, 2015, p. 19).

Esto quiere decir que la arquitectura de la ciudad entendida en su dimensión estética se origina en pretensiones orientadas a la obtención de ciertos resultados pero que en términos experienciales nunca serán iguales para las personas:

...podemos afirmar que el carácter distintivo de toda ciudad y, por tanto, también de la estética urbana, es la tensión que se ha creado y que se sigue creando entre las áreas y los elementos, entre un sector y otro. Esta tensión viene dada por la diferencia de los hechos urbanos que existen en cierto lugar, y no solo se mide en términos de espacio, sino también de tiempo... (Rossi, 2015, p. 103)

Así, un elemento fundamental de las manifestaciones estéticas de la ciudad es la tensión que se genera entre distintos hechos urbanos que constituyen la expresión de lo que es “propicio” para la vida y por tanto, este valor cambia en los distintos momentos de la historia y adquiere significados diferentes para cada persona o grupo social. En este sentido, el espacio público de las ciudades puede ser entendido y concebido por lo menos desde dos perspectivas contrapuestas que en el fondo evidencian sus bases ideológicas y estéticas:

Según Jordi Borja, el espacio público adquiere sentido en su dimensión jurídica y se reconoce por su condición diferencial frente a la propiedad privada:

El espacio público es un concepto jurídico: espacio sometido a una regulación específica por parte de la Administración Pública, propietaria o que posee la facultad de dominio del suelo y que garantiza su accesibilidad a todos y fija las condiciones de su utilización y de instalación de actividades (Borja, 2000, p. 12)

También, puede adquirir valor por las relaciones que surgen ahí y que no se encuentran mediadas por el Estado:

...tiene una dimensión sociocultural. Es un lugar de relación y de identificación de contacto entre las gentes, de animación urbana, a veces de expresión comunitaria. La dinámica propia de la ciudad y los comportamientos de sus gentes pueden crear espacios públicos que jurídicamente no lo son, o que no estaban previstos como tales, abiertos o cerrados, de paso o a los que hay que ir. (Borja, 2000, p. 13)

Las definiciones anteriores sugieren que el espacio público posee una cualidad ideal, pues en él confluyen en armonía dos esferas que en la actualidad se entienden contrapuestas: lo público y lo privado. Desde un argumento estético podría decirse que su belleza reside en su aparente equilibrio perfecto, que materializa al mismo tiempo la propiedad de todos y de nadie, aunque en el fondo, se encuentre sostenida en la aplicación coercitiva de control por parte de la ley y del Estado.

El problema surge cuando allí se suscitan hechos que no estaban previstos dentro de las normas de lo “propicio” en referencia a los valores actuales. Ahí, el ilusorio halo de igualitarismo y la belleza adquirida desde el equilibrio entre lo público y lo privado se quebrantan. Finalmente se hacen perceptibles las contradicciones entre la pretensión de su arquitectura y la necesidad de la experiencia. Por ello, Borja comete un equívoco al tratar de definirlo desde su neutralidad y accesibilidad, puesto que las constricciones procedentes de la ley y de sus bases morales no precisamente les acomodan a todas las personas.

Si se observa con cuidado, la aspiración de neutralidad lo que pretende es la evasión del conflicto, al apelar a una estética del orden que además trata de

sostenerse en otros componentes discursivos e ideológicos como la democratización de la ciudad, el derecho universal y el comportamiento cívico.

Esta deificación del espacio público como el lugar de encuentro ideal en el que se pueden lograr consensos y en el que se puede practicar un nivel elevado de tolerancia y concordia ha sido ampliamente desestimada por otros autores -e incluso invalidada por la experiencia empírica. Manuel Delgado (2011) quien mira el concepto desde la antropología, explora su dimensión ideológica y concentra su crítica –en la cual enmarca precisamente a Borja- en las pretensiones democráticas por ciudadanizarlo a través de la promoción de valores cívicos enfocados en desactivar el conflicto en favor de la armonía.

Para Delgado, esta construcción ideológica –y estética- del espacio público no es más que el replanteamiento falaz de la calle, la plaza, el vestíbulo, la estación, etc... como entidades metafísicas, casi divinas, que deben ser respetadas y organizadas como escenarios perfectos en donde cobran vida los principios democráticos de comunicación, intercambio y mediación entre individuos, sociedad y Estado (Delgado, 2011, p. 7).

En esta misma línea crítica existen aportaciones desde la geografía humana que sostienen que las bases ideológicas del espacio público, entre las cuales se encuentran la pervivencia de la civilización y el civismo como asunciones universales, conllevan la pretensión de anular las diferencias culturales, socioeconómicas, de género y de performatividad, consideradas indeseables en determinados ámbitos sociales. Rosalyn Deutsche, apunta: “El ideal de un consenso no coercitivo que se alcanza por medio de la razón es una ilusión que se mantiene mediante la represión de las diferencias y particularidades.” (Deutsche, 2007, p. 53).

Ejemplos de estas contradicciones sobran: el comercio informal que para algunos disminuye la plusvalía del barrio pero que satisface las necesidades económicas de otros; los espectáculos artísticos improvisados que estorban el tránsito local pero que amenizan al turismo; el partido de fútbol en la plaza que incomoda y pone en peligro a los transeúntes pero que ofrece la posibilidad de recreación sin costo; la protesta ciclista que perturba los flujos del automóvil pero que visibiliza demandas de movilidad diferenciada; la calle que impide el libre tránsito porque ha sido cercada por la percepción de inseguridad; el parque abierto pero concesionado a privados que imponen condiciones específicas para su uso; el museo del Estado que promueve la cultura universal pero que impone un costo de entrada; el eslogan difundido desde gobiernos o empresas que exaltan el derecho a la diversidad social pero que tratan de esconder en la calle las manifestaciones sexuales no hegemónicas o la colocación del objeto artístico o religioso en la banqueta, que puede no gustar a algunos pero tener un gran valor simbólico para otros...

María Ana Portal, en su estudio sobre la apropiación del espacio público en la Ciudad de México a través de la instalación de símbolos religiosos en forma de altares en memoria de fallecidos o santos, anota:

...el espacio público no es neutral, es un escenario de conflictos y negociaciones sociales a diversas escalas que lo redefinen continuamente y que, si bien el Estado es el garante para su uso, los grupos sociales concretos establecen estrategias específicas para su utilización, su organización y su significación, desplegando y recreando los referentes identitarios necesarios para su reproducción. (Portal, 2009: 63)

Si seguimos las ideas de Rossi (2015), esto quiere decir que el espacio público adquiere sentido y significado en parte por sus cualidades jurídicas, arquitectónicas o de diseño que establecen desde la pretensión estética o ideológica dominante el valor de lo propicio, pero también, por los hechos urbanos que suceden en él y que en muchas ocasiones resultan disruptivos de lo primero.

Por tanto, para efectos del presente trabajo el espacio público se entiende como un entramado de tiempo y espacio en la ciudad concebido desde la pretensión ideológica y estética de procurar el encuentro armonioso y equilibrado de hechos urbanos públicos y privados.

Visto desde una posición constructorista (Jasper, 2012; 2012b) podría decirse que el discurso estético e ideológico democratizador del espacio público en las ciudades occidentales contemporáneas define su dimensión estructural y relacional, mientras que los hechos urbanos que surgen desde las experiencias y los deseos de diversos individuos en confluencia componen la dimensión interactiva.

Con el párrafo anterior es dable suponer que las tensiones estéticas de las que habla Rossi (2015) entre hechos urbanos pueden manifestarse también en ambas dimensiones pues aun cuando los comportamientos de las personas que utilizan los espacios públicos se encuentran mediados por la cultura general y los valores de determinada sociedad, las demandas, necesidades, deseos, aspiraciones, etc... de las individualidades en cada instante del tiempo y el espacio pueden resultar contrapuestas.

En la coyuntura entre ambas dimensiones es en donde las tensiones que surgen en el espacio público pueden derivar en conflictos capaces de poner en cuestión las expresiones y los valores de lo propicio y desde ahí, derivar en potencias transformadoras que pueden tomar forma como efervescencias destructivas pero también en acciones políticas generadoras de nuevas formas de identificación.

En los siguientes apartados se intentará comprender cómo podrían manifestarse estas formas de acción política y de qué manera pueden provocarse y tratar de aprovecharse en su confluencia entre lo relacional y lo interactivo.

1.3 Drama social, estructura y *communitas*

Como se ha mencionado al principio de esta tesis, las teorías estructuralistas generalizadoras resultan útiles en la medida en que permiten la introducción al estudio de los fenómenos sociales de una forma ordenada sin que esto signifique la pretensión de ajustar la realidad a sus parámetros pues justamente, su contraste con los hechos empíricos permite conocer sus fallas para tratar de contribuir a su mejora.

Para el caso particular en el cual se examinará la potencialidad del conflicto en el espacio público como contexto para la exploración experimental de la acción política contrahegemónica –concepto que se disertará más adelante-, se ha seleccionado el modelo del drama social propuesto por el escocés Victor Turner, reconocido como uno de los más fuertes exponentes de la antropología simbólica durante la segunda mitad del siglo XX.

La idoneidad de este modelo que se desarrollará en el trascurso del documento consiste en su carácter procesual y dinámico que permite identificar y enmarcar los momentos relevantes de los contextos conflictuales.

Para Turner, el drama social consiste en un proceso de varias etapas en el cual dos partes de una misma construcción social entran en un conflicto de *status* al percibir afectados de manera real o inminente sus intereses y su posición dentro de la estructura. Su modelo, considera la existencia de dos tipos de tiempo contrapuestos: uno “estático” o estructural que mantiene la estabilidad y otro “en libertad” disidente o antiestructural, que tiene el potencial para las transformaciones sociales (Turner, 1974, p. 4).

Turner (1974) señaló que la oposición de intereses es el elemento sustancial detonador de un drama social y supuso que los momentos sociales inarmónicos son valiosos porque muestran las contradicciones de la estructura, que en el ánimo de subsanarse develan el potencial para desembocar en la emergencia de procesos creativos, alternativos y novedosos.

Sin embargo, el antropólogo escocés advierte que el tiempo estructural y su contraparte antiestructural deben entenderse como apariencias analíticas, ya que la estructura es siempre “tentativa” y sus puntos de interacción y emergencia se constituyen como “propósitos” más que como “nodos” estables, por lo cual, un drama social puede no tener un final –ni un comienzo-, sino únicamente una reintegración como una trasfiguración de la estructura (Turner, 1974, p. 13).

Teóricamente, el modelo se compondría de cuatro fases no estáticas: la quiebra, en la cual una parte de la estructura percibe una afectación a su posición de *status* en un momento de incomodidad y cuestionamiento a la propia estructura, lo que

generaría una disidencia y un conflicto; la crisis, en donde las instituciones de la estructura buscarían formas de atemperar el conflicto; el desagravio en donde podría existir una forma de resolución del conflicto inicial y la reintegración o el cisma en donde se percibirían los resultados globales de la gestión política del conflicto (Turner, 1974, p. 15-16) –cada una de estas fases se explicará con oportunidad en el desarrollo de este trabajo.

Aunque este modelo tiene amplios visos estructuralistas, su autor no fue intransigente al reconocer que el cauce conflictual de los dramas sociales se nutre de elementos emocionales y motivacionales individuales, aunque su teoría no haya alcanzado a sentar bases específicas para su análisis (Turner, 1974, p. 13). En su lugar se centró en proponer la existencia general de dos entidades abstractas que daban vida al conflicto, desarrolladas en su texto denominado “El proceso ritual”¹: la estructura y la *communitas*².

La estructura supone una forma de vida normada jerárquicamente y la *communitas* se distingue como una disidencia colectiva que posee una naturaleza concreta, inmediata y de poca duración en donde las diferencias de *status* estructurales se diluyen para reunificarse hacia un mismo objetivo (Turner, 1974, p. 6). Para las instituciones que buscan sostener la estabilidad estructural el estado *communitario* podría resultar amenazante pues contiene la potencialidad de transformar las jerarquías y los límites de la normalidad establecida (Turner, 1988, p. 115).

Aunque se puede asumir que todo el cauce de un drama social es conflictivo el modelo de Turner resulta metodológicamente insuficiente para discernir las diferencias entre cada una de sus fases tentativas. Justamente aquí es donde se hacen visibles las falencias de la antropología estructuralista que él impulsó. No obstante, otorga algunas pistas para tratar de entender sus conceptos y así contribuir a su teoría.

Para Turner, el fenómeno conflictual consiste en el estremecimiento de los hábitos e intercambios que normalmente se desarrollan en una sociedad a causa de la tensión entre los intereses individuales o colectivos y los imperativos morales arraigados institucionalmente (Turner, 1974, p. 12). En un drama social, estas tensiones causarían un estado de incomodidad frente a la normalidad que podría manifestarse en el surgimiento de la *communitas* como construcción colectiva disidente pero que tendría la tendencia a reintegrarse en una nueva versión de la estructura.

¹ Originalmente publicado en inglés en el año de 1969 y reeditado en lengua castellana más de una década después.

² *Communitas* –también identificada en el modelo de Turner (1988) como “Antiestructura”- es la voz latina de comunidad. El autor utiliza esta palabra para diferenciarla dentro de su modelo teórico de otras acepciones de comunidad utilizadas como “forma de vida en común” y para acercarla más al ensamblaje efervescente de Durkheim como se expondrá más adelante.

Turner (1974) ejemplifica lo anterior mediante la historia del nacimiento y desarrollo de la orden franciscana - que compara con una forma de *communitas*- en el año 1220 cuando su fundador, Francisco de Asís decidió escindirse de su cargo en la *ecclesia* a partir de la revelación en un sueño en el que observó a una gallinita negra que, por más que lo intentaba, no conseguía cubrir con sus alas a todas sus crías debido a su extrema pequeñez (Turner, 1988, p. 147).

En su inicio, el religioso configuró un pequeño grupo en el cual sus adeptos tenían la obligación de ganar el sustento a través de la caridad, al rechazar cualquier forma de comercio, dinero y propiedad para apegarse a una forma de vida religiosa sustentada en el ideal simbólico de la pobreza de Cristo. Sin embargo hechos posteriores como el crecimiento del número de ordenados, la necesidad de atención a frailes enfermos, el relajamiento de reglas relativas a la posesión de propiedades conventuales, la influencia de los papas venideros y la aceptación de generosas limosnas enviadas por personajes interesados en el patrocinio de la orden, requirieron la creación de legislaciones para regular el proceder de los integrantes, de forma que continuaran apegados a los estatutos iniciales. Así, se gestó una reintegración a la estructura que gradualmente diluyó el carácter *communitario* de su origen.

Sin embargo, aunque se dé por hecho que las situaciones conflictuales que generan el nacimiento de la *communitas* derivan de una sensación de incomodidad por la inminente o inmediata amenaza al *status* queda la incógnita sobre cuál es el factor que determina la disidencia y la posterior permanencia en ella hasta antes de la reintegración en la estructura.

Al analizarse el ejemplo de San Francisco, se obtienen algunas pistas si se interpretan correctamente sus implicaciones emocionales pues al parecer al identificarse con el ave, el religioso experimentó una suerte de impotencia por ser incapaz de proveer del suficiente abrigo material a sus adeptos. Si se acepta esta premisa podría inferirse que la tensión generada entre el deber para con sus seguidores y la imposibilidad de lograrlo pudo haber causado una sensación subjetiva de pérdida de *status* sustentada en el miedo y la incomodidad de no cumplir con su misión, lo que le compelió a practicar la renunciación. No obstante, elucubrar sobre la motivación inicial del líder no explica cuáles pudieron haber sido las causas que mantuvieron a la congregación cohesionada en el estado disidente de la *communitas*.

Para Turner (1988, p. 150) la transmisión colectiva entre líder y adeptos del ideal simbólico de la pobreza manifestado en la metáfora del sueño resultó suficiente para explicar la conformación y el sostenimiento de la *communitas*. Sin embargo, la dinámica interaccional de la orden y su movilización hacia el mismo objetivo, no se sostiene satisfactoriamente por la idea de haber imitado la renunciación sagrada observada en Cristo, pues el hecho de haber sido necesarias posteriores legislaciones para regular el comportamiento de los integrantes muestra que otras

necesidades y aspiraciones más mundanas también estaban en juego. De cualquier forma, el problema en términos empíricos radica en que ya es imposible conocer de primera mano cuáles fueron las motivaciones y las fuerzas interactivas que permitieron este fenómeno.

Justamente, la superación de estas dificultades son las que sociólogos como James Jasper (2012; 2012b) han señalado como verdaderos desafíos para tratar de explicar de forma fehaciente las energías que hacen posibles las movilizaciones colectivas y las manifestaciones de acción política que surgen en ellas desde su inicio y hasta su desenlace. Pero antes de desechar la categoría de la *communitas* por su aparente inoperancia vale la pena revisar algunas otras discusiones para tratar de encontrar un factor teórico que justifique su existencia.

Roberto Esposito en su texto “Communitas. Origen y destino de la comunidad” parte de la idea hobbesiana de que las comunidades humanas tienen su base en el miedo al otro. El conflicto es siempre inminente y a partir de allí, las acciones políticas y la construcción del derecho surgen como dispositivos de control y de evasión. Según esta idea la mayoría de los hombres renuncian a aterrorizar a los más débiles para poder temer menos a los más fuertes y esta es la fórmula universal del orden social (Esposito, 2003, p. 60).

Para el filósofo la *communitas* –entendida como comunidad estructural en los términos de Turner- está ligada al sacrificio de la *compensatio* mientras que la *immunitas* –como salvaguarda de la soledad- implica el beneficio de la *dispensatio* (Esposito, 2003, p. 29). Si se entiende bien, esto quiere decir que la cohesión de la comunidad no se determina por una posesión en común que deba defenderse sino por la oportunidad de pertenecer a un círculo de protección frente a quienes están afuera y al mismo tiempo frente a aquellos que están adentro. Así, la persona dentro de la comunidad puede gozar de cierto grado de libertad individual a cambio de compensarla mediante el sacrificio de otra parcela de libertad a favor de los demás, al someterse de forma perenne a la deuda de evitar el conflicto y la disidencia prohibida por la ley.

Evidentemente, la *communitas* de Turner no es la misma sobre la que diserta Esposito, pues la que refiere el primero supone una suspensión efímera de *status*, reflejada en la ausencia de jerarquías y de dispositivos de poder, que teóricamente, generarían una supresión temporal del miedo al otro para así renunciar al dispositivo de control del derecho en un estado de libertad y de encuentro de “tú a tú” (Turner, 1988, p. 138).

Para Turner, esta cualidad de reciprocidad ideal en su *communitas* haría prescindible la necesidad de la ley al encontrarse eximida de conflicto y su valor radicaría en la oportunidad para apreciar momentáneamente la estructura desde la disidencia pero sin su total separación, es decir, tan solo apartada de aquella *communitas* de la que habla Esposito, que aspira a permanecer. Por tanto la primera puede entenderse como un momento de dilucidación colectiva desde el

cual surgiría la creatividad pues en realidad nunca logra escindirse completamente de la estructura (Turner, 1988, p. 145).

Al tratar de situar estos conceptos en los estudios de la ciudad y concretamente en casos específicos en el espacio público, surge la dificultad para diferenciar y operacionalizar a los actores estructurales y *comunitarios*. Teóricamente la clave estaría en identificar un cambio de *status* que suponga una “quiebra” -fase inicial de cuatro que según Turner (1974) componen a todo drama social- y en donde surge esta intuición de que algo que es contradictorio en la normalidad debe cambiarse a través de la consecución de algún objetivo común, aunque no sea claro.

Si se toma por válida la hipótesis de que el espacio público en las ciudades contemporáneas no diluye las contradicciones estructurales sino que puede incluso exacerbarlas y hacerlas más visibles dentro de la estructura política, económica, ideológica y jurídica dominante (Deutsche, 2007; Delgado, 2011) parecería que quien se considera real o simbólicamente en una posición marginal por su incomodidad y tiene disposición a utilizarla para generar alguna disidencia es quien podría representar el inicio de la *communitas*.

En seguimiento de lo anterior, surge también la cuestión sobre quién o qué representaría la normalidad en el espacio público. Borja (2000), Delgado (2011) y Portal (2009) nos entregan una idea común referida al marco normativo y a la regulación Estatal, mientras que Turner (1974) en sus estudios sobre sociedades tribales encontró la existencia de sistemas políticos tradicionales que asemejarían a pequeños Estados. Sin embargo, la noción de la existencia de una entidad jurídica reguladora, pero cognitivamente difusa como el Estado, parece no ser lo suficientemente potente en el sentido de establecer una normalidad si no se atribuyen a ella ciertas cualidades referenciales como la imposición de la ley y la expectativa del acceso igualitario a la justicia.

En otras palabras, la entidad Estatal podría no constituir una normalidad referencial por sí misma, sino únicamente asociada a su cualidad reguladora de *status* con respecto al conflicto, por ejemplo, como impartidora de justicia conforme a referentes determinados o como garante de acceso y protección a derechos en situaciones en las que se percibe que otro u otros actores podrían vulnerarlos.

Esta visión, supone entonces que la normalidad estructural también es dinámica empero, puede aprehenderse analíticamente y comprenderse si distintos órdenes legítimos y actores conformantes del conflicto dentro del drama social, reconocen las mismas unidades de referencia; por ejemplo, el marco jurídico vigente, las reglas del sistema económico o las costumbres y las creencias dominantes.

A continuación, se presenta un ejemplo de disidencia en donde las metáforas, lo simbólico y el espacio de una ciudad antigua, regulada por ciertas normas y costumbres dan lugar a una aparente *communitas*:

Richard Sennett (1994), en su texto "*Flesh and Stone*" originalmente publicado en 1976, narra la existencia de un ritual no oficial en la Atenas clásica dedicado al mítico dios Adonis. La festividad que se realizaba durante julio, el mes más caluroso del año, iniciaba cuando en homenaje al deceso de la joven deidad, las esposas e hijas de los ciudadanos atenienses sembraban semillas de lechuga en las azoteas de las viviendas para procurar su germinación y cuidado hasta el florecimiento de la planta que en la costumbre griega se encontraba asociada a la dominación masculina sobre el erotismo femenino³.

Una vez crecidas las lechugas, las mujeres que se habían esmerado en su cuidado las dejaban de regar para procurar que los embates del sol apresuraran su muerte. Ello, simbolizaba al menos dos cosas: la primera, que el calor asociado a la naturaleza de los hombres⁴ podía ser fuente de decadencia y destrucción, incluso para aquello considerado beneficioso por ellos mismos; y segundo, que las mujeres desde su propia voluntad creadora e interruptora eran capaces de abolir los símbolos de su opresión en una acción reivindicadora del mito y de la dignidad.

El ritual no culminaba allí, ya que la muerte de las lechugas en los tejados de la ciudad y de sus influjos anti-eróticos, marcaba el inicio de una movilización ritual venerante de Adonis que utilizaba las azoteas durante algunas noches como lugares de libre acceso femenino donde las asistentes invitadas o congregadas por la casualidad, se entregaban a la picardía y a distintas formas de placer no reconocidas por las autoridades de la ciudad (Sennett, 1994, p. 78).

Aunque esta festividad no tenía un carácter revolucionario era contestataria y disruptiva en tanto que buscaba una reivindicación antiestructural del *status* mediante una forma de expresión visible que no se encontraba dentro de los calendarios religiosos institucionalizados y que al mismo tiempo cuestionaba los referentes culturales dominantes desde una posición disidente y creativa.

³ Adonis en oposición a Heracles, quien era reconocido por su egoísta e insaciable virilidad, simbolizaba la perfecta belleza, la perenne juventud y la virtuosa capacidad de satisfacer el placer y deseo femenino por encima del propio, a tal modo que Afrodita, quien fuera patrona del amor y el erotismo, lo consideró por su generosidad como amante de todas las mujeres. Fue por ello, que después de su muerte a merced de un jabalí salvaje durante una jornada de caza, la diosa colocó el cuerpo sin vida del mancebo entre un campo de lechugas para que la tierra bebiera de su sangre y así impregnara e intoxicara a las plantas, consideradas beneficiosas por los poderes masculinos de la época por sus cualidades antiafrodisiacas y supresoras de la libido femenina.

Con esta consideración, Sennett (1994, p. 77) representa una idea subyacente a los esfuerzos de dominación masculina sobre la corporalidad y los ímpetus eróticos en la antigua Grecia, que a nivel urbano, se reflejaron en la disposición arquitectónica de las viviendas, diseñadas entre otras cosas para garantizar el confinamiento de las esposas e hijas a las labores domésticas y su distanciamiento frente a las visitas a los hombres de la casa.

⁴ Sennett (1994), menciona que durante las épocas de la Atenas de Pericles, alrededor del año 600 antes de Cristo, la naturaleza de las mujeres se encontraba asociada a la oscuridad y a las cosas frías como las cuevas, mientras que la del hombre se representaba del lado de la luz y del calor.

En resumen, el drama social puede entenderse como un proceso en donde actores de una misma estructura inician una interacción conflictual a causa de la percepción de un movimiento de *status* que les resulta incómodo. Teóricamente, la disputa transitaría por cuatro fases en donde se buscaría alguna forma de reintegración.

Por una parte, las instituciones de la estructura pugnarían por recomponer el orden previo, mientras que las fuerzas antiestructurales tenderían hacia la consecución de una nueva versión de la estructura. En este trayecto la disidencia puede tomar distintas formas entre las cuales podría alcanzar un estado colectivo de suspensión efímera de *status* en el que se inscribe la *communitas*.

Desde ahí sería teóricamente posible observar a la estructura de manera alternativa lo que podría dar lugar a una potencia creativa para explorar formas de acción política distintas a las institucionalizadas. En los siguientes apartados se intentarán discernir a mayor profundidad los factores interactivos que permiten la conformación y el sostenimiento de la *communitas* y se discutirá sobre su potencialidad como entidad transformadora.

1.4 ¿El *status* lo es todo?

De acuerdo con Turner, la *communitas* conforma apenas un elemento momentáneo del drama social compuesto de cuatro fases. El antropólogo menciona que es en la primera -la quiebra- donde se suscita “el disparador simbólico de confrontación o encuentro” (Turner, 1988, p. 185) es decir, la revelación del agravante o la diferencia frente a la estructura que puede motivar e incentivar la acción de un solo individuo o de un grupo disidente reducido.

Posteriormente, en algún punto del proceso entre esta fase y la segunda –crisis- es en donde el autor concibe la posible conformación de la *communitas* que consiste en una especie de limbo en donde los individuos pierden momentáneamente sus jerarquías en una suerte de aislamiento de la estructura (Turner, 1974, p. 12; 1988, p. 126) No obstante, su nacimiento no está determinado a suceder de forma inamovible entre la quiebra y la crisis, por lo que sumado a su carácter efímero y liminal resulta metodológicamente difícil identificarla en el contexto de los estudios sociales y urbanos.

Para tratar de encontrar una solución a esta limitante debe recordarse que en la configuración del modelo del drama social y sus conceptos, Victor Turner retomó algunas de las nociones sociológicas clásicas del estructuralismo como la efervescencia colectiva de Emile Durkheim, quien en su texto “Las formas

elementales de la vida religiosa” supuso que los ensamblajes efervescentes se nutrían de una energía proveniente del exterior mediante la cual las individualidades proyectaban sus sentimientos de confianza y pertenencia social, que aglutinadas en alguna forma de conciencia colectiva moral y armónica determinaba los niveles de simpatía, afecto y estima (Durkheim, 2006, p. 340).

Aunque la sociología actual ha desechado la idea de esa energía exterior capaz de conformar algo como una “conciencia colectiva” (Jasper, 2012) la posibilidad de que las coincidencias y las reciprocidades emocionales proyectadas a través de referentes (Laclau, 2006; Mouffe, 2013) sean un factor potente en la generación de colectividades, se encuentra vigente:

The key to effervescent assemblies and the collective representations they arouse is the joining of feelings and ideas. Emotions, especially intense ones, spread to all the other mental states that occupy the mind,” and pervade and contaminate representative objects, in other words, symbols (Olaveson, 2001, p. 98).

Más recientemente, el sociólogo estadounidense Theodore Kemper (2011) considerado uno de los pioneros de la sociología de las emociones y quien ha continuado por la senda estructuralista revisitándola hacia perspectivas microsociales, ha realizado una revisión de las ideas de Durkheim desde las cuales ha planteado su propia teoría de la “interacción social”. En ella, ha intentado operacionalizar la compartición emocional en los ensamblajes colectivos desde la percepción de ganancia de poder y reconocimiento -*status*- que los individuos creen obtener al adscribirse a ellos.

El vuelco de esta perspectiva con respecto a Durkheim reside en que la efervescencia colectiva no resulta de una excitación emocional resonante en una multitud que se insufla desde fuera, sino de la oportunidad interaccional que cada individuo percibe en la movilización social para hacerse visible en una situación determinada y con la cual es posible obtener una ganancia de *status* o poder con respecto a la propia colectividad y a una unidad de referencia que puede ser real, simbólica o imaginaria.

Esta unidad de referencia puede advertirse indirectamente en Durkheim (2006, p. 340) cuando ejemplifica la “conciencia colectiva” de los cruzados medievales, quienes se aprestaban a la acción, afianzados en su creencia compartida de que el arrojo individual en su misión divina sería reconocido por la mirada benévola de su dios, lo que ante el grupo y en palabras de Kemper (2011) significaría para el más o menos valiente una ganancia o pérdida de *status* dentro de la colectividad.

Expresado de otra forma: la energía efervescente que permite la cohesión de una colectividad no se encuentra en la sociedad como entidad sublimada, sino en el individuo que al querer ser parte de ella, realiza acciones que le dan la oportunidad

de ganar reconocimiento o valor y a su vez otorgarlos a otros como estrategia para seguir obteniendo valor.

Sin embargo, igual que con el surgimiento de la *communitas* dentro de las fases del drama social, puede resultar metodológicamente problemático tratar de establecer un punto de partida para la interacción social individual dentro de una efervescencia colectiva, lo que en realidad es teóricamente coherente con la idea de Turner de que los procesos sociales no son estáticos y sus elementos no pueden entenderse como nodos sino como intenciones. En otras palabras, el surgimiento de cualquier colectividad podría no ser el "inicio" sino el momento/elemento más visible de un proceso que puede reflejar un estado emocional recíproco y coincidente frente a ciertas unidades de referencia pero en donde hubo ejercicios previos de gestión, reflexión o convocación. En tal sentido ¿Cómo se juegan las interacciones colectivas?

Según Kemper (2011) en todas ellas hay dos dimensiones, una de poder y otra de *status*. La primera se encuentra mediada por una relación coactiva, mientras que la segunda es volitiva. El poder supone necesariamente una imposición o una obediencia, mientras que el *status* se mueve por el interés de otorgar o recibir un beneficio en forma de reconocimiento. Ambas dimensiones pueden apreciarse desde una perspectiva escalar bajo la cual se juegan posiciones dentro de una estructura social interaccional en donde siempre habrá lugares para la sub y sobre ordenación: quienes tienen más o menos poder o quienes tienen más o menos *status*.

Según el autor esta desigualdad conlleva a los individuos a experimentar estados emocionales asociados a su posición, por ejemplo, quienes ejercen mayor poder podrían experimentar vergüenza por imponer su voluntad injustamente o júbilo por encontrarse por encima de los otros, mientras que quienes se encuentran subordinados podrían sentir frustración o rabia por percibirse avasallados o en contraparte, alivio por carecer de responsabilidades.

Para el caso del *status* que es volitivo, se podrían experimentar otras emociones, por ejemplo: ansiedad, envidia o resentimiento cuando se considera que no se obtuvo el reconocimiento adecuado; compasión cuando se piensa que el otro sufre injustamente o amor cuando se supone que el otro lo merece por sus cualidades. Así la sensación de pérdida o ganancia de *status* grupal o individual, se encuentra asociada a contextos culturales y morales específicos.

De ambas dimensiones, posiblemente la que ofrece una mayor factibilidad operacional desde la perspectiva de Kemper (2011) es la del poder, sobre todo, cuando se observa en un contexto estructural normativo y formalmente jerarquizado. Sin embargo para el caso del *status*, al no proceder de una designación o de la posesión de los recursos para avasallar la voluntad de la otredad, su intercambio se debe sustentar en una fuerza distinta que es precisamente la unidad de referencia que solo funciona contextualmente y que

puede ser formal, tradicional, imaginaria, simbólica o intuitiva. Algunos ejemplos podrían ser: la obtención de un título universitario como situación de éxito frente a la familia o la renuncia a los estudios como un acto de valentía y disidencia frente a los amigos; el denuesto al vándalo por parte de algunos segmentos sociales al haber profanado la escultura histórica con un *graffiti* o el reconocimiento a su arrojo dentro de su *crew*; la presuntuosidad en redes sociales por haber pagado una alta suma de dinero para entrar a algún concierto exclusivo o el impacto que causa aquel que sin tener dinero logró entrar al mismo saltándose la valla mientras profería mofas al personal de seguridad.

Los ejemplos anteriores resultan sumamente útiles pues la obtención de *status* no resulta tan obvia y tampoco está directamente relacionada con el nivel de poder que puede ejercerse: Alguien con mucho poder puede gozar por el contrario de poco *status* en cierta situación o viceversa. Sin embargo, para Kemper la búsqueda de *status* con respecto a una unidad de referencia como la familia, la *crew*, los amigos o las redes sociales no tendría sentido sin un justificante legítimo moral o amoral que motivara la acción.

Para explicar lo anterior el sociólogo introduce a su modelo la categoría de la idea maestra (Kemper, 2011, p. 37) que constituye el máximo valor de lo deseable con respecto a una unidad de referencia. Un ejemplo contemporáneo puede encontrarse en el valor de la disidencia y reivindicación feminista cuando se lucha por la abolición del patriarcado como representación simbólica de todas las injusticias y desigualdades históricas de género.

En este contexto, la lucha contra la opresión y el concepto del patriarcado en sí, conforman metáforas y símbolos que concatenados en un discurso específico sirven para justificar actos de reivindicación de *status* como la búsqueda de derechos diferenciados o la profanación del espacio público pero que en otros contextos y frente a otras unidades de referencia, sustentadas en ideas maestras más conservadoras, resultan inadmisibles y por tanto derivan en el retiro de *status*.

Un aspecto criticable de la teoría de Kemper es la suposición de que los individuos realizan sus acciones colectivas únicamente con el fin de obtener una ganancia en reconocimiento social, puesto que ello deja aparentemente fuera a las formas de acción altruista y “desinteresada”, sin embargo, si se entiende que la percepción de ganancia de *status* siempre es contextual e interaccional y que depende de las infinitas combinaciones que puedan surgir entre los imperativos culturales, las unidades de referencia y las ideas maestras la situación cambia.

Un ejemplo de lo anterior, podría ser aquella mujer que no cree o no está convencida de la lucha feminista para abolir el patriarcado pero que sin embargo, cede a la invitación de una amiga a movilizarse durante una manifestación, no por compartir los objetivos políticos del movimiento, sino con el fin de afianzar la amistad como idea maestra y como estrategia para evitar ser relegada de su unidad de referencia.

Desde esta perspectiva, la adscripción a un movimiento social o incluso cualquier acción política estaría mediada por factores como el compromiso con cierta causa y este a su vez se determinaría por la idea que cada persona pudiera imaginar respecto a la obtención de *status*.

Justamente, la socióloga y geógrafa canadiense, Julie-Anne Boudreau en sus estudios sobre las formas de hacer política en las ciudades, sugiere que la acción procede de una subjetivación que ubica al individuo en una situación de discordia social desde la cual se justifican causas. De esta manera, la acción política no surgiría de la deliberación en busca de consenso sino de una pulsión por cambiar algo que no encaja con la manera de interpretar un contexto desde una perspectiva ética o normativa y que se traduciría en la asunción de compromiso (Boudreau, 2017, p. 78).

Al seguirse la discusión desde Kemper, esta interpretación del contexto mencionada en el párrafo anterior estaría mediada por las ideas maestras y las unidades de referencia preconcebidas del individuo que justificarían el compromiso con la causa respecto de “lo deseable” en un sentido de obtención de *status* para sí mismo y posteriormente para la colectividad.

Para ejemplificar esta idea se retoma la anécdota de un joven montrealés -recogida por la autora- quien después de realizar un viaje por Europa como “mochilero” adquirió conciencia sobre las implicaciones de no tener más que algunas pertenencias y pasar la mayor parte del tiempo en la calle soportando frío e incomodidades por lo que a su regreso a Canadá, decidió comenzar a trabajar en un refugio para indigentes (Boudreau, 2017, p. 81).

Al analizar la argumentación del joven, que a continuación se transcribe, es posible deducir algunos de los elementos de la teoría de la “interacción social” (Kemper, 2011) como la asunción de unidades de referencia, la operación de ideas maestras y la motivación para la obtención de *status*:

Well, after my trip, it has... you know, I lived with backpack, so I know what it's like to be outdoors from 7a.m. to 7 p.m. You know, it's nothing in a sense, but I experienced a little of what it's like: it's cold, it's unpleasant. So, it is a little bit because of that, to give back. (Philippe, March 2009)
(Boudreau, 2017: 81)

Se ha mencionado que para Kemper (2011) la motivación para adquisición de *status* se encuentra asociada a la aprobación o desaprobación que el individuo pueda encontrar con respecto a una unidad de referencia -que puede ser real, simbólica o imaginaria como: dios, la familia, la pareja, el club social, los compañeros del trabajo, etc.- que a su vez se sustenta en la satisfacción de alguna idea maestra como disparador moral o amoral de la acción –hacer el bien a través de una asociación de beneficencia para poder después presumirlo; tratar de ser mejor persona cada día como mandato social de moda; la atracción del buen Karma

para gozar después de una vida mejor o expiar la sensación de culpa que el individuo siente frente a otras personas por tener un mejor nivel de vida.

Si el caso del chico montrealés comienza a interpretarse enmarcado en el modelo del drama social y la teoría de la interacción social, se puede percibir que el joven experimentó los movimientos de *status* en al menos dos vías: la primera como una quiebra de su propia condición de normalidad al compararse de forma imaginaria a través de una experiencia reveladora con un indigente. En segundo término, como una forma de desagravio al asumir una postura altruista como idea maestra de la acción social deseable, en donde la indigencia se convierte en una unidad de referencia a superar dentro de algún mandato social que no es explícito en la narración pero que al mismo tiempo, muestra un viso de comparación con otra forma de vida y otra unidad de referencia que queda en evidencia en la sensación de haber pagado una deuda. Ello se hace perceptible cuando menciona: "*it is a little bit because of that, to give back*".

¿Es este acto aparentemente desinteresado del chico montrealés, una forma de salvaguardar su *status* frente a sí mismo y frente a los demás en un contexto de incomodidad revelada y de cuestionamiento estructural?

¿Será una quiebra de este tipo, afianzada en una carga emocional de miedo a perder o a no ganar *status* frente a cierta unidad de referencia lo que podría mantener cohesionada la participación en un contexto colectivo?

1.5. *Communitas* disidente vs *communitas* estructural. Escape al miedo como idea maestra

Una de las hipótesis principales que sustentan el marco metodológico de la presente tesis está relacionada con la idea de que la cohesión de la *communitas* y su potencia política posterior estaría afianzada en el miedo que sus adeptos o integrantes podrían experimentar ante la inminencia de perder o no ganar *status* en un contexto conflictual que les afecta colectivamente. En este sentido la única vía posible para la salvaguardar su posición radicaría en el compromiso de participar a través de una especie de tregua antiestructural en un momento de disenso frente a la comunidad más amplia. En el presente apartado se argumentará más a fondo al respecto.

La noción de comunidad ha sido útil en las ciencias sociales para tratar de explicar las dinámicas de la sociedad, sobre todo cuando por eficiencia metodológica se procura aglutinar u homogeneizar a un grupo de personas que aparentemente,

comparten una forma de vida igualitaria o se movilizan hacia un mismo objetivo. Sin embargo, la idea de que esta existe como construcción solidaria en la cual subsisten intenciones altruistas para generar un bien común recíproco ha sido cuestionada por autores como Richard Sennett, quien en su texto "Los usos del desorden" (2001) señala que la verdadera fuerza cohesiva radica en el miedo a lo desconocido, a la inestabilidad y a la otredad.

Para Sennett, este miedo tiene su origen en el pensamiento imperioso individual por evitar el dolor que causan los cambios y los conflictos asociados a la adquisición de madurez durante el desarrollo de la vida adulta, reflejada en la pérdida de los ímpetus pueriles y adolescentes por explorar el mundo (Sennett, 2001, p. 86). Dicho de otra manera, el mito de la comunidad surge de la auto-represión individual para mantener el orden social a través de la interiorización de la idea engañosa de la igualdad de condiciones, de necesidades y de intereses entre las individualidades.

Si se reflexiona lo anterior desde la crítica relativa al espacio público como ideología, se entenderá que el mito señalado por Sennett, se hace tangible en las ciudades actuales, justamente en las imposiciones cívicas surgidas en los ideales democráticos de igualdad y consenso que propugnan el autocontrol con el propósito de procurar el orden y la evasión del conflicto en favor de la estabilidad de una gran comunidad. Esto sería: un espacio público adulto, neutral.

No obstante, con todo y los constructos jurídicos y políticos que intentan mantener el orden, es claro que siempre existirán elementos disruptivos, como violaciones a las normas, que ponen en cuestión a esa gran representación armónica comunitaria. En su lugar, Sennett (2001, p. 171) dice que lo que prevalece en cualquier sociedad humana es la agresión, la violencia y el deseo de obtener ventajas y privilegios.

En esta línea, el autor propone que la auténtica potencia que mantiene vivas y funcionales las relaciones humanas es la inevitable existencia del conflicto y la imperiosa necesidad de zanjarlo para sobrevivir a la interacción con los otros. A partir de este argumento, Sennett desdeña prácticas como la planificación urbana Estatal en tanto que suprime la experiencia conflictual de los habitantes al apropiarse de su responsabilidad y de su capacidad política (Sennett, 2001, p. 202).

Sennett trata de ejemplificar lo anterior a través de un escenario hipotético extremo en el que una vez abolida la planeación urbana, el verdadero uso del espacio adquiere una mayor relevancia en las vidas de los usuarios al estar en su potestad y al eliminarse el destino predeterminado, por lo cual, el carácter de la ciudad dependería de la estabilidad de los vínculos y las alianzas de las personas que la habitan (Sennett, 2001, p. 202). Pero ¿Acaso las alianzas y la estabilidad no pasan por un tamiz estratégico y planificado que deriva en alguna forma de comunidad?

Lo anterior se intentará responder con las propias ideas de Sennett. Si se revisa la totalidad de su discurso se puede advertir que la argumentación central consiste en acometer el concepto de comunidad como representación válida de una mayoría

para concebir en su lugar un entramado de emergencias individuales que se reprimen a sí mismas con el fin de evitar conflictos.

No obstante, cuando la inevitable confrontación se revela, estas emergencias particulares se ven en la necesidad de generar mecanismos de resolución que atenúen las escaladas de violencia y de prolongación de la disputa. Algo así como habilitar una tregua (Sennett, 2001, p. 205). ¿No significa ello un intento de controlar el destino común a través de un consenso que tiende hacia la institucionalización? A continuación, un ejemplo más concreto:

...podríamos imaginarnos la situación cotidiana en que un hombre rehúsa enfrentarse al hecho de que un establecimiento que está construyendo en determinado lugar del barrio eliminará un solar vacío que los niños necesitan para jugar. El empresario es obstinado y por tanto, los vecinos que son la única fuerza capaz de doblegarle en ausencia de todo control central, deben comenzar un dilatado proceso de amenazas, halagos y hostigamiento de modo que finalmente logren ablandarle. Pero aplicar esta presión, -organizar boicots, manifestaciones, recabar firmas, etc... (Sennett, 2001, p. 253)

Cuesta trabajo no observar en el párrafo anterior algunos visos de surgimiento de la comunidad institucionalizada de los que Sennett pretende desprenderse. Primero los niños: Tal parece que su emergencia no es válida, porque el conflicto que en principio competiría a ellos, tiene que ser asumido de forma representativa por otros. Ello podría justificarse al decirse que los niños no tienen capacidades de acción política y por tanto “los vecinos que son la única fuerza capaz” –los adultos si se entiende bien- son quienes tienen que zanjar la disputa. ¿Por qué asumir el problema de otros? ¿Quitarles el espacio a los niños provocaría la desestabilización de un orden preexistente a la llegada del obstinado empresario?

Si se interpreta a mayor profundidad parece que el solar vacío crea en ese entramado social – al que todavía no se le quiere llamar comunidad- condiciones de convergencia sustentadas en una tradición de uso que ante la emergencia se reflejan en un estallido de solidaridad – probablemente ensamblado en el miedo coincidente por la pérdida de *status* que significaría subyugarse a las intenciones empresariales. Así, el terreno de juegos infantil representa *a priori* y no como emergencia, un bien común asociado a una unidad de referencia mayoritaria que percibe en este un elemento de estabilidad para el barrio.

La segunda cuestión: Sennett es enfático en señalar que la condición de igualdad que supuestamente conforma a las comunidades es falsa sin embargo, ante ciertas circunstancias pareciera que es sociológicamente válida cuando se trata de resolver conflictos, como en el caso de los métodos por los cuales se enfrenta al empresario: manifestaciones, boicots y firmas.

Obviamente, no se trata de caer en la trampa de asumirse que un documento con firmas o que una manifestación conjunta hace iguales a las personas. Sin embargo, es concebible creer que el deseo o la necesidad de conseguir y mantener ciertos objetivos o condiciones que temporalmente se convierten en unidades de referencia compartidas pueden generar cierto tipo de comunidad temporal.

Lo expresado en el párrafo anterior es crucial para todo este estudio, principalmente si se acepta el axioma de Sennett sobre que la igualdad estructural en cualquier comunidad es utópica y por tanto falsa en los hechos. Y es precisamente por ello que se ha elegido a la *communitas* como unidad teórica de análisis, dado que se adapta de forma coyuntural a situaciones específicas de conflicto en donde la idea de igualdad no es más que liminal.

Aquí la pregunta recae en el mismo lugar: ¿Podría ser el miedo al cambio y la incertidumbre en la posición de *status* que ello significa –al perderse por ejemplo el valor estructural del solar- lo que en realidad cohesiona y moviliza a la *communitas*?

Para contestar lo anterior surge una hipótesis: En un nivel estructural se encontraría una forma de comunidad o de *communitas* -del tipo que analiza Esposito (2003) - sustentada en el miedo que supone haber contraído una deuda perene por protección que se paga sin final mediante la cesión de libertad. Aquí el miedo se hace llevadero, se aprende como una condición social compartida, generadora de una tensión aceptable.

En otro nivel, uno antiestructural, se situaría la *communitas* de Turner (1988), derivada de un descontrol o una exacerbación del miedo estructural “apaciguado” que se hace visible con una quiebra que muestra la fragilidad del contrato adquirido en la comunidad/*communitas* primaria. Esta situación límite de miedo colectivizado, ya no a los demás, sino a quedar fuera del contrato deudor de la estructura sería la condición para sostener un compromiso participativo abocado a sostener una tregua liminal caracterizada a su interior por la suspensión temporal de *status*.

Si se retoma el ejemplo de la *communitas* de San Francisco de Asís desde la reflexión precedente, podría elucubrarse que al serle revelada a través del sueño su incapacidad para cumplir con su deber frente a su comunidad y frente a su Dios -unidades de referencia- el religioso optó por la renunciación –idea maestra- justificada en el ideal simbólico de la mendicidad de Cristo, como mecanismo para pagar su propia deuda social y así salvarse de su inminente pérdida de *status* con la posibilidad de aprovechar el contexto para ganar aún más o al menos mantener el que ya tenía.

Al mismo tiempo, los adeptos al encontrarse en un contexto en el que se encontraban escindidos de la comunidad/*communitas* estructural, debieron generar alguna estrategia participativa para evitar quedar doblemente fuera y permanecer al menos en la disidencia de la *communitas* antiestructural.

¿Cuál sería el carácter de esta estrategia participativa?

Para autores como Van Deth, la participación política tiene un componente de acción no coactivo realizado por la ciudadanía en relación con el gobierno o el Estado sin estar restringida por fases o procesos específicos como las elecciones para cargos populares (Van Deth, 2014, p. 351).

No obstante una participación *comunitaria* disidente estaría momentáneamente fuera de las lógicas de institucionalización Estatal pues teóricamente el Estado es la representación más potente de la *communitas* estructural. Además, sería difícil establecer que una situación conflictual de miedo extremo por el riesgo que supone quedar fuera pudiera no considerarse cercana a la coacción.

En este sentido el carácter de la participación política de la *communitas* disidente, más que surgir con el ánimo de alineación estructural se acercaría más a la noción de Mouffe (2013) relativa a la generación de formas novedosas de identificación que pretenden influir, cambiar o hacer frente a las relaciones de poder existentes (Brough y Shresthova, 2012, p. 6).

Así, la *communitas* disidente puede ser justificada y entendida como un conjunto interaccional de individuos que surge y se sostiene en una tregua participativa liminal dentro de un proceso de conflicto en el que se hace imperativo sobrevivir a los embates procedentes de la estructura y a la posibilidad de quedar fuera de su protección.

Pero observado desde el urbanismo ¿Es suficiente el disenso liminal de la *communitas* para instrumentar acciones políticas contrahegemónicas que produzcan transformaciones en el espacio público?

1.6 Profanación de la estructura estética de la ciudad como respuesta contrahegemónica

Para el geógrafo marxista David Harvey (1998) la estructura estética de las ciudades puede entenderse como una especie de panal o laberinto con redes de interacción social desde donde se generan múltiples experiencias sensoriales. Estas tendrían su origen más que en la producción racionalizada del espacio o de bienes y de servicios, en la inevitable exposición y necesidad individual y colectiva del consumo masivo de signos e imágenes que se manifiestan como señales de la distinción social.

Desde esta perspectiva, la capacidad de consumo de las personas es determinante para una parte de sus experiencias urbanas, pero otra, se encuentra mediada por las potencialidades de los símbolos y los signos que se perciben en el escenario y que muchas veces reflejan realidades inaccesibles, al inducir al individuo en una dinámica de roles diversos y efímeros que generalmente resultan contradictorios.

Esta distorsión entre la capacidad de acceso, consumo y la multiplicidad de posibilidades que aparentemente ofrece la ciudad podría llevar a la suposición de la existencia de un contexto inaprehensible –asociado a la posmodernidad- que suprime la capacidad de agencia (Harvey, 1998, p. 65). Sin embargo, las contradicciones estructurales subsisten porque se aprecian por los sentidos, se hacen tangibles en el cuerpo y se interpretan emocional o cognitivamente.

Si se trata de sintetizar lo anterior desde la noción estética de la ciudad en Rossi (2015) se recordará que esta se encuentra sostenida en la representación expresiva de lo “propicio”. Una especie de trampa ideológica orientada a preservar ciertos modos y costumbres de vida dominantes a los que la mayoría de las personas no pueden acceder, pero suficientemente potentes para mantenerse como representaciones de las aspiraciones más deseables y respetables.

Walter Benjamin en su ensayo sobre “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” (2003) escrito antes de la segunda guerra mundial, entiende que la masificación de los aspectos de la vida bajo el modo de producción capitalista no solo ocasiona productos industriales para el consumo, sino actitudes y desempeños humanos subsumidos a una estetización dominante tecnificada y reproducible.

Las dinámicas de construcción de la ciudad capitalista –ahora “neoliberal”⁵- no escapan a ello. Su planeación, su crecimiento, su segmentación, sus bordes, sus

⁵ Paulani (1999) anota que el neoliberalismo es un replanteamiento de las ideas de libertad individual y derecho a la propiedad privada de la doctrina liberal clásica, promovido después de la segunda

divisiones, sus centros de encuentro, de exclusión y sus discursos obedecen a diseños, reglas y a arquitecturas orientadas a generar experiencias alineadas primordialmente al mantenimiento de las condiciones más adecuadas para la acumulación y maximización individual del capital.

Conceptual y discursivamente, “La Ciudad” desde su nombre, genera una ilusión de integración que se imagina con su aparente continuidad física en el tiempo y en el espacio al ocultar sus contradicciones debajo de varias capas: Una de ellas, quizá la más perceptible, es la que configura los elementos estéticos de la ciudad, sus arquitecturas y amenidades. Aquello que se muestra como una envoltura estilística pero que esconde las relaciones y dinámicas subyacentes de trabajo y explotación.

Para Rossi (2015) esta forma de concebir la ciudad la asemeja a una obra de arte pues los hechos que suceden en ella acontecen en dos vías: la primera como un producto experiencial para el público y la segunda como una interpretación del propio público sobre lo que es perceptible. En ambos casos, el denominador común puede hallarse en la legibilidad de su intención estética.

Para entender lo anterior, el propio Rossi al hacer referencia a ciertas características físicas y arquitectónicas de la ciudad como las tuberías de agua, asume que estas no forman parte de la experiencia pues se encuentran ocultas a la percepción de los usuarios (Rossi, 2015, p. 32) como si el producto artístico que pretendiera exponerse al público prescindiera de estos elementos en favor de sus cualidades estéticas. Sin embargo esta visión resulta operativa en momentos específicos, por ejemplo, en el avistamiento de la fuente que al funcionar correctamente adorna la plaza y en donde el espectáculo de agua permite al espectador olvidarse de los elementos subyacentes.

Esta dinámica de ocultamientos que forma parte de la estetización de la cotidianidad urbana causaría sobre las personas una especie de confusión crónica capaz de limitar su potencial para inspirarse y transformar la realidad, manteniéndolas como parte de una masa acrítica, complaciente y disociada en un estado de contemplación o “anestesia” (Buck-Morss, 1992) abocada al consumo de experiencias, signos, símbolos e imágenes.

Según Susan Buck-Morss (1992) en su reconsideración al ensayo de Benjamin, la estetización extrema de la realidad puede llegar a causar una sobre-estimulación (*shock*) del sistema sinestésico humano conduciéndolo a un estado de alienación

guerra mundial por intelectuales como Hayek, Milton Friedman y Popper, quienes postularon que el escenario idóneo para el florecimiento de dichos principios es el libre mercado.

De tal forma, el neoliberalismo es identificado, más que una doctrina social, política o filosófica como una receta de política económica que toma por válida la desregulación, la privatización y la mínima influencia Estatal. En el caso de la ciudad esta influencia se hace presente en asuntos como la zonificación, que funcionan como una forma de regulación del mercado abocada a la mercantilización del territorio.

anestésica⁶ que crea la ilusión de unificación sensorial a partir del despliegue técnico y tecnológico. Para ejemplificar lo anterior, la autora retoma las reflexiones que Benjamin realizó tras sus recorridos por los pasajes comerciales del París de la primera mitad del siglo XX que a través de dioramas, juegos de iluminación, decoraciones y otras formas de controlar el espacio invitaban al consumo de productos y experiencias superficiales.

Buck-Morss (1992, p. 28) interpreta los efectos de este *shock* en dos sentidos, el primero como una forma de ocultar la dinámica del trabajo y explotación que subyace en el origen de los productos y las experiencias ofertadas –como si el esfuerzo que hay detrás fuera indigno para ser mostrado- y el segundo, como el efecto de una droga creada para satisfacer los sentidos, con la diferencia respecto a la sustancia normal, de que esta no altera únicamente el sistema sinestésico individual sino que sus efectos podrían expandirse socialmente.

El problema con ello, es que esta forma de sociedad enraizada en el placer del consumo como valor dominante de lo “propicio”, descansa su potencia en el miedo a perder esta capacidad. Es decir, el deseo de vivir y defender una realidad estetizada con la adquisición permanente de bienes y experiencias se convierte en el pretexto perfecto para la movilización social, que llevada al extremo podría desembocar en la necesidad de la guerra si se ve amenazada. Benjamin, lo expresa de la siguiente manera:

La humanidad que fue una vez en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden. De esto se trata en la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo. (Benjamin, 2003, p. 98).

¿Cómo entonces romper la inercia de ocultamientos que rige a la estructura estética de la ciudad para generar situaciones de inspiración política que causen transformaciones contrahegemónicas?

El politólogo Ernesto Laclau, en sus estudios sobre la dinámica del populismo expuestas en “La razón populista” (2006) ofrece una propuesta teórica para comprender la conformación de identidades colectivas y las condiciones necesarias para la existencia del “pueblo” entendido como la suma de demandas que pueden ser diferentes entre sí pero políticamente equivalentes.

Según Laclau (2006) la acción política concatenada surge cuando el “pueblo” visto como el conjunto de relaciones sociales como actualmente son, se revela a sí

⁶ En su versión original en el inglés la autora utiliza la palabra *Anaesthetics*, que corresponde al sustantivo castellano anestésica. El vocablo es un juego de palabras entre la etimología griega *anaesthesia* que refiere al adormecimiento de los sentidos y a un estado de letargo causado por la exposición repetida a productos estéticos.

mismo como una totalidad –que análogamente se puede comparar en una escala más pequeña a la *communitas* disidente- en donde las demandas insatisfechas imposibilitan la dinámica positiva de los procesos institucionales que ahora parecen incompatibles. Teóricamente, mientras haya demandas sin solución, aunque sean disimiles, la cadena colectiva equivalente se mantendrá cohesionada.

Para la filósofa Chantal Mouffe, quien compartió diversas reflexiones teóricas con Laclau, la posición es más sencilla pues lo político refiere a una dimensión de conflicto inmanente a toda relación social que no puede erradicarse. Esta imposibilidad es efecto de las diferencias que naturalmente surgen entre las identidades colectivas (Mouffe, 2013, p. 5) que en palabras de Laclau (2006) se componen de esas equivalencias sostenidas en referentes simbólicos.

En el momento en que los referentes de distintas identidades colectivas entran en contradicción es cuando se percibe el surgimiento del conflicto social. Para Mouffe la política -entendida como *politics*- se convierte entonces en un ensamblaje de acciones institucionalizadas que tienen por objetivo suprimir o diluir los estallidos conflictuales a través del consenso (Mouffe, 2013, p. 2). Algo similar a la pretensión de armonizar el espacio público a través del civismo liberal que critica Manuel Delgado (2011).

Esta construcción ideológica tiene raíces profundas en la filosofía antigua y ha servido como sustento a las corrientes liberales contemporáneas. Martha Nussbaum, en su texto sobre “La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y filosofía griega” (2004) comenta que los pensadores que siguieron la escuela de Platón depositaron sus esperanzas en la *téchne*,⁷ legada a la humanidad por Prometeo en forma de conocimiento y razón, para crear soluciones orientadas a contener los efectos trágicos de la existencia. De aquí surgirían los sistemas políticos y jurídicos como instrumentos de regulación de las vicisitudes y las contingencias de la vida social.

Sin embargo, para Mouffe el problema teórico de esta visión liberal consiste en percibir al conflicto y a los actores involucrados como parte de una relación antagónica que tiene por objetivo la destrucción del enemigo. En su lugar, la autora propone que estos vínculos conflictuales pueden ser aprovechados como oportunidades para observar a los oponentes como adversarios no a vencer, sino con los cuales podría ser posible conciliarse a través del develamiento de alternativas políticas al orden dominante (Mouffe, 2013: 93).

Para lograr este develamiento Mouffe da algunas pistas: primero, reconocer la imposibilidad de erradicar las diferencias en las identidades colectivas y por tanto

⁷ Nussbaum (2004) anota que la *téchne* no debe entenderse instrumentalmente como una técnica, sino como una forma de conocimiento universal, reflejo deliberado de la inteligencia humana de donde surgen entre otras cosas, los sistemas políticos y jurídicos. Así, el concepto se relaciona más con el *epísteme* como condición cognoscitiva.

su potencia para producir conflictos cuando estas se encuentran; segundo, aceptar que el capitalismo como modo de producción económico y cultural se vale de la mercadotecnia para promover el consumo como cualidad hegemónica a través de la movilización de identidades mediante la inserción de bienes y narrativas⁸ (Mouffe, 2013, p. 90). Así, una solución contra-hegemónica pasaría por hacer un esfuerzo similar al que realizan las compañías mediante campañas publicitarias, para generar formas disidentes de identificación.

En este sentido la política como vía para la interacción es una actividad abierta a la experimentación. No desde una perspectiva científicista pero sí como voluntad creativa, capaz de alcanzar su desarrollo en el ritual, en la religión o en procesos de producción artísticos que pueden originarse en planos tan abstractos como los sueños o las metáforas.

No obstante, al comprender lo anterior en un contexto capitalista debe mantenerse la consciencia de que las prácticas experimentales podrían terminar subsumidas a los objetivos del sistema de producción, pues las sensaciones que las personas experimentan se encuentran mediadas y obscurecidas por sus narrativas y su estética. No es gratuito que los circuitos del arte contemporáneo en muchas de sus vertientes como la arquitectura, el cine, el performance, la pintura, la música, etc... aun intentando ser disidentes, provean experiencias carentes de autonomía orientadas a su mercantilización con tal de garantizar ganancias (Mouffe, 2013, p. 86)

Mouffe, propone que la acción política contrahegemónica para ser efectiva debe generar formas novedosas de identificación colectiva y como ejemplo menciona algunas de las intervenciones de Alfredo Jaar, un artista que se ha enfocado a cuestionar las experiencias cotidianas en el espacio público para resignificar su estructura estética mediante estrategias que intentan provocar en las personas la sensación de que la cotidianidad, el respeto a la norma y el sentido común les hace “perderse de algo” (Mouffe, 2013, p. 95). Sin este proceso de resignificación desde el cual se provoque la emergencia, la comunidad habría triunfado y la disidencia se encontraría apaciguada.

Si se retoma la disertación de Rossi (2015) quien identifica a la ciudad como un producto estético aparentemente perfecto y terminado, se advertirá una limitación muy grande pues la posibilidad de transformarlo significaría una profanación a aquello que alguien más ya ha determinado como “propicio”.

No obstante este cuestionamiento a la intencionalidad estética contiene una potencia política que el propio Walter Benjamin ya había considerado en sus estudios estéticos, al encontrar que la posibilidad de la emancipación se encontraba

⁸ Como ejemplo pueden encontrarse aquellas compañías que diseñan productos específicos para exaltar ciertas causas o movimientos como: el feminismo, el orgullo gay, el animalismo o el ambientalismo.

justamente en la posibilidad de profanar productos como las obras de arte con el fin de generar nuevas experiencias.

Por tanto, si se intenta reinterpretar a Rossi (2015) desde la perspectiva de Benjamin se tendría que la ciudad concebida como un producto estético finalizado, listo para contemplarse y experimentarse sin la necesidad de comprender el esfuerzo y las condiciones subyacentes, significaría una constricción a la experiencia y a la creatividad desde aquello que ideológicamente se sostiene como expresión de lo “propicio”. Así, para Benjamin (2003) la única forma de emancipación de esta constricción sería a través de rituales sostenidos en la experimentación lúdica.

Georges Bataille en su texto sobre “Lascaux y el nacimiento del arte” de 1955, señala que fue a través del juego que los seres humanos primitivos lograron deshacerse de las ataduras de la necesidad y lo utilitario para crear una realidad sensible al haber experimentado sobre la pared de una cueva. Quizá la primera imagen fue fortuita. Se puede imaginar la mano del hombre manchada por la sangre del animal destazado que al recargarse en la pared de piedra imprimió una silueta, pero lo que vino después solo pudo originarse en el atrevimiento de haber tomado esa epifanía como fuente de una posibilidad infinita para la representación de cualquier cosa. El azar precedió al juego, pero después vino el ritual y así el arte como posibilidad de trascendencia.

Pero la cueva como idea/metáfora del sitio primordial del arte, revela otra circunstancia de lo humano: la fuga del tiempo que se encuentra en la inspiración, porque Lascaux no tuvo antecedentes, ahí, desde un periodo de obscuridad, como dice Bataille (1955) surgieron desde lo sensible todas las posibilidades hacia el futuro pero también, las constricciones inevitables asociadas a una nueva realidad estética.

Así, una vez que el ser humano se apropió del arte, comenzaron a configurarse sus múltiples lenguajes, usos y discursos. La obra sensible pasó a formar parte de la cultura, de los rituales y hasta de lo político, comenzó a hacerse reproducible y mercantil, pero en este amplio espectro, nunca perdió su potencial inspirador, si acaso quedó oculto, pero siempre latente para emerger cuando existan las dosis de juego y experimentación adecuadas. El arte desde esta perspectiva, no es entonces un objeto, sino la realidad sensible que supera al tiempo presente y futuro transformada y percibida desde el proceso.

Por tanto, lo lúdico como originador del arte constituye un acto de protesta en oposición al trabajo, aquello que es puramente útil. En el contexto de Lascaux se reflejó en la adquisición de una nueva visión de las herramientas rupestres abocadas primordialmente a satisfacer los deseos y las necesidades vitales del homosapiens antiguo para dar paso a la experimentación despreocupada en fuga con el tiempo (Bataille, 1955, p. 28).

Así, lo lúdico al igual que la fiesta, es la transgresión transitoria a la regularidad de la ley del trabajo y a sus prohibiciones cotidianas asociadas (Bataille, 1955, p. 38). En sus dinámicas existe una potencia política y ritual cuando se desarrolla colectivamente y de forma recurrente y en ello, coinciden Benjamin y Bataille. Las pinturas de Lascaux no revolucionaron la cultura de la humanidad por el valor de las imágenes en sí, sino por la interacción durante su proceso creativo que insufló al ser humano primitivo de una cosmogonía sensible y mágica creada por él mismo. Así es como surgió la concepción de lo “propicio” como estetización dominante y estructural de la realidad pero también, como si se tratara su otra mitad indisoluble, la posibilidad disidente de su transformación.

En este punto ¿Cómo es posible pasar de la estructura a la disidencia? ¿Puede la *communitas* ser el puente entre ambas realidades para generar una transformación estética disidente desde lo lúdico en el espacio público?

Si se entiende la disertación anterior en un contexto de provocación de la acción política lúdica en oposición a la *politics* institucionalizada orientada a evitar el conflicto (Mouffe, 2013, p. 2) se estaría ante la posibilidad de una forma de experimentación que se escinde momentáneamente de los cauces tradicionalmente aceptados en el marco del estado de derecho y de algunas de sus reglas.

Desde la teoría del drama social (Turner, 1988) ya se ha mencionado que los contextos conflictuales son cruciales para despertar en los individuos la percepción de las contradicciones estructurales, aunque la pura sensación de descontento o de que algo no es congruente no es suficiente para desembocar en alguna forma de acción política. No obstante, al seguir la argumentación de Mouffe (2013) cuando expone el ejemplo de las intervenciones disidentes de Alfredo Jaar, surge la idea de que quizá sería posible lograrlo a través de una agencia externa.

¿Podría provocarse un protagonismo *comunitario* dentro de un drama social que derive en alguna forma de acción política contrahegemónica?

Prácticas actuales como el teatro aplicado (Abatte, 2020) cuestionan desde una perspectiva lúdica y participativa las políticas dirigidas a la creación de espectadores al buscar un punto medio entre el arte “puro y desinteresado” y el “arte utilitario aplicado”, para conformar experiencias a partir de la gestación de vínculos. Con ello, no se intenta crear teatro profesionalmente en un escenario para públicos tradicionales, se trata de usar drama y performance en una multiplicidad de contextos para generar beneficios colectivos a través de la expresión y la inmersión al proceso creativo.

De alguna manera, esta tendencia para introducir al espectador en la experiencia creativa puede constituir ese intento que señala Mouffe (2013) por resignificar lo estético a través de formas distintas de identificación colectiva a las sostenidas por la industria cultural y los circuitos de producción artística hegemónica orientados al consumo.

Si bien, este trabajo no tratará particularmente sobre el teatro aplicado, las experiencias existentes son de gran valor analítico y metodológico debido a que quizá sean algunas de las pocas formas de arte en donde se ha explorado con mayor intensidad el involucramiento de las audiencias con el objetivo de provocar cambios sociales a través de la vinculación (Abatte, 2020, p. 82).

La “estética del vínculo” como le llama Abatte (2020, p.87) es por tanto una alternativa a la “estética del artista” que se sustenta en la idea de que la creatividad procede de una sola persona con amplios conocimientos técnicos y plásticos así como una sensibilidad mistificada que supera a la masa, al desdeñar la capacidad creativa y comprensiva de los individuos y las colectividades que no pertenecen al circuito dominante del arte.

Lo que aporta especial significancia al proceso son los afectos que se generan entre los participantes y la posibilidad de provocar la reunión de actores sociales que posiblemente de otro modo no lo harían, para tratar con ellos de conformar un protagonismo disidente como si formaran parte de una dramaturgia:

Protagonista e protagonismo são palavras comumente utilizadas no campo da literatura, empregadas para se referir a personagens de uma história, responsáveis pelo desenrolar de um enredo (Justo et al., 2010). No campo das artes cênicas, mais especificamente nos romances da teledramaturgia, protagonista é o personagem principal de uma história, usualmente interpretado por artistas amplamente conhecidos. No campo das ciências sociais, estes termos têm sido utilizados como variantes do termo “sujeito” para designar grupos ou conjuntos de atores sociais que desencadeiam ações e se colocam ativamente na construção da história. (Da Silva et. ál, 2010, p. 38)

Aunque la definición anterior resulta útil para entender el concepto del protagonista, debe advertirse que a diferencia de un protagonismo construido *a priori* por un guionista en una obra teatral o literaria, aquel que puede surgir en la emergencia del conflicto se sustenta más en la oportunidad del contexto. Así, un protagonismo contra-hegemónico tendría que aspirar a generar por lo menos tres cualidades: a) principalidad en la historia; b) agencia en la historia, y c) permanencia en el conflicto.

La principalidad referiría a una posición de *status* desde donde cobra sentido la quiebra. La agencia estaría ligada a la posibilidad de generar y percibir cambios de *status* a lo largo del proceso como manifestación de una correlación de fuerzas dinámica entre los actores involucrados. Finalmente, la permanencia podría percibirse cuando el agente observado transita por las cuatro etapas proporcionadas por Turner.

De lo expuesto hasta ahora se puede decir que para efectos del presente trabajo se entenderá al espacio público como un entramado de tiempo y espacio en la

ciudad concebido desde la pretensión ideológica y estética de procurar el encuentro armonioso y equilibrado de hechos urbanos públicos y privados.

No obstante, el espacio público nunca es neutral y siempre se encuentra configurado como un escenario abierto al conflicto que se devela como una contraposición entre el deber y el deseo. Cuando esta situación se hace presente es posible que las personas involucradas perciban una amenaza a su posición de *status* dentro de la estructura establecida como normalidad, manifestada como una forma de miedo a quedar fuera y aquí es donde teóricamente puede surgir un drama social como proceso de pugna entre dos fuerzas: la estructura y la antiestructura.

En este proceso existe también, la posibilidad del surgimiento de una entidad colectiva antiestructural denominada *communitas* caracterizada por una tregua liminal de supresión de *status* derivada del miedo exacerbado a quedar fuera de la estructura. Desde aquí sería teóricamente posible tener una visión estructural alternativa generadora de creatividad.

Esta potencia creativa podrá ser aprovechada por la colectividad o incluso por algún agente externo al drama social original, para provocar interacciones políticas contrahegemónicas sostenidas en formas de identificación disidente, orientadas a causar disrupciones en la estética dominante del espacio público a través de la experimentación lúdica colectiva.

Pero...

¿Es posible analizar los resultados políticos y transformativos del espacio público causados por el agente provocador de la acción política y la *communitas*?

En los siguientes apartados se explorará la posibilidad de insertar al drama social un modelo metodológico extraído de las artes plásticas para tratar de analizar las implicaciones y los efectos de la interacción creativa individual y colectiva en contextos conflictuales en el espacio público.

1.7 Rompiendo el *estetisema*: “Ley de los cambios” como método para entender la síntesis expresiva de la *communitas*

La propuesta de estudiar la profanación de las cualidades estéticas del espacio público supone el reto de diseñar metodologías que incluyan variables para analizar sus elementos expresivos hegemónicos y la forma en que pueden ser transformados.

La idea de profanar la estructura estética de la ciudad para transformarla como una respuesta al poder dominante no es nueva. Las incursiones del situacionismo de la década de 1950 constituyeron intentos por generar una línea de pensamiento que se oponía directamente al urbanismo como mecanismo de control.

Las pretensiones artísticas situacionistas radicaban en subvertir el uso y la apreciación del espacio urbano mediante intervenciones artísticas e instalaciones arquitectónicas efímeras, lúdicas y experimentales a través de técnicas como las derivas urbanas⁹.

Aunque los antecedentes situacionistas son de especial relevancia para el urbanismo por el arrojo que significaron las propuestas de técnicas y herramientas concretas de disrupción como la referida en el párrafo anterior la intención del presente estudio no es retomarlas como mecanismo de acción. En su lugar se intentará generar una metodología para analizar los resultados experimentales de este tipo de prácticas subversivas en el espacio público desde la perspectiva de la *communitas*.

Para ello, el método que se ha elegido es el de la “Ley de los cambios” del escultor vasco Jorge Oteiza, que será discutido y reformulado en las páginas siguientes con el fin de adaptarlo al modelo del drama social y a los objetivos de la presente investigación.

Hacia principios del siglo XX filósofos como Miguel de Unamuno, en España, retomaron las discusiones platónicas de la antigua Grecia relativas a la tragedia derivada de la imposibilidad de escapar a las vicisitudes de la vida. Para Unamuno, esta situación se convirtió en un suplicio que algunos artistas plásticos de la época utilizaron como inspiración para formular metodologías orientadas a encontrar una solución.

⁹ Las derivas urbanas fueron propuestas por Gilles Ivain en la primera edición de la revista *Internationale Situationniste* de 1958. Consisten en una técnica de exploración de la ciudad a través de recorridos indeterminados en los cuales la experiencia corporal y sensorial durante el trayecto se vuelven protagonistas en la construcción de psico-geografías que reflejan los efectos de la urbe en los afectos y los comportamientos de las personas.

Jorge Oteiza, escultor y poeta nacido en el país Vasco en el año 1908 fue uno de ellos. Tras años de experimentación artística en su laboratorio, desarrolló lo que para él fue la cúspide de su metodología, denominada Ley de los cambios. El punto crucial de su propuesta se sustentaba en la tesis de que la única forma de encontrar soluciones a cualquier problema en la vida requería de adentrarse al conflicto para vivir un proceso creativo emancipador.

Oteiza, propuso su método experimental en el manuscrito de 1963 conocido como *Quousque Tandem...!* en el cual registró algunas de sus ideas para desarrollar un proceso capaz de salvar temporalmente al individuo de la tragedia, a través de un proceso de construcción y deconstrucción expresiva que tendría como objetivo arribar a una forma de arte “estéticamente conclusiva” cuya principal cualidad sería la receptividad total (Oteiza, 1963, p. 72).

Según Oteiza, las bases filosóficas de la Ley de los cambios pueden rastrearse en el texto “Del Sentimiento Trágico de la Vida” en el cual Miguel de Unamuno (2008) también de origen vasco, se dedicó a reflexionar sobre las contradicciones que aquejan la vida del ser humano. Para este filósofo, la fuente del tormento deriva del encuentro entre la mente racional asentada en la realidad y la esperanza irracional e improbable de una existencia espiritual posterior a la muerte proveniente de las creencias religiosas. Al final de sus lucubraciones Unamuno concluye tres posibilidades:

- a) O sé que me muero del todo, y entonces la desesperación irremediable,
- b) sé que no muero del todo, y entonces la resignación, o c) no puedo saber ni una ni otra cosa, y entonces la resignación en la desesperación o ésta en aquélla, una resignación desesperada, o una desesperación resignada, y la lucha. (De Unamuno, 2008, p. 34)

Finalmente, al no resultarle satisfactoria ninguna opción para escapar al sentimiento angustioso de no saber que depara la existencia, concluyó que quizá la solución más sensata sería renunciar a tratar de mantener el control de los eventos trágicos de la vida y de la muerte (De Unamuno, 2008, p. 37). Sin embargo esta renuncia unamuniana no es mezquina ni trivial, ya que para llegar a ella deben haberse agotado todas las posibilidades reflexivas, lo cual implica vivir un proceso de inmersión en la angustia inherente al problema.

Por tanto la solución no sería factible si tan solo se tratara de olvidar el problema como si no existiera, esta implicaría transitar a través de un proceso deconstructivo de las múltiples interpretaciones y salidas posibles para al final, intentar alcanzar una paz silenciosa y receptiva sustentada en la satisfacción de haber invertido esfuerzo en la búsqueda de alguna respuesta.

Fue desde esta interpretación que Jorge Oteiza construyó su proceso artístico experimental, consistente en acumular todas las posibilidades expresivas en la construcción de una obra para después desecharlas progresivamente hasta un

estado de silenciamiento. Con ello, no pretendía escapar de la muerte física ni encontrar las respuestas a las preguntas que atormentaron a Unamuno, pero sí consolidar un método de exploración emocional y espiritual sumido en el conflicto y en la angustia que concluyera en alguna forma de vacío receptivo.

Una de las bases teóricas del método de Oteiza sugiere que el exacerbado de la expresividad refleja mayores niveles de conflicto y por tanto de angustia, aspectos que ejemplificó con la dificultad de conciliar una obra en donde intentan mezclarse múltiples colores, texturas, formas y funciones. No obstante, reconoció que este momento inicial de acumulación es natural y necesario, pues si se sigue la línea de Unamuno, no es posible saber cuáles son los elementos prescindibles si primero no se disponen y se experimenta con ellos.

Para Oteiza, esta es la primera fase de la Ley de los cambios –estética positiva- en la cual el artista al enfrentarse a la realidad como un problema a resolverse encontraría un ímpetu por ocupar el espacio infinitamente a partir de un 0+ (cero positivo). Sin embargo, esta dinámica de ocupación conllevaría el riesgo de generar formas cada vez más intrincadas y complejas de expresividad y por tanto más vulnerables a sus propias contradicciones. Para resolver lo anterior el escultor propuso transitar por una fase deconstructiva de la obra – estética negativa- con el fin de superar la angustia que supone tener una infinidad de posibilidades interpretativas y así llegar a un 0- (cero negativo):

Esta ley consta de dos fases. En una primera fase, el arte es un arte de comunicaciones, de información. La expresión va creciendo, enriqueciendo sus motivos y la intensidad con que los cuenta. La técnica es de ocupación del espacio, técnica acumulativa, multiplicante.

Para esta fase son válidos tres postulados o principios 1) El arte es expresión comunicación, 2) El arte parte de un cero, de una nada para renovar en cada época su lenguaje de expresión y 3) La realidad del arte se identifica con la realidad de la naturaleza.

Pero (...)

...toda la expresión acumulada en el arte, en la naturaleza y en la vida de una ciudad, comienza a manifestarse como una verdadera opresión de la sensibilidad misma que el arte ha contribuido a crear. Sucede que la Ley de los cambios no está entera si no consideramos una segunda y última fase, que oponiéndose a la primera la completa. A los 3 principios que hemos referido se oponen estos 3 postulados negativos, como conclusiones: 1) El arte que era expresión no es expresión, 2) el arte que consideraba una nada como punto de partida, considera una nada como punto de llegada y 3) La realidad del arte que era identificarse con la de la naturaleza, es incomunicación con la realidad. (Oteiza, 1963: 178)

Como podrá advertirse, un problema metodológico del modelo consiste en definir objetivamente cuáles son aquellos elementos que comienzan a sobrar en el desarrollo de un programa artístico y creativo, pero Oteiza intentó resolverlo al establecer como objetivo último la realización de una obra capaz de unificar estéticamente el tiempo y espacio. Ello parte de la noción de que cualquier obra plástica fragmenta la realidad a través de sus elementos constituyentes como las texturas, los colores, las líneas, los vértices, los materiales, etc. y, por tanto, la limita en porciones que impiden su entendimiento unificado lo cual desde su perspectiva puede ser fuente de angustia.

En tal sentido el vaciamiento de la obra que Oteiza propone es algo más que un simple acto de desecharlo todo pues durante el proceso acumulativo de la primera fase creativa el artista ya se habría insuflado del valor de los elementos expresivos experimentados, por lo que el resultado esperado hacia el cero negativo sería una síntesis y una renuncia al control. Una vez que el objetivo del método estuvo claro, el escultor dio un siguiente paso al intentar hacerlo operativo para lo que concibió una unidad de medida estética a través de la cual observar el nivel de unificación y receptividad del tiempo y el espacio estético de la obra, a la cual llamó *estetisema*.

Este término fue mencionado por primera vez en el texto “Estética del Huevo” del año 1967 y retomado en obras posteriores para justificar su lenguaje estético. En el libro “Interpretación Estética de la Estatuaria Megalítica Americana” lo redefinió como la unidad mínima de carácter discontinuo que genera un tiempo interno o estructural en la obra (Oteiza, 2007, p. 470). En otras palabras, el *estetisema* constituye un fragmento de tiempo y espacio creado por el artista en el que se enmarcan también porciones de expresión.

El uso del *estetisema* tiene una gran relevancia metodológica porque las emociones subyacentes a la expresión se desarrollan en un plano temporal subjetivo en el que cada individuo libra su propio conflicto para aliviar la angustia. Sin embargo, al materializarse en una obra artística, sus efectos se perciben en la organización del espacio. Esto es así porque este elemento siempre es limitado – pintura/lienzo, duración de una canción/partitura, verso/hoja en blanco, etc.- por tanto, la concreción del tiempo estético solo puede hacerse tangible a través de la fragmentación física.

Oteiza concluyó que en la densidad expresiva y la ocupación exacerbada del tiempo/espacio estético de una obra se manifiesta la necesidad del artista por mantener el control para tratar de evitar la angustia derivada de la tragedia. Por el contrario, su silenciamiento y su receptividad cercanas al cero negativo significarían la aceptación del devenir trágico (Oteiza, 1963: 349). Para explicarlo en términos reales, el artista vasco comparó las obras de dos pintores: las “Composiciones de color” del neerlandés, Piet Mondrian y el “Cuadrado blanco sobre fondo blanco” del soviético, Kazimir Malevich.

En el caso de Mondrian, Oteiza (1963) consideró que tras su experimentación inicial con el cubismo en las primeras décadas del siglo XX -cuando sus pinturas se encontraban llenas de colores, degradados y figuras complejas- el neerlandés inició hacia la década de 1940 el proceso deconstructivo de su obra que la llevó casi al punto del silenciamiento, al realizar trabajos abstractos en colores primarios y geometrías simples que, no obstante, continuaron con la fragmentación del espacio.

Para Oteiza, el punto más cercano a la conclusión expresiva y estética de Mondrian es la “Composición” del año 1932 en la cual el lienzo blanco está subdividido en cinco fragmentos a partir de una trama ortogonal negra, de los cuales dos de ellos contienen rellenos de color, uno azul y otro amarillo. En su crítica hacia el pintor, el escultor vasco señaló que la gama cromática da cuenta de una fuerte carga expresiva mientras que las líneas geométricas que dividen al lienzo formalizan la intencionalidad del artista por continuar con la organización y el control del tiempo interno de la obra a partir de la ocupación espacial, por lo que reprochó su supuesta incapacidad para arribar al cero negativo.

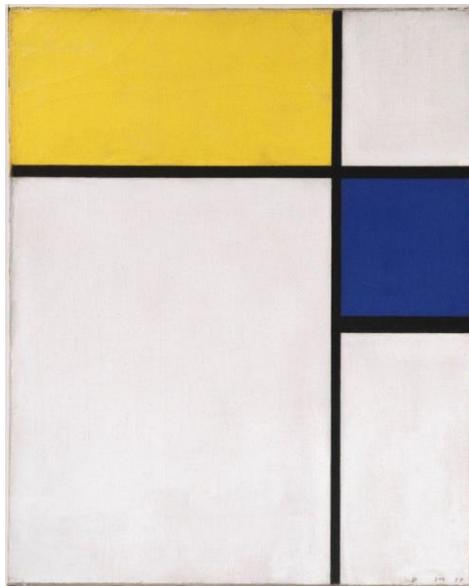


Imagen 1. Piet Mondrian “Composición” (1932)

De forma contraria Kazimir Malevich, pintor ruso inaugurador del suprematismo y quien también tuviera influencias del cubismo, fue para el escultor vasco un ejemplo de la “conclusión estética” tras la presentación de la obra “Cuadrado Blanco sobre fondo blanco” en “La última Exposición Futurista 0.10” de 1915, que según la interpretación de Oteiza, marcó el final de la deconstrucción de su obra pictórica a la que calificó como “un emocionante y repentino momento en el que queda en suspenso la expresión y a donde se llega al cero negativo” (Oteiza, 1963, p. 354).

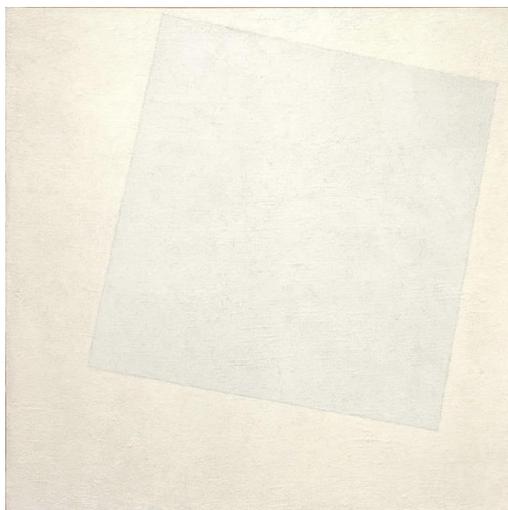


Imagen 2. Kazimir Malevich "Cuadrado Blanco Sobre Fondo Blanco" (1915)

A partir de dicha pintura, Oteiza interpretó y adoptó para su propia obra lo que denominó la "Unidad Malevich" que consistió en un trapecio con un ángulo recto, estático, y otro diagonal, dinámico, que asemeja a las formas trapezoidales irregulares y que el pintor ruso utilizaba en sus cuadros al buscar simbolizar "la permanencia y el cambio" (Oteiza, 1963). Con ello, Oteiza comenzó a desarrollar una serie de esculturas "estéticamente conclusivas" como la denominada "Secuencia de diedros" de 1956 que consiste en una conjunción unida de trapecios con las cuales el autor intentó romper el tiempo estructural de la obra para apagar sus elementos expresivos.

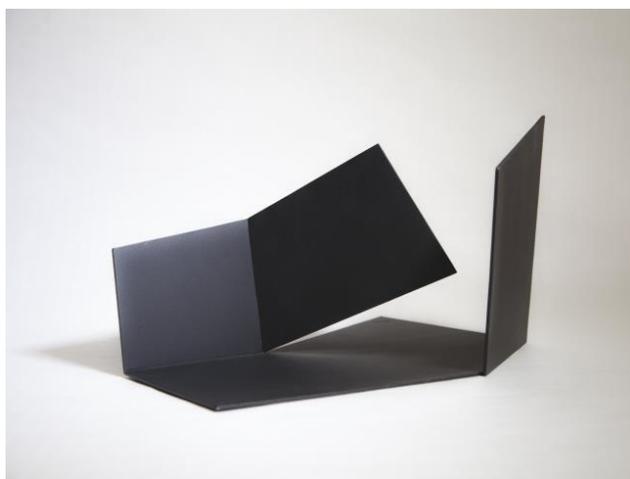


Imagen 3. Jorge Oteiza "Secuencia de Diedros" (1956)

Sin embargo, esta serie carecía del elemento de receptividad que Oteiza buscaba ya que la escultura misma permanecía como una entidad que ocupaba el espacio y que a su juicio continuaba fragmentándolo en distintas dimensiones. De manera que en 1957 el artista propuso una nueva solución que consistió en curvar los trapecios para formar un tiempo estético continuo que contuviera un espacio vacío, conectándolo con el exterior. Una muestra de esta fase escultórica es su obra “Desocupación de la esfera”.



Imagen 4. Jorge Oteiza “Desocupación de la Esfera” (1957)

Finalmente, en el año de 1958 Oteiza presentó públicamente en la Cuarta Bienal de Arquitectura de Sao Paulo el primer trabajo de su serie “conclusiva” tras la cual abandonó la escultura. Este fue el llamado “Mueble Metafísico 1”, inspirado íntegramente en su “Unidad Malevich” y en la que según él, alcanzó el cero negativo de la Ley de los cambios.



Imagen 5. Jorge Oteiza "Mueble metafísico 1" (1959)

A nivel urbanístico los trabajos de Oteiza en su etapa final se caracterizaron por la construcción de esculturas de "máxima receptividad" a escala arquitectónica diseñadas para permitir la interacción humana en el espacio público asumiendo lo que ello implicara, incluida su profanación. Ello puede observarse en sus intentos por desocupar el espacio, representados en sus "cajas metafísicas" que pretendieron constituir un tiempo continuo e interactivo en la ciudad a través de la ruptura del *estetisema*.



Imagen 6. Jorge Oteiza "Caja Metafisica" (1959)

La importancia de la disertación anterior para los objetivos de la presente investigación consiste en que la metodología propuesta ofrece elementos que permitirían observar la transformación estética del espacio público desde su origen hasta su síntesis a través del proceso creativo colectivo.

La intención metodológica será tratar de entender el proceso creativo de la *communitas* durante un drama social en el espacio público a partir de la Ley de los cambios. Para ello, en los siguientes apartados se justificará su extrapolación desde una perspectiva creativa individual a otra colectiva y se planteará una serie de *estetisemas* con los cuales observar la ocupación del tiempo/espacio estético del espacio público hasta la consecución de una posible síntesis expresiva.

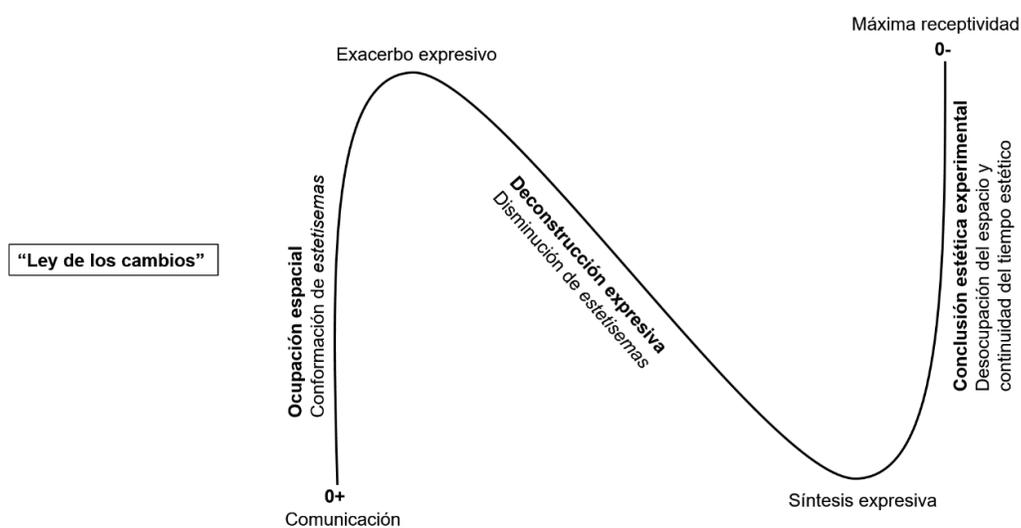


Figura 1. Elaboración propia con base en las descripciones de Oteiza (1963)

1.8 Menos es más: *communitas* y síntesis del discurso estético

Autores como James Jasper (2012) han señalado las limitaciones de la sociología actual para entender los resultados que derivan de las acciones colectivas en contextos de movilización social. Si bien a nivel estructural es posible encontrar efectos generales como las influencias de las campañas políticas en la elección de gobernantes, estos resultados no alcanzan a mostrar cuáles son las fuerzas que movilizan las individualidades hacia una intención equivalente.

Una ventaja de las visiones estructuralistas y de los procesos institucionalizados es que permiten al menos desde lo general, observar resultados representativos. Esto resulta relevante si se recuerda que la posición desde la cual se analizará el proceso transformativo del espacio público durante un drama social será la *communitas*, como colectividad compuesta por entidades individuales interactivas.

Empero, aunque la teoría del drama social indica que bajo el estado *comunitario* existe una suspensión de *status*, es importante mencionar que los individuos que convergen en esta colectividad no deben considerarse como entidades purificadas en un proceso de igual a igual, sino que su carácter también es conflictivo. Cuando mucho, podría suponerse que comparten por momentos, una misma idea maestra o varias de ellas compatibles, como referentes de la cadena equivalencial (Laclau, 2006) que podría derivar en un resultado representativo

Al respecto debe recordarse que la *communitas* como colectividad liminal más que una entidad política corresponde a una posición de observación alternativa de la estructura que, sin embargo, puede ser aprovechada políticamente para comprenderse en una dimensión estratégica (Jasper, 2012; 2012b).

¿Por qué tratar de comprender a la *communitas* como una entidad colectiva capaz de generar resultados representativos?

Al volver al ejemplo del parque de Sennett (2001, p. 253) revisado en el apartado 1.5 en el cual los adultos representan a los menores del barrio en un contexto conflictual, se encontrará que esta colectividad emergente que hipotéticamente se movilizó en defensa de un sitio convertido en referente patrimonial, tuvo que desarrollar estrategias para hacer representativos sus resultados políticos, sobre todo, si el fin último era dejar constancia de sus acciones.

Cuando “algo o alguien” es representado es porque de principio “ese algo o alguien” no se encuentra en el momento de su representación –como los niños usuarios del parque defendidos por los vecinos adultos- sino que sus intereses y el destino de su *status* dependen de alguna construcción discursiva legítima que justifica la movilización para quienes se encuentran imbuidos en ella, pero también fuera. Así, es válido decir que la *communitas* y sus interacciones pueden llegar a ser

representativas cuando derivan de su acción política sustentada en un discurso equivalente.

Esta síntesis discursiva puede encontrarse en la identificación de una idea maestra (Kemper, 2011) compartida por la colectividad, proyectada expresivamente como objetivo común. Ejemplificado desde Sennett (2001) podría decirse que la acción por defender el patrimonio del barrio en favor de la niñez puede considerarse como un bien superior a tutelar, por el que valdría la pena suspender temporalmente el *status* para llegar a una tregua en que la mayoría de las partes se encuentren representadas.

En este sentido la justificación para trasladar la Ley de los cambios a un contexto colectivo comienza a tomar forma si se acepta como válida la posibilidad de la representación de la expresión, sustentada en una o varias ideas maestras compartidas y compatibles. De tal forma que la culminación de la fase del cero negativo a un nivel *comunitario*, debería poder identificarse a través de la equivalencia entre las ideas, intereses y valores con relación al entendimiento del problema estructural y el resultado transformativo alcanzado.

Al tener a la *communitas* como una entidad representativa de un discurso equivalente dentro de un drama social, en el cual se ha insertado una forma de provocación lúdica para generar transformaciones estéticas en el espacio público, sería posible considerar que de forma similar a la que experimenta un artista a través de la Ley de los cambios, los estadios iniciales de la interacción colectiva estarían orientados a ocupar el espacio con múltiples maneras de expresividad y de acción, lo que hipotéticamente, indicaría una falta de unificación del discurso equivalente y una mayor fragmentación de la estructura del tiempo y el espacio público.

Al seguirse la argumentación de Oteiza se podría suponer en este punto que un espacio público fragmentado en una mayor cantidad de *estetisemas* indicaría lo siguiente: a) que los actores inmersos en el conflicto tratarían de mantener el control del tiempo y espacio estético a través de la organización formal de la estructura – más a lo Mondrian- desde sus propias parcelas expresivas, lo que indicaría una mayor fragmentación del discurso estético y b) que la situación anterior manifestaría un estado de tensión entre diferentes protagonismos que emocional y cognitivamente tenderían hacia el espectro de la no superación de la angustia.

En efecto, la propuesta de Oteiza tiene una fuerte carga ideológica puesto que asume que el exacerbo de la expresividad conlleva a un estado perjudicial de estancamiento conflictual y que la angustia es una condición que debe superarse. Una posición que contrasta con otras corrientes artísticas como el dadaísmo o el expresionismo que estuvieron en boga durante las primeras décadas del siglo XX y en las cuales se justificaba como algo positivo y revolucionario la permanencia del caos o de la emocionalidad volcada en la obra de arte.

No obstante, la decisión de adoptar esta metodología como base analítica para la presente tesis está relacionada con el carácter procesual que el propio Oteiza concibió para ella, como un continuo que puede interrumpirse en alguno de sus momentos para observar el avance de un proceso expresivo que además, no culmina con la llegada al cero negativo sino que considera la posibilidad de iniciar un nuevo conflicto desde un cero positivo ascendente, al haberse superado y abandonado el anterior (Oteiza, 1963, p. 227).

Esta idea de superación y abandono de un proceso creativo para iniciar en otro renovado, debe entenderse en el marco de la crítica que el propio escultor vasco realizó a principios de la segunda mitad del siglo XX al arte contemporáneo, desde donde concibió el proceso de perfeccionamiento de la obra, una vez que a su juicio había alcanzado su síntesis expresiva, como un empecinamiento estéril por repetirla indefinidamente para funcionar si acaso con fines decorativos (Oteiza, 1963, p. 186).

Así, la propuesta de la estética negativa –segunda fase de la Ley de los cambios– no propone destruir o suprimir lo creado, sino deconstruirlo para desvelar aquello que es realmente potente y receptivo como para permanecer y acoger nuevos conflictos y nuevas formas de expresión.

¿Cómo funcionaría el método de la Ley de los cambios para entender los efectos de una forma de provocación de la acción política en el espacio público? A continuación, se exponen una serie de premisas e hipótesis al respecto:

- a) El espacio público es conflictual por lo tanto las personas que interactúan en él se encuentran permanentemente expuestas a las vicisitudes trágicas que operativamente podrían observarse en el movimiento de posiciones de *status* que pueden inclinarse o no hacia la angustia.
- b) Ante una situación conflictual que suponga una quiebra, emergerán protagonismos estructurales y antiestructurales que hipotéticamente tratarán de mantener o superar su posición de *status* respecto al otro, lo que se manifestaría en el intento de control sobre el tiempo y el espacio estético con la creación de *estetisemas*.
- c) El posible surgimiento de una entidad antiestructural como la *communitas* dentro del drama social, puede ser aprovechado para experimentar con dinámicas de interacción política lúdica, tendentes a transformar el espacio público.
- d) Hipotéticamente, los resultados expresivos de la *communitas* estarían en principio orientados a ganar *status* frente a la estructura por lo que se abocarían a ocupar el espacio. No obstante, ello reflejaría una mayor conflictividad y fragmentación de su discurso estético interno.
- e) Hipotéticamente, una *communitas* que hubiera alcanzado una mayor representatividad en su discurso estético podría generar resultados expresivos sintéticos en el espacio público con menos *estetisemas* y cualidades receptoras.

Las premisas e hipótesis anteriores conllevan la tarea de proponer variables que hagan operativo el modelo metodológico para observar aspectos como: identificación de la quiebra, el surgimiento de la *communitas*, la existencia de posibles *estetisemas* y algunos elementos que indiquen que se ha alcanzado una síntesis representativa¹⁰.

Así, la propuesta metodológica que se propondrá tiene como objetivo brindar herramientas para el análisis comparativo de situaciones conflictuales en espacios públicos que puedan considerarse dramas sociales y en las cuales hayan intervenido actores provocadores de la acción política.

En síntesis, según Turner (1974; 1988) el drama social se compone de cuatro fases:

1. Quiebra, que corresponde al momento en el que algún individuo o colectividad perciben una o varias contradicciones estructurales que producen como primer efecto una incomodidad del *status* propio y por consiguiente el posible inicio de un conflicto.

Esta percepción puede motivar a cierta colectividad a movilizarse en algún momento del proceso a través de una entidad disidente y liminal como la *communitas*.

2. Crisis, en donde la *communitas* comienza a desarrollar acciones que son percibidas como amenazantes para quienes pretenden conservar la normalidad estructural, debido a que manifiestan una potencia para transformar la realidad social y cuestionar los procesos institucionalizados hegemónicos.

3. Desagravio, que surge como un dispositivo de negociación entre la estructura y la *communitas* orientado a evitar la extensión de la crisis, generalmente promovido por los actores interesados en mantener la normalidad estructural. En términos Estatales esta fase podría manifestarse como el despliegue de mecanismos jurídicos de mediación política e incluso de represión violenta.

Estas medidas dependen de la extensión e intensidad que hubiera alcanzado la crisis y de las necesidades de ajuste o reparación estructural que se busquen.

4. Reintegración o cisma, cuando el grupo social escindido se adhiere nuevamente a la estructura y a sus procesos institucionales o cuando el conflicto no alcanza una solución reparadora de la normalidad y por tanto la *communitas* pugna por un reconocimiento legítimo de su diferencia como posibilidad de una estructura alternativa.

¹⁰ Es de mencionarse que la Ley de los Cambios fue concebida por su autor como un método experimental de enseñanza, pero también como un modelo con parámetros desde dónde observar y comprender el aprendizaje de quien lo aplica por lo cual su utilización para analizar intervenciones lúdicas y artísticas colectivas en el espacio público será tratado de esa manera y no como un intento de constreñir la realidad.

Por su parte, la Ley de los cambios (Oteiza, 1963) corresponde a un método de experimentación estética y pedagógica que busca una forma de superación de la angustia en el marco de un proceso de conflicto existencial que idealmente, culminaría con la síntesis de una obra de paz silenciosa con cualidades de máxima receptividad expresiva.

Este proceso se desarrolla entre dos polos unidos por dos intervalos ascendentes y descendentes de construcción y deconstrucción estética:

a) Polo positivo: inicia con la ocupación del espacio a través de la expresión, que teóricamente se exagera como un mecanismo de comunicación, búsqueda de protagonismo y catarsis.

En esta fase la acumulación de elementos expresivos –*estetisemas*– que podría compararse con un periodo de crisis, tiende a fragmentar el espacio y el tiempo estético al crear densidad y una sensación de angustia.

b) Polo negativo: comienza con la deconstrucción expresiva ganada en la primera fase ascendente, a través de un proceso desocupación del espacio y de anulación de la mayor cantidad de *estetisemas* para arribar a un resultado de máxima receptividad con un tiempo estético continuo.

En la propuesta del presente trabajo y como ampliación al método de Oteiza, esta deconstrucción de los elementos expresivos significaría una búsqueda de equivalencias para la *communitas* que expresen los efectos de la acción política lúdica mediante una obra discursivamente sintetizada.

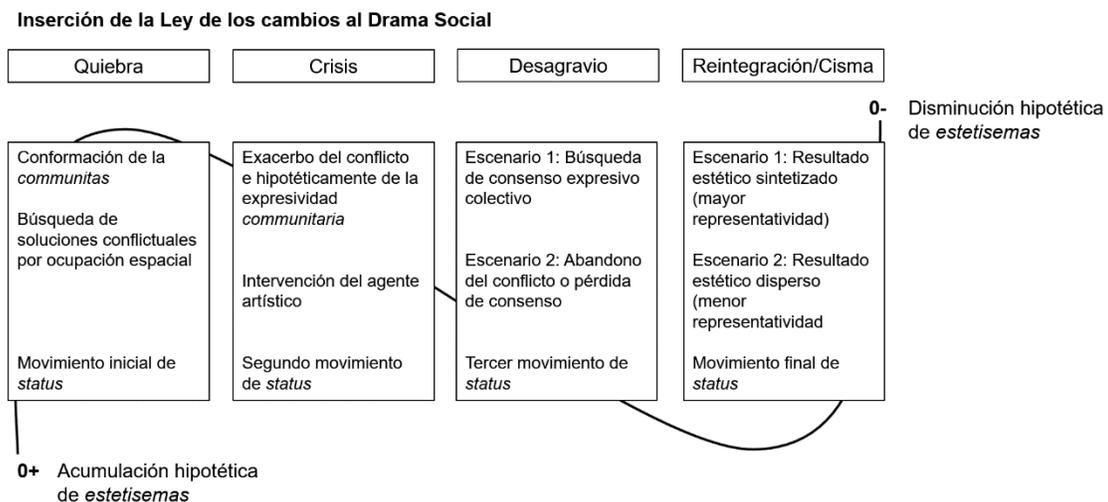


Figura 2. Inserción de la Ley de los Cambios en el drama social. Elaboración propia

1.9 Emociones anticipatorias y ruptura de *estetisemas* para la comprensión de la lúdica *communitaria*

La inserción de la Ley de los cambios dentro del drama social supone un esfuerzo para observar desde una visión global y estructuralista el desarrollo y los resultados de la acción política experimental en un contexto conflictivo en el espacio público. Sin embargo, como se ha anunciado en los apartados iniciales, es importante tratar de ofrecer aproximaciones al fenómeno desde el ámbito de la individualidad para tratar de comprender a un nivel estratégico las fuerzas que mantienen la cohesión y la movilización de la *communitas*.

Para ello se propondrá la construcción de un itinerario emocional del drama social, sustentado en el modelo de emociones anticipatorias de Theodore Kemper (2011) que permitirá observar algunas cuestiones como: a) la identificación colectiva de la quiebra, b) los movimientos de *status* individuales y colectivos coincidentes c) las ideas maestras compartidas o compatibles y d) las coincidencias discursivas y emocionales precedentes a la conclusión de una síntesis expresiva –en caso de que esta exista.

Es de recordarse que tanto Kemper (2011) como Turner (1974; 1988) consideran que el movimiento de *status* es una fuente potente de conflictividad, de hecho, el primero propone de forma axiomática que la búsqueda de *status* es un aspecto permanente de la interacción social y del conflicto (Kemper, 2011, p. 27). De tal forma que marcar el inicio de un conflicto social requiere más allá de determinar un suceso, la identificación del momento en el que alguno o varios de los actores involucrados percibieron una perturbación en las correlaciones de *status* estructurales. Este momento de quiebra que teóricamente daría inicio a un drama social puede surgir como la percepción inminente de una amenaza.

En este sentido la primera labor del investigador, si se pretende abordar el análisis de un conflicto desde la posición de la *communitas*, es tratar de identificar dos cuestiones: a) el nodo principal del conflicto, como efecto perceptible de mayor perturbación estructural o de la normalidad previa y b) el momento en que la mayoría de las entidades antiestructurales lo asociaron de manera equivalente como una perturbación incómoda.

Una vez satisfechos los criterios anteriores se establecerá: a) que existe la posibilidad de estudiar un drama social al describirse el nodo de la perturbación estructural y la conformación de un actor antiestructural y b) el momento de la quiebra.

A partir de estos fundamentos metodológicos deberá ingresarse al análisis propio del movimiento incómodo de *status* que hipotéticamente sería el factor

desencadenante del conflicto. Para ello, es necesario indagar sobre algunas cuestiones:

1. ¿Qué define la normalidad estructural –ya sea antes o después- para el colectivo *communitario*?

Para el caso específico esto es: las formas normales, tradicionales o institucionalizadas de relacionarse con el espacio público y con los actores que convergen en él.

2. ¿Cuáles fueron las emociones colectivas coincidentes experimentadas durante el momento de quiebra y las distintas fases del drama social con respecto a las formas de relacionarse dentro y fuera de la normalidad estructural?

Ello significa que, de forma hipotética y simplificada, las emociones manifestadas durante las cuatro fases cambiaron, lo que indicaría fluctuaciones de *status* percibidas por la colectividad.

3. ¿Qué tipo de emociones sugieren asociaciones entre las fluctuaciones de *status* y cuál sería la idea maestra aglutinante?

Esta será la base para la construcción del itinerario emocional durante las cuatro fases del drama social, que en sentido estricto corresponderá a una forma simplificada de agrupar la emocionalidad del ensamblaje *communitario*.

4. ¿Qué tipo de emociones surgieron durante el proceso de la acción política lúdica a causa de un actor provocador?

Con fines de orden metodológico, el itinerario se dividirá en cuatro grandes momentos que serán coincidentes con las etapas que Turner propone para el drama social, pero sin ser limitativos. En estos se analizarán las asociaciones entre las percepciones colectivas del desarrollo del conflicto, las emocionalidades manifestadas, las expectativas y los resultados expresivos sobre el espacio público.

Para este tipo de análisis Kemper propone un modelo que denomina “emociones anticipatorias” (Kemper, 2011, p. 236) que surgen de una combinación de optimismo/pesimismo y confianza /desconfianza, cuando el actor individual inmerso en el conflicto anticipa actos en el mismo proceso.

Esta anticipación emocional cobra sentido con base en la expectativa del actor de caer en un movimiento pendular entre emociones estructurales y que según su teoría se perciben bajo polaridades como la felicidad y la tristeza o el amor y el odio. Las primeras estarían en un polo de alta energía que orientaría al individuo hacia la acción mientras que las segundas se encontrarían en el opuesto de la baja energía en donde se identificaría la apatía y el desgano (Kemper, 2011, p. 236)

Esto quiere decir que teóricamente los actores sociales en un conflicto tendrían una noción de los polos emocionales entre los cuales podrían moverse a causa de las

fluctuaciones de su propio *status*. Dicho de forma simplificada y ejemplificativa, se supondría que un actor que tendiera hacia la marginación o la pérdida se *status* se acercaría más hacia el polo estructural de la tristeza y la angustia, mientras que otro que considerará que los cauces conflictuales le favorecen, tendería hacia el polo estructural de la felicidad y la satisfacción.

Con este modelo, Kemper (2011) ofrece una base de análisis cualitativo que permite una aproximación a la comprensión emocional de los actores sociales desde su experiencia interaccional a través de una estimación subjetiva de la posición de *status* y las expectativas que pueden alcanzarse en un determinado escenario.

La guía que propone Kemper (2011) se utilizará como parámetro para la construcción del itinerario emocional con el fin de desvelar las coincidencias y las percepciones de movimiento de *status* colectivo.

Tabla 1. Emociones anticipatorias

Optimismo	Confianza	Emoción anticipatoria	Resultado	Emoción
Alto	+ Alta	= Confianza serena	+ Favorable	Leve satisfacción
			No favorable	Consternación
Alto	+ Baja	= Optimismo cauteloso (ansiedad)	+ Favorable	Fuerte satisfacción
			No favorable	Leve decepción
Bajo	+ Alta	= Optimismo rencoroso (ansiedad)	+ Favorable	Leve satisfacción
			No favorable	Leve decepción
Bajo	+ Baja	= Desesperación (ansiedad)	+ Favorable	Asombro
			No favorable	Resignación

Extraída de (Kemper, 2011, p. 237) Traducción propia

Para el autor, el optimismo es una estimación subjetiva de éxito o fracaso a partir de la percepción de *status* en situaciones pasadas. Es decir, si cierto actor ha percibido que se encuentra en cierta posición es probable que continúe pensando que seguirá en ella a menos que sus niveles de confianza se alteren, lo cual dependería del contexto y de la percepción de las capacidades de los otros actores.

5. ¿Qué tipo de expresiones sobre el espacio público se manifiestan como resultado de la emocionalidad colectiva en cada una de las fases del drama social?

Esta cuestión significará una contribución propia al modelo metodológico ya que hipotéticamente el tipo de expresiones que la *communitas* alcance en cada fase del drama social y hacia su desenlace, estarán asociadas al tipo de emociones equivalentes. Para ello se proponen dos hipótesis:

a) Los resultados emocionales que tienden hacia la satisfacción colectiva se verían reflejados en resultados estéticos activos. Es decir, en una transformación del espacio público derivado de alguna forma de creatividad, impulsada por dejar una constancia potente y representativa para poner énfasis en la participación constante dentro de la acción política lúdica.

b) Los resultados emocionales que tienden hacia la insatisfacción colectiva se verían reflejados en resultados estéticos pasivos. Es decir, en un abandono del conflicto en alguna de sus fases por considerar la incapacidad para superarlo favorablemente con resultados estéticos no representativos. Ello se observaría en un declive de la participación colectiva.

En este sentido, y al haberse transpolado la estructura de la Ley de los cambios al análisis de un drama social se observarán las siguientes variables relativas a los resultados estéticos en el espacio público:

a) Los efectos en las emociones anticipatorias del actor *communitario* a partir de la inserción del agente provocador. Esto es, las posibles modificaciones que en su caso hubiera habido en los pronósticos de optimismo, la generación de situaciones de mayor o menor confianza y las percepciones de movimiento de *status* derivadas.

b) Los efectos expresivos en el espacio público derivados de las posibles modificaciones de las emociones anticipatorias y de la sensación de movimiento de *status*.

La interpretación de ambas variables requiere de un ejercicio hermenéutico para tratar de identificar y describir la forma en que la estructura de normalidad y espacio público se transformaron a nivel físico, simbólico, de ocupación o desocupación. Para ello se planteará una versión propia de *estetisemas* que funcionen como parámetros perceptibles en el entorno físico o en los discursos de los actores involucrados:

a) *Estetisema* territorial: se observará en aquellas acciones que la *communitas*, realice para excluir o marcar una diferencia física frente a la estructura urbana establecida. Por ejemplo: la instalación de mobiliario, elementos simbólicos como letreros, cercamiento del espacio, etc.

b) *Estetisema* de ocupación: se observará en aquellas actividades que la *communitas* de forma rutinaria o sistemática realice para manifestar el uso y el

funcionamiento del espacio. Por ejemplo: la organización de asambleas, fiestas, tertulias, etc.

c) *Estetisema* jurídico: se observará en aquellas acciones que la *communitas* realice o promueva para preservar sus derechos y su posición de *status* frente a otros protagonismos cuando se siguen los cauces legales institucionales. Por ejemplo: la solicitud de cambio de usos de suelo o de regímenes de propiedad.

d) *Estetisema* simbólico: se observará en aquellas acciones que sin dividir el espacio buscan marcar una diferencia de *status* (antigüedad, preferencia, tradición, etc.) frente a la estructura general. Por ejemplo: la pinta de un mural, la adopción de un nombre nuevo o un slogan para el espacio público, etc.

6. ¿Cómo se observaría el nivel de representatividad y síntesis del discurso estético alcanzado?

Concatenado al indicador previo, éste se observará en dos dimensiones que teóricamente transcurrirían en momentos similares del proceso:

a) La consecuencia definitoria en el momento de la reintegración o el cisma y la posición de *status* alcanzada según la percepción colectiva de la *communitas*.

Esto se obtendrá a partir de un análisis hermenéutico en el que se tratará de desvelar:

El momento más aceptado de reintegración, si es que lo hubo.

El resultado sobre el espacio público más representativo, si es que lo hubo.

La posición de *status* final alcanzada según la percepción colectiva equivalente.

b) La emoción anticipatoria “mayoritaria” antes y después de la integración del agente provocador.

Con ello se tratará de identificar si la intervención experimental tuvo alguna consecuencia sustancial en la forma en que se desarrolló y reencauzó el conflicto.

Finalmente, se proponen algunos escenarios hipotéticos desde los cuales se evaluaría la pertinencia del modelo metodológico utilizado que funcionarían como premisas para la justificación del resultado final de la tesis:

1. Un resultado estético colectivo representativo que además supusiera una percepción de ganancia de *status* para la *communitas*, validaría el modelo de construcción-deconstrucción propuesto por Oteiza como vía para superar la angustia.

2. Un resultado estético en el que se manifestaran múltiples *estetisemas*, sin representatividad estética y con sensación de *status* perdido, validaría el modelo de Oteiza, pero indicaría que no se culminó la fase negativa.

3. Un resultado estético en el que se manifestaran múltiples *estetisemas*, sin consenso pero con sensación de *status* ganado, invalidaría el modelo de Oteiza porque indicaría que no es necesario transitar hacia una fase deconstructiva para suponer que el conflicto fue resuelto o reencauzado.

4. Un resultado estético colectivo consensuado al interior de la *communitas* que además supusiera una pérdida de *status*, invalidaría el modelo de construcción-deconstrucción propuesto por Oteiza, ya que la conclusión del programa no significaría una sensación de resolución del conflicto.

1.10 Modelo comparativo: Matriz de provocación de la acción política contrahegemónica en el espacio público

En 1984 el sociólogo estadounidense Charles Tilly publicó su obra denominada “Grandes estructuras, procesos amplios, comparaciones enormes” en la cual propuso cuatro estrategias de análisis comparativo para procesos sociales complejos a nivel nacional, regional y mundial, desde una perspectiva contextual, histórica e interrelacional que en la actualidad podrían trasladarse a los estudios urbanos (Bournazou, 2022).

Para este autor, la clave para realizar estudios comparativos no reside en encontrar casos que se ajusten perfectamente a las variables que pretenden dilucidarse, sino contar con criterios para identificar poblaciones, categorías y redes del tipo de unidad sobre el que se pretende teorizar (Tilly, 1991, p. 103). Para ello, el autor establece una serie de directrices para la comparación eficaz:

- 1) Especificar nuestros argumentos; 2) observar unidades que se corresponden con las unidades de nuestro argumento; 3) asegurarnos de que nuestras unidades son comparables con respecto a los términos de nuestro argumento; 4) observar unidades que se puedan considerar independientes entre sí o bien tener en cuenta su interdependencia en la especificación del argumento y en el Análisis de la evidencia; 5) hacer que las mediciones se correspondan con los términos de nuestro argumento; 6) o bien agrupar todas las mediciones dentro de un mismo nivel de agregación o subdividir el argumento y el análisis en niveles de agregación; 7) cuando un elemento de juicio significativo entra en la fase de codificación de la evidencia, realizar la codificación nosotros mismos o comprobar su veracidad con sumo cuidado; 8) minimizar y retrasar la reducción de los detalles a categorías abstractas; si es posible, conseguir que esa reducción

forme parte del análisis; 9) adoptar o diseñar modelos que se correspondan con la lógica de nuestro argumento (Tilly, 1991, p. 145).

Estos criterios exponen la visión de Tilly en su intento por transitar de análisis teóricos formalistas a otros con una mayor carga empírica. No obstante, un problema ya expuesto en Jasper (2012; 2012b) que aqueja al método de Tilly, consiste en su limitación para sistematizar fuera de los entendimientos puramente estructuralistas los sucesos históricos y sociales al dejar de lado la visión estratégica y microsocial.

Sin embargo las cuatro estrategias que propone y que se resumen a continuación, ofrecen algunas guías para iniciar el análisis comparativo, el cual deberá ser completado con una dimensión estratégica y microsocial que se señalará más adelante:

1. La estrategia de comparación individualizadora, consiste en la profundización de un caso específico a modo de monografía. Una ventaja de este enfoque es que es posible adquirir una gran cantidad de datos e información, sin embargo, corre el riesgo de quedarse en lo descriptivo. De cualquier forma esta estrategia muchas veces compone las fases iniciales de una investigación que posteriormente puede ser enriquecida desde enfoques comparativos

2. La estrategia de comparación universalizadora, pretende reconocer y establecer patrones comunes de un fenómeno durante su desarrollo en contextos distintos. Para ello, es necesario utilizar al menos dos casos de estudio que generalmente adquieren un menor nivel de profundidad. Esta estrategia puede permitir algunos alcances prospectivos en tanto que los fenómenos se analizan procesualmente. Ello permitiría predecir ciertos desenlaces con base en experiencias similares.

3. La estrategia de comparación de hallazgo de variaciones, indaga el carácter e intensidad de un fenómeno cuyo resultado se extiende a otros casos con el fin de verificar su validez, falsearlo o modificarlo con base en nuevas evidencias. A diferencia de la comparación universalizadora, en esta variante no se analizan los patrones comunes entre casos frente a cierta teoría, sino las divergencias. Un ejemplo de ello es la aplicación de políticas públicas similares pero que obtienen resultados diferentes por lo cual es necesario observar las particularidades contextuales para entender las causas divergentes.

En esta estrategia es necesario analizar un número considerable de variables a cambio de restringir el número de casos.

4. La estrategia integradora o globalizadora, parte de la idea de que las localidades o parcialidades de análisis comparten ciertas características estructurales globales, por ejemplo un sistema político a nivel nacional o el mismo modo de producción económica mediante el cual se buscan homogeneidades con base en interconexiones históricas.

Para el presente estudio se optará por la construcción de algunos criterios analíticos a partir de aquellos que propone Tilly y se intentará generar un marco de comparación en dos niveles, uno estructural y otro microsocioal tratando de usar como guía las cuatro estrategias descritas, pero sin hacerlas limitativas:

a) Todos los casos a analizarse se contextualizarán en ciudades que cursan por un momento histórico similar del sistema de producción capitalista. Ello permitirá subsumir los procesos de drama social a la existencia de discursos estéticos dominantes.

b) Todos los casos serán analizados a través del mismo modelo procesual del drama social con énfasis en la identificación de tres elementos: la quiebra, la conformación de la *communitas* y la provocación lúdica de la acción política.

c) Todos los casos serán analizados en sus resultados desde la perspectiva de su dimensión estética a través del modelo de la Ley de los cambios, con el fin de encontrar equivalencias que permitan identificar síntesis expresivas en el espacio público.

d) En esta tesis se ha considerado el análisis comparativo de cuatro casos en ciudades contemporáneas de diferentes países, dos en Europa (Bélgica y España) y dos en Latinoamérica (Perú y México). De estas últimas la Ciudad de México constituirá el caso principal.

De forma específica solo el caso en la Ciudad de México, será abordado en su dimensión estratégica microsocioal a través de un itinerario emocional que utilizará como base la matriz de emociones anticipatorias de Kemper. Ello permitirá observar de forma más precisa los movimientos de *status* y la tendencia emocional colectiva de la *communitas* a través del drama social.

e) De forma específica solo el caso en la Ciudad de México será analizado desde una perspectiva de síntesis o fragmentación del discurso estético relacionado con la construcción o ruptura de *estetisemas* y la tendencia emocional colectiva de la *communitas*.

f) De forma específica solo el caso en la Ciudad de México analizará las emociones anticipatorias de actores estructurales y provocadores de la acción política contrahegemónica con el fin de realizar interpretaciones generales sobre su movimiento de *status*.

En términos prácticos la comparación consistirá en primera instancia en tratar de dilucidar la existencia y el desarrollo de ciertas variables coincidentes en una dimensión general o estructuralista en tres casos fuera de México, en los cuales un actor provocador constituido como colectivo artístico o activista social, intervino espacios públicos a través de dinámicas lúdicas que involucraron a la población usuaria.

Un factor común de estas tres experiencias será la fuente de información, puesto que para ello se utilizaron las memorias y documentos producidos por los actores provocadores, que se profundizan en la medida de lo posible a través de otras fuentes en internet que permitan conocer aspectos sobre sus antecedentes y el desarrollo posterior de los proyectos.

Para el cuarto caso que se aborda en una dimensión microsocia l o estratégica, se obtuvo la información a través de recorridos en campo en el espacio público en donde se gestó el conflicto y entrevistas con actores clave que formaron parte de la estructura, la *communitas* y el actor provocador.

Como hipótesis principal de este trabajo se establecerá que: Los conflictos que suceden en el espacio público pueden ser aprovechados coyunturalmente para provocar el surgimiento de la *communitas* como entidad creativa, desde la cual pueden surgir alternativas contrahegemónicas para transformar la estructura estética.

Como hipótesis secundaria se establecerá que: La *communitas* puede generar en su interior una forma de identificación alternativa antiestructural, sustentada en cadenas equivalentes liminales desde las cuales es posible superar colectivamente la angustia asociada al conflicto a través del alcance de la síntesis expresiva.

Con base en lo anterior el estudio se abocará primero a comprobar si este tipo de intervenciones en contextos conflictuales son capaces de generar una *communitas* y en segundo término, si los resultados de su acción colectiva pueden identificarse como síntesis de su carácter disidente.

A continuación, se presenta la “Matriz de provocación de la acción política contrahegemónica en el espacio público” (matriz de provocación) en donde se exponen las variables a ser analizadas en ambos niveles:

Tabla 2. Matriz de provocación de la acción política contrahegemónica en el espacio público

	Variables teóricas	Indicadores cualitativos
Dimensión general o estructuralista (Todos los casos)	V1. Estructura	a) Descripción de su constitución a través de aspectos como los modelos económicos, culturales, jurídicos, políticos y urbanos dominantes. b) Descripción de las capas de subsunción del conflicto
	V2. Antiestructura	a) Identificación de la quiebra b) Conformación de <i>communitas</i> c) Identificación de ideas maestras y unidades de referencia. d) Identificación de la crisis y los posibles mecanismos de desagravio e) Identificación y descripción del movimiento de <i>status</i>
	V3. Provocación de la acción política	a) Descripción del actor provocador y su método de intervención b) Identificación de un protagonismo <i>comunitario</i> emergente y su posición de <i>status</i> mediante: <ul style="list-style-type: none"> • Su agencia en la historia • Su principalidad • Su permanencia en el conflicto
	V4. Síntesis expresiva	a) Delimitación hipotética del espacio estético b) Identificación y ruptura de <i>estetisemas</i> <ul style="list-style-type: none"> • Territorial • Ocupación • Jurídico • Simbólico c) Identificación de equivalencias d) Descripción del resultado de intervención en el espacio público
Dimensión microsocia o estratégica (Caso 4)	V5. Nivel de fragmentación o síntesis del discurso estético asociado a la tendencia emocional colectiva	a) Descripción de las fases de desagravio y reintegración/cisma b) Emociones anticipatorias colectivas asociadas al nivel de ruptura de <i>estetisemas</i> y el desarrollo de las posiciones de <i>status</i>

Elaboración propia.

II. Provocación de la acción política contrahegemónica en el espacio público. (Estudio comparativo)

El presente capítulo se dividirá en cuatro subsecciones en las cuales se pondrá a prueba la matriz de provocación a través de la comparación de cuatro casos acaecidos en diferentes ciudades (Brujas, Bélgica; Huarte, España; Lima, Perú y Ciudad de México, México) en donde colectivos artísticos o activistas urbanos implementaron acciones colectivas para transformar entornos específicos.

Para cada uno de ellos se han construido narrativas asequibles para comprender aspectos como los antecedentes, las características del actor provocador, las particularidades de la intervención lúdica participativa y sus resultados.

Los medios que se utilizaron para obtener la información de los tres primeros casos consistieron en memorias y contenidos en páginas de internet así como entrevistas, videos o reseñas producidas y difundidas por los propios colectivos o por otras organizaciones que colaboraron o que hubieron compilado datos asociados. Para el caso cuarto se siguió la misma línea documental y se adicionaron siete entrevistas a actores involucrados que se detallarán más adelante, recorridos en campo para observar y corroborar los resultados y registros fotográficos de las intervenciones.

El estudio parte de un análisis hermenéutico de las fuentes disponibles desde el cual se ha realizado un esfuerzo por interpretar los datos, el discurso y la narrativa con el fin de desvelar los aspectos que permitan hacer observables las variables propuestas en la matriz de provocación.

Al seguirse las recomendaciones de Tilly (1991) expuestas en el apartado 1.10 la selección de los casos se realizó conforme a los siguientes criterios:

a) Las cuatro ciudades transitan por un momento económico e histórico similar en cuanto a sus modelos de producción y reproducción urbana en aspectos como la maximización del valor del suelo, el impulso a sus sectores terciarios y la movilidad masiva. Dos de ellos se encuentran en países considerados como desarrollados, mientras que los otros dos se encuentran en lo que el discurso académico contemporáneo identifica como el “sur global”. Estas diferencias permitirán una visión más amplia de la concurrencia de dramas sociales en sus espacios públicos.

b) Los cuatro casos muestran procesos en los que se intenta provocar deliberadamente alguna forma de participación colectiva a través de acciones políticas lúdicas y disruptivas con respecto a las dinámicas cotidianas de su estructura.

c) En tanto que uno de los objetivos principales de la tesis es observar las modificaciones en la estructura estética del espacio público y sus efectos en las interacciones sociales, los cuatro casos se han seleccionado con el objetivo de que

permitan apreciar de manera tangible los efectos de las intervenciones a nivel físico a partir de la utilización de metodologías previamente ensayadas en otros entornos. Ya sea mediante la intromisión de actividades novedosas o el establecimiento de elementos arquitectónicos y simbólicos.

2.1 Primera prueba del marco teórico metodológico. Análisis comparativo general bajo la matriz de provocación

2.1.1 *House of time*

Lugar de desarrollo y fecha de inicio: Brujas Bélgica en el año 2017

Actores iniciales involucrados: Raumlabor Berlin y Brugen voor jongeren (Jovenes vulnerables de Brujas)

Descripción del proyecto disponible en el texto producido por Raumlabor Berlin denominado “House of time on living in the now” (2019):

El proyecto se realizó bajo la iniciativa de Raumlabor Berlin, en el marco de la Trienal de Brujas del año 2018. Dicha organización con sede en Alemania se identifica como un colectivo de arquitectura experimental disociado de las utopías arquitectónicas del modernismo en las cuales los autores imaginaban un mundo social ideal emanado del diseño, por lo cual han adoptado la frase “BYE BYE UTOPIA”.

Su método consiste en encontrar lugares considerados “difíciles” por su situación urbana, su abandono o su aparente incapacidad de adaptación a su contexto. Con ello se conforman equipos multidisciplinarios que buscan en primera instancia acercamientos con las personas que los viven o los utilizan y posteriormente, se planean estrategias de intervención desde una perspectiva uno a uno, en donde los actores se encuentren involucrados de forma orgánica en cada parte del proceso.

Los resultados pueden tender a la transformación permanente de espacios que son autogestionados por los pobladores, en esquemas mixtos con los gobiernos locales o incluso de existencia efímera. En su sitio en internet no es posible encontrar referencia a sus medios de financiamiento.

Para el proyecto *House of time*, Raumlabor buscó un espacio que se percibiera urbanísticamente contradictorio por sus condiciones de abandono en el centro de una ciudad considerada como patrimonio mundial de la humanidad. Al aprovechar

la coyuntura de la Trienal de Arquitectura que se celebró en Brujas en el año 2018, la organización identificó un predio que habría pertenecido a la fábrica de productos químicos Dupont en donde fuera viable la intervención.

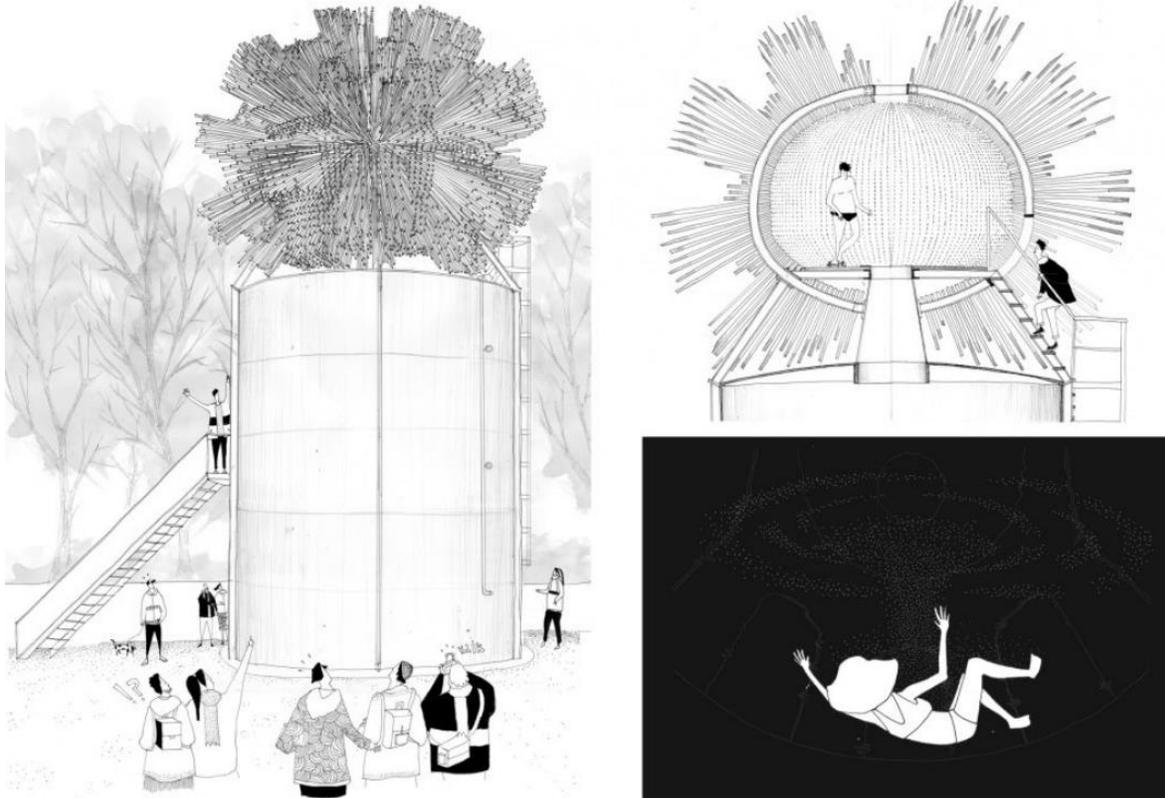


Imagen 7. Extraída de la memoria de “*House of time on living in the now*” Raumlabor, 2018

De la exploración al texto del proyecto no se advierte algún apartado que explique la forma en que los trabajos por parte de Raumlabor fueron sostenidos económicamente, sin embargo se puede deducir que el colectivo contó con recursos al menos para los traslados y hospedajes en la ciudad de Brujas y para la adquisición de diversos materiales que fueron utilizados para la intervención arquitectónica y el desarrollo de actividades como talleres.

Según la justificación que se encuentra en las memorias de la intervención, la ciudad de Brujas ofreció un contexto óptimo para la experimentación lúdica y artística por tres factores:

a) Su categoría como patrimonio cultural de la humanidad, que obliga a sus autoridades locales a mantener y a sostener dinámicas de crecimiento y transformación urbana acordes a las directrices de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura (UNESCO) relativas a imagen,

movilidad y actividad productiva; b) porque es considerada una de las ciudades belgas con mayor atractivo turístico por lo cual su vocación económica ha sido enfocada hacia este sector al enfatizar en el incremento de las comodidades y servicios para sus visitantes externos; c) porque a pesar de los puntos anteriores existen grupos de jóvenes que no han logrado adaptarse a las dinámicas culturales y económicas dominantes lo que según Raumlabor, ha generado condiciones de discriminación y desigualdad.

Con este contexto el colectivo inició sus trabajos en septiembre del año 2017 con una organización local denominada Brugen voor jongeren¹¹, creada en 2013 e integrada por el gobierno de la ciudad, organizaciones civiles y personas académicas de diversas universidades belgas que se dedican a dar asesorías a jóvenes de la localidad en distintos temas como: psicología, búsqueda de empleo, bienestar, deporte, estabilidad familiar y esparcimiento.

Bajo esta alianza la primera acción consistió en organizar un taller de convencimiento en donde Raumlabor presentó su proyecto de intervención con las personas convocadas por Brugen voor jongeren. En este, se explicaron las intenciones y la visión del colectivo para transformar el espacio público que en principio, consistieron en construir una tina de agua caliente que funcionara como bañera pública en la cual propiciar convivencias, acercamientos y encuentros.

Según Markus Bader, representante de Raumlabor, el nuevo lugar sería concebido como un espacio en donde se permitiera la coexistencia de ambigüedades a través de la intensificación del “ahora”. De tal forma que la tina de agua sería el dispositivo provocador para que los usuarios se interesaran por el proyecto y posteriormente alcanzaran el objetivo superior: conformar un lugar disociado momentáneamente del tiempo de la ciudad, propicio para generar un estado de relajación y reflexión en el cual tomar decisiones sobre cualquier aspecto de la vida.

Sin embargo, después del primer taller, las personas que comenzaron a participar en el proyecto propusieron otros dispositivos arquitectónicos como una casa del árbol, una discoteca -que se habilitó al aprovecharse un viejo tanque de agua que se encontraba en el predio- y una cocina. De acuerdo con la crónica realizada por Raumlabor, fue probablemente esta última la que más importancia tuvo, dado que la posibilidad de realizar actividades culinarias permitía una mayor interacción entre las personas que asistían y una extensión en el tiempo de permanencia en el lugar.

Después de la trienal el sitio quedó parcialmente desactivado, aunado a que el invierno especialmente crudo en aquel año dificultó muchas de las actividades que se realizaban en *House of time*. Para el verano del año 2018, Raumlabor y Brugen voor jongeren decidieron realizar un taller de primavera para reactivar el sitio. Ahora, el lugar sería convertido en una especie de estudio en donde las personas

¹¹Disponible en: <https://www.bruggenvoorjongeren.be/nl/over-ons/structuur/>

que lo desearan, guiadas por arquitectos y expertos auspiciados por Raumlabor, podrían aprender habilidades como la carpintería y el diseño de muebles.



Imagen 8. La tina de baño. Extraída de la memoria de “House of time on living in the now” Raumlabor, 2018

A partir de ese momento cambiaron diversos aspectos en el sitio: la llegada de estudiantes universitarios a utilizar *House of time* como taller, la afluencia de turistas y el interés de muchos habitantes de la ciudad por conocer el lugar, atraídos después de la trienal, provocaron nuevas dinámicas de interacción. Uno de los hitos sociales que las personas de Raumlabor encontraron en el desarrollo del proyecto fueron los debates sobre su destino surgidos entre las personas universitarias y los jóvenes de *Brugen voor jongeren*, quienes percibieron una amenaza a su derecho a decidir sobre el sitio, puesto que al haber sido pioneros habían desarrollado un sentimiento de apropiación.

Lo anterior significó una contradicción entre la idea del espacio creado y apropiado por un grupo reducido, marginado y disidente de las dinámicas económicas hegemónicas de la ciudad y su posible transformación -derivada de la visión de actores externos que se incorporaron posteriormente, como financistas privados- para adecuarse a actividades económicas o turísticas.

Así, las actividades creativas en el marco del taller y la reactivación dotaron de nuevos significados al lugar, dado que este se convirtió en un espacio de debate,

tensión, encuentro y desencuentro en el que según los promotores del proyecto la arquitectura tomó una dimensión social más que física.

Los talleres guiados por Raumlabor durante 2018 tuvieron efectos sobre el destino y los usos del lugar pues a ellos se sumaron una mayor diversidad de actores, como ejemplo surgió la propuesta de adecuar la cocina comunitaria para la venta de alimentos. La intención fue crear un entorno microeconómico para sostener ciertas actividades del proyecto, sin embargo, la naturaleza cooperativista de buena voluntad y la organicidad con la que se adherían o se disociaban las personas que participantes, impidió que se consolidara un negocio formal. La experiencia mostró que la cocina podía estar habilitada para que las personas que así lo desearan y acudieran con sus propios alimentos cocinaran en momentos indeterminados y en ánimos de compartir o no hacerlo.

A pesar de estos aparentes fracasos la utilización cada vez más prolongada de elementos como la cocina, la bañera y el taller, exhibieron necesidades para mejorar la convivencia y la comodidad, como contar con sillas, mesas o ceniceros para las personas fumadoras. Ello conllevó a que los diseñadores de Raumlabor plantearan talleres para el diseño y la construcción de enseres que fueron programados y considerados como eventos de provocación de la creatividad y la búsqueda de consenso.

Específicamente, la crónica de *House of time* narra el episodio en el cual unos jóvenes plantearon la fabricación de un cenicero para colocarse a la entrada del complejo, sin embargo, su propuesta de diseño solo constaba de un receptáculo y tres patas para sostenerlo por lo cual los guías les alentaron a que realizaran algo fuera de lo común. Finalmente, después de algunas sesiones de intercambio, decidieron crear uno que integrara un parasol para que la estadía mientras se fumaba fuera más amena. Esta experiencia llevó tanto a los usuarios del proyecto como a sus promotores a recapacitar sobre la calidad del tiempo que se podía gozar en el lugar, más allá del valor de los objetos.

Algunas de las reflexiones subyacentes que se pueden extraer del documento de Raumlabor son que: los resultados de una intervención social nunca son predecibles ni esperados, esencialmente porque el nivel de compromiso de los actores involucrados es muy variable. De acuerdo con las memorias el número de jóvenes activos fue alrededor de 30, aunque de ellos solo 10 aproximadamente, mostraron un interés constante.

A ello se suma el factor de los intereses divergentes, por ejemplo, quienes intentaron convertir a *House of time* en un dispositivo económico mediante el uso de la cocina como negocio, y quienes pugnaban porque el gobierno de la ciudad o incluso Raumlabor se encargaran permanentemente de su financiamiento y sostenimiento. Estas condiciones, derivaron en que el colectivo berlinés abandonara la idea de trabajar bajo un programa artístico determinado y en su lugar optó por un esquema

de asesorías y talleres que atendían las necesidades inmediatas del proyecto, el cual se concibió como un trabajo vivo.



Imagen 9. Un taller al aire libre. Extraído de la memoria de “*House of time on living in the now*” Raumlabor, 2018

Después de la efervescencia de la trienal del año 2018, Raumlabor, decidió que era momento de dejar el proyecto en manos de sus usuarios, sin embargo dado el éxito que había tenido, diversas organizaciones sociales no gubernamentales y el gobierno de la ciudad de Brujas, decidieron hacerse cargo. Actualmente el proyecto cuenta con un sitio en internet¹² en donde se anuncian las actividades que se realizan así como las organizaciones que lo financian.

Entre ellas se encuentra Brugge Plus, una organización dedicada a gestionar y desarrollar eventos turísticos y culturales en la ciudad mediante esquemas de autofinanciamiento y subvenciones del gobierno. Respecto a *House of time*, su página de internet menciona que después de que Raumlabor cediera su manejo, la gestión del sitio se expandió a colaboraciones con otros socios culturales y artísticos

¹² Sitio en internet *House of time*, Recuperado el 3 de mayo de 2023: <https://www.houseoftime.be/de-plek>

y aunque al principio se centraron en proseguir las actividades con el grupo de los jóvenes pioneros, progresivamente han recibido a nuevos actores¹³.

Actualmente, la descripción que puede encontrarse en el sitio de internet de *House of time*, lo señala como un lugar de encuentro comunitario subsidiado por Brugge Plus –organización que detenta su dirección operativa-, el gobierno flamenco y el ayuntamiento de Brujas. En este se pueden realizar actividades como talleres de oficios -en donde aún se imparten clases de carpintería y diseño de muebles por 20 euros- cocina comunitaria - para preparar pizza en horno de piedra- oficina temporal -gratuita y sobre apartado- o estudios artísticos abiertos al público. Aunque muchas de sus actividades se encuentran calendarizadas por su cuerpo directivo, contiene una sección de contacto en donde se reciben propuestas del público.

Sobre este caso se obtienen las siguientes conclusiones:

Respecto a la variable 1 de la matriz de provocación referente a la identificación de la estructura, deben considerarse algunos elementos como el hecho de que la ciudad de Brujas se encuentra subsumida a una lógica económica mayoritariamente abocada al sector turístico y que tanto el gobierno flamenco como el de la municipalidad, mantienen especial interés en conservar su estado como parte del listado de la Convención del Patrimonio Mundial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura, que otorga especial énfasis como elemento de autenticidad a la preservación de bienes arquitectónicos y urbanísticos asociados a ciertas épocas y periodos históricos (UNESCO, 2008, p. 24).

Este criterio supone una condición excluyente a manifestaciones culturales, sociales o artísticas disidentes, puesto que la consideración de su integridad, desde la visión de la Convención, se atribuye a su carácter intacto y ecuménico (UNESCO, 2008 p. 25). Por tanto, estas condiciones obligan a los Estados interesados a instaurar medidas de control y desarrollo acordes a modelos universalmente aceptados de conservación patrimonial, que en esencia, discurren por el atesoramiento sistemático de activos jurídicamente tutelados y preservados mediante lógicas de inversión y acumulación de capital.

En lo referente a la variable 2, relacionada con la identificación de la antiestructura, la narrativa que se encuentra en las crónicas de *House of time* muestra dos dimensiones en cuanto a la existencia de actores antiestructurales. Desde su propia definición, pareciera que Raumlabor se posiciona como un actor con la capacidad para provocar rupturas estéticas en contextos donde las relaciones productivas y las dinámicas económicas hegemónicas se centran en el turismo y el desarrollo de servicios para personas visitantes.

Sin embargo, de su acervo documental no se advierte que Raumlabor tenga la intención de constituirse como un protagonista disidente *comunitario*, si acaso, de

¹³ Sitio en internet de Brugge Plus. Recuperado el 3 de mayo de 2023 : <https://www.bruggeplus.be/projecten>

generar las provocaciones necesarias en conjunción con otros actores, que incluso pueden pertenecer a la dimensión estructural y que reciben subvenciones Estatales -como los organizadores de la trienal o Brugge Plus- para que otros grupos conformen sus propias adhesiones, compromisos o movimientos.

En este sentido, la identificación de un actor *comunitario* dentro de este proyecto puede encontrarse en un breve lapso a finales de la primavera del año 2018 y una vez que se reactivó el proyecto tras el invierno, cuando las personas de Brugge voor jongeren que habían iniciado con el proyecto en 2017, concibieron como amenazante la llegada de turistas o visitantes.

Probablemente este ha sido el momento de quiebra más visible del proceso, puesto que allí se percibió la contradicción entre una forma de intervención disidente del espacio público y las necesidades estructurales de la ciudad y sus visitantes. Al escudriñar las memorias de *House of time*, es posible interpretar que la idea maestra equivalente que sobresalió en aquel momento estuvo relacionada con la defensa del espacio creado con el esfuerzo primordial.

En cuanto a los momentos de movimiento de *status* de la *communitas* se pueden encontrar al menos tres: el taller inicial con los jóvenes de Brugge voor jongeren, cuando Raumlabor tuvo que aplicar estrategias de convencimiento; la llegada de visitantes nuevos tras la primavera -principalmente de estudiantes universitarios que causó tensiones con los jóvenes pioneros- y la fase final del proyecto en donde otras organizaciones y colectivos comenzaron a asumir la gestión del sitio. De hecho este último suceso puede identificarse como el inicio del desagradó de la disidencia *comunitaria* y su reintegración a la estructura.

Al revisarse los aspectos relacionados con la variable 3, relativa a la provocación de la acción política, debe considerarse que si las intervenciones de Raumlabor se encuentran orientadas a rehabilitar o vitalizar lugares desadaptados a su contexto, puede deducirse que como tal, el colectivo no parte de una visión provocadora o disruptiva, sino más bien integradora a la estructura, lo cual podría reforzarse al seguir la narrativa de su texto y su interés por acercarse a la asociación de Brugge voor jongeren, que según sus estatutos busca apoyar a personas en situaciones de vulnerabilidad.

Sin embargo esta idea que puede suponer una forma de alineación a las dinámicas dominantes de una ciudad puede cuestionarse si se asume que no el proyecto, sino el tipo de personas que se atraen a él pueden constituir la provocación de un conflicto. En otras palabras, la rehabilitación de un espacio de la ciudad mediante elementos arquitectónicos puede no ser disruptiva pero sí las actividades e interacciones que pueden derivar.

Para *House of time*, Raumlabor tenía prevista una estrategia general de intervención que según la documentación disponible cambiaba a medida que era cuestionada por las personas que se integraban. Dicho metafóricamente, lo anterior significa

que el proceso de provocación de la acción política en el espacio público no puede concebirse como una bomba que al tirarse sobre el territorio inmediatamente generará respuestas reactivas, sino que estas pueden surgir en otras dinámicas como la búsqueda de consensos para definir maneras en cuanto al aprovechamiento de los escombros.

Al continuarse la búsqueda de los indicadores cualitativos propuestos en la matriz de provocación, se puede señalar que el primer protagonismo visible correspondió al grupo de *Brugen voor jongeren*, que en principio fue potenciado por los trabajos de Raumlabor. Es posible decir que este conjunto conservó su principalidad en la historia y en el conflicto por lo menos hasta la primavera de 2018 cuando entró en conflicto con el grupo de estudiantes universitarios. Posteriormente su protagonismo se diluyó progresivamente a medida que nuevos actores y colectivos se apropiaron del proyecto.

Un factor que debe tomarse en cuenta al momento de calificar la dilución de un protagonismo es la relación jurídica de la propiedad sobre el espacio público. Para el caso específico, los jóvenes de *Brugen voor jongeren* actuaron como una entidad apropiadora de facto sin que al parecer tuvieran derechos legales, a diferencia de lo que podría suceder con *Brugge Plus*, asociación reconocida por el gobierno de la ciudad que actualmente detenta la operación de *House of time*.

Sobre la variable 4, referente al proceso para alcanzar la síntesis expresiva, se puede concluir que *House of time* es observable desde la visión estética de Oteiza. La propuesta inicial del colectivo berlinés se manifestó con la ocupación y la organización espacial tras la instalación de una tina de agua caliente para el disfrute de las personas de *Brugen voor jongeren*, que les permitiera vivir “el ahora” en una suerte de enclave de desconexión frente al resto de la ciudad. Sin embargo, a medida que el proyecto avanzó su funcionalidad y su nodo de interacción fue concentrándose en el área de cocina y posteriormente, derivó en la creación de un estudio que actualmente es el principal atractivo. De hecho, la tina de baño fue removida.

Todo indica que Raumlabor inició su intervención con un programa artístico definido que en el transcurso se modificó orgánicamente. Algunos de los sucesos como la creación de muebles y la habilitación de talleres de carpintería sugieren que el proyecto transitó por una fase de acumulación expresiva tendiente hacia la ocupación pero que paulatinamente se sintetizó en la idea de convertir a *House of time* en un estudio receptivo a prácticas sociales y artísticas más que a un pretexto para el acaparamiento de bienes.

Incluso, para Raumlabor el estilo arquitectónico del sitio perdió su relevancia para tornar su funcionalidad hacia un espacio de debate y de intercambio en el que se discutiera sobre el destino del proyecto.

En cuanto a la identificación de creación y ruptura de esteticismos se puede señalar lo siguiente:

- a) Territorial: Se observa su conformación en el momento en el cual las personas jóvenes de Brugen voor jongeren repelen la llegada de estudiantes universitarios. Su ruptura se puede identificar en el proceso de mediación desarrollado por Raumlabor, que desemboca en el intercambio de ideas.
- b) Ocupación: Se observa desde el principio de la intervención con la introducción de elementos arquitectónicos al predio abandonado y comienza a romperse con el retiro de la tina de agua y la concentración de las actividades en la cocina y el estudio.
- c) Jurídico: No se encuentra durante la intervención inicial de Raumlabor, pero en la actualidad podría identificarse en el reconocimiento de Brugge Plus como entidad administradora del sitio.
- d) Simbólico: No se identifica de forma clara en la narrativa de Raumlabor.

2.1.2 *No man's land*

Lugar de desarrollo y fecha de inicio: Río Arga, localidad de Huarte. Navarra, España, en el año 2018.

Actores iniciales involucrados: IDENSITAT Barcelona, Centro de Arte Contemporáneo Huarte y Alfonso Borragán (artista).

Descripción del proyecto disponible en el texto producido por IDENSITAT, denominado "*No man's land project*" (IDENSITAT, 2019); Arte/pedagogía (IDENSITAT, 2007):

El proyecto se realizó bajo convocatoria realizada por IDENSITAT y el Centro de Arte Contemporáneo Huarte, entidades que plantearon tres fases para su desarrollo: la primera, relativa a la selección de una residencia artística a cargo del artista Alfonso Borragán; la segunda, en donde el artista realizó un trabajo de contacto con actores locales en la comunidad para la generación de una red participativa de trabajo; la tercera, en donde el conocimiento generado se devolvió a la comunidad a través de varios productos artísticos. Los trabajos se financiaron por el Centro de Arte Contemporáneo Huarte y la mancomunidad de Navarra (entidad del gobierno de Pamplona). Contó con un monto de 2,550 euros y viáticos para el artista residente.

En cuanto a las instituciones convocantes el Centro de Arte Contemporáneo Huarte se define, según su propia página de internet,¹⁴ como un espacio de producción y experimentación artística gestionado por una dirección colegiada. Su perspectiva es transversalmente feminista, reivindicadora de la periferia y lo local en donde la creación no se entiende como la producción de obras sino como la generación de conocimientos y afectos. Su línea de experimentación busca la profundización de los espacios geográficos políticos y económicos a través de prácticas artísticas contemporáneas mediante procesos colaborativos, participativos y de toma conjunta de decisiones.

Por su parte, IDENSITAT se concibe como un colectivo de arte que busca incidir en el espacio público a través de propuestas creativas y articulación social a través de un método que incluye talleres con carácter pedagógico y una producción experimental que se inician mediante convocatoria o invitación. Su visión es interseccional pues pone énfasis en la participación y la subjetivación de los conflictos con procesos mediados y colaborativos que tiendan a la conformación de practicantes, capaces de modificar su realidad.

No man's land se desarrolló en el marco de “Estéticas Transversales” que según se observa en la página de IDENSITAT,¹⁵ consiste en un programa de experimentación entre el arte, la educación y el espacio social en el que se busca una conjunción entre prácticas artísticas y pedagógicas como vías para la transformación del espacio social, la producción y la transferencia de aprendizajes para utilizar al contexto urbano como una fuente temática de trabajo.

“Estéticas Transversales” se realiza en ciudades medias que preferentemente tengan una dinámica interactiva entre lo rural y lo urbano como articulación estratégica para la producción artística participativa. Para el caso de *No man's land*, se seleccionó como nodo del proyecto a la ciudad de Huarte, situada junto a las localidades de Burlada y Villalva en las periferias de Pamplona. Las tres, alineadas al curso del río Arga.

El proyecto inició en el año 2018 y se extendió hasta junio de 2019. En su primera fase se planteó el eje temático que conduciría al programa artístico, una vez que Borragán exploró el contexto urbano y consolidó diversos acercamientos con actores locales como adultos mayores, alumnos de la escuela primaria Virgen Blanca¹⁶ de Huarte y piragüistas que utilizan el río como pista de cabotaje. Este se concentró en reflexionar sobre la transformación del ecosistema natural de la ribera

¹⁴ Página del Centro de Arte Contemporáneo Huarte. Recuperado el 3 de mayo de 2023 de: <https://www.centrohuarte.es/el-centro/proyecto-3/>

¹⁵ Recuperado el 3 de mayo de 2023 de: <https://www.idensitat.net/es/esteticas-transversales/1388-esteticas-transversales-ecosistemas-del-ocio>

¹⁶ Recuperado el 3 de mayo de 2023 en: <https://cpvirgenblancaip.educacion.navarra.es/web1/categoria/gure-ikastetxea/hezkuntza-eskeintza/>

por efecto de la urbanización en las últimas tres décadas y sus efectos negativos en las actividades de ocio que las personas de Huarte realizaban en el entorno fluvial.

Para el artista, la transición rural-urbana ha tenido impactos en las formas en que las personas ocupan y utilizan el espacio público para la recreación, por lo cual su intención fue buscar actores locales que le ayudaran a reactivar prácticas antiguas u olvidadas. Una vez que Borragán configuró una pequeña red de actores locales, la primera estrategia de intervención consistió en inducirles al proyecto a través de talleres y charlas en donde explicó su visión, al sugerir a las personas que se integraron las maneras en que podrían colaborar. Según la narración que se encuentra en la página de internet de IDENSITAT, otras personas interesadas se sumaron voluntariamente al programa, sin que se especifique la cantidad.

Dentro de los actores sociales que destacan en el proyecto se encuentran los alumnos de la escuela primaria de Virgen Blanca de Huarte, a quienes -sin especificarse número, edades o grados de estudio- se les impartieron diferentes talleres para que aprendieran a entrevistar a las personas mayores de su entorno más cercano –familiar o barrial- con el fin de escudriñar sobre las formas en que utilizan y utilizaron el entorno del río para el ocio y la recreación.

Asimismo, Borragán realizó distintos acercamientos con adultos mayores de las comunidades a quienes alentó a que narraran experiencias pasadas, viejas prácticas, costumbres comunitarias o mitos en donde el río Arga estuviera involucrado como espacio de ocio, con el fin de documentarlas y utilizarlas como dispositivos y pretextos de generación de dinámicas y prácticas novedosas con personas jóvenes o incluso de mayor edad.

Adicionalmente, el artista contactó con personas que utilizan el río como espacio deportivo -piragüistas y natacionistas- a fin de contar con una visión más amplia de las implicaciones morfológicas del lugar, es decir, de aquellos elementos que constituyen obstáculos, hitos o zonas de tránsito para configurar una cartografía acuática.

Una vez que Borragán contó con los datos provistos por los tres grupos -estudiantes, adultos mayores y deportistas- hacia enero de 2019, durante la segunda fase del proyecto, el artista construyó una especie de mapa en el cual se representaron lugares estratégicos, que de acuerdo a sus condiciones, serían aptos para la realización de juegos, días de campo, actividades deportivas o nado recreativo.

Con base en la cartografía, la primera intervención consistió en la instalación de dispositivos de telecomunicación sonora en los sitios seleccionados, señalados con cédulas que contenían una breve descripción del proyecto y frecuencias que los paseantes podían sintonizar al encender aparatos de radio. A través de ellas se transmitían historias del río, narradas por adultos mayores de la comunidad cuya

intención era evocar sentimientos y provocar que la ribera fuera reapropiada y reactivada por sus nuevos visitantes como un espacio lúdico.



Imagen 10. Cédula con radiofrecuencia, extraída de la página de internet de Centro Huarte. 2023

Posteriormente en una segunda actividad denominada “Juegos del agua (tesoro) en el río” el artista invitó a personas de la comunidad a caminar en una zona de aguas someras para buscar entre los sedimentos del lecho objetos de cualquier naturaleza. El objetivo consistió en que los bañistas se familiarizaran con el entorno fluvial y se descubrieran a sí mismos como seres valiosos en aproximación con el río. De esta intervención se realizó un video documental que muestra algunas de las reactivaciones lúdicas y en donde pueden observarse personas que escarban entre las piedras debajo del agua, otras que nadan y algunas más al tirarse desde un puente, actividad que según los adultos mayores se había olvidado.

Finalmente, en junio de 2019 se presentaron en el colegio Virgen Blanca, dibujos y testimonios que niños y niñas habían recopilado durante sus entrevistas y se aprovechó para presentar una pequeña revista con fotografías del desarrollo del proyecto y algunos versos contruidos por personas de la comunidad relativos a su experiencia en el río. Estos materiales, así como las cartografías acuáticas, las grabaciones testimoniales de adultos mayores y el documental de “los juegos del agua” quedaron a disposición de la comunidad en el Centro de Arte Contemporáneo Huarte.



Imagen 11. “Juegos del agua” Extraída de la página de internet de Centro Huarte. 2023

De la documentación e información disponible en internet sobre el proyecto no es posible indagar sobre los efectos comunitarios a mediano o largo plazo posteriores a su conclusión y las consecuencias de las intervenciones en el espacio público que estuvieron enfocadas a la reactivación de actividades o vínculos comunitarios.

Sobre este caso se obtienen las siguientes conclusiones:

En *No man´s land*, resulta complicado establecer los límites de la estructura, puesto que en la documentación disponible no se advierten declaraciones por parte de los actores provocadores de alguna situación contradictoria, salvo aquella en donde el artista residente menciona que la urbanización de las últimas décadas en Huarte ha provocado el olvido o la desaparición de prácticas de ocio tradicionales.

Si se revisa la página de internet del Ayuntamiento de Huarte, se pueden encontrar dos secciones relevantes para esta investigación destinadas a anunciar los bienes culturales y las actividades turísticas. Como ejemplos de los primeros se mencionan: el espacio de exposiciones, la biblioteca municipal, la escuela de música y la casa club para jubilados. En el apartado de turismo destacan el camino a Santiago, el museo Jorge Oteiza y la iglesia de San Juan. Especial mención requiere el centro comercial Itaroa, calificado en la propia página como “la alternativa de ocio en la villa”¹⁷.

¹⁷ Sitio de internet del ayuntamiento de Huarte, sección Turismo. Recuperado el 3 de mayo de 2023 en: <https://huarte.es/portal/seccion.aspx?N=306>

Si bien es evidente que los gobiernos de Pamplona y de Huarte son responsables de la gestión de los recursos hídricos naturales, llama la atención que el río Arga no sea considerado como un espacio público de ocio o encuentro, por lo que a diferencia del caso 1, podría sugerir una narrativa hegemónica inversa a su consideración como patrimonio apto para la convivencia social, para en su lugar, dar relevancia a otros elementos como los bienes arquitectónicos religiosos, artísticos o los espacios comerciales.

En el caso de la variable 2, nuevamente el proyecto de *No man's land*, genera problemas para la interpretación del surgimiento de un actor antiestructural, debido a las limitaciones narrativas de la documentación disponible en internet. Aunque parece haber surgido un punto de quiebra cuando la residencia artística hizo visibles las prácticas olvidadas en el entorno ribereño -puesto que algunas personas se hicieron conscientes de su abandono- aparentemente no fueron suficientes para dar inicio a una *communitas*.

Sobre ello surgen dos suposiciones y una conclusión: la primera, relativa a las propias limitaciones de los acervos documentales producidos por el Centro de Arte Contemporáneo Huarte e IDENSITAT, en los cuales es difícil trazar la ocurrencia de algún incidente conflictual o contradicción evidente entre dos contextos y si acaso, se describe como transicional el fenómeno de la urbanización de un entorno que hace algunas décadas todavía tenía rasgos rurales.

La segunda suposición se enlaza directamente el argumento anterior y es que al concebirse no un sitio específico sino todo un trecho ribereño como susceptible a intervenir, es posible que a diferencia de otros espacios públicos urbanos bien focalizados que pueden ser generadores de disputa, el que corresponde al proyecto de *No man's land* -como bien describe su nombre- se encuentre disuelto en la consciencia de las personas que viven en las poblaciones cercanas. Esta última hipótesis podría reforzarse en la propia narrativa de Borragán, quien en las memorias de IDENSITAT hace alusión en varias ocasiones a “lo olvidado” o a aquello que debe “rescatarse”.

En tal sentido y al no haberse conformado un actor *comunitario* puede suponerse que no se desarrolló un periodo de crisis y por tanto no se activaron mecanismos de desagravio puesto que el proyecto se gestó dentro de los confines de la estructura.

No obstante, aunque no sea posible identificar el nacimiento de la *communitas*, se puede suponer que los distintos actores con los cuales se activaron dinámicas lúdicas -estudiantes de la primaria, adultos mayores y deportistas- percibieron efectos en su posición de *status*, pues se convirtieron temporalmente en agentes relevantes de la transformación de su entorno. Por ejemplo, al convertir a las infancias en canales de comunicación entre sus familias y el artista o al reivindicar a los adultos mayores como transmisores de experiencias.

Quizá la única referencia documentada de un movimiento de *status* hacia un espectro emocional positivo surgió al haberse elegido al grupo de deportistas como las personas más aptas para explorar el territorio de las aguas. Durante el desarrollo de la actividad “Juegos del agua (tesoro) en el río”, la memoria de *No man’s land* señala que las personas participantes lograron una sensación de familiaridad y aproximación con el entorno fluvial al auto identificarse como seres valiosos capaces de reactivar un lugar olvidado.

Por su parte, la interpretación de ideas maestras equivalentes resulta complicada y lo más que se puede decir es que las personas que participaron o se comprometieron en el proyecto pudieron haberse movido por el interés y la curiosidad que el artista residente suscitó en ellas.

En cuanto a la variable 3, nuevamente la escases de documentación en *No man’s land*, impide realizar una interpretación profunda de los efectos de la acción política en el espacio público, no obstante, la metodología propuesta por el artista residente tiene una fuerte carga lúdica que se puede reconocer con facilidad y que permite deducir al menos, la emergencia de canales de comunicación alternativos entre distintos actores. Por ejemplo, cuando se persuade a los niños de la escuela primaria a encuestar a las personas de su entorno para otorgarles principalidad y agencia en la historia, cuando se solicita a las personas mayores a compartir sus recuerdos con lo que obtuvieron principalidad como narradores o cuando se organizan actividades y encuentros con deportistas en el río para darle un uso recreativo alternativo.

No obstante, de los tres ejemplos descritos, en ninguno se advierte el factor de “permanencia en el conflicto” necesario para considerar la existencia de un protagonismo. Este hecho podría estar relacionado con la dificultad para identificar una quiebra y la conformación de una *communitas*, probablemente debido a que el estado de abandono u olvido del espacio público del río Arga no suponía un referente de conflicto. Sin embargo, ello no quiere decir que los efectos posteriores a la intervención no pudieron haber sido fuente de disputas no previstas. Por ejemplo, un hipotético mayor flujo de visitantes al área, debido a su reactivación, podría ser causa de molestias a los habitantes de antaño.

En tal sentido, un hallazgo que puede adelantarse desde este caso es que la provocación de acciones políticas desde perspectivas lúdicas, no necesariamente dará paso a la conformación de protagonismos *communitarios* si no existe la percepción colectiva de un conflicto inminente o en curso.

En cuanto a la variable relativa al proceso de síntesis expresiva, *No man’s land* fue un proyecto que aparentemente prescindió de la etapa de ocupación espacial del cero positivo, señalada en la Ley de los cambios y se enfocó directamente al aspecto de la calidad de la estadía en el espacio público natural.

Aunque las dinámicas planteadas por el artista residente tuvieron poca trascendencia física en términos arquitectónicos estas no carecían de expresividad, lo que puede constatarse en las actividades de recopilación de experiencias de adultos mayores o a través de las encuestas y dibujos realizados por niños del Colegio Virgen Blanca. Sin embargo, aunque los programas artísticos con los tres grupos sociales se desarrollaron concatenados bajo un mismo objetivo -la reactivación del río como espacio público- no se aglutinaron de forma colectiva en las mismas condiciones de tiempo y espacio.

En este caso, el trabajo de síntesis corrió eminentemente a cargo del artista quien se encargó de compilar los materiales audiovisuales y documentales que finalmente presentó al Centro de Arte Contemporáneo Huarte y a IDENSITAT.

En cuanto a la identificación de creación y ruptura de esteticismos se puede señalar lo siguiente:

- a) Territorial: No se identifican.
- b) Ocupación: No se identifican de forma recurrente, aunque la reactivación de actividades deportivas en el río pudo haber sido un precursor.
- c) Jurídico: No se identifican
- d) Simbólico: Se observan en la instalación de dispositivos de radiofrecuencia en lugares estratégicos, a través de los cuales los paseantes pueden imaginar situaciones pasadas y contextos alternos.

2.1.3 Parklet Miraflores

Lugar de desarrollo y fecha de inicio: Miraflores, Lima. Perú. 2015.

Actores iniciales involucrados: Lima Cómo Vamos (Ocupa tú calle) y Fundación AVINA.

Descripción del proyecto disponible en los textos producidos por: Lima Cómo Vamos, denominados: “Foro internacional, Micro intervenciones urbanas. Espacio público y experiencia ciudadana en América Latina” (2016); “Intervenciones urbanas hechas por ciudadanos: estrategias hacia mejores espacios públicos” (2018) y “Parklets” (2019):

El caso de Parklet Miraflores es distinto a los dos anteriores debido a que su documentación es escasa en términos de los efectos o los procesos de intervención. Sin embargo, Lima Cómo Vamos (Ocupa tu calle) tiene una vasta producción

metodológica recopilada en el desarrollo de distintos ejercicios similares que otorgan elementos para interpretar sus resultados.

Lima Cómo Vamos¹⁸, se describe como una organización que promueve el uso de evidencia, datos y ciudadanía activa para mejorar la calidad de vida en las ciudades de Perú. Cuenta con el apoyo de organizaciones mundiales como ONU-Habitat, empresas como Uber, Didi, estaciones de radiodifusión como Grupo RPP y consorcios de construcción de infraestructura como Lima Expresa.

Dentro de su producción literaria, se encuentran diversas metodologías para la intervención del espacio público con enfoques tácticos o efímeros, en los cuales se prioriza la utilización de estrategias de bajo costo e impactos focalizados.

En lo relativo a Fundación Avina, se anuncia en su sitio en internet como una organización latinoamericana que promueve la sustentabilidad a partir de procesos colaborativos generadores de impactos positivos a gran escala. Mencionan que cuentan con más de 8,000 aliados a nivel mundial, entre organizaciones no gubernamentales, empresas y entidades de gobierno. Dentro de sus programas se encuentran aquellos orientados al acceso al agua, acciones climáticas e innovación democrática.

Parklet Miraflores, fue una intervención pionera en su tipo. Consistió en la ocupación de un estacionamiento de automóviles perteneciente un supermercado con un “parque de bolsillo” en el marco de la Conferencia de Naciones Unidas para el Cambio Climático del año 2014.

Según las estimaciones de Lima Cómo Vamos, durante tres años el lugar fue utilizado por más de 100,000 personas, que se detenían a descansar y a darle un nuevo uso al estacionamiento. Debido a su éxito, el proyecto fue replicado en seis distritos más de la ciudad a través de alianzas con autoridades locales, empresas y universidades.

Un *parklet* es el nombre dado a un tipo de intervención urbana acaecido por primera vez en la ciudad de San Francisco en el año 2010, que consiste en ocupar un espacio destinado al estacionamiento de automóviles para la instalación de mobiliario como bancas, mesas, sombrillas y plantas que faciliten el descanso y el encuentro de peatones. Según Lima Cómo Vamos, esta idea surgió como una forma de provocación al dominio del vehículo motorizado en las grandes ciudades, bajo la declaración: ¡Las personas están primero que los autos!

Su intención es reactivar ciertos sitios de la ciudad que se consideraban muertos por el paso de automóviles mediante la interacción a escala humana. Generalmente las dimensiones de un *parklet* no exceden los 20 metros cuadrados, aunque en

¹⁸Recuperado el 3 de mayo de 2023 en: <http://www.limacomovamos.org/>

términos visuales y de movilidad son suficientes para generar un *shock* en las personas que se desplazan en las vialidades intervenidas.

De acuerdo con la crónica del proyecto, dentro de los beneficios que aportan a la ciudad se encuentran: la ampliación de espacios para las personas; la provocación de interacciones interpersonales; la posibilidad de percibir el espacio público como entorno transformable y cambiante; la articulación entre distintos actores urbanos; la potenciación de actividades comerciales a pequeña escala y el desarrollo de la creatividad.

El caso del *Parklet* Miraflores, es interesante metodológicamente porque Lima Cómo Vamos, realizó mediciones sobre su impacto encontrando los siguientes resultados:

- a) Los días con mayor actividad fueron de lunes a viernes, con un aproximado de 115 usuarios por día. Se calculó un promedio de 70 usuarios los días sábados y 30, los domingos.
- b) Desde el 1 de diciembre de 2014 hasta el fin de mayo de 2015, se calculó un aproximado de 23,400 visitas. La proyección de las cifras calculadas entre el 1 de diciembre de 2014 y el 31 de julio del 2017 fue de 124,800 usuarios.
- c) Más del 50% de los usuarios permanece en el *parklet* seis minutos en promedio. Esto significa que el espacio tiene una alta rotación.
- d) Las personas entrevistadas manifestaron estar contentas con el *parklet*, aunque recomendaron más color y plantas.
- e) El 7% de sus usuarios consume productos adquiridos en comercios aledaños. Esto significa que su instalación generó algunas ventajas económicas.

Según Lima Cómo Vamos, uno de los aspectos importantes de este tipo de proyectos es que los parques de bolsillo se transforman conforme las personas los usan, y muchas veces son readecuados de forma espontánea y creativa. Por ejemplo: pueden ser pintados o adornados con plantas.

De acuerdo con la metodología propuesta por la organización, para la ubicación de un *parklet* es necesario que él o los actores interesados transiten por diversas etapas:

La primera consistente en disponer de un lugar idóneo para su instalación, para lo cual se recomienda utilizar vialidades con amplios flujos de personas en zonas visibles y accesibles. De preferencia se debe ganar la confianza de los negocios adyacentes o cercanos, invitárseles a participar y considerar el involucramiento del gobierno local para facilitar la consecución de permisos.



Imagen 12. Aspectos de “Parklet Miraflores” Extraído de *Parklets*, Lima Cómo Vamos, 2019

En una segunda etapa se deben considerar los costos y financiamientos, que según la organización, podrán variar pues dependerán de los materiales a utilizarse, el tipo de acabados, el diseño, la transportación del mobiliario y en su caso los pagos de permisos y mano de obra.

En la siguiente etapa, Lima Cómo Vamos recomienda medir los impactos de la intervención a través de instrumentos como el conteo de personas que la ocupan, la observación de actividades que se desarrollan a sus alrededores, encuestas a usuarios y encuestas a negocios adyacentes.

La organización pone énfasis en que estas mediciones sirven esencialmente para convencer a las personas opositoras de los beneficios de este tipo de intervenciones tanto en el ámbito económico como social. Además, ello puede contribuir a ganar la confianza de otros actores que se puedan sumar a la iniciativa y que tengan disposición para replicar el proyecto en otros espacios.

El convencimiento a las personas de la comunidad sobre los beneficios de la instalación de un *parklet* es uno de los aspectos que conllevan más complejidad.

Según la documentación de Lima Cómo Vamos, a pesar de la sencillez arquitectónica de un *parklet*, algunos de los obstáculos a los que pueden enfrentarse estas iniciativas son las respuestas negativas de las personas defensoras del uso del automóvil por la reducción de los espacios de estacionamiento, la renuencia de los habitantes del barrio en donde se instalan, quienes pueden llegar a creer que se motivarán prácticas indeseables como el consumo de bebidas alcohólicas en la calle o la disuasión a consumir en los negocios cercanos a causa de una mala imagen urbana.

Aunado a lo anterior, las autoridades gubernamentales pueden percibir como amenazantes estos proyectos, ya que el otorgar anuencias para su instalación se podría traducir en quejas de los vecinos en desacuerdo con sendos costos políticos.

Con este contexto, Lima Cómo Vamos, recomienda invertir intensamente en una campaña de comunicación en donde se busquen y se escuchen las opiniones de las personas a las que va a impactar una intervención urbana de este tipo, para posteriormente, explicarles la importancia de la transformación y apropiación del espacio público y los posibles alcances de una instalación táctica.

Asimismo, la organización, sugiere diseñar un discurso acorde a cada contexto barrial y urbano, seleccionar los canales de comunicación adecuados y tomar el tiempo necesario para convencer e informar a la población. Por ejemplo, no se debe adoptar una posición radical en contra del uso del automóvil al pretenderse que las personas dejen de utilizarlo en un corto plazo, sino tratar de demostrar los beneficios de combinar este medio de transporte con las caminatas, el uso de la bicicleta y la liberación de espacios. De hecho, una de las recomendaciones más enfáticas consiste en invitar a la comunidad a ser parte de la intervención.

Una vez que el *parklet* se encuentra instalado, la experiencia de Lima Cómo Vamos, sugiere que además de procurar su mantenimiento, se promuevan actividades para permitir su permanencia. Por ejemplo: intervenciones artísticas, desarrollo de sucesos musicales, eventos lúdicos para niños, etc. Ello podría provocar que otros actores como escuelas, negocios o el mismo gobierno se interesen en conservarlo.

De acuerdo con Lima Cómo Vamos, estos proyectos en América Latina han sido bien aceptados y su uso se ha extendido a países como Colombia y México en donde diversos colectivos han implementado sus propias estrategias a través de diferentes métodos provocadores en el espacio público.



Imagen 13. Aspectos sobre el Parklet Miraflores y la invitación a ocupar el espacio. Extraído de *Parklets*, Lima Cómo Vamos, 2019

Sobre este caso se obtienen las siguientes conclusiones:

Tanto en la narrativa de las metodologías desarrolladas por Lima Cómo Vamos y las memorias del proyecto de *Parklet* Miraflores, es posible encontrar elementos alusivos a la normalidad estructural, como el ordenamiento de las ciudades mediante normas expedidas por los gobiernos locales o la existencia de empresas privadas, concebidas como facilitadoras de mejoras urbanas. Asimismo, la aceptación del dominio de la movilidad motorizada expone una condición social y estética de lo que se considera “propicio”.

Lima Cómo Vamos, parece encontrarse en un estadio medio entre un actor estructural y antiestructural, puesto que promueve la intervención urbana táctica con el fin de generar escisiones espaciales pero siempre, cuidándose de que existan los permisos y los consensos correspondientes tanto de las personas interesadas en conservar la imagen de la ciudad como de las autoridades gubernamentales.

Para *Parklet* Miraflores y los proyectos similares subsecuentes que derivaron de la primera experiencia es posible encontrar diversos elementos antiestructurales. En

primer lugar, la propia narrativa de las intervenciones las sitúa como un desafío al dominio del automóvil en las ciudades, mientras que su documentación y su metodología son enfáticos en reconocer los obstáculos con los que los colectivos o activistas dispuestos a instalar un parque de bolsillo se encontrarán frente a las autoridades del gobierno y las comunidades afectadas.

La idea de trabajar bajo una metodología específica en donde se recomiende la búsqueda de consensos y la comunicación previa con las autoridades y la comunidad es al parecer, incongruente con la naturaleza carente de *status*, orgánica y espontánea de la *communitas*, no obstante la indeterminación de los sucesos que puedan ocurrir posteriormente, pueden gestar la conformación de un actor antiestructural. Ello se observó en el caso de *House of time* cuando la aparente amenaza por parte de actores externos a lo ya creado provocó una breve conformación *comunitaria*.

En *Parklet* Miraflores pueden observarse visos de este fenómeno cuando se señala en sus crónicas que algunas personas de la comunidad perciben como amenazantes no los parques de bolsillo en sí, sino las actividades que puedan surgir en ellos, como el consumo de alcohol. De aquí que los momentos de quiebra, crisis, desagravio y los movimientos de *status* pueden ser múltiples puesto que el *parklet* no solo constituye una amenaza a la normalidad estructural en su inicio, sino que también se vuelve vulnerable a las vicisitudes de la vida urbana.

En cuanto a la idea maestra, es interesante observar que Lima Cómo Vamos, ha trabajado a nivel metodológico esta dimensión, puesto que promueve la instalación de parques de bolsillo como opción asequible para facilitar la comodidad peatonal y con ello mejorar las condiciones de vida en los barrios, al beneficiar comercios y recuperar espacios.

Dicho con otras palabras, el hecho de generar una provocación en el espacio público que cuestiona frontalmente el uso del automóvil puede ser un aliciente para sus promotores y una forma de ganar *status*, al situarlos en una posición disidente pero que se encuentra justificada con una narrativa que pone en el centro de su argumentación la recuperación de los espacios en favor de los humanos.

En cuanto a la variable 3, *Parklet* Miraflores, constituye un caso en el que la provocación de la acción política contrahegemónica se puede observar en varios niveles. Sin embargo ello puede deberse al tipo de narrativa en los textos que se encuentran disponibles y al hecho de que la metodología y el tipo de intervención que proponen es disruptiva y conflictiva en sí.

Si se observa desde los tres sub-indicadores cualitativos para la identificación de protagonismos en la matriz de provocación, se puede deducir que los colectivos o activistas interesados en instalar parques de bolsillo siempre guardarán una agencia en la historia puesto que a diferencia de los casos anteriores se requiere de una iniciativa propia para iniciar una intervención táctica. Ello conlleva que se realicen

gestiones, comunicaciones y búsquedas de consensos con otros actores involucrados o potencialmente afectados, lo que conserva su principalidad y por supuesto, los mantiene en situaciones permanentes de tensión y conflicto -sobre todo cuando se irrumpen sitios que pueden tener relevancia económica o jurídica para otros actores.

En otro nivel, debe decirse que la creación de la metodología para la instalación de parques de bolsillo que la organización peruana difunde en internet, constituye otra dimensión de provocación que no se encuentra directamente en el espacio físico de la ciudad sino en entornos virtuales.

Finalmente, en lo referente a la variable 4, relativa a la síntesis expresiva, *Parklet* Miraflores puede inscribirse en una dinámica de ocupación espacial total. Para esta intervención lo más probable es que no haya existido un programa artístico sino una estrategia que incluía aspectos de planificación y gestión política.

En términos pedagógicos artista-colectividad todo indica que *Parklet* Miraflores no es operativo para el análisis de esta tesis, sin embargo, la derivación de una metodología construida durante varios años de intervenciones parece ser una síntesis del programa desarrollado por Lima Cómo Vamos, en donde se han depurado los elementos que aparentemente funcionan y no funcionan.

No obstante por la naturaleza de este tipo de proyectos, no debe soslayarse la idea de que la colocación de un parque de bolsillo como elemento expresivo de disrupción contextual, abierto a la receptividad para su ocupación y uso, se acerca al ideal del cero negativo de Oteiza, por lo cual, su valía podría no centrarse en el proceso de instalación sino de apropiación y utilización posterior.

De hecho, dentro de los indicadores de evaluación de Lima Cómo Vamos, una de las variables de medición de éxito de cada proyecto es el tiempo que las personas permanecen en el parque de bolsillo aun cuando el entorno puede parecer inicialmente hostil o no apto para el descanso o la detención.

En cuanto a la identificación de creación y ruptura de esteticismos se puede señalar lo siguiente:

a) Territorial: Se identifica en la delimitación específica y visible del espacio intervenido. No existe ruptura del *esteticismo* sino hasta que el parque de bolsillo es retirado.

b) Ocupación: Se identifica con la colocación del mobiliario urbano y los elementos expresivos de diferenciación como: pintura, instalación de plantas o letreros que invitan a la población a quedarse o a la realización recurrente de otras actividades. No existe ruptura del *esteticismo* sino hasta que el parque de bolsillo es retirado o modificado por los propios usuarios.

c) Jurídico: Se identifican en el proceso de gestión del espacio y de consecución de permisos, lo cual aporta legitimidad a la intervención. No existe ruptura del *estetisema* sino hasta que el parque de bolsillo es retirado.

d) Simbólico: Se identifica en su disrupción frente a su contexto estructural y su ruptura se puede apreciar en el momento en que es aceptado como sitio receptivo para la estadía.

2.1.4 Conclusiones del primer análisis comparativo bajo la matriz de provocación

La comparación general de tres casos en los cuales se ha intervenido el espacio público a través de acciones participativas y lúdicas ha permitido poner a prueba la matriz de provocación y con ello, se han develado algunas cuestiones que se tomarán en cuenta al momento de analizar el caso principal. Esta estrategia facilita la consideración de áreas de oportunidad de la propia metodología para posteriormente afinarla a un nivel particular.

Para este apartado de conclusiones se expondrá en primera instancia una narrativa de hallazgos y después, se replanteará la matriz de provocación, operacionalizada para el análisis del caso específico:

Como puede observarse de los casos descritos, la identificación de actores estructurales y antiestructurales en procesos de intervención y provocación de la acción política en el espacio público, resulta más complejo que simplemente ubicar a dos colectividades en conflicto. Aunque en los tres casos, pueden interpretarse situaciones estructurales contradictorias, es necesario advertir que de ellas no surgirá obligatoriamente un conflicto que coloque a dos o más protagonistas en pugna y mucho menos que derive en la conformación *comunitaria*. Probablemente, el ejemplo más claro de lo anterior es el de *No man's land*.

Un hallazgo relevante es que, incluso en aquellos casos en donde se puede considerar la conformación de un ensamblaje *comunitario* su temporalidad no necesariamente corresponde con el inicio de la provocación artística y lúdica como forma alternativa de quiebra, sino que esta puede hacerse visible en etapas posteriores y en un contexto en donde se hacen manifiestas resistencias o incomodidades por parte de otros actores involucrados o impactados indirectamente.

A nivel teórico lo anterior muestra que los dramas sociales no deben entenderse linealmente, sino que pueden constituir epifenómenos generadores de otros

conflictos en subniveles con momentos de quiebra, crisis, desagravio y reintegración en donde pueden enfrentarse actores distintos. Estas posibilidades son más visibles en los casos de *House of time* y *Parklet* Miraflores.

Por su parte la dimensión estructural es aparentemente más fácil de identificar y delimitar pues casi siempre constituye a un grupo de actores o situaciones inscritas al marco jurídico o económico dominante. En *House of time* la situación de Brujas como polo turístico y en *Parklet* Miraflores en la preminencia cultural del automóvil. Sin embargo esta condición se diluye en el caso de *No man's land* en donde al parecer no se busca objetar una forma de estructura, sino únicamente reactivar alguna de sus formas más antigua sin contraponerse a la actual.

Las reflexiones anteriores llevan a suponer que los conflictos en el espacio público no siempre surgen de forma intempestiva. Sin embargo un factor que parece común en los tres casos y que aparentemente contiene la potencia para iniciar un drama social, consiste en la atracción de personas, dado que ello conlleva el desarrollo de prácticas que pueden resultar disruptivas para las condiciones estructurales. Es decir, se confirma que los conflictos surgen en las dinámicas de uso.

Esta situación puede plantearse como una herramienta valiosa para la provocación de la acción política puesto que incluso a un nivel programático los métodos y técnicas implementadas por un actor provocador serán inevitablemente cuestionados, lo que inducirá a procesos de negociación y búsqueda de consenso desde la percepción de equivalencias y unidades de referencia.

Una limitación evidente de la comparación general a partir de datos documentales disponibles estriba en la dificultad para extraer e interpretar las ideas maestras que sostienen la disidencia, los movimientos de *status* y las equivalencias motivacionales por las cuales se puede movilizar la *communitas*. Suponer desde estas fuentes que cierta situación se sostuvo en coincidencias colectivas solo porque se replicó o porque se observó la integración de más personas sería erróneo. Por ello, es necesaria la aplicación de instrumentos adecuados que permitan interpretar de manera más certera los afectos, sensaciones o emociones que se gestan durante el desarrollo de un drama social.

En lo relativo a la observación de la síntesis expresiva, un factor común que puede encontrarse en los tres casos revisados es la ocupación inicial del espacio, ya sea en forma física, simbólica o puramente expresiva, indistintamente de que los programas artísticos difieran sustancialmente entre ellos. En el caso de *House of time* la síntesis hacia el cero negativo fue al parecer lograda colectivamente al hacer de la cocina el nodo de receptividad del proyecto, mientras que en *No man's land* y *Parklet* Miraflores el proceso culminó a cargo del artista residente con los resultados audiovisuales compilados de las actividades lúdicas y con las personas promotoras al hacer del parque de bolsillo un lugar de receptividad, respectivamente.

No obstante, una variable adicional que podría explorarse desde la noción de la síntesis receptiva, es el uso posterior que se le da al espacio y al tipo de quiebras que podrían suscitarse una vez que se interiorizaron o arraigaron ciertas dinámicas. En otras palabras, ello implicaría que el espacio estaría listo para iniciar el ascenso de un nuevo cero positivo de la Ley de los cambios. En este sentido puede establecerse que un trayecto de experimentación artística o lúdica y sus resultados estéticos no precisamente correrán a la par de un drama social, sino que uno puede ser la fuente del otro.

Un segundo factor que puede identificarse entre los tres proyectos analizados consiste en la visión común de sus promotores por la calidad de la permanencia en cierto espacio, que aparentemente se podría medir desde una perspectiva de prolongación de estadías. Ello podría indicar que mientras más tiempo las personas permanezcan e interactúen en un espacio público y más actividades colaterales a las proyectadas desde un programa artístico o lúdico inicial se realicen, este podría calificarse como más receptivo. Sin embargo, esta cualidad podría ser el origen de otros conflictos, movimientos de *status* y dramas sociales, que podrían desarrollarse fuera de un intento de provocación, pero que en términos reales no implicarían su éxito o su fracaso.

Finalmente, un hallazgo de gran relevancia para el análisis de intervenciones lúdico-artísticas en el espacio público desde la perspectiva de la Ley de los cambios, consiste en que contrario a lo establecido por Oteiza, una mayor cantidad de *estetisemas* no forzosamente es señal de la baja receptividad de una obra. Por ejemplo, en el caso de *Parklet* Miraflores se puede percibir una intensa tendencia hacia la ocupación del espacio en distintas dimensiones, sin embargo, el lugar creado recibió a una gran cantidad de personas que disfrutaban de utilizarlo.

Una posible explicación a lo anterior radicaría en la síntesis arquitectónica y funcional del proyecto ensayado en múltiples ocasiones, lo cual en sí mismo podría indicar que la simplicidad del diseño del *parklet* se acerca ya al cero negativo. A esto se suma su potencia para irrumpir simbólicamente el espacio de la ciudad en un contexto que reivindica al peatón frente al uso del automóvil y que por tanto re-significa la vida urbana a una escala humana. El parque de bolsillo tiene la capacidad de fracturar directamente los *estetisemas* de la estructura urbana, abocados a la organización de la ciudad para facilitar la movilidad motorizada.

En el polo opuesto se encuentra *No man's land* con una menor tendencia a la constitución de *estetisemas* pero cuya síntesis estética se limitó a la producción de materiales audiovisuales destinados a un centro de arte. Si bien las activaciones propuestas por el artista residente tuvieron la potencia de generar contextos de receptividad intensa, la documentación disponible no permite conocer si estas permanecieron o se expandieron después de concluido el programa artístico.

Finalmente, *House of time*, se encuentra en un punto medio en cuanto a ocupación y desocupación del espacio estético, sin embargo, de los tres proyectos es el que

parece haber prosperado con más vigor en cuanto al logro de receptividades colectivas estables y a largo plazo.

Estos hallazgos suponen que no todos los *estetisemas* o ámbitos de expresividad tendrían el mismo peso y que definitivamente, la capacidad de síntesis estética de un proyecto se puede convertir en un elemento receptivo y de disrupción de la estructura.

Un aspecto que vale la pena reflexionar a partir de las conclusiones encontradas en este análisis comparativo es el referente a la cualidad contrahegemónica de la acción política provocada en los tres casos de estudio. Hipotéticamente esta podría verse reflejada en una profanación del tiempo y espacio estético del espacio público en forma de disrupciones a los valores dominantes de “lo propicio” (Rossi, 2015) a través de formas alternativas de identificación. No obstante, la dinámica que cada una de las experiencias adquirió, muestra que los resultados transformativos no siempre resultan disidentes a la estructura.

Si se atiende a la noción de la acción política contrahegemónica de Mouffe (2013) en la que se compele a realizar un cambio de narrativa respecto a la lógica dominante del capitalismo centrada en el consumo como cualidad de “lo propicio” sería necesario identificar en cada caso el referente que la sostiene.

En *House of Time* este puede encontrarse en la vocación turística y patrimonial de Brujas que de acuerdo a la narrativa revisada es considerado como un activo primordial de la ciudad. En tal sentido la construcción del complejo promovido por Raumlabor que en principio tendía a una forma de disrupción en el espacio fuera del circuito de turismo, puede considerarse contrahegemónico. No obstante, el hecho de que se haya realizado en el marco de la trienal de arquitectura del año 2018, que también funciona como un atractivo para turistas auspiciado por distintas empresas y entidades de gobierno pone en cuestión la disidencia de su narrativa.

En el caso de *No man's land* la situación es similar a la anterior, pues aunque en las memorias no existen vestigios directos que indiquen la mercantilización del entorno ribereño del Arga, el hecho de que los resultados de la intervención hayan sido expuestos en un museo-galería propiedad del Estado, devela que el proyecto no consigue del todo una ruptura con la narrativa de la “estética del artista” asociada al circuito del arte mercantil (Abatte, 2020) en el que tradicionalmente una sola persona recibe la mayor parte del mérito por el protagonismo de la obra.

Finalmente, en la experiencia de *Parklet* Miraflores es posible encontrar que la estructura urbana de la ciudad de Lima mantiene valores abocados a cierto tipo de movilidad dominada por los autos. En general la preminencia de los vehículos automotores denota las cualidades estéticas de su estructura, las cuales se ven perturbadas en el momento en que sus defensores se sienten descontentos por la limitación que significa la instalación de la arquitectura táctica.

Aquí es claro que una respuesta contrahegemónica transita no solo por el restar espacio de movilidad a los vehículos sino por las implicaciones que pueden derivar para las economías locales que dependen de los lugares de estacionamiento. De tal forma que la narrativa y la forma de identificación con las dinámicas del capitalismo son momentáneamente cuestionadas.

A continuación se muestra la “Matriz de provocación de la acción política contrahegemónica en el espacio público” en su dimensión general o estructuralista con el resumen de los hallazgos más importantes por variable con el fin de considerarlos en el análisis del caso específico en la Ciudad de México.

Tabla 3. Resumen de Hallazgos

Variables teóricas	Resumen de hallazgos
V1. Estructura	<p>a) En general los aspectos que componen la estructura se pueden identificar en los estatutos jurídicos, económicos, culturales y políticos dominantes.</p> <p>b) En algunos casos el límite entre la estructura y la antiestructura se diluye, sobre todo a falta de un conflicto evidente, no obstante es posible encontrar actores que se valen de vías institucionales para proponer proyectos disruptivos.</p>
V2. Antiestructura	<p>a) El surgimiento espontaneo de una quiebra, no necesariamente dará lugar a la conformación de un conflicto y de una <i>communitas</i>.</p> <p>b) La provocación de la acción política no necesariamente derivará de forma directa en una quiebra, en un conflicto y por tanto en la conformación de una <i>communitas</i>.</p> <p>c) Los ensamblajes <i>comunitarios</i> pueden surgir como sub-quiebras de un proyecto de provocación en un contexto de disputa entre actores no previstos y en momentos posteriores a su inicio, por tanto los dramas sociales no deben estudiarse como procesos lineales.</p> <p>d) El conflicto actual o inminente parece ser una condición necesaria para la conformación de una <i>communitas</i>.</p>
V3. Provocación de la acción política contrahegemónica	<p>a) La provocación de la acción política no siempre será disruptiva a la estructura sino que puede proyectarse desde su inicio como un mecanismo de desagravio.</p> <p>b) El potencial conflictivo no se encuentra en el proyecto de provocación sino en las interacciones emergentes y en los cambios de <i>status</i> que surgen entre las personas que se acercan a un proyecto.</p> <p>c) Un protagonismo <i>comunitario</i> puede diluirse a causa de los mecanismos de desagravio activados por la estructura.</p> <p>d) No se encontró evidencia suficiente de que el actor provocador conforme un protagonismo antiestructural a menos que este se involucre de forma emergente en algún conflicto, en todo caso puede mantenerse en un estadio disruptivo intermedio entre la estructura y la antiestructura.</p>
V4. Síntesis expresiva	<p>a) La hipótesis respecto a que la intervención en el espacio público orientada a provocar una emergencia de acción política iniciará con la ocupación espacial, parece confirmarse. Esta puede ser simbólica, arquitectónica o puramente expresiva, mediante el cuerpo o la voz.</p> <p>b) La receptividad de un resultado estético en el espacio público no es necesariamente proporcional al nivel de desocupación o ruptura de <i>estetisemas</i>. Su fortaleza parece estar más asociada a la intensidad con que se irrumpe en ciertos contextos y condiciones estructurales.</p> <p>c) Un posible criterio para identificar la intensidad de la disrupción estaría asociado a evaluar la calidad del tiempo que las personas utilizan para permanecer, las condiciones de la estadía y la cantidad de interacciones provocadas sin que el espacio sea abandonado.</p>

2.2 Segunda prueba del marco teórico metodológico. Andrómaco desde la matriz de provocación

El caso de la Cerrada Andrómaco en la Ciudad de México ha sido paradigmático en los últimos 10 años por las múltiples oportunidades que ha presentado para el gobierno, colectivos artísticos, activistas urbanos y vecinos para el estudio y resolución de conflictos urbanos en el espacio público.

Las siguientes páginas se dedicarán a describir y a analizar parte de su dinámica urbana y social en un periodo que comprende desde mediados del año 2014 y hasta el año 2018, sin embargo el tramo que más interesa para la presente investigación por haberse conjugado con la intervención del colectivo nerivela como provocador de la acción política, sucedió durante los últimos meses de 2014 y los primeros de 2015.

El método para el estudio de este caso seguirá un cauce similar al de los tres anteriores en lo que respecta a las variables 1, 2, 3 y 4 de la matriz de provocación con la adición de los hallazgos de la primera comparación, resumidos en las conclusiones del apartado anterior. Para ello se utilizarán fuentes documentales diversas con el fin de generar una contextualización social del sitio, una cronología de hechos y una descripción del método de intervención del actor provocador. Lo anterior se complementa con observaciones en campo orientadas a verificar, reforzar o interpretar las conclusiones y deducciones que se desarrollen en la narrativa.

De acuerdo con lo que se ha mencionado en las conclusiones del sub-apartado anterior uno de los requerimientos para ingresar a mayor profundidad en el análisis del caso específico es la aplicación de instrumentos de recolección de datos que permitan la operacionalización de la variable 5 de la matriz de provocación, denominada "Nivel de fragmentación o síntesis del discurso estético asociado a la tendencia emocional colectiva".

Para ello se aplicaron entrevistas de manera individual a distintas personas conformantes de tres grupos identificados de la siguiente manera:

- a) Actor estructural: representados a través de personas funcionarias de la Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda de la Ciudad de México (1 entrevista a una persona)
- b) Actor provocador: representado por personas integrantes del colectivo nerivela. (3 entrevistas a tres personas)
- c) Actor antiestructural: Personas habitantes de la Cerrada Andrómaco. (3 entrevistas a tres personas)

Las entrevistas se diseñaron con el propósito de conocer percepciones colectivas de movimiento de *status* durante el proceso conflictual, la identificación de ideas maestras, unidades de referencia y las emociones anticipatorias asociadas a los resultados estéticos sobre el espacio público.¹⁹

Para el análisis de la variable 5 se construyó un itinerario de emociones anticipatorias en dos niveles: uno de forma individual para cada persona de cada grupo de actores asociado a momentos relevantes de la intervención artística por parte de *nerivela* y otro a nivel colectivo, en el cual las emociones anticipatorias individuales se analizaron en conjunto para tratar de ubicar coincidencias.

Los instrumentos aplicados para la obtención de información de la variable 5 se realizaron durante los meses de enero y abril del año 2022. En promedio las entrevistas tuvieron una duración de 46 minutos.

Una advertencia metodológica que debe tenerse en cuenta es que la consecución de las entrevistas con los actores estructurales y antiestructurales conllevó cierta dificultad debido a la renuencia mostrada por algunas personas involucradas en el conflicto a contar su versión de los hechos. En el caso de los actores antiestructurales, ello deriva de las rencillas que se generaron con autoridades u otros vecinos y la percepción de posibles riesgos a su integridad por compartir información.

Esta situación podría generar cuestionamientos sobre la parcialidad del estudio puesto que el número de personas que se involucraron en el conflicto fue mayor, no obstante, se considera que esta disposición o indisposición puede ser una consecuencia genuina de los efectos del conflicto.

El acercamiento con las personas entrevistadas se realizó a través de recomendaciones por parte de personas funcionarias del Gobierno de la Ciudad de México o de integrantes del colectivo *nerivela*, involucrados en el proceso y que generaron lazos de confianza con vecinos de la Cerrada Andrómaco.

Actualmente, la cerrada es un sitio en el que subsisten conflictos entre vecinos y en el que incluso se han suscitado situaciones violentas que han resultado en amenazas y denuncias penales, por lo cual, una medida considerada para el desarrollo del presente trabajo en el ánimo de proteger la identidad de las personas consiste en cambiar sus nombres dentro la narrativa del caso.

Por otra parte, es importante mencionar que las entrevistas al abocarse a extraer información de las condiciones emocionales, expresivas y cognitivas de las personas involucradas en el conflicto e intervención lúdica desarrollada durante el

¹⁹ Observar Anexo 1 para conocer el detalle de las preguntas utilizadas para la recolección de datos. Las mismas fueron formuladas en forma de entrevistas semiestructuradas y fueron el instrumento principal para la reconstrucción de hechos, la construcción de la narrativa y el itinerario emocional.

lapso comprendido entre la parte final del año 2014 y el inicio de 2015, pueden contener sesgos al haberse aplicado 7 años después.

Durante el mes de abril del año 2022 se realizaron tres recorridos en el área de estudio con el fin de observar las dinámicas de utilización del espacio y describirlas en la narrativa. Estos se realizaron en fechas sábado 9, lunes 11 y domingo 17. El método de recolección de información consistió en primera instancia en buscar elementos remanentes de la intervención del año 2014-2015 en donde participó nerivela para posteriormente observar la actividad de utilización del espacio sin interferir en ella.

A continuación se describen aspectos generales de las personas entrevistadas y sus seudónimos:

Actor Estructural:

- a) Gerardo G. (Hombre; rango de edad 40-50 años; funcionario del Gobierno de la Ciudad de México)

Actores Provocadores:

- a) Margarita M. (Mujer; rango de edad 40-50 años; Integrante de nerivela. Diseñadora)
- b) Jesús G. (Hombre; rango de edad 40-50 años; Integrante de nerivela. Artista visual)
- c) Lidia N. (Mujer; rango de edad 30-40 años; Integrante de nerivela. Gestora Cultural)

Actores Antiestructurales:

- a) Ariadna P. (Mujer; rango de edad 40-50 años; vecina de la Cerrada Andrómaco)
- b) Aldo E. (Hombre; rango de edad 40-50 años; vecino de la Cerrada Andrómaco)
- c) Karen S. (Mujer; rango de edad 30-40 años; vecina de la Cerrada Andrómaco)

Caso 4.

Nombre del proyecto: Cerrada Andrómaco.

Lugar de desarrollo y fecha de inicio: Colonia Ampliación Granada, Ciudad de México. Finales de 2014 a inicios de 2015.

Actores involucrados: Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda del Gobierno de la Ciudad de México, colectivo nerivela y personas habitantes de la cerrada.

El caso de la Cerrada Andrómaco es del tipo en que las contradicciones y las asincronías culturales, estéticas, políticas y socioeconómicas en el desarrollo de una ciudad se hacen totalmente evidentes. El hecho de poder observar un complejo de viviendas de origen obrero enclavadas en el corazón de un núcleo urbanístico caracterizado por una imagen de prosperidad y lujo, tanto en las escalas como en las actividades de quienes lo han ocupado, remite directamente al conflicto, a lo que ya no pertenece, a aquello que ha sido relegado y que se resiste a desaparecer.

La secuencia de hechos que se narrarán y analizarán en el presente apartado se registró durante la parte final del año 2014 y los primeros meses de 2015 en la colonia Ampliación Granada de la Ciudad de México y se enmarca en la disputa - que se encontró mediada en principio por la Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda (SEDUVI) del gobierno de la Ciudad de México- entre las personas vecindadas de la Cerrada Andrómaco y una empresa inmobiliaria que había iniciado gestiones ante las autoridades de la ciudad con el objetivo de construir un edificio de usos mixtos en el predio ubicado en Lago Nechautel número 7, contiguo a la vecindad y que según sus habitantes causaría perjuicios a su forma de vida.

No obstante, el conflicto no se originó en aquel momento, como se advertirá más adelante, sino que se inscribe en un contexto histórico en el cual la transformación de la vocación urbana del barrio y la consiguiente modificación en su valor del suelo, promovida por fuerzas económicas y políticas en décadas previas, acentuó la marginación de los grupos humanos que se asentaron en la zona.

La colonia Ampliación Granada se encuentra situada hacia el poniente de la ciudad en la alcaldía Miguel Hidalgo, colindando directamente al sur con Polanco, una franja urbana residencial y comercial de alto valor inmobiliario con centros de esparcimiento destinados a personas con ingresos altos, corredores comerciales con tiendas de lujo, embajadas y monumentos arquitectónicos que datan de finales de la primera mitad del siglo XX.

En 1950 las tierras circunvecinas a la colonia Ampliación Granada comenzaron su expansión urbana hacia el sur y hacia el poniente, en donde barrios como Polanco Reforma, Chapultepec Polanco, Los Morales secciones Palmas y Alameda y Lomas de Chapultepec, se consolidaron como los asentamientos predilectos de las clases adineradas (Espinosa, 2003, p. 218).

Por su parte, durante la década de 1970 la colonia Ampliación Granada se había desarrollado como una zona industrial de tipo 3 que, de acuerdo con las normas de ordenamiento urbano de la época, tendría una vocación fabril sin usos habitacionales (Espinosa, 2003, p. 256). No obstante, las actividades productivas atrajeron una gran cantidad de familias de diversas regiones del país y de la ciudad, que buscaron asentarse de manera irregular en las cercanías de los centros de trabajo, bajo esquemas de vivienda autoconstruida que no tomaron en cuenta parámetros de lotificación ordenada y que se expandieron conforme a las

necesidades de los crecimientos familiares y las capacidades económicas particulares.

Según Espinosa (2003, p. 256) la entonces delegación Miguel Hidalgo, era la tercera después de Cuauhtémoc y Azcapotzalco con el mayor número de puestos de trabajo fabril ocupados para hacer un total de 60,393 personas, equivalente a un 12% de la fuerza obrera en toda la ciudad y un 7.3% de la población de la demarcación (Espinosa, 2003, p. 252).

A pesar de que entre los años 1970-1980 esta zona se encontraba consolidada como el tercer polo industrial más importante de la ciudad, los cambios en las legislaciones ambientales en la década de 1980-1990 -que entre otros aspectos buscaron la reducción de emisiones de contaminantes al aire y promovieron facilidades para desplazar los parques industriales a municipios conurbados como Naucalpan (Espinosa, 2003, p. 288)- provocaron que la vocación del suelo en colonias como Ampliación Granada se transformara hacia la prestación de servicios terciarios mezclados con usos habitacionales mixtos.

El Programa Delegacional de Desarrollo Urbano²⁰ (PDDU) de Miguel Hidalgo del año 2008, señala que una de las ventajas que dejó el pasado industrial de la zona de Granadas, fue una amplia red de infraestructura que facilita la dotación de electricidad, agua potable y vialidades, además de su cercanía a colonias con alto valor inmobiliario y áreas verdes de gran extensión como el Bosque de Chapultepec, por lo cual, el gobierno de la ciudad impulsó políticas de conversión de uso, orientadas al desarrollo de vivienda de nivel medio y alto y los consiguientes equipamientos y servicios como centros comerciales, lugares de esparcimiento y oficinas corporativas.

En el mismo sentido el PDDU del año 2008 advertía sobre las consecuencias nocivas para el medio ambiente de toda la ciudad que conllevaría la continuidad de la operación de fábricas, por lo cual, recomendaba “urgentemente” aplicar políticas de desplazamiento y clausura (PDDU, 2008, p. 46). Esta estrategia supone un beneficio económico adicional, puesto que los inmensos predios que ocupan las naves fabriles permiten coeficientes de ocupación bastante atractivos para las empresas inmobiliarias, especializadas en la construcción de edificios superiores a los 10 pisos con estacionamientos para cientos de vehículos (PDDU, 2008, p. 88).

Con esta transformación las autoridades de la ciudad han generado una imagen objetivo del barrio para consolidarlo como un polo de desarrollo empresarial,

²⁰ Un PDDU consiste en un documento expedido por el gobierno de la Ciudad de la Ciudad de México, en el cual se trazan los objetivos y estrategias de ordenamiento de las demarcaciones administrativas para un periodo determinado. El que se refiere se publicó en la Gaceta Oficial del Distrito Federal el 30 de septiembre de 2008. Recuperado el 3 de mayo de 2023 de: http://www.data.seduvi.cdmx.gob.mx/portal/docs/programas/PDDU_Gacetitas/2015/PDDU-MIGUELHIDALGO.pdf

financiero, de comercio especializado y oficinas (PDDU, 2008, p. 58) Para ello, en el mes de abril del año 2015 la SEDUVI constituyó el Sistema de Actuación por Cooperación (SAC) para la zona denominada Granadas que abarca 12 colonias, entre ellas Ampliación Granada.

Un SAC es un instrumento previsto en el reglamento de la Ley de Desarrollo Urbano del Distrito Federal (Ciudad de México) que busca articular la acción de los sectores públicos, sociales y privados, para la realización de proyectos y obras específicas que generen beneficios directos al entorno urbano²¹. En concreto, el SAC Granadas al aplicarse en una zona con amplio potencial para reciclamiento urbano por las características de sus grandes predios industriales en desuso, ahora destinados a obras masivas de vivienda y comercio, tiene como objetivo que las empresas inmobiliarias interesadas en invertir en el polígono, realicen aportaciones a través de un fideicomiso para mejorar las condiciones urbanas de equipamiento e infraestructura. El artículo 117 de dicho reglamento establece que:

La Secretaría (SEDUVI) establecerá, a petición de los propietarios, sistemas de actuación por cooperación, en proyectos que generen beneficios directos al entorno urbano. Para tal efecto, podrá celebrar convenios de concertación con otras dependencias de la Administración y los propietarios de los inmuebles en los que se definan las obligaciones de los particulares y las acciones de la Administración, así como el destino de las aportaciones y recursos de los participantes, en términos de lo que establezca la legislación aplicable

Lo anterior quiere decir que a través de un convenio entre las empresas y las autoridades de la Ciudad de México encargadas del ordenamiento urbano, se pueden plantear proyectos específicos mediante la transferencia de recursos privados que por un lado, mitiguen y potencien las características del entorno y por otro, beneficien a las inmobiliarias a través de facilidades administrativas, otorgamiento de permisos, licencias y disminución de trámites.

Para el momento en que el SAC Granadas comenzó su operación las viviendas de la Cerrada Andrómaco, que en inicio se asentaron de forma irregular, ya tenían más de una década de haberse regularizado por lo cual sus dueños poseían títulos que les permitían defender su patrimonio y opinar de manera legítima sobre el destino urbano de su colonia.

En este contexto fue que en el año 2014, surgió el conflicto de las personas habitantes de la Cerrada Andrómaco por el inminente desmantelamiento de una nave industrial contigua ubicada en el predio de Lago Nechautel 7, perteneciente a

²¹ Este instrumento se encuentra previsto en el ordenamiento legal mencionado en sus artículos 114 y 117, del Reglamento de la Ley de Desarrollo Urbano del Distrito Federal. Consultada en internet el 8 de mayo de 2023. Disponible en: <http://seduvi.proyectosurbanos.cdmx.gob.mx/s.a.c./sac.html>

la empresa metalúrgica Lammsa. El objetivo sería la construcción de una torre de usos mixtos de más de 11 niveles, que según los habitantes de la cerrada perjudicaría las estructuras de sus viviendas, el abasto de servicios y la entrada de aire y luz solar.

Cerrada Andrómaco es un complejo de casi 60 viviendas autoconstruidas dispuestas en dos alas, una al este y otra al oeste. En su centro corre el callejón de nombre Lago Andrómaco, cuyo régimen jurídico corresponde al de un espacio público de la ciudad pero que debido a la configuración arquitectónica de las viviendas ha quedado como un corredor interior confinado por sus extremos sur y norte con puertas de metal.

De acuerdo con información a nivel manzana urbana (el nivel mínimo de desagregación cartográfica disponible), obtenida del Sistema de Consulta de Información Censal (SCINCE) del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI)²² en el año 2010 el ala este de la cerrada albergaba alrededor de 77 habitantes, para el año 2020 el número había ascendido a 126. Por su parte, en el año 2010 el ala oeste servía como vivienda para 158 habitantes, sin embargo en el transcurso de la década la proporción se magnificó en más de un 1000% por lo que en 2020 había un total de 1,747.

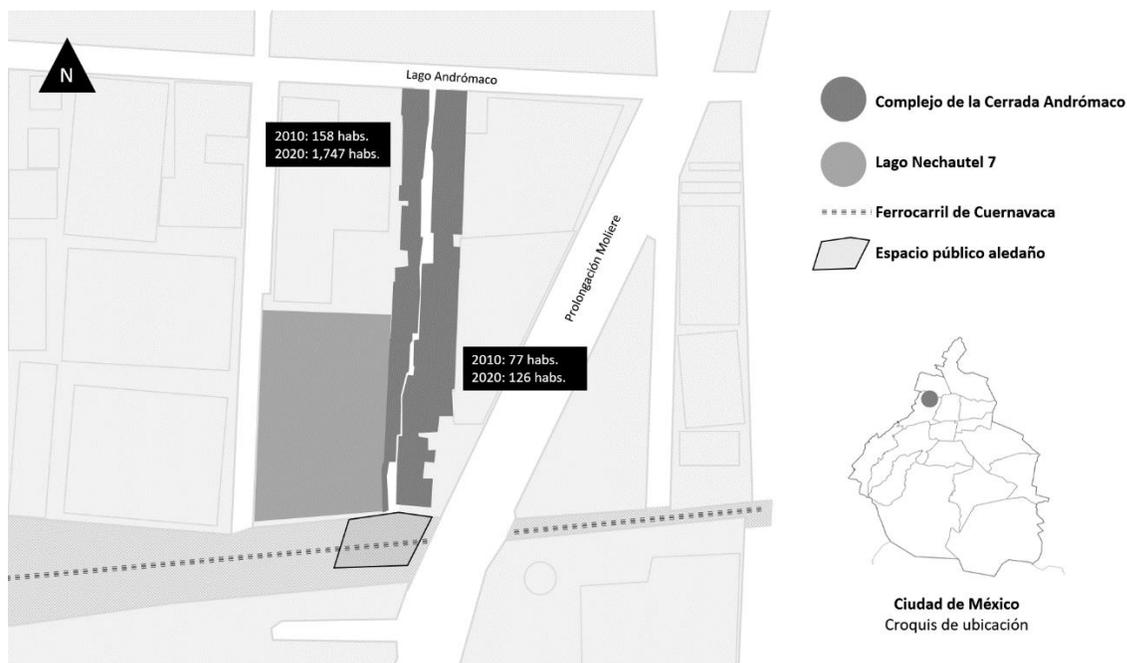


Figura 3. Plano general de la Cerrada Andrómaco. Elaboración propia.

²²SCINCE 2010, Recuperado el 3 de mayo de 2023 de: <http://gaia.inegi.org.mx/scince2/viewer.html>
SCINCE 2020, Recuperado el 3 de mayo de 2023 de: <https://gaia.inegi.org.mx/scince2020/>

Dicha desproporción se debe en buena medida al sistema de desagregación territorial que utiliza el INEGI, el cual aglutina con fines censales, estadísticos y operativos una cierta cantidad de viviendas mediante su delimitación por vialidades.

Para el caso del censo de población y vivienda del año 2020, el ala oeste del complejo de la Cerrada Andrómaco se integró a la manzana urbana delimitada al este por el propio callejón de Lago Andrómaco, al sur por Ferrocarril de Cuernavaca, al oeste por Lago Nechautel y al norte por la calle Lago Andrómaco, a la cual se agregó un complejo de viviendas de 11 pisos construida entre 2010 y 2015, cuyo vestíbulo y domicilio corresponden a Lago Nechautel 45, conocida comercialmente como “Grand Tower Polanco”.

No obstante, aunque el SCINCE no permite conocer el número de habitantes por predio, es factible calcular que el crecimiento poblacional del ala oeste de la Cerrada Andrómaco en 10 años, fue similar a la del lado contrario, que alcanzó un crecimiento cercano al 75%. Esto quiere decir que tan solo en esta sección de viviendas, podrían vivir actualmente alrededor de 270 personas, que añadidas a las 126 de su contraparte sumarían 396. Sin embargo de acuerdo con información proporcionada por Ariadna P. quien refiere vivir en la cerrada por más de 30 años, la población en la cerrada ronda las 300 personas.

De acuerdo con esta informante, el crecimiento se debe a la ampliación política de muchas familias, es decir, a matrimonios de generaciones recientes que tuvieron descendencia y que se quedaron a residir en la misma habitación o personas del interior de la república que invitadas por los dueños como parte de una red de apoyo se asentaron en el mismo predio. Estos incrementos son arquitectónicamente visibles puesto que muchas de las viviendas tienen desplantes superiores que notablemente no pertenecieron al diseño o a la necesidad original -este aspecto se tratará más adelante como uno de los factores conflictuales del caso.

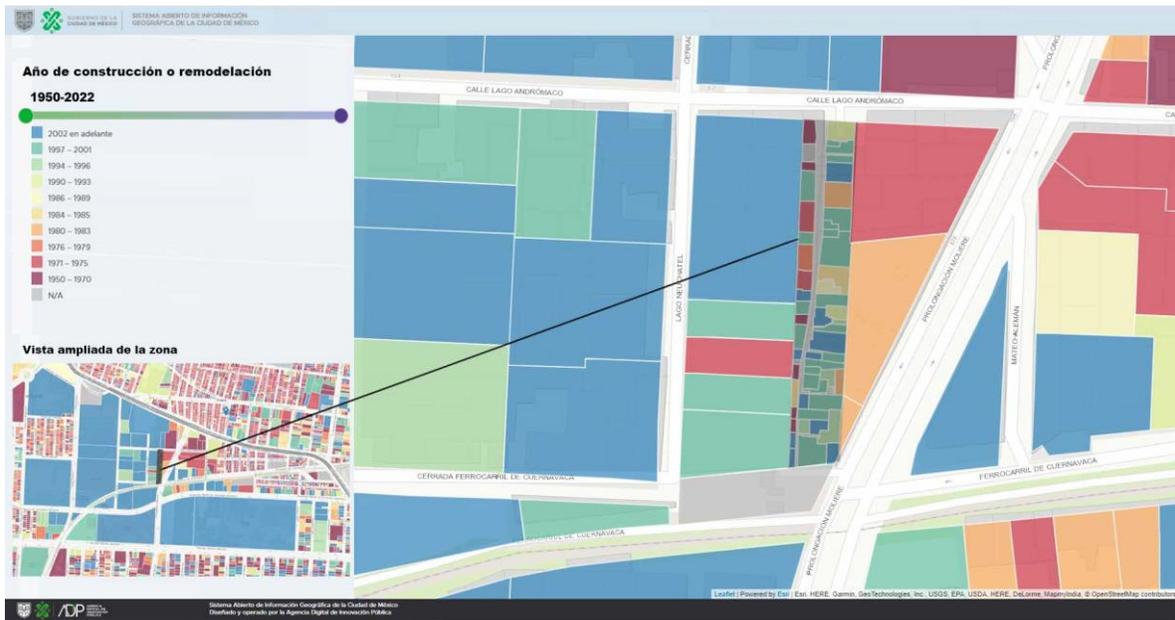


Figura 4. Plano del catastro de la Cerrada Andrómaco. Fuente: Agencia Digital de Innovación Pública

Por otra parte, según la información catastral que puede consultarse en el Sistema Abierto de Información Geográfica de la Ciudad de México gestionado por la Agencia Digital de Innovación Pública,²³ de las casi 40 viviendas que componen el complejo al menos 6 fueron fincadas o remodeladas entre los años de 1950 y 1970; 5 entre los años de 1970 y 1980; 4 entre 1980 y 1990 y el resto entre 1990 y el año 2000. Ello contrasta con la tipología de la mayoría de los grandes complejos habitacionales o de equipamientos comerciales que lo circundan cuyas construcciones o remodelaciones datan de los años noventa y en adelante.

Con este breve recuento histórico y urbanístico es posible percibir el nivel de rezago en el que subsiste la Cerrada Andrómaco, donde la proporción de sus habitantes no se compara con los miles que han llegado a residir en las torres aledañas en predios bien delimitados y en condiciones de distribución ordenadas que contrastan con el hacinamiento y la irregularidad de la vecindad.

Desde una perspectiva de la imagen urbana, la existencia de la Cerrada Andrómaco es poco perceptible si se observa desde la puerta sur que colinda con la vialidad de Ferrocarril de Cuernavaca. Lo primero que llama la atención es el trazo de unas vías de tren que corren de este a oeste y que hacia el poniente rematan en un tumulto de torres de aspecto futurista entre las que destaca la edificación recubierta de paneles reflectantes hexagonales que aloja al museo Soumaya. La entrada sur de la cerrada se encuentra flanqueada por unas jardineras de aspecto descuidado y

²³ Consultado el 3 de mayo de 2023 en: <https://sig.cdmx.gob.mx/>

algunos árboles que ocultan la pequeña puerta metálica que da acceso a la vecindad.



Imagen 14. Contexto urbano sobre Ferrocarril de Cuernavaca. Archivo propio. Abril de 2022

En colindancia hacia el lado poniente de la vecindad se encuentra la torre construida en el predio de Nechautel número 7 de más de veinte pisos de altura. Según Ariadna P. esta edificación marcó el inicio del conflicto entre los habitantes de la cerrada y la empresa inmobiliaria que estuvo a cargo de su desarrollo, puesto que la demolición de la nave industrial que ocupaba el terreno y el retiro de la maquinaria en su interior causó trepidaciones que afectaron a las estructuras de las viviendas.

Estos hechos contaban con un antecedente similar, ya que la construcción de la torre Grand Tower, al norte del predio de Nechautel 7 y al poniente de la Cerrada Andrómaco, había causado, según la persona entrevistada, afectaciones estructurales a los inmuebles de la vecindad en años anteriores por lo que la inminente construcción de un nuevo complejo multinivel causaba temor de que se agravaran. Por lo anterior a principios de 2014, un grupo organizado de vecinos liderado por Ariadna P. decidió solicitar la intervención del gobierno de la ciudad para detener la demolición bajo el argumento del daño a su patrimonio.

No obstante, económicamente resultaba inviable la interrupción, dado que las características del terreno, las normas y las políticas previstas en el SAC, lo convertían en una opción sumamente propicia para el desarrollo de un proyecto con alto valor inmobiliario, de tal forma que las autoridades se encontraron en la necesidad de negociar ciertas prerrogativas para mitigar el impacto urbano y generar algún beneficio a la comunidad. Según Ariadna P. fue en este punto que la SEDUVI decidió acordar con la empresa inmobiliaria la transferencia de una cierta cantidad de recursos para favorecer las condiciones de vida de la cerrada, mediante la ejecución de obras de mejoramiento de las viviendas y del espacio público contiguo.

De acuerdo con las entrevistas realizadas a las tres personas conformantes del grupo de actores antiestructurales, se puede encontrar coincidencia en sus percepciones de que la demolición del casco fabril de Nechautel 7 causaría una afectación inminente a su forma de vida y patrimonio, por lo que puede considerarse un primer momento de quiebra. Sin embargo, la forma en que se comenzó a gestionar el conflicto a través del grupo en el que se encontraba Ariadna P. causó suspicacias en otros vecinos de la propia cerrada.

Aldo E. fue uno de los vecinos en desacuerdo, quien refiere que entre la SEDUVI, la empresa inmobiliaria Compass Group y el grupo en el que se encontraba Ariadna P. hubo negociaciones que desfavorecían a la cerrada:

El problema fue la falta de transparencia. Nosotros no nos oponíamos a que hubiera transferencia de recursos del SAC, lo que pasó es que ni la empresa ni la SEDUVI se comprometieron por escrito a qué es lo que iban a entregar y eso era lo que nosotros peleábamos pero el otro grupo de vecinos no nos apoyaba, no sé qué habrán negociado o a qué acuerdos hayan llegado (Aldo E.)

Sobre lo anterior Ariadna P. acepta que al principio de las gestiones para tratar de detener la obra, la desconfianza existente entre los vecinos fue uno de los principales problemas ya que una fracción de ellos especulaba que otros lograrían beneficios económicos de la negociación entre la inmobiliaria y la SEDUVI. En términos del análisis del caso desde la perspectiva del drama social, esta disputa entre vecinos de una misma comunidad puede sugerir la existencia de una subquiebra, que como se verá durante la narrativa siguiente conformó un proceso paralelo de crisis al causado por el inicio de la demolición de la antigua fábrica de Nechautel 7.

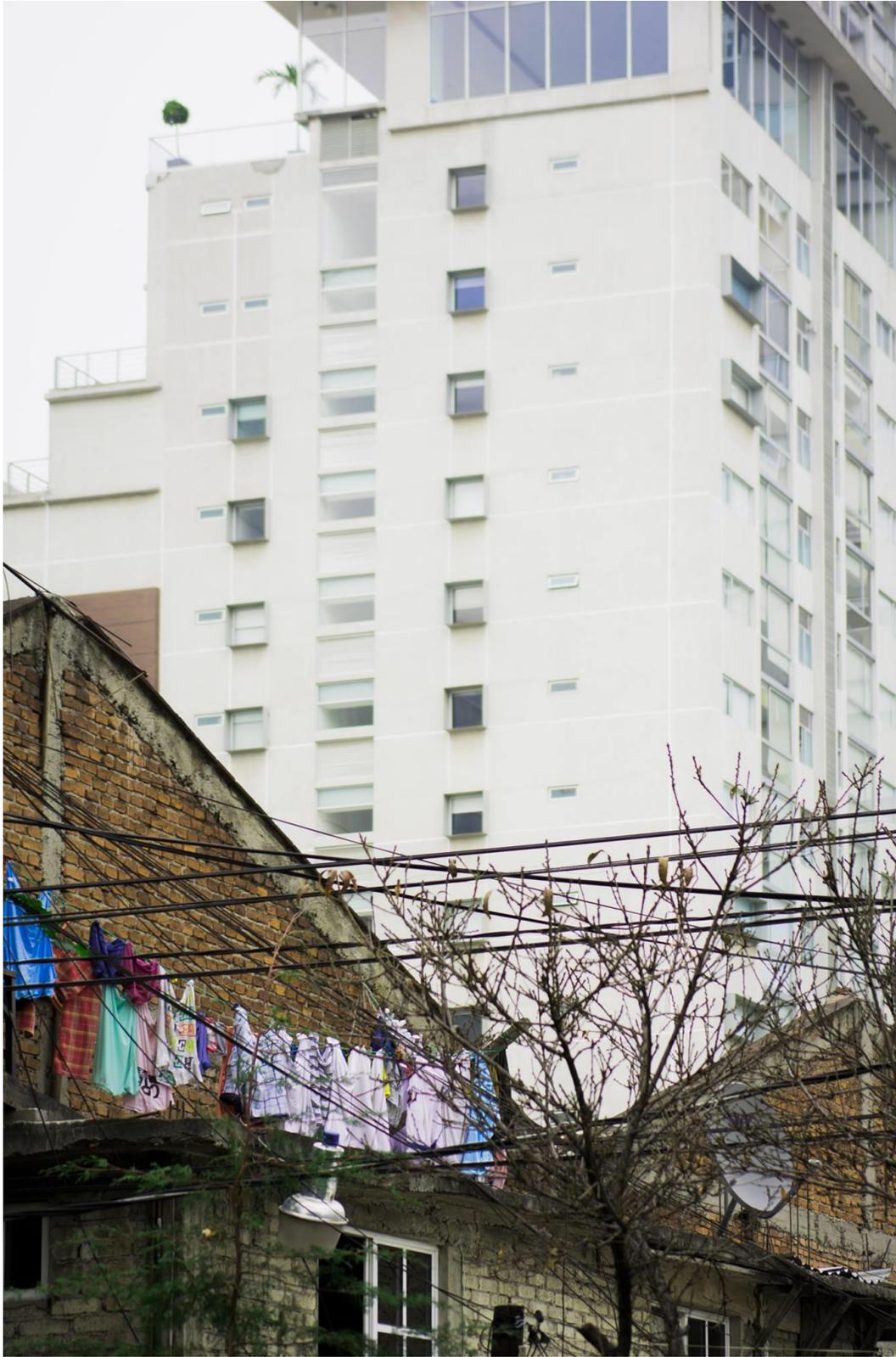


Imagen 15. Contexto urbano de la Cerrada Andrómaco. En primer plano la segunda planta de una vivienda de la vecindad, detrás el casco fabril de Nechautel 7 y al fondo el complejo Grand Tower. Archivo propio. Año 2015.

Lo interesante de este momento es que entre ambos grupos de vecinos afectados por el mismo hecho, existía una percepción diferenciada sobre el problema estructural y sus actores. Mientras que unos los concebían como aliados los otros los consideraban como potenciales enemigos y como se verá más adelante, ello complicó la conformación de un ensamblaje *comunitario* en los términos de Turner (1988). Ariadna P. lo refiere de la siguiente manera:

Para mí, tratar con la SEDUVI fue motivo de confianza y satisfacción, porque sé cómo funcionan las cosas. Tengo más de veinte años tratando con instituciones de gobierno y sabía que se podía obtener un beneficio de ello. El problema es que a muchos vecinos en cuanto les hablas de gobierno desconfían y es bien difícil lograr consensos. (Ariadna P.)

Por su parte, otra vecina de nombre Karen S. coincidió en la versión provista por Aldo E. respecto a la percepción de que las personas funcionarias de la SEDUVI eran poco transparentes durante los acercamientos con la comunidad y en que los vecinos que tenían mayor vínculo con la institución rara vez compartían la información que les era proporcionada, lo cual contribuyó al clima de desconfianza y recelo en contra de un grupo específico de vecinos.

Por otro lado, la versión que Gerardo G. funcionario de la SEDUVI, tuvo de la situación fue un poco distinta al inicio. Según él, los vecinos de la cerrada percibieron a la representación del gobierno como una amenaza. No obstante, asume que ello se debió a que el primer acercamiento institucional con la comunidad se realizó a través de los canales de comunicación inadecuados. Es decir, con una facción de los vecinos que tenían vínculos con la delegación/alcaldía Miguel Hidalgo²⁴ y que coincidentemente corresponden a aquellos con los que tenía simpatía Ariadna P.

Para Gerardo G. las deficiencias experimentadas en la intervención desde el gobierno se debieron a la falta de un diagnóstico exhaustivo sobre los actores sociales y políticos que convivían en la vecindad y el estado de sus afinidades con la alcaldía. La situación es que las personas de Andrómaco guardaban diferencias y rencillas provenientes de eventos en el pasado, incluso anteriores al crecimiento inmobiliario promovido por el SAC, que según diversos testimonios han derivado en peleas, denuncias penales y la conformación de bandos:

Nosotros quisimos ser muy institucionales, entonces nos acercamos a través de la alcaldía porque ellos ya tenían un trabajo de años con la cerrada, lo que no previmos es que entre los vecinos había muchos pleitos y que la alcaldía tenía afinidades con un grupo de vecinos en particular.

²⁴ Administrativamente, la delegación/alcaldía Miguel Hidalgo es un órgano desconcentrado de la administración pública de la Ciudad de México cuyos gobernantes se eligen mediante el voto popular. Por su parte la SEDUVI es un órgano descentralizado del poder ejecutivo cuyo ámbito de competencia abarca toda la ciudad, mientras que la delegación/alcaldía se limita a un territorio más reducido.

Creímos que presentar el proyecto del SAC sería algo sencillo, pero primero tuvimos que trabajar en ganarnos la confianza (Gerardo G.)

Para el funcionario de la SEDUVI uno de los principales orígenes del conflicto entre habitantes de la cerrada está directamente relacionado con la forma en que las viviendas fueron edificándose y expandiéndose en años anteriores. Si se observan las figuras 3 y 4 se puede advertir que hacia la zona sur de la cerrada el pasillo central que corresponde al callejón de Andrómaco se va estrechando. Desde una mirada aérea este efecto sucede porque diferentes familias se ampliaron de forma irregular y conforme a sus propias necesidades y posibilidades, las plantas superiores de las residencias por encima del corredor central, lo que causó que muchas fachadas quedaran prácticamente encontradas en una especie de túnel que redujo la privacidad, la iluminación solar y afectó la imagen urbana del complejo.

De acuerdo con Ariadna P. y Aldo E. la cerrada se compone de 54 lotes, en los que se asientan 60 viviendas y hasta 88 familias con una población aproximada que, según datos del INEGI y las estimaciones de los propios actores, fluctúa entre las 300 y 390 personas. Si se divide el promedio de ambas estimaciones entre el de lotes, la razón corresponde a 6.8, lo cual podría dar la impresión de que no existe un gran hacinamiento, sin embargo, el problema radica en que algunos de ellos apenas alcanzan los 22 metros cuadrados mientras que otros hasta 185²⁵. Esta desproporción refleja en buena medida las diferencias socioeconómicas y la enorme irregularidad en la que fue construida la vecindad.

Con este contexto fue que Gerardo G. identificó por lo menos dos niveles de conflicto que se exacerban entre sí: el primero surgido durante varias décadas de hacinamiento, convivencia y atomización entre los habitantes de la vecindad y el segundo, entre la comunidad y la ciudad como entidades abstractas, expresado en la contradicción perceptible entre las formas de vida y el avasallamiento espacial que han significado los desarrollos inmobiliarios promovidos por el gobierno en años previos.²⁶

Tras algunos intentos fallidos de conciliación realizados por las personas funcionarias de la SEDUVI en los que se trató de explicar y convencer a los vecinos de la cerrada de los beneficios que el SAC podría ofrecer a través de la transferencia de recursos privados provenientes de la torre que se construiría en el predio contiguo, fue que Gerardo G. decidió impulsar un programa experimental de mediación a través de un colectivo con enfoque artístico que pudiera subsanar los errores iniciales de intervención y con ello, socializar la problemática urbana para

²⁵ Datos obtenidos del Sistema Abierto de Información Geográfica de la Ciudad de México, disponible en: <https://sig.cdmx.gob.mx/>

²⁶ Basta comparar la superficie del predio de Nechautel 7 que abarca 1,842 m² frente a los aproximadamente 1,950 m² que tiene toda la cerrada. Datos obtenidos de idem.

lograr consensos sobre la forma en que podría utilizarse el dinero proveniente del SAC:

El área de la SEDUVI en la que yo trabajaba no estaba dedicada hacer espacio público, nosotros en realidad solo íbamos a presentar el proyecto pero nos dimos cuenta de que era más complejo de lo que pensamos. En algún punto supusimos que las personas estarían contentas de recibir recursos para mejorar sus condiciones de vida pero no imaginamos que había problemas sociales más profundos. Fue ahí donde decidí con otra compañera aplicar un experimento de mediación y se me ocurrió hacerle la propuesta a Margarita M. de nerivela. Yo había visto su trabajo en Santa María la Ribera (Barrio de la Ciudad de México) y pensé que sería interesante el proceso (Gerardo G.)

Fue así que a mediados de 2014, Gerardo G. decidió convocar a nerivela²⁷, que según su sitio de internet se describe como una plataforma de generación de conocimiento que busca acercar la reflexión sobre el mundo con maneras alternas de hacer y de pensar. Las prácticas artísticas que el colectivo desarrolla tienden hacia lo experimental y carecen de metodologías precisas. Ha desarrollado diferentes proyectos como seminarios libres, en los cuales se discuten temáticas urbanas de cooperación colectiva, comunicación visual, así como programas de intervención artística participativa en barrios de la Ciudad de México, como Santa María la Ribera, La Merced o el deportivo Chavos Banda en Iztapalapa.

Es importante mencionar que para Margarita M. integrante de nerivela, que fue contactada por Gerardo G. la invitación no consistió en una estrategia institucionalizada del gobierno de la ciudad, sino en una iniciativa promovida por dos personas que formaban parte de la SEDUVI y que buscaban explorar vías alternativas de socialización en el espacio público.

Cuando Gerardo G. me invitó fui muy clara en decirle que nosotros no íbamos a trabajar como mediadores del gobierno y que no íbamos a entrar como parte de la SEDUVI porque nerivela trabajaba de forma independiente. Nosotros buscábamos canales de socialización y esta oportunidad se me hizo súper interesante por todo el contexto urbano. Por eso aceptamos. (Margarita M.)

La intervención de nerivela marcó un momento de inflexión pues se introdujo a un actor totalmente ajeno a un proceso conflictual que para ese momento ya se componía de varias dimensiones de crisis y que en los hechos supuso un nuevo nivel de quiebra, lo cual es congruente con los hallazgos de la primera prueba de la matriz de provocación.

²⁷ Recuperado el 3 de mayo de 2023 en: <https://nerivela.org/nerivela/>

En este punto de la narración resulta interesante resumir y parafrasear con base en el material obtenido en entrevistas cuál fue el nodo del conflicto desde la percepción de cada uno de los actores con el fin de indagar sobre las coincidencias en aspectos como la normalidad estructural y sus contradicciones subyacentes:

a) Ariadna P: Las diferencias sociales de las personas que viven en la cerrada, entre las que se pueden advertir económicas y educativas, que impiden que los vecinos acepten, entiendan o asimilen dinámicas de transformación urbana que según su perspectiva pueden ser benéficas, como la transferencia de recursos a través del SAC.

b) Aldo E: El desarrollo inmobiliario de la zona promovido por el SAC, que según su perspectiva se ha realizado con poca transparencia por parte del gobierno y las empresas privadas, al desdeñar las necesidades reales de crecimiento urbano y movilidad. Esta falta de información y su manejo generó desconfianzas entre los vecinos.

c) Karen S: La falta de información que prevalecía en la cerrada y el enfrentamiento entre diversos vecinos que muchas veces tenían versiones contradictorias.

d) Gerardo G: La división entre los vecinos, mayormente perceptible en las discrepancias con relación a sus afinidades políticas y la forma en que han transformado la arquitectura de la cerrada. Esta división se acentúa debido a las presiones del crecimiento inmobiliario de la zona.

e) Margarita M: La fragmentación entre los vecinos de la cerrada y la cercanía que algunas facciones tenían con funcionarios del gobierno de la ciudad, lo cual causaba desconfianza.

f) Jesús G: El desplazamiento social y simbólico de la cerrada a causa de la desconfianza y la incertidumbre que provocaba el desarrollo inmobiliario.

g) Lidia N: La desconfianza de los vecinos de la cerrada frente a las personas que llegaban a residir a los nuevos desarrollos, por las diferencias en sus costumbres y formas de consumo, así como los conflictos entre los liderazgos internos de la vecindad.

En general, parece que el conflicto constante percibido se debe a la división interna que prevalece y al obstáculo que ello significa para la generación de consensos y acuerdos ante situaciones que pueden poner en riesgo la integridad o la viabilidad social y urbana de la cerrada. En tal sentido, las primeras acciones de nerivela se enfocaron a generar una estrategia de convocatoria entre las más de 60 familias residentes con el fin de ganar confianza y activar canales de comunicación alternativos.

Según Lidia N, integrante de nerivela, estos acercamientos se realizaron en primera instancia con las facciones de la cerrada que tenían más cercanía con la SEDUVI y

en donde se puede contar a Ariadna P, puesto que mostraban una mayor receptividad a trabajar de manera participativa. No obstante, los mayores obstáculos se encontraron con la facción que desconfiaba del gobierno -en donde se identificaban Aldo E. y Karen S.- con las personas más jóvenes y con los adultos mayores, quienes desatendían las convocatorias.

Desde el inicio las personas integrantes de Nerivela refieren que su metodología de intervención tuvo un carácter orgánico, sustentada en ensayo, error y en una reinterpretación constante del entorno y del contexto desde la cual se planteaban y replanteaban actividades, siempre desde un enfoque artístico y lúdico que tenía por objetivo dilucidar los deseos y necesidades de transformación del espacio urbano.

Para Margarita M. implementar acciones con enfoques artísticos tiene distintas ventajas: se evita la burocracia que suponen las metodologías tradicionalmente utilizadas por el gobierno, consistentes en el levantamiento de encuestas o entrevistas; promueven la creatividad y son divertidas, lo que genera un potencial de mayor compromiso entre las personas involucradas. Esta forma de trabajo aplicaba los conocimientos que el colectivo había adquirido durante intervenciones en otros barrios de la ciudad.

No obstante, Margarita M. menciona que nunca se presentaron como un colectivo de arte puesto que ello pudo haber causado sesgos o expectativas entre los vecinos. Para ella, lo importante consistía en la forma en que se generaba la vinculación, la interacción y la confianza con las personas de la cerrada al tratar de facilitar espacios de representatividad para todos los involucrados sin “colonizar” las dinámicas.

En esta misma idea, Jesús G. considera que Nerivela funcionó como un agente de mediación o facilitación de procesos, que tenía como principal objetivo evidenciar preguntas entre la comunidad para detectar necesidades. Para esta persona el hecho de no formar parte de la SEDUVI conformó un ambiente de confianza, ya que abrir un canal de diálogo constante con los vecinos les devolvió su importancia, probablemente perdida ante la sensación de que tanto el gobierno como las empresas inmobiliarias se percibían como actores con mayores ventajas.

El papel del artista es detonar las preguntas con la gente, el diálogo, la convivencia y con eso tenemos que trabajar. Tenemos que estar interpretando permanentemente y mantenernos alertas para detectar y descifrar la información que la comunidad otorga. A partir de ahí planeamos y es un proceso muy bonito porque es en donde tenemos que utilizar la creatividad (Jesús G.)

De acuerdo con Jesús G. esta forma orgánica de proceder resulta coherente con la visión de Nerivela y se adapta al contexto y a las necesidades específicas de cada comunidad lo que provoca aproximaciones más realistas. Lidia N. también

integrante del colectivo, coincide en la apreciación de sus compañeros al referir que la metodología de intervención fue flexible:

Al principio, la forma más sencilla de trabajar fue con el grupo de vecinos que ya tenían un mayor nexo de confianza con las personas representantes de SEDUVI y que mostraron mayor receptividad a colaborar con Nerivela. De ahí los vínculos se fueron generando solos, fue un proceso largo para ganarnos la confianza de los otros vecinos pero poco a poco hubo personas que se fueron integrando a las actividades. (Lidia N.)

En este contexto de división interna, la primera actividad organizada por el colectivo consistió en una comida comunitaria que tuvo lugar en el espacio público de Ferrocarril de Cuernavaca -a las afueras de la puerta sur de la cerrada- en donde estuvieron invitados funcionarios de la SEDUVI, vecinos de la vecindad y representantes de la desarrolladora inmobiliaria.

Cada uno de estos grupos estuvo a cargo de cooperar con algún guisado, bebida o enseres como sillas o mesas. La idea era generar un primer canal de acercamiento y diálogo entre los actores involucrados con el fin de disolver la percepción de que estos estaban conformados como entidades abstractas y así dotarles de su calidad de personas.

Para Ariadna P. esta primera actividad le llevó a percibir que Nerivela funcionaría como un grupo que se dedicaría a generar comunidad a través de provocar confianza y activar canales alternativos de comunicación entre vecinos, gobierno y la empresa inmobiliaria. No obstante, para Aldo E. la intervención del colectivo artístico consistía únicamente en una forma de cumplir con la ley a favor del desarrollo inmobiliario para legitimar un proyecto a través de la participación y la anuencia vecinal, por lo que prefirió abstenerse de tomar parte en la comida.

Para Gerardo G. la invitación a Nerivela, además de una acción experimental en el espacio público fue una forma de subsanar los errores de intervención iniciales que no consideraron las rencillas entre liderazgos, la desconfianza que suscitaba la presencia del gobierno y las afinidades políticas que algunos vecinos tenían con funcionarios de la alcaldía Miguel Hidalgo. Este actor refiere que la comida de integración mostró el lado humano de las entidades involucradas. El hecho de que la representación de la empresa inmobiliaria "Compass Group" acudiera y cooperara con bebidas, mostraba para él, la disposición a dialogar con los vecinos y a conocer la problemática.

Sin embargo esta primera interacción tuvo algunos efectos contraproducentes, ya que la mayoría de las personas de la vecindad que acudieron pertenecían al grupo que previamente se había vinculado con la SEDUVI y que en cierta forma estaba de acuerdo con los posibles beneficios que se podrían obtener de los recursos del SAC. Esto provocó que la facción contraria incrementara su desconfianza y disminuyera sus ánimos de participación.

A pesar de que la comida no logró los efectos de integración deseados en un primer momento, Jesús G. refiere que fue una gran oportunidad para evidenciar los conflictos internos que prevalecían entre los vecinos y a partir de allí replantear las acciones que se desarrollarían en adelante. Lidia N. por su parte, consideró que estas divisiones son normales en cualquier espacio social y que es justamente en ellas donde existen áreas de oportunidad para encender la creatividad.

La reflexión vertida por la integrante de Nerivela en el párrafo anterior es importante en el marco del análisis de un drama social, puesto que evidencia una faceta de la estructura y la posibilidad de visualizar sus contradicciones con el fin de generar una quiebra y una posible conformación *comunitaria*. Dicho de otra forma, parece que la permanente rencilla entre vecinos ha llegado a conformar la normalidad estructural y así, un proceso de disrupción pasaría por tratar de reactivar canales efectivos de convivencia y diálogo.

Al observar la renuencia a participar del grupo de vecinos en donde se encontraba Aldo E., Margarita M. de Nerivela, trató de generar un acercamiento directo para preguntarles el motivo de su desinterés. Sobre ello, le mencionaron que la convocatoria no había sido extensiva y que se habían sentido relegados. Con este primer ensayo el colectivo diseñó una estrategia para que la comunicación fuera más eficiente y llegara a más personas para lo cual, invitaron a los vecinos a instalar de forma conjunta un pizarrón comunitario en el espacio público del callejón central de la cerrada, en el cual se anunciarían oportunamente los horarios y los días en que se realizarían actividades.

La primera en enunciarse fue la construcción de un huerto urbano comunitario en las jardineras públicas que se encuentran en la salida sur de la cerrada. Tanto Jesús G; Lidia N - integrantes de Nerivela- Ariadna P. y Karen S –vecinas de la cerrada coincidieron en que esta dinámica fue una de las que mayor convocatoria y convivencia generaron, ya que muchos vecinos y vecinas que no se habían integrado en los primeros días de intervención decidieron acudir y colaborar en la limpieza de los espacios, el sembrado de plantas y se comprometieron a dar mantenimiento posterior.

No obstante, para Aldo E. quien en ese momento había accedido a dialogar con las personas de NERIVELA pero no a unirse a sus actividades, el proceso seguía siendo engañoso, debido a que una de las promesas que según su testimonio había realizado la SEDUVI, consistía en la construcción de una cancha de fútbol sobre la calle peatonal de Ferrocarril de Cuernavaca que sería administrada por los vecinos de la Cerrada Andrómaco y que se construiría con recursos del SAC. De tal forma que para él las acciones realizadas por NERIVELA, aunque propiciaban la convivencia, no se enfocaban a conseguir los ofrecimientos iniciales del gobierno.

Según Karen S. la dinámica del huerto urbano, marcó un punto de inflexión en la relación de muchos vecinos con NERIVELA, ya que generó una mayor confianza al percibirse que el espacio público que llevaba muchos años deteriorado se

transformaba para mejorar, aun cuando su permanencia no duró más de tres meses. Para Ariadna P. esto se debió a la dificultad para cuidar un lugar que se encuentra en una vialidad ampliamente transitada por personas externas, la cantidad de obras que se realizan en la zona y la dilución del interés por mantenerlo.



Imágenes 16 y 17. Aspectos del huerto urbano. Cortesía. nerivela. Diciembre 2014

Ante esta situación, Aldo E. refirió que la construcción del huerto no fue la primera en la cual la comunidad se organizaba para realizar alguna transformación al espacio público. Según su testimonio durante la década de 1990, muchas familias y personas jóvenes de la cerrada se dedicaron a limpiar la vía de Ferrocarril de Cuernavaca y a gestionar la donación de polines con las fábricas aledañas para construir porterías e improvisar una cancha de futbol callejera, por lo cual el trabajo de vinculación de nerivela le resultaba, aunque benéfico de cierta forma innecesario.

A pesar de este desinterés, Jesús G. de nerivela, refiere una dimensión distinta. Para el artista, tanto la actividad del huerto urbano como otras que le siguieron, tuvieron dos efectos positivos en la comunidad: la primera fue la activación de la creatividad colectiva y por tanto la necesidad del dialogo; la segunda, el efecto que ello tuvo en cuanto al reconocimiento de sí mismos y el empoderamiento dentro del proceso conflictual.

De esta forma, para Jesús G. la idea de la intervención se moldeó para abandonar los intereses artísticos propios como adjudicación del conflicto y en su lugar, revelar el protagonismo de la comunidad para que continuara de forma autónoma con el proceso de dialogo y organización.

Posterior al huerto urbano, siguió otra actividad que de acuerdo con Lidia N. fue denominada “El día de la memoria”. Esta se anunció oportunamente en el pizarrón comunitario y consistió en que las personas de la cerrada acudieran con fotografías u objetos que representaran el pasado en la cerrada, con el fin de identificar valores comunes.



Imagen 18. “Día de la memoria”. Cortesía nerivela. Diciembre 2014

La actividad se desarrolló a manera de tertulia en Ferrocarril de Cuernavaca y a un costado de las recién rehabilitadas jardineras como huertos urbanos. Para esta, se dispusieron algunos cables como tendedores en los cuales las personas interesadas colgaron fotografías representativas de su comunidad o expusieron los objetos que consideraron valiosos. La estrategia consistió en que los vecinos narraran sus experiencias pasadas más significativas en la cerrada e identificaran por escrito valores o emociones que las describieran. Con esta información los integrantes de nerivela construyeron un cúmulo de palabras que posteriormente se procesaron a través de un programa informático para representar gráficamente las preponderantes o las que más se repetían al que denominaron: “Nube de valores”.



Imagen 19. Nube de valores. Cortesía nerivela. Enero 2015

Uno de los hallazgos principales radicó en que la cerrada era concebida por sus habitantes como un lugar solidario en donde prevalecían el amor, la unión, la honestidad y las personas trabajadoras. Ello contrastaba con la percepción que los habitantes habían asumido para sí mismos antes de la actividad y la que supuestamente tenían los habitantes de los condominios de lujo adyacentes, quienes supuestamente los tildaban de delincuentes o personas peligrosas. Para Margarita M. de nerivela, esta actividad constituyó una de las síntesis expresivas del proceso puesto que con ella se construyó una narrativa conjunta.

El día de la memoria” nos llenó de motivación y satisfacción porque por primera vez vimos que un chingo de personas se empezaron a integrar a las actividades. Por su puesto que ello no iba resolver los problemas que había entre los vecinos pero para nosotros el hecho de haber generado esa

convivencia ya era un gran logro porque logramos (sic) que se percibieran a sí mismos de una manera diferente. (Margarita M.)

A partir de esta dinámica las personas de nerivela propusieron a los vecinos la creación de algún elemento tangible que sintetizara y representara hacia el exterior, los principales valores que les identificaban, como una manera de hacer visible su existencia desde una posición diferente a la autoconcebida. Fue así que comenzó a trabajarse en el diseño de una placa que iría colocada en los accesos norte y sur, donde se señalara con un logotipo y una leyenda que el tránsito por el callejón comprendía un “Andador Seguro” a través del cual no se corría riesgo de sufrir agresiones, asaltos o actos delincuenciales.

Para las personas que participaron en “el día de la memoria” como Ariadna P. y Karen S. este elemento resultaba coherente con los valores que habían expresado conjuntamente, ya que según ellas se demostraba que no se oponían al desarrollo de la zona pero que al mismo tiempo estaban dispuestas a defender su identidad.

Incluso Aldo E. quien en general fue renuente a aceptar la intervención de nerivela, acepta que el letrero de “Andador Seguro” fue positivo, porque ha permitido que muchas personas de los condominios de lujo aledaños lo utilicen como lugar de tránsito. Según su percepción ello ha generado condiciones de empatía e incluso de curiosidad de vecinos externos:

La verdad es que el letrero sí fue benéfico. Yo creo que ya no nos tienen miedo los de aquí de Grand Tower; ahí viven muchos extranjeros y a veces cuando tenemos las fiestas de diciembre en donde armamos un baile, hasta han bajado a ver. Siempre con mucho respeto pero creo que ya tienen una percepción distinta y saben que aquí no les vamos a hacer nada (Aldo E.)

Después de “el día de la memoria” Gerardo G. de SEDUVI, anunció que se integraría al proceso de socialización que había iniciado nerivela, una arquitecta proveniente de un despacho privado. La intención fue que a través de las herramientas que ella dispusiera se pudiera bosquejar a escala una posible intervención arquitectónica. Dado que la metodología del colectivo era flexible y para ese momento habían transcurrido varias semanas de intervención, la nueva persona pudo aprovechar los vínculos y las improntas expresivas construidas.

Así, en el pizarrón comunitario se anunció la siguiente actividad que consistiría en la construcción de una maqueta de la vecindad para proyectar la forma en que esta podría percibirse una vez que se transfirieran los recursos del SAC y se ejecutaran las obras correspondientes. El equipo de la arquitecta se encargó de reproducir el modelo de la Cerrada Andrómaco, el cual que se presentó a los vecinos durante una actividad que nuevamente tuvo lugar en Ferrocarril de Cuernavaca.

Ese día, se facilitaron pinturas, pavimentos de cartón y algunos elementos como cintas adhesivas, plumones y tijeras para que las personas intervinieran el modelo

de forma colectiva. Esta sesión se alargó por varias horas, e incluso continuó al siguiente fin de semana. Para este punto la noción de crear un “Andador Seguro” que de alguna forma reintegrara la vecindad al entorno urbano circundante era relevante y uno de los consensos generados radicaba en ofrecer al interior de la cerrada una imagen urbana unificada y armoniosa. La construcción de la maqueta sirvió como modelo para la ejecución final de las obras que se realizaron durante los años posteriores.





Imágenes 20, 21 y 22. Socialización de la maqueta. Cortesía nerivela. Diciembre 2014- Enero 2015

Finalmente hacia enero del año 2015 nerivela terminó su intervención tras más de 10 sesiones de actividades colectivas y cerró el proceso con una segunda comida comunitaria a la que acudieron la mayoría de los vecinos que habían colaborado con el colectivo, personal de la SEDUVI y algunas otras personas que no se habían involucrado previamente como Aldo E.

En el año 2018, se terminaron de ejecutar las obras con los recursos del SAC. De acuerdo con Ariadna P; Aldo E; Karen S y Gerardo G., estas consistieron en la introducción y renovación de cableado para todas las viviendas, la instalación de luminarias públicas, pavimento en el callejón, sustitución de tuberías de drenaje, agua potable y pintura de fachadas de las viviendas.

Ariadna P. considera que el proyecto prometido se ejecutó en un 80%; Aldo E. en un 50% debido a que no se construyó la cancha de fútbol y Karen S. no estima un porcentaje porque refiere no saber cuáles fueron las propuestas iniciales, aunque se muestra satisfecha con el resultado. No obstante, tanto Aldo E. como Karen S. coinciden en que la prioridad de renovación para el gobierno de la Ciudad de México no fue la cerrada sino la rehabilitación de un tramo de más de un kilómetro de la vialidad de Ferrocarril de Cuernavaca para convertirla en un parque lineal que le diera mejor imagen a la colonia y a los complejos corporativos.

Para finalizar esta narrativa y con el fin de comenzar a analizar las implicaciones de NERIVELA como provocador de la acción política y sus resultados expresivos en el espacio público a continuación se resumen y se parafrasean algunas de las impresiones vertidas por los actores entrevistados:

a) Ariadna P: Para esta persona, nerivela funcionó como un actor mediador en un contexto en donde las personas involucradas se encontraban en diferentes niveles de vulnerabilidad, lo cual generaba situaciones de agresividad. No obstante la

principal debilidad del colectivo consistía en que este carecía de autoridad y de capacidad de decisión en la utilización de recursos para la ejecución del proyecto.

En este sentido, los principales resultados, se alcanzaron según este actor, no a través de la socialización generada por nerivela, sino por las gestiones a nivel político y jurídico con la SEDUVI, la alcaldía Miguel Hidalgo y la presión que se ejerció desde la asociación civil “Enlace Andrómaco” de la que ella forma parte, mediante la contratación de topógrafos que constataron frente a un notario público las condiciones iniciales de la cerrada para poder compararlas con lo que se entregaría después de la ejecución de obras.

Por tanto, este actor refiere que la forma de hacer visible su expresión en el proceso de transformación del espacio público consiste en resistir, enterar a la ciudadanía y presionar a través de personas jurídicas como asociaciones civiles y algunas otras herramientas de difusión de información, como redes sociales, periódicos, televisoras o radiodifusoras.

b) Aldo E: Para esta persona la intervención de nerivela fue solo un trámite para legitimar la construcción de la torre en Nechautel 7. Aunque acepta que las convivencias organizadas por el colectivo resultaron positivas también cree que no eran necesarias puesto que la comunidad ya se encontraba organizada.

Para él, la forma de manifestar su expresividad en el espacio público consiste en contribuir a mejorar el entorno para cambiar su imagen mediante gestiones con el gobierno o acciones políticas dentro de las vías institucionales. En este sentido, considera que las obras realizadas, la pinta de fachadas y el letrero de “Andador Seguro” son un ejemplo de ello, que se nota en el mayor flujo de transeúntes externos que se animan a cruzar a través de la cerrada.

Adicionalmente, la existencia de la cerrada es una forma de expresión que impacta a las personas que han llegado a la zona y que no se imaginaban lo que encontrarían. Para él, las inmobiliarias son culpables al haber engañado a muchos de sus clientes, habiéndoles hecho creer que compraban un inmueble en Polanco cuando no era así.

c) Karen S: Para ella la intervención de nerivela fue una forma de hacer convivir a los vecinos de la cerrada en un contexto en el cual había divisiones. De alguna forma el hecho de que el colectivo se presentara durante varios fines de semana y organizara dinámicas, le hizo sentir que había un interés legítimo por parte del gobierno de trabajar en conjunto puesto que todos sabían que habían sido contratados por SEDUVI.

La forma en que esta persona considera que se puede manifestar la expresión en el espacio público es mediante acciones para mantenerlo. En este sentido, lamenta que el huerto urbano no haya durado más de tres meses porque era una forma de crear memoria.

d) Gerardo G: Para esta persona la intervención de Nerivela fue una forma de subsanar los errores políticos que desde la SEDUVI se habían cometido en el acercamiento con los vecinos de la cerrada para darles a conocer los proyectos inmobiliarios que derivarían del SAC y los posibles beneficios sociales con los que se podría contar.

Para él, el trabajo del colectivo fue exitoso porque permitió socializar algunos elementos que el gobierno no había conseguido en un contexto de amplia división interna y en último término se logró la ejecución de las obras, aunque las rencillas y la conflictividad entre vecinos no se solucionó.

De acuerdo con el representante de SEDUVI una forma de manifestar la expresión hubiera sido a través de la generación de una comunidad más unificada que aprovechara la inminencia del crecimiento inmobiliario como pretexto para lograr cohesión, sin embargo, según su percepción, parece que el efecto fue el contrario.

e) Margarita M: Para esta persona, NERIVELA funcionó como un mediador en al menos dos niveles: entre el gobierno y la cerrada como entidades abstractas y entre los vecinos divididos. El principal resultado consistió en haber logrado una integración entre los habitantes a través de canales alternativos de comunicación aunque esta fuera efímera y no hubiera resuelto la fragmentación en el largo plazo.

Para ella, los principales resultados expresivos fueron dos; la participación en sí misma como forma de ocupar y utilizar el espacio público y la construcción del huerto urbano como el símbolo de “haber plantado algo”.

f) Jesús G: Esta persona considera que Nerivela fue un mediador y un facilitador de procesos. No obstante, igual que Margarita M. considera que esto no resolvió conflictos en el largo plazo.

Una observación que esta persona realiza consiste en que una vez terminada la intervención el colectivo se desvinculó de la comunidad y por tanto resulta difícil evaluar cómo transcurrió el cauce conflictual. No obstante para este actor, cerrar un proceso como estos no es negativo ya que deseablemente la comunidad debería de ser capaz de continuar de forma autónoma con los procesos de comunicación y organización aprendidos.

En cuanto al principal resultado expresivo se refiere a la rehabilitación de las jardineras como huertos urbanos, sin embargo lo más importante fue el proceso de diálogo y participación que provocó dicha convivencia.

g) Lidia N: Para esta persona Nerivela fungió como intermediador y motivador de la participación vecinal desde una posición neutral pero en un contexto en donde existía un clima de desconfianza tanto con el gobierno como entre los habitantes.

A nivel expresivo encuentra que el resultado más relevante fue el diseño de la placa de “Andador Seguro” -finalmente materializado con una lona por falta de

presupuesto- que se convirtió en una manifestación simbólica hacia el exterior. Otra expresión que le resultó notable fue el hecho de que al terminar las sesiones las personas involucradas invitaban a comer a los integrantes del colectivo como una forma de representar su agradecimiento.

Menciona que también existió un resultado político, al reconocer que cuando nerivela se integró al proceso existía una sensación entre los integrantes del colectivo de que las personas de la vecindad se encontraban en una posición de vulnerabilidad frente al gobierno y las inmobiliarias. Sin embargo, las actividades que se realizaron permitieron dilucidar que los vecinos de la cerrada también tenían el potencial para moverse en una dinámica de correlación de fuerzas y ejercicio del poder.

Esta cualidad fue reconocida por los vecinos, según la persona entrevistada, cuando se dieron cuenta de que su unión podría significar un elemento de presión ante la SEDUVI y la inmobiliaria. Para Lidia N. esta adquisición de consciencia política se logró gracias a la buena lectura del contexto, la flexibilidad de la metodología de nerivela, la constancia de las sesiones que dotaron de seriedad al proceso y las tácticas creativas y lúdicas de convivencia generadas.

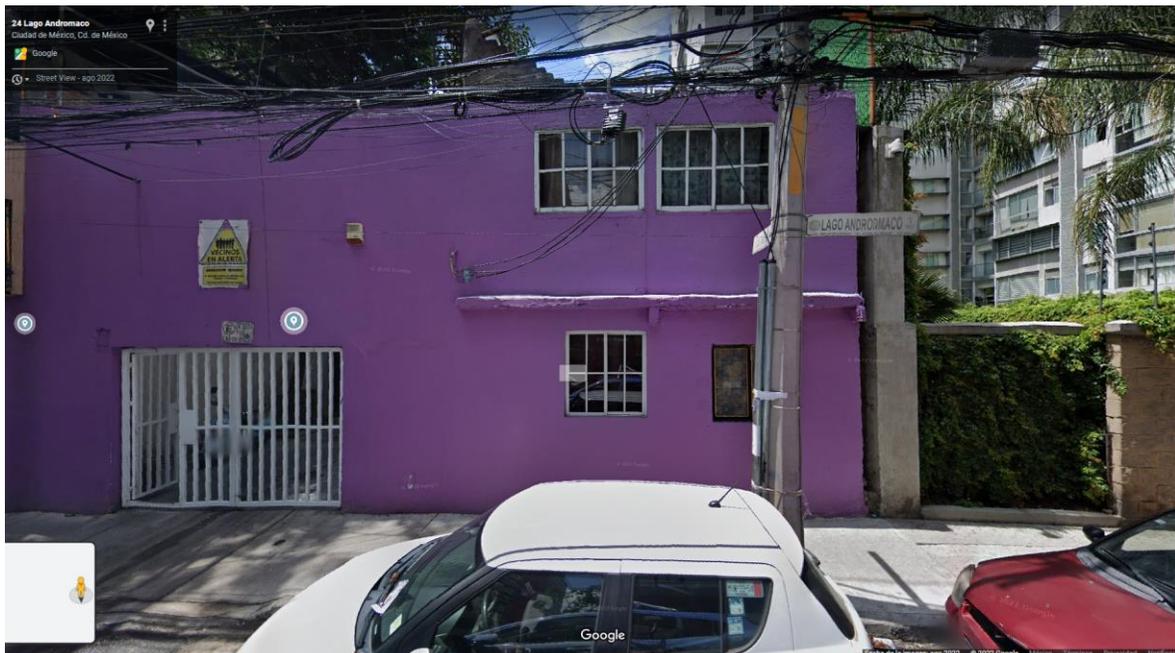


Imagen 23. Aspectos del letrero de “Andador Seguro”. Google Maps 2022

2.2.1 Hipótesis de la variable 5 a prueba: Movimiento de *status*, ruptura de *estetisemas* y tendencia hacia la angustia en el caso Andrómaco.

A través de la narración del apartado anterior y de la interpretación más profunda de las percepciones y hechos recogidos en las entrevistas realizadas a los siete actores considerados en la investigación, se construirá un itinerario emocional con base en la tabla de emociones anticipatorias de Kemper (2011) como instrumento para operacionalizar la variable 5 de la matriz de provocación.

La operacionalización deriva de la hipótesis esbozada en el apartado metodológico de este trabajo referente a que: una mayor cantidad de *estetisemas* en el espacio público es equivalente a una mayor intensidad de conflicto y por consiguiente una mayor tendencia hacia la angustia.

La justificación de la hipótesis anterior parte de la idea de Theodore Kemper de que en las personas existe un espectro emocional continuo en el que en un extremo se encuentran emociones de alta energía y en el otro las de baja energía. Las primeras se encontrarían asociadas a una percepción de ganancia de *status* mientras que las segundas de pérdida (Kemper, 2011, p. 236).

En términos colectivos una ganancia de *status* tendería hacia la efervescencia y los ímpetus participativos mientras que por el contrario, la pérdida se asociaría a la apatía y en caso extremos a la angustia y al suicidio. Esta conclusión deriva de las reflexiones de Durkheim en sus estudios sociológicos sobre la anomia (1951) y de quien Kemper derivó buena parte de su sociología emocional.

Para efectos del entendimiento del caso en el marco del drama social, el resultante de una ganancia sostenida y coincidente de *status* por la colectividad podría revelar el alcance de una mayor síntesis expresiva tras un momento de desagravio y otorgar vestigios de la efervescencia *comunitaria* en algún momento del proceso, mientras que la pérdida de *status* al final de la etapa de desagravio indicaría una fragmentación del ensamblaje.

Hasta ahora, el análisis comparativo mostrado en la presente investigación expone la complejidad de la realidad y las múltiples posibilidades para el inicio, cauce y desenlace que pueden subyacer en un mismo conflicto o incluso, en la superposición de varios de estos y con ello, se confirma que marcar con exactitud el inicio o el final de un drama social es imposible.

Para el caso de la Cerrada Andrómaco es posible identificar al menos tres dramas sociales concatenados y superpuestos temporalmente, en los cuales existieron múltiples quiebras, crisis, desagravios, reintegraciones, aspectos perceptibles de la estructura y conatos de conformaciones *comunitarias*.

El primero surgió en algún momento previo al año 2011, cuando aparentemente la dinámica de la cerrada como vecindario de origen obrero unificado en valores y niveles socioeconómicos que componían una forma de estructura estable, comenzó a diluirse. El espacio urbano cada vez más acotado y la necesidad de ampliación de las viviendas para albergar a familias más numerosas incapaces de independizarse generaron las primeras quiebras estructurales. Ello se manifestó en la apropiación del espacio público a través de la ampliación irregular de las residencias, situación que según los testimonios recogidos ha generado disputas entre vecinos que incluso se han organizado en bandos contrarios que prevalecen hasta la actualidad.

El segundo drama social se puede situar alrededor del año 2011, con dos momentos de quiebra: el primero iniciado por la construcción del complejo Grand Tower situado en la calle de Lago Nechautel 45, que según los vecinos de la Cerrada de Andrómaco causó afectaciones a las viviendas y el segundo en el año 2014, cuando se informó que a través de la normativa considerada en el SAC, se construiría una torre en el predio de Nechautel 7.

El tercer drama social se puede identificar con la entrada de nivel al proceso en marcha de los dos dramas sociales previos, puesto que ello significó una quiebra con respecto a los procesos institucionales que los vecinos seguían para hacer frente al segundo drama social y en donde se pueden observar algunos momentos de crisis y desagravio.

El esquema a continuación expresa de forma general el contexto mencionado y la manera en que los diversos procesos trascurrieron:

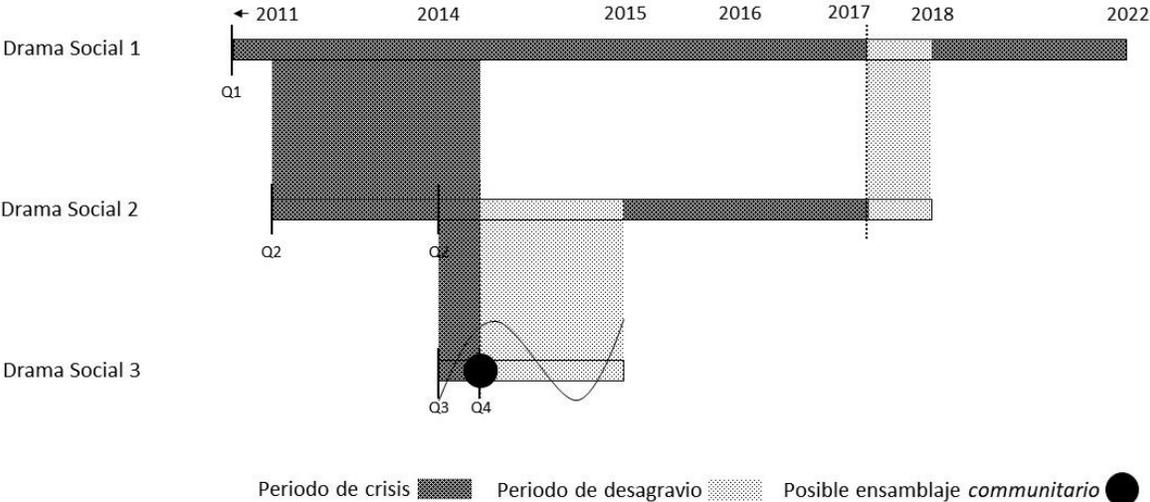


Figura 5. Niveles de drama social en Cerrada Andrómaco. Elaboración propia.

Para interpretar de manera más profunda el esquema anterior hay que advertir algunos elementos: En el drama social 1, la crisis por la ruptura entre vecinos que se ha extendido por más de 20 años identificada como Q1 (Quiebra 1) a causa del crecimiento irregular de las viviendas al interior de la cerrada parece configurar una situación estructural. En este contexto, una disidencia podría consistir en tratar de reparar las relaciones.

Adicionalmente la cerrada como entidad abstracta de análisis parece interactuar dentro de otra forma de estructura que podría identificarse como el cúmulo de valores, símbolos y hechos factuales –valor del suelo, normatividad urbana derivada de la legislación y el SAC, decisiones gubernamentales, inversiones privadas, imagen urbana, etc.- que determinan la forma en que se transforma la ciudad a su alrededor, pero que aparentemente no es la más problemática ni la que aporta mayores contradicciones dentro del conflicto.

De hecho en las entrevistas que se les realizaron a las tres personas conformantes del grupo de actores antiestructurales se encuentran coincidencias respecto a que el crecimiento inmobiliario circundante no ha sido del todo negativo. Karen S. de buena manera llegó a comparar la zona con la ciudad de Nueva York, calificándola como privilegiada por su imagen y la constante dotación y calidad de servicios como agua potable, electrificación o recolecta de residuos.

Para Aldo E. una ventaja visible ha sido el incremento del valor del suelo y de su vivienda. Este fenómeno fue totalmente impredecible porque nunca imaginó que una vecindad rodeada de fábricas se convertiría en un espacio tan codiciado por las inmobiliarias. Aunque considera que la llegada de tantas torres residenciales ha causado un colapso en la movilidad automotora en las calles aledañas, también concuerda en que la dotación de servicios básicos es privilegiada con respecto a otros sitios de la ciudad.

Por su parte Ariadna P. considera que ahora existe una gran oferta cultural y comercial en la colonia, eso la ha hecho muy atractiva, no obstante que la vida se ha encarecido. Para esta persona todo es cuestión de adaptarse al entorno y tratar de sobrellevar los costos de subsistencia a cambio de permanecer allí.

En este proceso, la segunda quiebra (Q2) abarca un periodo entre el año 2011 y 2014, cuando se desarrolló y concluyó la torre del predio de Nechautel 45 y se anunció la inminente demolición del casco fabril de Nechautel 7 para el levantamiento de un nuevo complejo. Como puede observarse en la figura 5, esta quiebra provocó una nueva crisis que se conjuntó con la del drama social 1 y que exacerbó la división interna de la cerrada.

Hacia finales de 2014, Nerivela se integró al proceso y su presencia generó otra quiebra (Q3) puesto que fue percibido por algunos actores como un agente que podría mediar el conflicto existente (Ariadna P. y Gerardo G.) o que por el contrario, lo agravaría (Aldo E. y Karen S.) al legitimar la incidencia de la SEDUVI y del SAC,

al ingresar a la intimidad de la vida de la cerrada. Sin embargo el curso de las acciones desarrolladas por nerivela, lograron atenuar el momento de crisis hasta un punto en que se suscitó un nuevo punto de quiebra (Q4) en donde incluso personas de la cerrada que estaban en contra de su intervención accedieron a participar.

Según la interpretación de los testimonios del grupo de actores provocadores, esta segunda quiebra en el drama social 3 podría encontrarse en algún momento entre la construcción del pizarrón comunitario como mecanismo de comunicación pública y la habilitación de huertos urbanos en las jardineras de Ferrocarril de Cuernavaca, tras la cual, es posible encontrar la cúspide expresiva de la intervención con actividades como “el día de la memoria” y la construcción participativa de la maqueta.

De acuerdo con los testimonios aportados por los diversos actores y desde una perspectiva hermenéutica, en este punto es en donde se encuentra el mayor potencial para identificar lo que pudo haber sido el ensamblaje *comunitario* puesto que se observó una conciencia equivalente de los vecinos respecto a su posición disidente en el conflicto, lo que aparentemente derivó en una tregua liminal que se reflejó en una mayor intensidad en el dialogo, el surgimiento de la creatividad colectiva y la receptividad a trabajar en conjunto. No obstante, las tres personas de nerivela refieren que en ningún momento se logró crear comunidad –como *communitas*- si acaso, se propició la comunicación cordial entre las partes, mientras que Aldo E. refirió que la comunidad en la cerrada ya estaba construida previamente.

A pesar de estas percepciones es importante recordar que la comunidad y la *communitas* propuesta por Turner (1974; 1988) no son la misma cosa. Mientras que la primera refiere a una entidad social con cierta permanencia arraigada a un territorio, la segunda es temporal y se caracteriza por una suspensión (real o aparente) de *status* entre las partes que la conforman que idealmente, se mueven hacia la consecución de un mismo objetivo sustentado en una idea maestra equivalente.

Debe recordarse que la comunidad tiende a ser estructural, mientras que la *communitas* antiestructural. Así, podría decirse que aun cuando algunos actores entrevistados refieran lo contrario, la comunidad existía en la Cerrada Andrómaco antes de la llegada de nerivela con todo y las fisuras organizativas y de convivencia que la mantenían en el contexto de crisis y enfrentamiento permanente.

Después de la segunda quiebra en el drama social 3, aparentemente se vivió un periodo de desagravio breve de apenas algunas semanas que no logró resarcir los problemas estructurales de división social, pero que sí permitió generar canales de interacción en donde no los había desde hacía mucho tiempo. Finalmente, cuando nerivela dejó el proceso, la situación estructural de conflicto volvió a prevalecer.

Esto se confirma con base en los testimonios de Gerardo G. quien refiere que los bandos conformados en la cerrada siguieron enfrentados hasta el momento en el cual comenzaron las obras de mejora alrededor del año 2017, cuando los vecinos debieron buscar consensos para definir por dónde comenzarían los trabajos y la forma en que sobrellevarían los efectos e incomodidades que causarían. Esto derivó en un segundo momento de desagravio en los dramas sociales 1 y 2, ya con la ausencia de nivel, tras lo cual se volvió a la situación estructural de conflicto permanente descrita en el drama social 1.

Bajo este contexto general de drama social multinivel acaecido en Cerrada Andrómaco, en el que parece no existir un momento de resolución del conflicto estructural, se plantea la construcción de un itinerario emocional para el análisis de la variable 5 de la matriz de provocación, a través de un trabajo hermenéutico e interpretativo de la información obtenida con las entrevistas realizadas a cada uno de los actores de los tres grupos involucrados.

Para ello se seguirá la siguiente secuencia: a) Se identificarán para cada actor de forma individual cuatro momentos relevantes del drama social multinivel que serán vertidos en tablas que pueden consultarse en el Anexo 2; b) Se identificarán para cada momento 4 emociones anticipatorias de forma individual²⁸; c) Se identificarán los momentos y las emociones coincidentes colectivamente; d) Se identificarán los posibles *estetisemas* existentes durante los periodos de desagravio de los dramas sociales 2 y 3; e) Se identificarán las emociones anticipatorias finales para cada actor, su coincidencia colectiva y se interpretarán desde la perspectiva de ganancia o pérdida de *status*; f) Se buscará la asociación entre el número de *estetisemas* prevalecientes y el resultado de las emociones anticipatorias coincidentes como indicador de la intensidad del conflicto.²⁹

Operacionalización del método descrito en el párrafo anterior:

a y b) De acuerdo con la información expresada por los 7 actores entrevistados, se identificaron once momentos diferentes que pueden observarse de manera cronológica en la Tabla 4. Esta se compone de dos secciones principales en forma de columna: una de “Momentos identificados” que muestra once campos conforme a lo mencionado anteriormente y otra denominada “Actores y emociones coincidentes por momento” en la cual se muestran hacia la derecha aquellas personas que consideraron relevante el mismo hecho y su asociación con la emoción anticipatoria evocada.

²⁸ Es de suma importancia advertir que las entrevistas realizadas a los actores involucrados sucedieron en el año 2022 por lo cual pueden existir sesgos al haberseles solicitado que evocaran emociones surgidas siete años antes.

²⁹ Para revisar las tablas por cada actor en donde se detallan los momentos coincidentes y los resultados de las emociones anticipatorias observar el Anexo 2.

Tabla 4. Síntesis de momentos y emociones anticipatorias coincidentes³⁰.

Momentos identificados		Actores y emociones coincidentes por momento			
<i>Más antiguos</i>	Llegada de SEDUVI a la cerrada	AA1 A	AA2 R		
	Recorridos de SEDUVI en la cerrada	AA3 A	AE1 C		
Drama social 3	Llegada de NERIVELA a la cerrada	AA1 R	AA2 R	AA3 LS	AP2 C
	Comida de integración con NERIVELA	AP1 C	AP3 C		
	Elaboración del huerto urbano	AP2 LS	AP3 FS		
	Día de la memoria	AP1 C	AP2 LD	AP3 LS	
	Elaboración y socialización de la maqueta	AA3 LS	AP1 LD		
	Comida de despedida con NERIVELA	AE1 FS	AP1 A	AP2 R	AP3 R
<i>Más recientes</i>	Propuesta de obras a los vecinos por parte de SEDUVI	AE1 A			
	Inicio de obras en la cerrada	AA1 FS	AA2 A	AA3 FS	AE1 FS
	Término de obras en la cerrada	AA1 FS	AA2 LS		

Leyenda de emociones anticipatorias de la tabla 4.

Fuerte satisfacción	FS	<i>Alta energía</i>
Asombro	A	
Leve satisfacción	LS	
Leve decepción	LD	
Consternación	C	
Resignación	R	<i>Baja energía</i>

³⁰ Con el fin de simplificar la tabla, los nombres de los actores se codificaron de la siguiente forma: a) Ariadna P: **AA1**; b) Aldo E: **AA2**; c) Karen S: **AA3**; d) Gerardo G: **AE1**; e) Margarita M: **AP1**; f) Jesús G: **AP2**; g) Lidia N: **AP3**.

c) En lo referente a las coincidencias en momentos relevantes se puede observar que la llegada de Nerivela a la cerrada, la comida de despedida con Nerivela y el inicio de las obras fueron aquellos que más se repitieron para los tres grupos de actores. En cuanto a las convergencias en emociones anticipatorias, el primer momento referido encuentra una mayor tendencia colectiva hacia la baja energía, el segundo se mantiene en un nivel medio del espectro, mientras que el tercero se encuentra prácticamente en el extremo de la alta energía.

Visto desde la perspectiva de los tres actores antiestructurales parece que el único momento relevante de la intervención de Nerivela fue el de su llegada, la cual se percibió con expectativas de baja energía puesto que los vecinos no encontraron beneficios o justificaciones suficientes para ella.

Este desdén mostrado por los actores antiestructurales se confirma al observarse las emociones anticipatorias de los integrantes del colectivo, en los que al parecer fueron los dos momentos coincidentes más relevantes para los tres: “el día de la memoria” y la comida de despedida en donde la tendencia emocional se mantuvo hacia la baja energía.

No obstante entre los momentos de la elaboración del huerto urbano y la socialización de la maqueta del drama social 3, es cuando podría observarse una probable conformación *comunitaria*. Ello podría explicar la leve tendencia emocional hacia el espectro de alta energía de los actores provocadores puesto que podría ser una señal de la mejora de su optimismo.

De acuerdo con la información que se encuentra en las entrevistas tanto el asombro experimentado por AP1 (Margarita M.) y la resignación que manifestaron AP2 (Jesus G.) y AP3 (Lidia N.) en la comida de despedida, estuvieron asociados a la percepción de su propia incapacidad para lograr una resolución de los conflictos entre vecinos, al aceptar que cuando mucho, lograron provocar algunas convivencias efervescentes, pero no solidaridades duraderas:

Nos dimos cuenta de que el problema más grande que había en la cerrada era la división entre vecinos y por alguna razón percibimos que también se situaban en un lugar de vulnerabilidad o de víctimas pero creo que el trabajo de NERIVELA tuvo un efecto muy positivo en su empoderamiento. El haberlos hecho convivir después de quién sabe cuántos años de conflicto les devolvió parte de la confianza en sí mismos y me parece que los hizo conscientes de su capacidad política y de negociación [...]

Lo decepcionante al final del proceso fue ver que las divisiones no se subsanaron pero me parece que es porque ello obedecía a problemas más profundos. (Lidia N. AP3)

Desde esta perspectiva muy general es posible mencionar que los momentos más relevantes para los actores antiestructurales se situaron en el nivel del drama social

2, manifestados en su interacción con el gobierno de la ciudad, las expectativas que causó el acercamiento de la SEDUVI y las negociaciones para la ejecución de las obras, por lo cual la intervención de nivel parece haber tenido más repercusiones en lo relativo a buscar una mediación del conflicto, lo que podría confirmar las percepciones de Ariadna P. y Aldo E. sobre que el colectivo carecía de autoridad para resolver asuntos o que solo fueron utilizados como herramienta para legitimar la imposición del SAC.

d) Para el desarrollo del análisis del presente inciso es necesario recordar que en el apartado metodológico se planteó la existencia de cuatro tipos de *estetisemas* para comprender la ocupación del espacio y del tiempo del espacio público: territorial, de ocupación, jurídico y simbólico.

De acuerdo con la interpretación de la información extraída de las entrevistas realizadas a los siete actores es posible establecer lo siguiente:

De los cuatro *estetisemas*, probablemente aquel que se mantiene más estable en el caso de la Cerrada Andrómaco como divisor del espacio estético es el jurídico. Ello está asociado a un régimen de propiedad privado hegemónico en el cual la vivienda familiar se encuentra en el centro de las contradicciones estructurales. Por ello, no es gratuito que los conflictos más potentes entre vecinos y el desarrollo urbano adyacente, ubicados como quiebras en los dramas sociales 1 y 2 hayan derivado de la forma alevosa en la que se expandieron ciertas casas habitación y los inminentes daños al patrimonio individual durante la remoción de la maquinaria y el casco fabril de Nechautel 7.

Conceptualmente, las viviendas particulares no son consideradas en este estudio como parte del espacio público, sin embargo la configuración arquitectónica específica de la cerrada y la influencia del régimen de propiedad son tan fuertes, que el confinamiento del callejón central -que jurídicamente es propiedad de la ciudad- mediante puertas instaladas por los vecinos, puede considerarse como una extensión directa. De tal forma, la limitación del tránsito y los obstáculos a la permeabilidad para los transeúntes externos manifiestan la existencia de un *estetisema* territorial bien definido.

La existencia de este *estetisema* territorial puede percibirse, aunque con menor estabilidad, hacia el tramo de la vialidad peatonal de Ferrocarril de Cuernavaca en donde se encuentran las jardineras en donde se instaló el huerto urbano, puesto que en las entrevistas realizadas a Aldo E. y Karen S. se encuentran referencias a que ambos actores esperaban a que ese espacio se rehabilitara en forma de una cancha de fútbol que pudiera ser administrada por los habitantes de la cerrada.

Aldo E. justifica este derecho a administrar el espacio pues menciona que por muchos años, los jóvenes de la vecindad ocuparon ese lugar como deportivo improvisado y que por tanto era justo que se dignificara para el usufructo de los vecinos de la Cerrada Andrómaco.

Por otra parte, durante el transcurso del drama social 3, una estrategia clara del colectivo *nerivela* para provocar el diálogo y la convivencia vecinal, consistió en la creación de *estetisemas*, principalmente de ocupación y simbólicos. Ello puede constatarse con el uso que cada sábado, durante los meses de diciembre de 2014 a febrero de 2015, se le dio tanto al callejón central como a la plazoleta adyacente de Ferrocarril de Cuernavaca, para la realización de distintas actividades como tertulias, comidas comunitarias, la instalación del pizarrón comunitario, la habilitación del huerto urbano, “el día de la memoria” y la socialización de la maqueta.

Además de los efectos sociológicos que estas actividades provocaron en forma de revelación de canales de comunicación alternativos entre los vecinos de la propia cerrada, la ocupación periódica del espacio público a través de actividades lúdicas generó proyecciones hacia los habitantes de otros condominios o transeúntes. Esto se puede inferir de los testimonios encontrados en actores de los tres grupos entrevistados, por ejemplo:

Algo que no esperamos es que durante las actividades personas de los condominios aledaños o que iban pasando se acercan a *cureosear* (sic) o a preguntar qué pasaba. De alguna forma esto fue positivo porque fue una manera de decir (en referencia a los vecinos de la cerrada) mírennos también somos personas y vivimos aquí. (Gerardo G.)

Probablemente de todas las actividades desarrolladas en conjunto con *nerivela*, aquella que tuvo el potencial para consolidarse como un *estetisema* territorial fue la construcción del huerto urbano, puesto que en ella las personas que participaron depositaron su esfuerzo para transformar de forma tangible un espacio que consuetudinariamente consideraban como su propiedad.

En cuanto a la creación del *estetisema* simbólico es factible mencionar a las actividades de la socialización de la maqueta y “el día de la memoria” como sus manifestaciones más potentes. La primera porque significó la representación de la intervención de la propiedad privada y el espacio público a una escala colectiva y participativa en donde probablemente, emergió de forma muy efímera la condición de suspensión de *status* característico de la *communitas*. La segunda porque resultó en una forma de síntesis que derivó en la ruptura del *estetisema* territorial al crearse la nube de valores, con la cual se definió la instalación en ambas puertas de la vecindad del letrero que invita al paso.

Una forma de interpretar la existencia y ruptura del *estetisema* simbólico está relacionada con la intervención a escala del espacio público a través de la maqueta, puesto que ello permitió a los vecinos alcanzar un consenso sobre la imagen urbana de la cerrada en lo relativo al color de fachadas y el tipo de pavimento a instalarse.

Además, en el caso del “día de la memoria” se suscitó un fenómeno interesante que puede asociarse a las características disidentes de la *communitas* y es que permitió

a los vecinos autopercebirse de una forma alternativa con respecto a su entorno y su realidad.

La actividad de la nube de valores fue muy satisfactoria porque por fin pudimos ponerlos de acuerdo. Estuvieron de acuerdo en que eran buenas personas y que de alguna forma podían convivir con su entorno, invitando al paso por el andador. De ahí surgió la idea de poner los letreros de “Andador Seguro”. (Margarita M.)

Finalmente, Ariadna P. mencionó que el huerto urbano fue abandonado debido a los costes de su mantenimiento y al hecho de que muchas personas externas utilizan las jardineras como punto de reunión por lo cual la consolidación de este *estetisema* se diluyó.

De los hechos anteriores se puede confirmar que en la provocación de la emergencia política en el espacio público la probabilidad de una tendencia hacia la ocupación y hacia la fragmentación del espacio en *estetisemas* es mayor. No obstante, su ruptura no siempre estará asociada a un proceso de síntesis estética hacia el cero negativo sino a la dificultad económica o social para sostenerlos como en el caso del huerto urbano. Por otro lado la actividad de la nube de valores muestra que la emergencia de equivalencias con respecto a una idea maestra colectiva tiene el potencial para generar percepciones que unifiquen el discurso y la acción colectiva.

e) De acuerdo con lo suscrito en la Tabla 4, la tendencia emocional que se puede observar para los actores antiestructurales al inicio del drama social 2 -con la llegada y los recorridos de la SEDUVI a la cerrada- tiende en dos casos hacia el asombro mientras que en una persona se encuentra en la resignación.

Aunque el asombro se ubica en la parte más extrema del espectro de la alta energía es necesario interpretar un poco más profundamente su origen. Según Kemper (2011, p. 236) un resultado “asombroso” proviene de la suma de dos condiciones anticipatorias de baja energía como son una baja confianza y un bajo optimismo³¹, que posicionan al individuo en un estado de ansiedad al prever que los resultados de cierta interacción social no le serán favorables y por tanto derivarán en una probable pérdida de *status*.

No obstante el asombro surge cuando aún con las condiciones adversas el resultado de la interacción es más favorable de lo anticipado, lo que potencialmente traslada al individuo hacia el espectro de la alta energía en donde es más propenso el surgimiento de la acción. Así, una situación poco propicia puede generar ganancias de *status* cuando se percibe que se alcanzó un éxito inesperado.

³¹ Ver tabla 4 emociones anticipatorias

En el otro extremo, la resignación tiene el mismo origen que el asombro, sin embargo en este la situación anticipatoria desfavorable se cumple puesto que mantiene al individuo en una posición de pérdida de *status*.

Esta aproximación permite interpretar que los actores antiestructurales entrevistados experimentaron la quiebra del drama social 2 en una situación de pérdida de *status* de la misma forma que la quiebra del drama social 3, con la llegada de nerivela, en donde los resultados de las emociones anticipatorias se mantuvieron en la resignación y la leve satisfacción.

Si bien, no es posible interpretar desde la perspectiva de la *communitas* sus movimientos de *status* durante el drama social 3, puesto que no existen registros de momentos relevantes coincidentes para este grupo, los testimonios de los actores provocadores y del actor estructural refieren un incremento sostenido en la participación en las actividades organizadas por nerivela, como la construcción del huerto urbano, “el día de la memoria” y la socialización de la maqueta, lo que podría indicar alguna ganancia de *status* coincidente con el instante de efervescencia *communitaria* que en la figura 5 se identifica como Q4.

No obstante, si se sigue la línea del párrafo anterior, parece que esta aparente ganancia de *status* por parte de los vecinos se desvaneció hacia el final de la intervención de nerivela, lo cual corresponde con las emociones de asombro y resignación que experimentaron los tres actores provocadores entrevistados, al aceptar su incapacidad para transformar los problemas de conflicto profundos y que como se ha señalado, tienen su origen en el extremo más bajo del espectro energético emocional.

Finalmente, los últimos momentos del drama social 2, que trascurrieron entre la propuesta, ejecución y término de las obras, muestran una tendencia emocional hacia la alta energía en el grupo de actores antiestructurales con visos mayoritarios de fuerte y leve satisfacción que indican posiciones anticipatorias de alto optimismo, alta confianza y por tanto de ganancia de *status*.

El siguiente esquema muestra los posibles movimientos de *status* de los actores antiestructurales derivados de las interpretaciones realizadas con base en la construcción del itinerario emocional resumido en la Tabla 4, que incluye momentos de los dramas sociales 2 y 3.

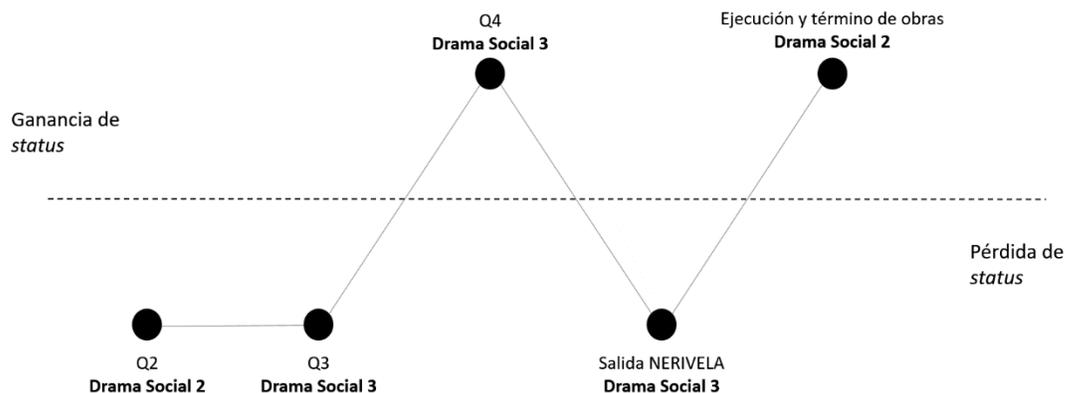


Figura 6. Movimientos de *status* antiestructurales. Elaboración propia

Respecto al drama social 1, debe mencionarse que aunque no se cuenta con datos sobre emociones anticipatorias de los actores antiestructurales, según el testimonio de Gerardo G. quien hasta el año 2022 mantenía contacto con vecinos de la Cerrada Andrómaco, el clima de conflicto entre vecinos persiste como condición estructural.

Si se interpreta desde el modelo de las emociones anticipatorias de Kemper (2011, p. 237) sería factible deducir que las emociones que se mantienen constantes en un contexto de conflicto permanente como el de la Cerrada Andrómaco, serían la consternación y la leve decepción, puesto que ellas derivaron de una situación de aparente solidaridad y consenso en donde el optimismo y la confianza por la consecución de las obras generaron un clima temporal de alta energía, pero que en el largo plazo fue insostenible.

Este hecho expone que la posible conformación *comunitaria* ocurrida en el drama social 3 no forzosamente buscaba escindirse de un contexto estructural más amplio, que podría identificarse con las dinámicas de crecimiento urbano de la colonia Ampliación Granada, sino que se movilizó con el fin de procurar la salvaguarda y mejora de su patrimonio, percibido en algún momento como un bien común aun dentro del contexto de división.

f) De acuerdo con lo expresado en el apartado teórico de esta tesis el espacio público puede considerarse un entramado estético de tiempo y espacio susceptible a intervenir a través de la expresividad colectiva, que puede ser medida mediante la identificación de *estetisemas*.

Al continuarse la reinterpretación de la línea teórica de Oteiza (1963) podría decirse que un espacio público con una mayor cantidad de *estetisemas* expresaría un mayor nivel de fragmentación estética que estaría asociada a diversos intentos por controlarlo.

En otro extremo la renuncia al control del espacio público estaría ligado a una mayor receptividad. No obstante en un contexto de interacción social colectiva ello solo puede lograrse mediante una forma de representatividad equivalente que sintetice la expresión sin diluirla. Para Oteiza (1963) un espacio estético conflictivo sería proporcional a un sentimiento de angustia exacerbada, mientras que la mayor ruptura de *estetisemas* otorgaría una forma de salvación y de paz silenciosa (Ver apartados 1.7 y 1.8 para mayor profundidad).

En tal sentido, el análisis del presente inciso parte de la hipótesis de que la cantidad de *estetisemas* en el espacio público sería equivalente a una menor representatividad del discurso estético antiestructural y por tanto, a la tendencia colectiva a mantenerse en un *status* de baja energía donde se encuentra la angustia.

La siguiente tabla muestra un comparativo de la cantidad de *estetisemas* encontrados entre dos momentos del drama social multinivel que corresponden al inicio de la intervención de Nerivela y el término de las obras en la Cerrada Andrómaco. Para ello se interpretaron los datos derivados de las siete entrevistas realizadas y las observaciones en campo dentro de la delimitación del área de operación.

Tabla 5. Comparativo de creación y ruptura de estetisemas

Tipo de estetisema	Momento inicial/Creación	Momento final/Ruptura
Territorial	Se observa en el confinamiento del andador central de la cerrada como extensión consuetudinaria de la propiedad privada.	Se consigue su ruptura al final de la intervención de NERIVELA con la apertura de puertas y la instalación del letrero de "Andador Seguro"
Ocupación	Se crea mediante la provocación de actividades lúdicas en el espacio durante la intervención de NERIVELA	Se consigue su ruptura al momento en que las intervenciones cesan.
Jurídico	Se observa en el régimen de propiedad dominante y en la forma de organización vecinal mediante asociaciones civiles desde las cuales se realizan gestiones con el gobierno.	No se observa momento de ruptura
Simbólico	Se observa en actividades de transformación representada del espacio como la socialización de la maqueta en la que cada vecino expreso sus deseos sobre la imagen urbana que debería seguir cerrada a una escala real.	Se rompe con la uniformidad de colores y texturas consensuadas para otorgar una nueva imagen urbana a la cerrada.
Total de estetisemas	4	2

De los datos anteriores se puede deducir que el espacio público en la cerrada Andrómaco redujo su nivel de conflictividad después de la intervención de NERIVELA y por tanto situó a sus habitantes en una posición tendente a la alta energía y la movilización política por dos razones: a) logró una situación de mayor integración con la estructura urbana dominante al modificar su imagen urbana y al permitir la permeabilidad de personas externas y b) logró la activación de canales de comunicación entre vecinos para lograr la expresión de equivalencias y su síntesis. Esta situación es coincidente con los resultados mostrados en el inciso e) y la figura 6, referente a los movimientos de *status* antiestructurales.

2.2.2 Conclusiones del caso Andrómaco bajo la matriz de provocación

El estudio del caso de la Cerrada de Lago Andrómaco en la Ciudad de México, confirma algunos de los hallazgos encontrados en el análisis comparativo de los tres casos previos.

Es necesario mencionar que los dramas sociales no deben concebirse como procesos lineales con cuatro etapas de conflicto bien definidas, sino que pueden configurarse en diferentes niveles con sus propias quiebras, crisis, desagravios y reintegraciones/cismas.

Desde esta perspectiva parece teóricamente factible asumir que en cada nivel del drama social podrían existir formas de estructura y antiestructura influenciadas por todo el contexto de conflicto. Para el caso concreto fueron identificadas al menos dos condiciones estructurales en dos niveles: la primera constituida por una interacción de disputa permanente entre vecinos y la segunda observable en la dinámica de crecimiento urbano dominante alrededor de la cerrada, ambas, con sus respectivos momentos de quiebra.

Algo que resulta de suma importancia y que puede confirmarse en la comparación de casos como *No Man's Land*, es que no todas las formas de conflicto estructural derivarán en dramas sociales en donde sea posible identificar la conformación de *communitas*. Para el caso particular no es posible advertir este fenómeno al menos en los dos niveles más altos, identificados como dramas sociales 1 y 2.

En este contexto, la llegada del colectivo nerivela generó una quiebra adicional a los dramas sociales existentes pues la introducción de este actor generó un momento de desconfianza e incertidumbre disruptivo que para los actores antiestructurales involucrados añadió complejidad al conflicto.

Algo importante que debe advertirse es que esta quiebra tampoco parece haber producido por sí misma la conformación de una entidad *communitaria* sino hasta el momento de una quiebra posterior (Q4) dentro del mismo drama social 3 que significó una forma de disrupción en la comunicación entre vecinos.

En tal sentido, la quiebra 4 en el drama social 3 derivó en efervescencias efímeras de suspensión de *status* individual y ganancias de *status* colectivas características de la *communitas*, puesto que mostraron los momentos más creativos de la colectividad bajo actividades como “el día de la memoria” durante la cual parece haberse percibido una unificación en el discurso estético antiestructural. No obstante, parece ser crucial el hecho de que este surgimiento estuvo motivado por la intervención del actor provocador.

Los señalamientos del párrafo anterior concatenados a la información narrada en el caso, sugieren que efectivamente, la conformación de una *communitas* requiere de procesos complejos que motiven la percepción alternativa de la realidad y de la propia colectividad desde una posición individual equivalente del sí-mismo frente a los demás, pues de no ser así y aun en condiciones de contradicción evidente, los actores agraviados intentarán resolver las crisis por los canales hegemónicos institucionalizados que ofrece la estructura.

En lo referente a la síntesis expresiva, se ha mencionado con base en los casos comparativos generales, que la ruptura de *estetisemas* no necesariamente estaría asociada a la receptividad del resultado estético en el espacio público. Este hallazgo se realizó con base en el análisis del caso *Parklet* Miraflores en donde el proyecto constituye en sí un fuerte dispositivo de ocupación espacial pero que en los hechos resultó ser atractivo para la interacción humana y la transformación (Ver conclusiones en el apartado 2.1.4).

Sin duda, el espacio de la Cerrada Andrómaco, resulta más complejo puesto que a diferencia de un parque de bolsillo en este convergen formas de propiedad que exacerbaban el conflicto y que restaban receptividad, no obstante, la posibilidad del encuentro de equivalencias mediante formas de interacción alternativas para alcanzar una síntesis expresiva colectiva parece cumplirse.

Desde una dimensión estética el caso ofrece múltiples posibilidades de análisis y reflexión pues en apariencia resulta sencillo entender que la estructura dominante es identificable en un tipo de urbanización que en las últimas décadas se ha adecuando a un modo de hacer ciudad dedicado a la atracción de inversiones y de consumo en un marco de terciarización económica.

Ello ha tenido repercusiones en la imagen urbana, pues las arquitecturas circundantes tienden hacia estilos modernistas y futuristas que se empeñan en diluir y erradicar el pasado fabril de la zona que habitacionalmente, se caracterizaba por conglomerados de vecindades como Andrómaco en donde la movilidad de sus moradores era principalmente peatonal o mediante transporte público. En su lugar,

las nuevas viviendas se adscriben a modelos de usos mixtos verticalizados con amenidades y lugares para automóviles.

Con base en los testimonios que se recogieron de las entrevistas a los vecinos de la cerrada, se pueden entender las profundas diferencias entre las estéticas del esparcimiento y el ocio entre un modelo de vivienda y el otro. Mientras que en Andrómaco los espacios públicos constituyeron y constituyen los lugares primordiales de encuentro -como el caso de la cancha de futbol improvisada que los jóvenes de antaño instalaban en Ferrocarril de Cuernavaca o los bailes de fin de año que se organizan en el callejón- los edificios como Grand Tower cuentan con amenidades restringidas como albercas y los llamados *roof garden*.

Desde la perspectiva del *estetisema* esta dinámica de urbanización tiende intensamente a la ocupación, organización y sobre todo a la restricción del espacio, pues ninguna de las amenidades de los condominios contiguos se encuentra abierta al público, situación que se hace notoria en la conformación de enclaves que excluyen y limitan aspectos como la movilidad y la permeabilidad urbana mediante dispositivos de vigilancia y delimitación de la propiedad, que en ultimas épocas se han consolidado como modelos de lo “propicio”.

La Cerrada de Andrómaco no ha sido ajena a este tipo de organización pues como puede advertirse en la narrativa del caso, sus habitantes también confinaron un callejón que en principio formaba parte de la estructura vial de la ciudad. No obstante, la acción de reabrirlo de forma física y simbólica como un andador seguro después de la intervención de nivelación supone una ruptura importante con su propia estética y con la estética adyacente, pues justamente, el principio del enclave justificado en la salvaguarda de la seguridad se resignifica al plantearse que un espacio permeable también puede ser seguro.

A continuación, se sintetizan los hallazgos en la matriz de provocación de la misma forma en que se realizó en el apartado comparativo general.

Tabla 6. Conclusiones del caso 4

Variables teóricas	Confirmación de hallazgos
V1. Estructura	a) Los dramas sociales tienen una composición en donde es posible observar distintas dimensiones y formas de la estructura que interactúan en diversos niveles.
V2. Antiestructura	<p>a) El surgimiento espontáneo de una quiebra, no necesariamente dará lugar a la conformación de un conflicto y de una <i>communitas</i>.</p> <p>b) La provocación de la acción política no necesariamente derivará de forma directa en una quiebra, y por tanto en la conformación de una <i>communitas</i> aunque tiene el potencial para ello.</p> <p>c) Los ensamblajes <i>communitarios</i> pueden surgir como sub-quiebras de un proyecto de provocación lúdico en un contexto de disputa entre actores no previstos y en momentos posteriores a su inicio, por tanto los dramas sociales no deben estudiarse como procesos lineales.</p> <p>d) El conflicto parece ser una condición necesaria para la conformación de una <i>communitas</i>.</p>
V3. Provocación de la acción política	<p>a) La provocación de la acción política no siempre será disruptiva a la estructura sino que puede proyectarse desde su inicio como un mecanismo de desagravio que a su vez puede anteceder a una quiebra inesperada.</p> <p>b) El potencial político no se encuentra en el proyecto de provocación sino en las interacciones emergentes y en los cambios de <i>status</i> que surgen en la interacción.</p> <p>c) Un protagonismo <i>communitario</i> puede diluirse a causa de los mecanismos de desagravio activados por la estructura.</p> <p>d) No se encontró evidencia suficiente de que el actor provocador conforme en sí mismo un protagonista antiestructural a menos que este se involucre de forma emergente en el nodo del conflicto, en todo caso puede mantenerse en un estadio intermedio entre la estructura y la antiestructura.</p>
V4. Síntesis expresiva	<p>a) La hipótesis respecto a que la intervención en el espacio público orientada a provocar una emergencia de acción política iniciará con la ocupación espacial, parece confirmarse.</p> <p>b) La receptividad de un resultado estético en el espacio público parece ser proporcional a la síntesis expresiva del resultado de la intervención.</p>
V5. Nivel de fragmentación o síntesis del discurso estético asociado a la tendencia emocional colectiva	a) La cantidad de <i>estetisemas</i> parece tener asociación con la fragmentación de la síntesis expresiva y la sensación colectiva de ganancia o pérdida de <i>status</i> .

2.3 Aportaciones para el urbanismo

El presente trabajo da constancia de la dificultad que supone el intentar provocar acciones políticas en el espacio público que puedan calificarse como verdaderamente contrahegemónicas. Al observarse los cuatro casos de estudio, es posible advertir que aun cuando sus intenciones fueron disruptivas, su ejecución tuvo que buscar alineaciones con los aparatos de control político y económico dominantes.

El hecho de que Raumlabor se adscribiera a la trienal de arquitectura de Brujas; que IDENSITAT trabajara en a través de una residencia artística auspiciada por un centro de arte, cuyo patronato se compone de personalidades del medio político, empresarial y artístico de Pamplona y Navarra; que Lima Cómo Vamos reciba apoyos de empresas multinacionales y entidades supranacionales como la ONU en Perú o que nerivela haya ingresado a la Cerrada de Andrómaco con la venia de la SEDUVI del gobierno de la Ciudad de México, dan cuenta de ello.

No obstante, esta situación no es suficiente como para desdeñar los alcances benéficos de las provocaciones de la acción política desde metodologías experimentales, pues un resultado palpable es la transformación en las dinámicas interactivas y comunicativas entre las personas y el espacio público para gestionar conflictos a través de creatividades insospechadas.

Esta afirmación puede resultar atractiva desde una visión gubernamental pues la intervención de colectivos con experiencia o incluso profesionalizados en contextos de disputa, puede contribuir a la consecución de consensos o a la dilución de conflictos, sin embargo, parece que ello podría ir en detrimento de sus pretensiones contrahegemónicas. Sin embargo, este hecho es congruente con la visión turneriana sobre el desenlace del drama social, que al parecer en la mayoría de los casos culmina con una reintegración de la antiestructura a la estructura.

Así, parece que las respuestas contrahegemónicas son apenas un viso o un momento realmente efímero en los procesos urbanos, pero que tienen el potencial para manifestarse en la generación de soluciones trascendentes por su cuestionamiento a la estructura. Dos ejemplos son: la instalación de mobiliarios que han sentado las bases para la construcción de narrativas opuestas a cierta forma de movilidad hegemónica (*Parklet* Miraflores) o la generación de confianza en un lugar de tránsito que antes se percibía inseguro (Cerrada Andrómaco).

Desde una perspectiva pragmática, debe advertirse que alcanzar estos estados de creatividad efímera y contrahegemónica no resulta del todo barato, pues como se pudo constatar o suponer en los cuatro casos de estudio, el desarrollo de metodologías, la conformación de equipos de intervención, la consecución de insumos e incluso la negociación a nivel político con las autoridades institucionalizadas para la obtención de permisos, requiere de esfuerzos e inversiones en tiempo, recursos materiales y financieros.

Esta situación, sin duda constituye una limitante, pues la intervención en cada espacio público requiere de estrategias particulares de negociación y de reinterpretaciones constantes que pueden extenderse durante varios meses y que en ocasiones, podrían no culminar con resultados políticamente capitalizables, al menos desde la perspectiva institucional hegemónica.

Esta situación se hace evidente en experiencias como *Andrómaco* o *House of Time* en donde los enlaces políticos primarios resultaron insuficientes para una entrada tersa al contexto y para asegurar el desarrollo posterior de la intervención, pues fue hasta cuando se implementaron tácticas de comunicación adecuadas que la comunidad comenzó a participar. Este tipo de desaciertos que por cierto, fueron advertidos por el personal de la SEDUVI en el caso de estudio principal, son comunes en México en las formas de gestionar muchos asuntos políticos.

Parece que existe una obsesión en las prácticas políticas por contactar a los “líderes” de las comunidades cuando se trata de resolver conflictos, al aducirse que estos tienen un trabajo político extensivo y sostenido cuando en realidad parece que funcionan más como clientelas o como mercenarios que sostienen su legitimidad en la repartición de dádivas o gestiones. No obstante, su debilidad queda al descubierto cuando se trata de realizar convocatorias en asuntos que requieren de inversiones emocionales, de esfuerzo y recursos de mediano o largo plazo.

Ante esta situación los casos estudiados esbozan una fortaleza y es que las estrategias de intervención lúdica además de generar interacciones menos prácticas y más emocionales tienen la potencia para sostener dinámicas de participación con mayores niveles de compromiso.

A continuación se resumen algunos puntos importantes que deberían tomarse en cuenta con base en los resultados obtenidos en caso de que se optara por realizar intervenciones de provocación experimentales en el espacio público:

- a) Cada intervención debe realizarse con atención las particularidades sociales y físicas del entorno, interpretándose y reinterpretándose permanentemente las necesidades y reacciones de la comunidad.
- b) Las intervenciones deben realizarse profesionalmente a través de personas con experiencia en la activación lúdica, artística y creativa con grupos. Esto generalmente requerirá de la transferencia de recursos.
- c) Las metodologías de intervención y los actores provocadores deben funcionar solo a modo de guía para centrar el protagonismo en los actores conflictuales. De esta forma se busca que la comunidad pueda explorar y generar formas novedosas de identificación sustentadas en sus necesidades y en la experiencia de su interacción política.
- d) Uno de los trabajos primordiales de los actores provocadores debe consistir en buscar los canales adecuados y oportunos de comunicación y convocación para

cada contexto urbano. Tratar de ingresar a través de los “liderazgos” de la comunidad o los enlaces institucionales puede resultar infructuoso sobre todo en contextos de conflicto sostenido.

e) Al parecer una vía para promover la conformación de la *communitas* estaría asociada a la aplicación de dinámicas lúdicas e integrativas que desvelen valores compartidos como vía para cohesionar la acción conjunta y para otorgar una percepción alternativa del protagonismo en el conflicto.

f) Si la intervención se realiza con la intención de generar una *communitas* como entidad creativa disidente se debe tener consciencia de que esta podría no surgir. No obstante los actores provocadores podrían seguir algunas pautas para identificarla y a provecharla:

- Momentos de comunicación o tregua temporal entre actores que previamente se encontraban enfrentados.
- La consecución de resultados equivalentes de transformación del espacio público.
- Una dilución de *status* entre las personas antiestructurales participantes con energías emocionales que tienden hacia el sostenimiento de la movilización.

g) La consecución de resultados estéticos equivalentes en el espacio público bajo el método concatenado entre el drama social y la Ley de los cambios podría identificarse en el cambio de la narrativa conflictual. Es decir, sin intentar solucionar o suprimir el conflicto, pero sí desviándolo de su nodo inicial.

Esto puede ejemplificarse en el caso de estudio principal con el hecho de haberse alentado el paso peatonal de personas ajenas a la vecindad a través de ella, al exaltarse su seguridad. Este cambio de narrativa en el espacio público no diluyó el conflicto principal pero sí modificó su narrativa.

h) La intención de las intervenciones no debería de encaminarse a disolver o apaciguar conflictos sino a resignificarlos desde formas alternativas de identificación a través de la interacción lúdica y creativa provocada.

i) Finalmente, en este tipo de casos los actores a cargo deberían intentar, además de presentar resultados puramente memoriales o de exhibición, sistematizar sus resultados y sus experiencias a través de herramientas de recolección de datos como las propuestas en el presente trabajo, con el fin no de replicarse sino de analizarse para evitar cometer errores de intervención posteriores.

III. Disidencia en el infierno (Epílogo)

In a world where everyone can air their views to everyone we are faced not with mass empowerment but with an endless stream of egos levelled to banality.

Claire Bishop

En el año 2012 la historiadora del arte Claire Bishop, presentó su libro *Artificial Hells*, en el cual expuso diversas perspectivas críticas sobre el arte participativo. La obra, compila una serie de casos icónicos en diferentes países y épocas durante el siglo XX y XXI y analiza sus justificaciones políticas en el marco de los contextos Estatales en los que se desarrollaron.

Hacia el principio de la década de 1990, el arte participativo se manifestó como una contestación a las visiones estéticas dominantes en las cuales el artista se encontraba en el centro del discurso al situar del resto de las personas meras espectadoras pero también, como una asimilación a los preceptos democráticos de finales de la guerra fría promovidos por las potencias occidentales en todo el mundo (Bishop, 2012, p. 1).

La crítica a esta tendencia democratizadora del arte se ha centrado en señalar que su carácter participativo configura una negación de las contradicciones sociales causadas por el liberalismo y su posterior exacerbación neoliberal en los países con modelos de producción capitalista más desarrollados, al crear un contexto cosmético de inclusión artificial que intenta conciliar la inequidad social al transferir las responsabilidades del Estado a colectivos artísticos que imbuyen a los individuos espectáculos para su autoconsumo (Bishop, 2012, p. 13).

En esta línea han llegado también las afirmaciones respecto a que el arte participativo se ha asimilado como una modalidad más del mercado, pues sitúa a la creatividad del artista para movilizar individuos en lugar de a la obra final, como una forma de capital explotable. Esta cualidad se refleja en audiencias que disfrutaban de subordinarse a experiencias extrañas al disponer sus cuerpos e incluso su capacidad de agencia dentro de dinámicas de mercantilización de servicios (Bishop, 2012, p. 277).

Al llevarse la reflexión más lejos, esta sensación de inclusión artificial tendría el potencial para generar una nueva versión del “humano masa”, aquel que Hannah Arendt (2005) y Walter Benjamin (2003) señalan como materia constituyente del totalitarismo al volverse un objeto enajenado en su propia contemplación, olvidado de sí mismo y aglutinado por el discurso del ideal que le determina, en casos extremos, a acudir sin cuestionamientos al espectáculo de la guerra para vivir el goce estético de su propio aniquilamiento.

¿Puede entonces el arte participativo proveer a las personas de algo más que una experiencia estética?

En el apartado teórico de este trabajo se propuso la conceptualización del espacio público como entramado de tiempo y espacio en la ciudad concebido desde la pretensión ideológica y estética de procurar el encuentro armonioso y equilibrado de hechos urbanos públicos y privados. Sin embargo esta concepción lo deifica de tal manera que desde el discurso cívico y democratizador dominante se muestra como una obra culminada que no debería ser transformada ni profanada pues su belleza subyace en el perfecto equilibrio entre el ser de todos y de nadie a la vez.

Sin embargo, a pesar de los intentos del Estado por mantener el control del espacio público a través de la evocación cívica, sus contradicciones estructurales son perceptibles aunque no necesariamente evidentes y es por ello que difícilmente puede ser profanado. Es aquí en donde se ha planteado a la provocación de la acción política contrahegemónica como una opción viable para revelar las condiciones subyacentes a su deificación.

Para ello, se ha propuesto la diferenciación de dos formas de acción política: una institucionalizada y otra lúdica, experimental receptiva a la sensibilidad. La primera ofrecería soluciones racionales, apegadas a desagrar las crisis estructurales desde la perspectiva del control, la segunda tendería hacia la construcción de nuevas identidades en aquellas parcelas de la experiencia en donde la institucionalidad se ha estancado, puesto que deja al contexto de lo preformado a expensas de lo fortuito.

Idealmente, el arte lúdico y participativo se encontraría en esta última forma, puesto que el artista más allá de conformar un dispositivo de control se encuentra en una tensión permanente de dependencia y reconocimiento con los participantes, quienes a lo mucho, le consideran un guía que debe reinterpretar las señales que surgen en cada situación para procesarlas y devolverlas creativamente al contexto (Bishop, 2012, p. 279).

En tal sentido el arte como dispositivo para generar acción política contrahegemónica desde la vivencia del proceso lúdico y creativo, ofrece más allá de la experiencia estética pasiva una manera de aprendizaje para modificar históricamente el tiempo y el espacio. Bataille (1955) refirió este potencial en su texto, cuando mencionó que la experimentación del hombre primitivo le llevó no solo a adornar la pared de la caverna sino a hacerse consciente de que la realidad puede ser transformada.

We need to recognise art as a form of experimental activity overlapping with the world, whose negativity may lend support towards a political project (without bearing the sole responsibility for devising and implementing it), and – more radically – we need to support the progressive transformation of existing institutions through the transversal encroachment of ideas whose boldness is related to (and at times greater than) that of artistic imagination (Bishop, 2012, p. 284).

Aunque no existen y no deberían de existir fórmulas para la provocación de la acción política en el espacio público, un elemento que se ha confirmado en este trabajo es que los estallidos conflictuales resultan especialmente útiles para desarrollar la creatividad. El exacerbo guiado de la expresión colectiva en momentos de quiebra y de crisis -como en *House of time* y *Andrómaco*- obliga tanto al artista como a la colectividad involucrada a buscar canales de comunicación e intercambio desde donde es posible develar -al menos efímeramente- una porción de las contradicciones estructurales.

No obstante, este discernimiento es apenas el inicio de la disidencia, puesto que su verdadero valor político, social y estético se encontraría en la quiebra temporal de la estructura, desde donde existe una posibilidad verdadera para la conformación de la *communitas* como entidad desde la cual es posible apreciar y percibir la realidad de forma alternativa en una interacción asociativa y equivalente contraria a la del “humano masa”.

El gran valor de la *communitas* – en interacción con el agente artístico provocador- se ha manifestado con claridad en el caso de estudio principal de esta tesis, al mostrar su capacidad para arribar desde lo lúdico a una versión de síntesis expresiva que impactó la narrativa del conflicto en el espacio público a un nivel simbólico y territorial.

El modelo metodológico que se utilizó para llegar a esta conclusión parte de una premisa filosófica que sitúa como meta final deseable de toda persona la superación de la angustia trágica vital, causada por la imposibilidad de controlar las vicisitudes del destino. A partir de ella, se ha deducido que la incertidumbre y la angustia causada por la vivencia de un conflicto estructural se acercan a una condición de miedo exacerbado reflejada en la amenaza de quedar fuera de la comunidad, por lo que se hace necesaria la concreción de una tregua liminal que podría observarse en la representación de un discurso estético sintetizado.

Desde ahí, se ha planteado que el surgimiento y la intensidad de la conflictividad en el espacio público son equivalentes a su ocupación estética, manifestada en parcelas de expresividad contradictorias que pugnan por mantener el control. Así, desde la posición antiestructural, la superación del conflicto estaría asociada a la capacidad de síntesis expresiva colectiva, sin que ello signifique abandonar la expresión individual o negar la existencia de las disputas.

Uno de los hallazgos más importantes de este trabajo consiste en mostrar que en estos intentos de superación, la provocación de la acción política a partir de intervenciones artísticas participativas puede tener efectos positivos si se consigue una interacción genuina y orgánica en la que constantemente se reinterpreten las necesidades y las señales de la colectividad. Pero también, ha quedado claro que no todos los procesos conflictuales ni todas las intervenciones de este tipo tendrán el impulso para generar ensamblajes *communitarios* o cambios sociales profundos.

No existe una fórmula, pero la clave se encuentra en la experimentación, en la inmersión al proceso, en llevar al cuerpo y a la mente a la interacción novedosa, a permitir el exacerbo de la expresión y a tratar de lograr su síntesis sin esperar arreglar las cosas. El espacio público, siempre será conflictivo y así hay que aceptarlo pues en ello, se encuentra la potencia para develar alternativas que permitan una experiencia diferente de la ciudad.

Referencias

- Abatte, P. (2020, may.) Protagonismo y estética del vínculo. *Arts Educa*, 26, 78-91.
- Arendt, H. (2005). *La condición humana*. España: Paidós.
- Bader, M. et. Al. (2019) *House of time on living in the now*. Brujas: Triënnale Bruge.
- Benjamin, W. (2003) *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca.
- Bishop, C. (2012) *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso.
- Borja, J. (2000) Ciudadanía y espacio público. En David Jiménez (Comp), *Laberintos urbanos de América Latina* (pp.9-34) Ecuador: Abya-Yala Ediciones.
- Brough, M. & Shresthova, S. (2012, jun). Fandom meets activism: Rethinking civic and political participation. *Transformative Works and Cultures*, 10, 5-27.
- Boudreau, J. (2017) *Global urban politics: informalization of the state*. Cambridge: Polity Press.
- Bournazou, E. (2022, may). Comparación y reto epistemológico en los estudios urbanos. *Estudios demográficos y urbanos*, 37, 239-264.
- Buck-Morss, S. (1992, Oct.) Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered" *The MIT Press*, 62, 3-41.
- Da Silva, A. et. Al. (2010, jun.) Protagonismo político e social na velhice: cenários, potências e problemáticas. *Revista Kairos Gerontología*, 13, 35-52.
- De Unamuno, M. (2008) *Del sentimiento trágico de la vida*. Buenos Aires: Losada editores.
- Delgado, M. (2011) *El espacio público como ideología*. Madrid: Catarata.
- Deutsche, R. (2007). *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: The MIT Press.
- Durkheim, E. (1951). *Suicide: A Study in Sociology*. New York: Free Press.
- Durkheim, E. (2006) *Las formas elementales de la vida religiosa México*: Colofón S.A.,
- Elias, N. (1987) On Human beings and their emotions: a process-sociological essay. *Theory, Culture & Society*, 4, 339-361.
- Espinosa, E. (2003) *Ciudad de México. Compendio cronológico de su desarrollo urbano (1521-2000)*. México: Instituto Politécnico Nacional.
- Esposito, R. (2003) *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Argentina: Amorrortu.

Foro internacional, Micro intervenciones urbanas. Espacio público y experiencia ciudadana en América Latina (2016) En *Foro Internacional de Micro Intervenciones Urbanas*. Lima.

Harvey, D. (1998) *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

IDENSITAT (2013) *Ciudades, barrios y prácticas artísticas*. Catalunya: Actar Pro.

IDENSITAT (2007) *Arte/pedagogía. Acción Educativa*. Catalunya: Ingoprint.

IDENSITAT (2019) *No man's land project*. Navarra: Centro Huarte.

Jasper, J. (2012, may.) ¿De la estructura a la acción? La teoría de los movimientos sociales después de los grandes paradigmas. *Sociológica*, 27, 7-48

Jasper, J. (2012b, oct.) Las emociones y los movimientos sociales: veinte años de teoría e investigación. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 4, 46-66

Kemper, T. (2011) *Status, Power and Ritual Interaction A Relational Reading of Durkheim, Goffman and Collins*. New York: St Jhon's University.

Laclau, E. (2006) *La razón populista*. México: Fondo de cultura económica.

Mouffe, C. (2013) *Agonistics, Thinking the world politically*. London: Verso.

Nussbaum, M. (2004) *La fragilidad del bien, fortuna y ética en la tragedia y filosofía griega*. Madrid: A Machado Libros S.A.

Ocupa Tu Calle (2019). Parklets. En: *Caja de Herramientas*. Recuperado el 03 de mayo de 2023, de: <https://ocupatucalle.com/index/publicacion/caja-de-herramientas/>

Ocupa tu calle, ONU-Habitat y Fundación Avina. (2018). *Intervenciones Urbanas Hechas por ciudadanos: Estrategias hacia mejores espacios públicos*. Recuperado el 03 de mayo de 2023, de: <https://www.avina.net/wp-content/uploads/2019/08/Manual-de-Intervenciones-Urbanas.pdf>

Olaveson, T. (2001) Collective Effervescence and Communitas: Processual Models of Ritual and Society in Emile Durkheim and Victor Turner. *Dialectical Anthropology*, 26, 89-124.

Oteiza, J. (2007) *Interpretación Estética de la Estatuaria Megalítica Americana. Carta a los artistas de América sobre el arte nuevo en la postguerra*. España: Fundación Caja Navarra, Ona Industria Gráfica.

Oteiza, J. (1963) *Quousque Tandem...!* Pamplona: Editorial Pamiela.

- Paulani, M. (1999) Neoliberalismo e individualismo. *Economía e Sociedade*, 13, 115-127.
- Portal, M. (2009) Las creencias en el asfalto. La sacralización como una forma de apropiación del espacio público en la ciudad de México. *Cuadernos de antropología social*, 30, 59-75.
- Rossi, A. (2015) *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Sennett, R. (1994) *Flesh and Stone, the body and the city in western civilization*. New York: Norton & Company inc.
- Sennett, R. (2001) *Los usos del desorden: vida urbana e identidad personal*. Barcelona: Ediciones península.
- Tilly, Charles (1991) *Grandes estructuras, procesos amplios, comparaciones enormes*. España: Alianza Editorial.
- Turner, V. (1974) *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press.
- Turner, V. (1988) *El proceso ritual, estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- Turner, V. (1996) *Schism and continuity in an african society*. Washington DC: Berg.
- UNESCO (2008) *Directrices prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial. Comité intergubernamental de protección del patrimonio mundial cultural y natural*. Recuperado el 03 de mayo de 2023, de: <https://whc.unesco.org/archive/opguide08-es.pdf>
- Van Deth, J. (2010, mar.) A conceptual map of political participation. *Acta Política*, 49, 349–367.

Anexo 1. Entrevistas para el caso 4

Modelo de Entrevistas

Diseño de las preguntas: Esteban Manuel Gómez Becerra

Características generales:

El trabajo de preguntas por variable permitirá al entrevistador llevar un control puntual sobre el desarrollo del dialogo y reorientar la plática en caso de que esta se desvíe. Estas no se desarrollarán de forma lineal sino en atención al contexto y al *rapport* que se genere durante la plática, lo cual permitirá ir transitando de una variable a otra.

Se planteará una estructura de preguntas distinta para cada grupo de actores.

1. Actor: Estructural

Presentación

Buenos días, mi nombre es Esteban Gómez, estoy realizando una investigación sobre intervenciones artísticas en el espacio público y la forma en que estas influyen para el reencauzamiento o la generación de conflictos.

El caso específico que me interesa es el ocurrido en la Cerrada Andrómaco en la colonia Granada de la Ciudad de México, durante el año 2014 y en donde estuvieron involucradas autoridades del gobierno de la Ciudad de México, vecinos de la cerrada y el colectivo nerivela.

Esta entrevista será grabada como respaldo pero no será publicitada bajo ninguna circunstancia. Sus datos serán tratados de forma anónima y conforme a la legislación nacional aplicable. Para ello únicamente es necesario que mencione si pertenecía a alguna instancia del gobierno y a cuál.

Respuesta:

Muchas gracias. Para comenzar con la entrevista me gustaría conocer algunos aspectos sobre:

V1 y V2. Estructura y antiestructura

- Desde la instancia del gobierno que usted representaba ¿Cuál era el interés por generar una intervención en la zona, visualizaron la posibilidad de algún conflicto?
- Como parte del gobierno de la ciudad ¿cómo gestionaron la situación en un contexto en donde los vecinos podrían oponerse o no a la transformación de un espacio público a través de capital privado?

- ¿Identificó alguna forma de antagonismo o pugna entre diversas partes o actores? En su caso ¿Quiénes serían?
- ¿Identifica usted algún momento en el que la situación se haya tornado crítica, es decir en donde se hayan tenido que tomar decisiones a contra tiempo para solucionar algún conflicto o en donde los cauces institucionales de negociación se hayan roto?
- Si fue así ¿cómo reencausaron la situación?

V3. Provocación de la acción política emergente

- ¿En qué momento consideraron viable la intervención de un agente mediador que incluyera prácticas artísticas en su repertorio y por qué?
- ¿Los resultados de esta intervención fueron acordes a lo esperado?
- ¿Cuáles fueron las principales enseñanzas o hallazgos de haber promovido una intervención de este tipo?

V4 y V5. Nivel de conflictividad asociado a la síntesis expresiva

- ¿Cómo representantes del gobierno de la ciudad, cuál fue la reacción que obtuvieron tanto de los vecinos de la cerrada como de las representaciones de la empresa inmobiliaria que buscaba construir la torre aledaña?
- Si tuviera que mencionar cuatro emociones que hayan definido el proceso ¿cuáles serían y en qué momentos las ubicaría?
- Desde su perspectiva ¿En qué consistió la intervención de nivel?
- ¿Por qué cree que buscar un mediador que incluya actividades artísticas en su repertorio es una alternativa viable para la intervención del espacio público?
- ¿Cómo funcionario de gobierno, en que consiste una intervención exitosa en el espacio público?
- ¿Con base en la experiencia de la que estamos hablando y los aprendizajes adquiridos, si tuviera que replicar esta forma de intervención en un espacio público diferente, cuáles serían los pasos imprescindibles para alcanzar una intervención exitosa?

2. Actor: Provocador

Presentación

Buenos días, mi nombre es Esteban Gómez, estoy realizando una investigación sobre intervenciones artísticas en el espacio público y la forma en que estas influyen para el reencauzamiento o la generación de conflictos.

El caso específico que me interesa es el ocurrido en la Cerrada Andrómaco en la colonia Granada de la Ciudad de México durante el año 2014 y en donde estuvieron

involucradas autoridades del gobierno de la Ciudad de México, vecinos de la cerrada y el colectivo nerivela.

Esta entrevista será grabada como respaldo pero no será publicitada bajo ninguna circunstancia. Sus datos serán tratados de forma anónima conforme a la legislación nacional aplicable. Para ello únicamente es necesario que indique si usted era parte del colectivo nerivela durante el año 2014 y si se involucró en el proceso desarrollado por la SEDUVI/Gobierno de la Ciudad y los vecinos de la Cerrada Andrómaco para definir la forma en que sería transformada la cerrada y el espacio público exterior sobre Ferrocarril de Cuernavaca.

Respuesta:

Muchas gracias. Para comenzar con la entrevista me gustaría conocer algunos aspectos sobre:

V1 y V2. Estructura y antiestructura

- ¿Cuál considera que fue su papel durante el proceso de negociación entre los vecinos de la cerrada, la SEDUVI y el inversionista privado?
- ¿Considera usted que existió algún conflicto en algún momento del proceso y en su caso quienes lo conformaban?
- ¿Considera que la intervención logró alguna forma de cohesión social entre las personas que habitan la cerrada?
- ¿Identifica algún momento del proceso que haya significado una crisis y en donde el colectivo haya tenido que intervenir como mediador o conciliador?
- ¿Para usted, el conflicto inicial se resolvió o cual ha sido su desenlace?

V3. Provocación de la acción política emergente

- ¿Para usted cual considera que fue el conflicto inicial que desencadenó la intervención en la Cerrada Andrómaco?
- ¿Considera que la llegada de nerivela al proceso generó nuevos puntos de conflicto?
- En su caso ¿El colectivo tenía una estrategia para provocarlos o surgieron de forma orgánica?

V4 y V5. Nivel de conflictividad asociado a la síntesis expresiva

- ¿Cómo parte del colectivo cuál fue la manera en que este se integró, permaneció y salió del proceso?
- Si tuviera que mencionar cuatro emociones que hayan definido el proceso para usted ¿cuáles serían y en qué momentos las ubicaría?
- ¿Percibió usted si había alguna ventaja o desventaja entre los actores involucrados, por ejemplo a nivel de negociación?

- Desde su perspectiva ¿En qué consistió la intervención de nerivela y cuál fue la estrategia?
- ¿Cree que las estrategias artísticas o participativas que utilizó nerivela pueden conformar alternativas viables para la transformación o defensa del espacio público y el patrimonio, por qué?
- Podría plantear alguna estrategia de replicabilidad y en su caso ¿Metodológicamente, cuáles serían los aspectos imprescindibles a considerarse?
- Como parte del colectivo ¿recuerda alguna actividad del programa artístico que haya tenido más impacto que otras en términos de aceptación, entusiasmo o cohesión?
- A nivel expresivo ¿cuáles fueron los principales resultados que se alcanzaron?
- Si tuviera que sintetizar el resultado de la intervención en alguna obra, alguna acción, algún aprendizaje ¿Cuál sería?

3. Actor: Antiestructural

Presentación

Buenos días, mi nombre es Esteban Gómez, estoy realizando una investigación sobre intervenciones artísticas en el espacio público y la forma en que estas influyen para el reencauzamiento o la generación de conflictos.

El caso específico que me interesa es el ocurrido en la Cerrada Andrómaco en la colonia Granada de la Ciudad de México durante el año 2014 y en donde estuvieron involucradas autoridades del gobierno de la Ciudad de México, vecinos de la cerrada y el colectivo nerivela.

Esta entrevista será grabada como respaldo pero no será publicitada bajo ninguna circunstancia. Sus datos serán tratados de forma anónima conforme a la legislación nacional aplicable. Para ello únicamente es necesario que indique si usted era vecino/a de la cerrada durante el año 2014 y si se involucró en el proceso desarrollado por la SEDUVI/Gobierno de la Ciudad y el colectivo nerivela para definir la forma en que sería transformada la cerrada y el espacio público exterior sobre Ferrocarril de Cuernavaca.

Respuesta:

Muchas gracias. Para comenzar con la entrevista me gustaría conocer algunos aspectos sobre:

V1 y V2. Estructura y antiestructura

- Como vecino de la cerrada ¿cuál considera que fue su papel durante el proceso de intervención entre la SEDUVI y nerivela?

- ¿Considera usted que existió algún conflicto en algún momento del proceso y en su caso en contra de quien era?
- ¿Considera usted desde su papel de vecino que existía una capacidad real de negociación con otros actores como el gobierno, la inmobiliaria o el colectivo artístico y por qué?
- ¿Siguen organizados los vecinos de alguna forma para dar seguimiento al caso?
- ¿Identifica usted algún momento en que la vida normal en la cerrada haya cambiado y en donde los vecinos hayan decidido organizarse para hacer frente a alguna amenaza?
- ¿Identifica algún momento del proceso que haya significado una crisis para los vecinos, por ejemplo en donde hayan percibido un alto riesgo a su patrimonio, a su estabilidad económica o emocional y en donde hayan tenido que tomar decisiones de forma inmediata?
- ¿Para usted, el conflicto inicial se resolvió o cual ha sido su desenlace?

V3. Provocación de la acción política emergente

- ¿Para usted la intervención de un colectivo como Nerivela, fue benéfico o perjudicial para el proceso?
- ¿Cuáles fueron las sensaciones a nivel emocional que le produjo el tener que enfrentarse a esta situación?
- ¿Qué piensa del gobierno de la ciudad tras esta experiencia y que pensaba antes?
- ¿Qué piensa del colectivo Nerivela tras esta experiencia y que pensaba antes?
- ¿Qué sensación le causa el haberse tenido que organizar con otros vecinos para hacer frente a esta situación?
- Desde su perspectiva ¿En qué consistió la intervención de Nerivela?
- ¿Cree que el arte es una alternativa viable para la transformación o defensa del espacio público y el patrimonio?

V4 y V5. Nivel de conflictividad asociado a la síntesis expresiva

- ¿Además de la intervención de Nerivela, que otras acciones o estrategias realizó usted a nivel individual o de forma organizada para defender su patrimonio y el espacio público?
- ¿Cuál considera que es una forma potente de hacer visible su expresión como vecino ante una situación de este tipo?
- ¿Para usted cual fue el resultado de la intervención de Nerivela? ¿Quedó conforme con ello?

Anexo 2. Tablas de emociones anticipatorias

Ariadna P. (AA1)				
	Momento 1	Momento 2	Momento 3	Momento 4
	Acercamiento con la SEDUVI en 2014 con incertidumbre debido a que no sabía cómo reaccionarían el gobierno y los vecinos. No obstante, para esta persona el planteamiento derivado de la posible utilización de los recursos del SAC resultaba benéfica.	Planteamiento del proyecto con . Miedo porque se enfrentó a la agresividad de algunos vecinos pero al mismo tiempo confiaba en el colectivo. No se sorprendió de que las personas que decidieron participar fueran las que estaban convencidas de que el proyecto del SAC era benéfico.	Obras en la cerrada con mucho estrés y miedo por que pudieran causar algún agravio como inundaciones. Sin embargo en este punto fue en donde percibió cierto consenso entre todos los vecinos.	Término de las obras en 2018, que según ella se concretaron a un 80% de lo previsto con una gran sensación de satisfacción por el cambio visible y el estrés vivido previamente.
Emoción anticipatoria	Desesperación (ansiedad)	Optimismo rencoroso	Optimismo cauteloso	Optimismo cauteloso
Resultado	Asombro	Leve satisfacción	Fuerte satisfacción	Fuerte satisfacción

Aldo E. (AA2)				
	Momento 1	Momento 2	Momento 3	Momento 4
	Desconfianza cuando la SEDUVI se acercó a la cerrada para plantear el proyecto del SAC. Creía que los recursos serían aprovechados solo por una facción de los vecinos y funcionarios de gobierno.	Enojo cuando la SEDUVI invitó a NERIVELA, porque creía que esto solo era una acción para legitimar a la inmobiliaria. Para esta persona nunca fue una opción participar en las actividades del colectivo.	Inicio de las obras porque ello incrementó el conflicto entre vecinos debido a que muchos fueron afectados en sus actividades cotidianas, como el tránsito de adultos mayores que se complicaba con el cambio de pavimento. No obstante aquí reconoció que los beneficios planteados por la SEDUVI eran reales.	Término de las obras en 2018, que se concretaron a un 50% de lo previsto. Según esta persona pudo haber habido más beneficios pero el gobierno decidió no asumir mayores compromisos, no obstante acepta que hubo más beneficios de los esperados.
Emoción anticipatoria	Desesperación (ansiedad)	Desesperación (ansiedad)	Desesperación (ansiedad)	Optimismo rencoroso
Resultado	Resignación	Resignación	Asombro	Leve satisfacción

Karen S. (AA3)				
	Momento 1	Momento 2	Momento 3	Momento 4
	Incertidumbre y desconfianza cuando comenzó a ver los recorridos que personal del gobierno realizaba por la cerrada y cuando se enteró que sería demolida la fábrica de al lado.	Esperanza y confianza con la llegada de NERIVELA porque pensó que se les estaba dando una voz a los vecinos, lo que además desembocó en momentos de unión.	La construcción de la maqueta comunitaria con NERIVELA porque consideró que el proyecto tenía seriedad y por primera vez logró interactuar con personas con las que no lo había hecho en varios años.	Inicio de las obras porque creyó que aun con la división interna se lograría un beneficio. Para esta persona el término de las obras le da seguridad.
Emoción anticipatoria	Desesperación (ansiedad)	Confianza serena	Confianza serena	Optimismo cauteloso
Resultado	Asombro	Leve satisfacción	Leve satisfacción	Fuerte satisfacción

Gerardo G. (AE1)				
	Momento 1	Momento 2	Momento 3	Momento 4
	Inicio de los recorridos y pláticas con los vecinos de la cerrada con mucha esperanza e ilusión pero en donde se encontraron con alta desconfianza y rechazo al gobierno.	La finalización de la intervención de NERIVELA con la comida comunitaria de despedida en donde se recuperó la sensación inicial de esperanza que había perdido ante el contexto de división y en donde se logró que diversos actores interactuaran y dialogaran.	El momento en que la SEDUVI propuso las obras que se realizarían donde se pensó que habría un gran rechazo en 2017 y los vecinos aceptaron. Ahí prevaleció la sensación de seguridad.	Inicio de las obras porque en ese año estaba a punto de terminar el periodo de su encargo como funcionario de la SEDUVI y pensó que se perdería el control, lo cual le llenó de incertidumbre. Sin embargo las obras se concluyeron satisfactoriamente.
Emoción anticipatoria	Confianza serena	Optimismo cauteloso	Desesperación (ansiedad)	Optimismo cauteloso
Resultado	Consternación	Fuerte satisfacción	Asombro	Fuerte satisfacción

Margarita M. (AP1)				
	Momento 1	Momento 2	Momento 3	Momento 4

	Comida comunitaria de integración en donde hubo ánimo e ingenuidad porque creían que SEDUVI había generado un contexto de unidad propicio para ello pero a donde muchos vecinos no acudieron.	El momento más expresivo de la intervención: “El Día de la memoria”, porque se percibió un reconocimiento al colectivo y una ganancia en confianza y participación que después fue mermada por vecinos que nunca estuvieron de acuerdo en la intervención de NERIVELA.	Socialización de la maqueta comunitaria y planteamiento de una cancha de fútbol pública en Ferrocarril de Cuernavaca en donde había mucho optimismo por los avances participativos logrados pero a donde se presentaron nuevamente personas de la cerrada que estaban en contra del proyecto y lo denostaron generando nueva desconfianza.	Comida final a donde sorpresivamente se integraron muchas de las personas que estaban en contra del proyecto y en donde los asistentes buscaron ganar la atención de NERIVELA como una forma de reconocerles, lo que siguió denotando una forma de división entre vecinos.
Emoción anticipatoria	Confianza serena	Confianza serena	Optimismo rencoroso	Desesperación (Ansiedad)
Resultado	Consternación	Consternación	Leve decepción	Asombro

Jesús G. (AP2)				
	Momento 1	Momento 2	Momento 3	Momento 4
	Primer recorrido de NERIVELA con SEDUVI en la cerrada, en donde había una sensación de seguridad y se percibía vulnerabilidad en las personas habitantes. No obstante después se percibieron las divisiones internas y los conflictos entre vecinos.	La construcción del huerto urbano porque ahí pareció que se diluían las diferencias entre vecinos y se dio prioridad a la creatividad. Se obtuvo una nueva sensación de autoconfianza.	“El día de la memoria” en donde se observó una forma de identidad común sustentada en la solidaridad, aunque esta fuera efímera. Ello dotó de confianza al actor pero de una leve decepción al no lograr consolidar una comunidad.	La comida de despedida en donde percibió una sensación de fragilidad de la comunidad frente al gobierno y la empresa inmobiliaria que generó compasión pero en donde se seguía observando la división entre vecinos.
Emoción anticipatoria	Confianza serena	Optimismo rencoroso	Optimismo cauteloso	Desesperación (Ansiedad)
Resultado	Consternación	Leve satisfacción	Leve decepción	Resignación

Lidia N. (AP3)

	Momento 1	Momento 2	Momento 3	Momento 4
	Comida de integración en donde hubo una sensación de curiosidad. Aquí se creía que el contexto sería favorable para la intervención de NERIVELA, sin embargo las pugnas entre vecinos la dificultaron.	La construcción del huerto urbano porque ahí se recuperó la autoconfianza y se generó una expectativa de construcción de comunidad.	“El día de la memoria” porque para este actor fue el momento más alegre de la intervención. Aquí se había recuperado la autoconfianza en el colectivo y en la posibilidad de lograr solidaridad entre vecinos. Aunque según este actor no se logró a largo plazo, la sensación de unidad prevaleció por algunas sesiones.	La comida de despedida en donde percibió una sensación de incertidumbre al no saber cómo terminaría el proceso, puesto que para esta persona el resultado no dependía únicamente de los vecinos lo cual le causaba cierta ansiedad.
Emoción anticipatoria	Confianza serena	Optimismo cauteloso	Confianza serena	Desesperación (Ansiedad)
Resultado	Consternación	Fuerte satisfacción	Leve satisfacción	Resignación