

SEMA FORIS MOS

Narrativas del malabarear de las
juventudes en las calles

Pablo Hoyos González_Magali Cadena Amador
Elí Evangelista Martínez_Sergio Tavera Ramírez
(Coordinadores)



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Graue Wiechers

Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

Secretario General

Dr. Luis Agustín Álvarez Icaza Longoria

Secretario Administrativo

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa

Secretario de Desarrollo Institucional

Lic. Raúl Arcenio Aguilar Tamayo

Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria

Dr. Alfredo Sánchez Castañeda

Abogado General

Mtro. Néstor Martínez Cristo

Director General de Comunicación Social

ESCUELA NACIONAL DE TRABAJO SOCIAL

Mtra. Carmen G. Casas Ratia

Directora

Mtro. Efraín Esteban Reyes Romero

Secretario General

Mtro. Jorge Hernández Valdés

Secretario Académico

Lic. José Armando Hernández Gutiérrez

Secretario Administrativo

Lic. Juliana Ramírez Pacheco

Encargada de la Secretaría de Planeación y Vinculación

Lic. Norma Angélica Morales Ortega

Secretaria de Apoyo y Desarrollo Escolar

Lic. David Martínez Dorantes

Oficina Jurídica

Dra. Julia del Carmen Chávez Carapia

Coordinadora del Programa de Maestría en Trabajo Social

Mtra. Carmen Gabriela Ruíz Serrano

Encargada de la División de Estudios de Posgrado

Lic. María Eunice García Zúñiga

Jefa de la División de Estudios Profesionales

Dr. Pedro Isnardo de la Cruz Lugardo

Coordinador de Investigación

Lic. Alma Gloria Pérez García

Coordinadora del Sistema Universidad Abierta y Educación a Distancia

Lic. Teresa Gabriela González Torres

Coordinadora del Centro de Educación Continua

Mtra. Jimena Camacho Torres

Coordinadora de Comunicación Social

Mtra. G. Araceli Borja Pérez

Coordinadora del Centro de Información y Servicios Bibliotecarios

Lic. Catalina Ruth González Rodríguez

Coordinadora de Gestión

Lic. Mónica Escobar Escobar

Jefa del Departamento de Fomento Editorial



SEMA FORIS MOS

Narrativas del malabarear de las
juventudes en las calles

Pablo Hoyos González
Magali Cadena Amador
Elí Evangelista Martínez
Sergio Tavera Ramírez
(Coordinadores)

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Hoyos González, Pablo, editor. | Cadena Amador, Magali, editor. | Evangelista Martínez, Elí, editor. | Tavera Ramírez, Sergio, editor.

Título: Semaforismos : narrativas del malabarear de las juventudes / Pablo Hoyos González, Magali Cadena Amador, Elí Evangelista Martínez, Sergio Tavera Ramírez (coordinadores).

Descripción: Primera edición. | México : Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Trabajo Social, 2021.

Identificadores: LIBRUNAM 2102203 (libro electrónico) | ISBN 9786073043298 (libro electrónico).

Temas: Jóvenes de la calle -- Ciudad de México -- Condiciones sociales. | Trabajo social con jóvenes -- Ciudad de México.

Clasificación: LCC HQ799.M42 (libro electrónico) | DDC 305.2350972—dc23

D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, CDMX
Escuela Nacional de Trabajo Social-UNAM
ISBN: 978-607-30-4329-8

COORDINADORES:

Pablo Hoyos González, Magali Cadena Amador,
Elí Evangelista Martínez y Sergio Tavera Ramirez

AUTORES:

Pablo Hoyos González, Sergio Tavera Ramírez, Elí Evangelista Martínez, Magali Cadena Amador, Enrique de la Rosa Molina, Iván Alejandro Lorenzana Sánchez, Ronick, Misael, Isaac, Hernández Luna, Augusto Sánchez, Octavio, Daniel, Andre, Miche, Misael, Bryan Jair Segundo Merlín, Fernanda Jessica Arellano Ortiz, Lilit, Edgar Rosales, Eliseo González, Sharon Téllez, Migdalia Micol López Ramírez, Montserrat de la Cruz Tafoya, Edgar Arista Rubio, Meliza Martínez Fonseca, Amanaly Elizalde Limón, Jesús Valdivia Espinoza, Guadalupe Hernández Morán, Alfredo Nateras Domínguez, Tonatiuh Gallardo Núñez Linda Mercedes Moreno Sánchez, Elvia Lizet Quintanilla Aguilar y Carlos Arteaga Basurto.

CUIDADO DE LA EDICIÓN:

Sergio Tavera

DISEÑO:

Patricia Cruz v Pauli Apóstoli

DIBUJO:

Luis Arellano

FOTO:

Casandra Solís Cámara Ruiz de Esparza
Pili Pala (Estación: Casa/Compañía)
Francisco Alatorre Vieira (Portada)

2021, Primera edición

Ese libro fue sometido a dictamen doble ciego. El proceso fue dirigido por el consejo editorial de la Escuela Nacional de Trabajo Social. Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM

SEMA FORIS MOS

Narrativas del malabarear de las
juventudes en las calles

Pablo Hoyos González
Magali Cadena Amador
Elí Evangelista Martínez
Sergio Tavera Ramírez
(Coordinadores)

A la Payasita Bambolé,
allá donde estés
además de en nuestros coras



13

PRESENTACIÓN

Mtro. Carlos Arteaga Basurto

21

PRÓLOGO

Elí Evangelista Martínez

27

RESISTENCIAS COLECTIVAS AC

Magali Cadena Amador

ÍNDICE

30

SEMAFORISMOS.

El malabarear de las juventudes en las calles

Pablo Hoyos, Sergio Tavera, Magali Cadena, Jorge Rojas, Sharon Téllez, Eliseo González, Brandon Hernandez, Jeimi, Armando, Enrique de la Rosa Molina, Iván Alejandro Lorenzana Sánchez, Ronick, Misael, Isaac Hernández Luna, Augusto Sánchez, Octavio, Daniel, Andre, Michel, Misael, Bryan Jair Segundo Merlín, Fernanda Jessica Arellano Ortiz, Lilit, Edgar Rosales, Micol López Ramírez, Montserrat de la Cruz Tafoya, Edgar Arista Rubio, Meliza Martínez Fonseca, Amanaly Elizalde Limón, Jesús Valdivia Espinoza, Guadalupe Hernández Morán, Juan Carlos Arboleda y Elí Evangelista Martínez.

32

Nota al lector

35

La ciudad – Mall

57

Cuidado con la calle

65

Deseo de salir-se

73

La calle es una selva de cemento pegostioso

121

Frontera Sema

183

Estación Casa/Compañía

237

PASOS A DESNIVEL. Paisajismos académicos como telón adyacente

241

Por una poética del claroscuro. Artesanía de las narrativas del malabarear de las juventudes en la calles

Pablo Hoyos González

1. De cómo se dió en ir haciendo *Semaforismos*
2. Por una poética del claroscuro (en investigación)
 3. La producción de narrativas. De los itinerarios corporales a la narrativa coral
 4. El proceso de producción de textualidades
 - a. Mapeo metafórico. Tensionar el sentido común
 - b. Entrevistas intensivas en profundidad
 - c. Relatos de memorias fragmentarias
 - d. Edición y montaje cartográfico. Una propuesta mesetaria del fotograma único
 - e. Revisión-triangulación del montaje-libro
5. La herida habla. Breves reflexiones finales

270

Las Juventudes: entre el malestar social y las resistencias culturales

Alfredo Nateras Domínguez

1. Los sitios de las juventudes
2. Acerca de las violencias sociales...
 - a. Acerca de las violencias de muerte
¿"juvenicida"?...
3. La precarización: desigualdades, vulnerabilidad y
pobreza juvenil...
4. Estrategias divergentes: resistencias culturales...

296

Los indeseables: prácticas populares y segregación socioespacial en el Centro Histórico de la CDMX

*Linda Mercedes Moreno Sánchez
Elvia Lizet Quintanilla Aguilar*

1. Reordenamiento urbano en CDMX: un proceso de
--exclusión socioespacial
2. La lucha por la centralidad y la exclusión
--socioespacial de prácticas populares
3. La violencia como justificación de la intervención
4. La Plaza Garibaldi, ejemplo de una política fallida
5. Conclusiones. Las vanas promesas de la mejora
--urbana

312

**Panem, circenses et
aesthetica**

*Tonatiuh Galardo Núñez
Pablo Hoyos González*

1. La cultura como barbarie
2. El arte de la usura
3. La usura del arte
4. Del amor por el arte (de consumo)
5. El turismo cultural en la subjetivación ciudadana
6. El turismo artístico de la subjetivación
--contemporánea
7. Arte, acción y revolución. La gerrilla como
--paradigma

PRESENTACIÓN

Mtro. Carlos Arteaga Basurto

Exdirector y y decano del H. Consejo Técnico de
la Escuela Nacional de Trabajo Social de la UNAM

Semaforiusmos nos abre una puerta hacia el mundo de las muchachas y muchachos de la calle, y de las y los participantes de la Compañía de Circo, a partir de sus propias voces, las cuales pueden ser leídas desde diferentes miradas, lo que permite un acercamiento a su compleja y subjetiva cotidianidad en un contexto donde se entretujan sus vivencias, acciones, circunstancias, relaciones, sentimientos, entre otros, más allá que una simple relación cronológica y supuestamente objetiva de sucesos.

Esta obra constituye en una clara contraposición al enfoque positivo. En sus líneas podemos encontrar diferentes narrativas, distintas vivencias, polisémicas y transformadoras, más allá del ideal de la verdad. En este sentido, *Semaforiusmos* no tiene como objetivo el establecer definiciones dadas ni reglas generales acerca del mundo de las y los malabaristas, sino acercarnos a reflexionar y comprender sus saberes, convicciones, creencias y sus interacciones con los otros. Así entonces, en la investigación narrativa “el significado que elaboran y ponen a jugar los actores sociales en sus discursos, acciones e interacciones se convierte en el foco central de la investigación” (MECT, 2007, p.32).

El Mtro. Víctor Inzúa¹, en diversos trabajos sobre los niños y niñas trabajadores de la calle, señala que éstos se distribuyen de acuerdo con una lógica de mercado que es aprendida desde pequeños, y la cual les ha permitido subsistir con los beneficios de la economía

¹ Mtro. en Antropología, Profesor de Carrera (jubilado) de la Escuela Nacional de Trabajo Social de la UNAM, cuya línea de investigación institucional versaba sobre las niñas y niños de la calle y en la calle.

informal. Estos niños y niñas trabajadores se encuentran en sitios de alto movimiento comercial o en las principales zonas de concentración humana en la ciudad. De esta manera se hallan en avenidas y cruceros viales, centros de abasto, instalaciones deportivas y estadios, corredores comerciales, mercados y tianguis, monumentos y plazas, parques y jardines públicos; sitios de espectáculos, terminales de transporte, tiraderos de basura, zonas turísticas, estacionamientos, hospitales y líneas del Metro, es decir, los niños y niñas trabajadores, no deambulan por todas las calles de la ciudad: sino en sitios estratégicos y su lugar de trabajo está determinado por diversas condiciones.

Partiendo de esas condiciones, diversos estudios han considerado cinco grupos de actividades en los menores: a) vendedores de productos (golosinas, comida, mercaderías diversas, billetes de lotería, periódicos etc.); b) vendedores de servicios (lava-autos, estibadores, canasteros, boleros, repartidores de publicidad de imprenta etc.); c) servicios marginales (limpiaparabrisas, pepenadores, cuidacoche; d) actorcitos (payasitos, magos, cirqueros, cantantes, músicos); y e) mendicidad. En este sentido, las y los muchachos malabaristas podríamos ubicarlos en la categoría de actores, lo que les da, como a todo grupo, particularidades subjetivas propias.

Semaforismos va más allá de la tradicional reflexividad gideniana en donde el reingreso permanente del conocimiento experto en el lenguaje de la sociedad describe la realidad. En un primer momento, incluye como eje central los saberes sociales de las y los otros, regularmente invisibles y reducidos por el conocimiento de los expertos, buscando dimensionar la idea del reconocimiento del otro, en hacer visible al otro, en este caso, a los malabaristas de las juventudes en las calles a partir de sus narrativas. De aquí se desprenden:

La Ciudad – Mall: Narrativas acerca de una Ciudad de México que era y ya no es, de espacios que han cambiado: el Centro,

el Zócalo, La Alameda, Garibaldi, los mercados populares, las talachitas, el ambulante. “Ya sólo quedan algunos brotes de comunidad, de arraigo, de relaciones de vecindad, esas de: comadre me presta su plancha, me regala tantita azúcar. Se acabaron las comunidades, para este nuevo tejido social guango, descosido y tan fino que cualquiera puede colarse entre las hebras como una soledad más. Estamos en el tiempo de las unidades habitacionales, de los departamentos con elevador y de vecinos que son grandes desconocidos”.

 **Cuidado con la calle:** “A los niños de hoy mejor les dan una tableta” para tenerlos bien lejitos de la calle. A los papás les vale, prefieren estar en redes sociales igual de autistas que sus hijos. Toditos en casa y cada quien, con su universo, pero ni se conocen pues”.

 **Deseo de salir-se:** “Mi mamá me reclamaba que sólo llegaba a dormir, que no fuera a creer que su casa era un hotel. Y pues la neta no quería pasar ahí ni un minuto soplándome las broncas de mis viejos. Después de repetirme mil veces que la puerta estaba muy ancha, que si no me gustaba estar ahí que me fuera, me fui”.

 **La calle es una selva de cemento pegostioso:** “La calle es el reflejo de toda la banda que es incomprensible o que se cansa, se aburre de los regañones, del cuadrado en el que viven todos, ese de “naces, familia, escuela, mucha escuela, luego trabajas y al panteón” Y está chido porque si no ¿a dónde más iríamos?, ¿a la cárcel?”

Frontera Sema: “Chavo, el sema vigila en plenitud, silenciosa e indiscriminadamente. Nosotros los malabaristas somos vigilados, pero así también lo son los automovilistas, que ven sólo el alto y siga; los peatones, que fingen o no prisa; los comerciantes, que se instalan como mercado; los mendigos, que esperan recibir al menos una mirada junto a la moneda; e incluso los policías, que ejecutan su ley, esté escrita o no. El sema todo lo vigila. Su fría mirada es lo que hay que pagar por habitar su espacio”.

Estación Casa/Compañía: “La compañía me hace valorarme, me hace ver que tenemos mucho para dar, porque a veces el semáforo si te estanca, veo a muchos compañeros que son muy talentosos y no han salido del semáforo, y no salen y aunque ganan bien no salen de ahí. Ellos son artistas, son grandes artistas, pero el hecho de formar parte de una compañía con renombre si genera que te la creas más, que te la vayas creyendo”.

En un segundo apartado, constituido por lo que en el propio texto denominan **Paisajismos académicos como telón adyacente** inicia con *Por una poética del claroscuro. Artesanía de las narrativas del malabarear de las juventudes en las calles* donde Pablo Hoyos expone los motivos para trabajar y presentar este texto a partir de una experiencia de la Compañía de Circo vinculada a un modelo de atención para poblaciones callejeras a través del arte y la cultura. Explica el por qué se definió como una investigación colaborativa de corte narrativo y cómo fue trabajando con las entrevistas a profundidad y los relatos, hasta construir lo que llama una narrativa coral.

“La nuestra quiso parecerse a una investigación crítica en tanto que reflexiona y trata de sustraerse de los dispositivos de objetivación y fetichización de las personas en poblaciones vulnerables, cuya vulnerabilidad es fruto de su mala conducción” (Pág. 244).

Por su parte, Alfredo Nateras en su participación *Las juventudes entre el malestar social y las resistencias culturales*, enmarca su escrito en los sitios de las juventudes de las clases pobres y desfavorecidas, las de los barrios populares, las de los desinstitucionalizados en las sociedades contemporáneas del Siglo XXI y en cómo estas juventudes han sido las más afectados por la crisis del modelo neocapitalista. Nos acerca a la cotidianidad de estas poblaciones (tanto como sujetos y como objetos), y en el escenario de las violencias sociales tanto en espacios públicos como privados. Igualmente refiere las violencias de muerte como expresión de este sector -el juvenil- claramente definido en un contexto de precarización, vulnerabilidad y pobreza.

“De ahí que la intención de este escrito es realizar un bosquejo, un trazado, una radiografía sociocultural de manera rápida -aunque no por ello sin dejar de ser precisos y rigurosos- a fin de dar cuenta de las tesis, de los matices, de los tonos y de los rostros de la condición juvenil contemporánea; de esas juventudes desfavorecidas -diría juventudes sitiadas (Nateras, 2016a, 2016b)- en escenarios enmarcados por la crisis de la modernidad, o de la modernidad tardía” (Pág. 274).

Linda Mercedes Moreno y Elvia Lizet Quintanilla nos ofrecen “Los indeseables. Prácticas populares y segregación socioespacial en el Centro Histórico de la CDMX” donde precisan cómo la estrategia de generar ciudades competitivas en un desarrollo global y con una alta tecnología, ha dado como resultado un proceso de exclusión socio-espacial, producto de un reordenamiento urbano en la Ciudad de México basado en políticas y programas de desarrollo urbano desigual. Esta reordenación urbana, explican las autoras, se ha expresado con mayor fuerza en el Centro Histórico y la zona de Garibaldi, pero no han traído consigo una mejora de las condiciones de sus pobladores.

“Durante los últimos veinte años se han promovido en la Ciudad de México una serie de políticas de reordenamiento urbano, que tienden a reproducir la

desigualdad socioespacial en dos sentidos: 1) en tanto que concentran la atención e inversión en áreas centrales claves para el desarrollo urbano; y 2) debido a que relegan a amplios sectores de la población, cuyas prácticas populares se muestran incompatibles con la imagen urbana que se busca proyectar a nivel global” (Pág. 309).

Panem, Circenses et aethetica escrito por Tonatiuh Gallardo y Pablo Hoyos, presenta al lector una profunda reflexión sobre el arte y la cultura desde una perspectiva estética y otra subjetiva. Explican cómo el arte y la cultura han dejado de ser polos opuestos para convertirse actualmente en una gran industria que aporta considerablemente recursos al PIB, ofreciendo una amplia y variada oferta. Esto se explica ya que hoy la cultura y el arte se venden con nuevos parámetros simbólicos, impulsados por un inesperado y moderno agente de rasgos totalmente cuantitativos: el número de visitas. Así, por ejemplo, los visitantes a los recintos culturales, como son los museos, se han convertido en clientes, en consumidores, perdiéndose de esta forma, poco a poco, la gran cultura, la alta cultura.

“La industria y el arte han dejado de ser polos opuestos: lo útil versus lo sublime. La producción industrial ahora también es estética, o mejor dicho, ahora es estética y emocional. El gusto y la sensibilidad se han convertido en la matriz estratégica de la producción, ahora los productos de consumo están cargados por algo más que fría utilidad, están connotados de afectos y sensibilidad”. (Pág. 312).

Tiene entonces el lector en sus manos una obra coordinada por distinguidos expertos en juventudes -condición históricamente construida y determinada- como lo son Pablo Hoyos, Magali Cadena, Eli Evangelista y Sergio Tavera. Un trabajo de corte cualitativo-narrativo que recupera las experiencias plurales y heterodoxas de las muchachas y muchachos de la calle que

trabajan en los semáforos y de la identidad conectada con las y los integrantes de la Compañía de Circo por la inclusión social, propuesta por la asociación civil Resistencias Colectivas, cuya finalidad es crear y formar artistas, profesionalizando y dignificando el trabajo de los muchachos y muchachas.

En sus líneas se logran apreciar los relatos que comparten las personas sobre sus vidas y su relación con las vidas de las y los otros, lo cual nos permite no solo conocer y comprender el malabarear de las juventudes en las calles, sino igualmente reflexionar sobre asuntos no siempre claros, especialmente para quien tiene un escaso o nulo conocimiento del tema en cuestión.

Bibliografía

Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología. (2007). *¿Qué es la documentación narrativa de experiencias pedagógicas?*. Buenos Aires: Colección de materiales pedagógicos.

PRÓLOGO

Elí Evangelista Martínez

Académico de la Escuela Nacional de Trabajo Social de la UNAM, y Director General de Educación en Derechos Humanos de la Comisión Nacional de Derechos Humanos.

I. Utopías

Cuando se hace referencia a la “Utopía” normalmente se piensa en aquello que se planea, pero que no se logra alcanzar; en lo que se proyecta siempre como algo mejor, pero generalmente es imposible de hacer realidad. En ese sentido, la visión utópica se traduce en aquellas posibilidades de la acción humana colectiva que nos permiten proyectar y construir paisajes sociales, locales, regionales y globales; equitativos, igualitarios, transformadores, mejores que los presentes, pero siempre se nos internaliza, que, por mejores intenciones y acciones de cambio que tengamos, ese esfuerzo sirve de poco, porque normalmente todo queda casi igual.

Es claro que toda utopía es una narración aspiracional de la realidad que queremos distinta a la existente, y que por eso la visualizamos radical o divergente, pero algo interesante en esta perspectiva contemporánea, es que esa forma alterna de ver el mundo, casi siempre identifica como centro de transformación a las personas, a los actores sociales, a los sujetos sociales, quienes tienen la capacidad de concebir y lograr un mundo alternativo, para pasar de lo inalcanzable, negativo o ilógico, a construir un plan alternativo real en la vida cotidiana (Bloch, 1979; Krotz, 1988).

La construcción de utopías -como proceso histórico, relacional, simbólico e identitario (Augé, 1998)- siempre está asociada a formas de participación y organización social que implican reconfigurar percepciones, posiciones, relaciones, instituciones, reglas, procedimientos, y dispositivos para mejorar condiciones de vida de todos y todas, más allá de su clase social (Orihuela, 2004).

En esta dirección, la mirada utópica apela a esperanzas activas, analíticas, creativas y militantes, vinculadas a búsquedas, luchas, resistencias, construcciones; imágenes movilizadoras, horizontes estratégicos; conformación de espacios de poder alternativos, horizontales, plurales, incluyentes, independientemente de su alcance y temporalidad (Bloch, 1988). Es decir, las nuevas utopías son construidas desde abajo teniendo una característica micro-social, local, parcial, articulada, y no pensadas desde arriba y desde fuera: globales, universales, homogéneas, omnipresentes, excluyentes e impuestas.

II. Poblaciones Callejeras

El concepto “poblaciones callejeras” hace referencia a las comunidades de personas que viven en las calles, que tienen derechos y obligaciones, que han generado historias, culturas, identidades y construcciones simbólicas. Espacios callejeros donde existe pluralidad y diversidad, donde se gestan redes sociales que reconocen la existencia de niños, niñas, jóvenes, mujeres, adultos, familias, población LGBTTI, migrantes, quienes comparten espacios donde las estrategias de sobrevivencia son los ejes para resolver sus necesidades y problemas sociales.

Estos grupos generan vínculos, prácticas y sentimientos de afecto, protección, confianza, solidaridad y organización, pero igual comparten complejas condiciones de exclusión y marginación que tienen que ver no sólo con ellos como personas, sino con procesos sociales complejos que los excluyen colocándolos en condiciones de vulnerabilidad. Esto se da a partir de tres grandes dimensiones: las estructurales, derivadas de la economía, la política y los contextos socio-culturales; las coyunturales, asociadas a la comunidad, la familia, la escuela y las instituciones de apoyo social; y las micro-sociales y personales, que dan cuenta de las personas y sus condiciones específicas, como las psicológicas, conductuales, sus identidades, su salud, uso social de drogas y los entornos inmediatos, como la familia.

Las poblaciones callejeras hacen referencia a la responsabilidad de las instituciones del Estado por generar las condiciones

necesarias para que se respeten, garanticen y hagan efectivos sus Derechos Humanos. Teniendo los actores callejeros la centralidad de lograr transformar sus condiciones de vida, procurando en la medida de lo posible que se generen los programas necesarios para que puedan acceder a una vida plena y digna fuera de las calles por medio de acciones políticas con enfoque de Derechos Humanos.

III. Censo y Diagnóstico Social de Poblaciones Callejeras de la Delegación Cuauhtémoc-2016

En los últimos años la Ciudad de México ha enfrentado grandes cambios en la esfera política, económica, cultural y social, y si bien se ha beneficiado a muchos grupos vulnerables por medio de diferentes programas sociales; sin embargo, la problemática de las poblaciones callejeras va más allá de atención social, pues se ha “complejizado” de manera exponencial, por lo que se requieren respuestas integrales y estructurales que competen tanto a las autoridades, a las mismas poblaciones callejeras, así como a la sociedad en general, para enfrentar estratégicamente sus necesidades, problemas y demandas sociales.

Con la idea inicial de crear un Sistema Delegacional de Atención Integral a las Poblaciones Callejeras de la Delegación Cuauhtémoc, en 2016 se realizó el Primer Censo y Diagnóstico Social de Poblaciones Callejeras de la Delegación Cuauhtémoc-CDMX, en el que simultáneamente se realizó un Conteo Poblacional y un Diagnóstico Social para analizar y evaluar las condiciones y características poblacionales del momento. El censo fue realizado la Red de Investigaciones y Estudios Avanzados en Trabajo Social A.C., con la asesoría de académicos de la Escuela Nacional de Trabajo Social de la UNAM, Fundación Renacimiento IAP, y Casa Alianza, con el respaldo institucional de la Delegación Cuauhtémoc.

Dicho estudio se enmarcó con un Enfoque de Derechos Humanos que reconoce la expresión de las luchas por recuperar la dignidad humana de los sometidos, vulnerables o marginados. Cuyo vector fue la lucha por la desconcentración del poder, por su redistribución, para que cada quien pueda desarrollar su

proyecto autónomo de vida, su propia construcción de sentido, extendiendo la condición humana explícitamente a todos a los que les ha sido negada desde los discursos de dominación.

Asimismo, el estudio retomó la perspectiva de trabajo de Espacios Públicos Seguros e Incluyentes, para destacar su contribución en el beneficio de la ciudad y sus habitantes, identificar los factores que influyen en el deterioro de los espacios públicos. Así como familiarizarse con el concepto de seguridad e inclusión social logrando crear políticas y estrategias orientadas hacia el fortalecimiento del tejido social a través de la relación cotidiana entre los vecinos de los espacios y otros actores que confluyen en los mismos, siempre construyendo mecanismos consensuados de respeto a las normas, posiciones y acuerdos, acompañados por medidas preventivas sociales, institucionales y situacionales.

El Censo y Diagnóstico Social de Poblaciones Callejeras, que por cierto, me tocó coordinar, fue resultado del análisis e interpretación integral de una investigación sobre una situación en un espacio determinado, dotó de información sobre problemas, necesidades y demandas existentes, comprendiendo las causas y efectos apuntando a estrategias de acción social fundamentadas en las causas reales desde lo social, involucrando los procesos de Derechos Humanos que incluye información relevante y significativa, y que fue realizado de forma horizontal participativa con la población callejera.

IV. Semáforismos

En el marco del Primer Censo y Diagnóstico Social de Poblaciones Callejeras de la Delegación Cuauhtémoc-CDMX, 2016, surge la iniciativa política de la que toma su germen *Semáforismos: Narrativas del Malabarear de las Juventudes en las Calles*. Dentro de los hallazgos fundamentales que se obtuvieron, resultó evidente que una parte significativa de la población callejera joven, tenía no sólo mucho interés en el arte y en la cultura, sino que además contaban varios de ellos, con conocimientos, saberes, habilidades, destrezas y prácticas sustantivas en esos temas. Fue así que sugerimos que dentro de las políticas delegacionales se

diseñara un programa social para incentivar el trabajo artístico y cultural con las poblaciones callejeras, mismo que, en un primer momento, se tradujo en la Casa de Arte y Cultura para la Vida, y posteriormente se transformó de manera autónoma en la Compañía de Circo por la Inclusión Social, ya conformada como la Asociación Civil Resistencias Colectivas.

Este libro, como dice Pablo Hoyos, es una ficción construida en la esfera de una investigación colaborativa con la banda de las poblaciones callejeras, principalmente del Centro Histórico de la Ciudad de México, hombres y mujeres, de la mencionada compañía, y con académicos con enorme compromiso social y comunitario. Consideramos que esta investigación colaborativa además de generar conocimiento y saberes con respecto al tema, nos permite ver al mencionado proyecto no sólo como una ficción, sino en realidad como una utopía construida por los sujetos de calle, jóvenes la mayoría, que van transformando sus propias vidas, desde su visión, intereses y dinámicas, impulsando procesos educativos para re-encantar incesantemente los insumos sociales más importantes de su vida presente, con miradas al futuro: sus historias, su vida íntima y colectiva, sus experiencias, sus aciertos, sus errores, la memoria, las identidades, los recuerdos, los lugares de interconexión social, los espacios que han delimitado, los tiempos históricos que han consumido, los futuros que han esbozado, en este maravilloso y potente proyecto: Compañía de Circo por la Inclusión Social.

Bibliografía

Augé, M. (1998). *Los No lugares. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Bloch, E. (1979). *El principio esperanza*. Madrid: Aguilar.

Krotz, E. (1988). *Utopía*. México: UAM-Iztapalapa.

Orihuela, J. (2004). La Utopía como expresión del pensamiento divergente humano, en *El Búho: Revista electrónica de la Asociación Andaluza de Filosofía*.

RESISTENCIAS COLECTIVAS AC

Magali Cadena Amador

Directora de Resisencias Colectivas AC

Resistencias Colectivas. Arte y Cultura para la Vida A.C somos un grupo de gestores, promotores culturales que comenzamos a trabajar con otros jóvenes primero en coincidencias de gustos culturales y después en proyectos artístico-culturales, nos une una profunda crítica propositiva a temas de interés público como la violencia de género, la violencia social, la inequidad, el espacio público, los derechos culturales y por supuesto el gusto a la cultura y sobre todo a las expresiones populares.

Esto nos llevó a elaborar proyectos donde a partir de las herramientas culturales como el graffitti, strett art, el circo, la literatura, el cine, incidíamos en Derechos Humanos y Culturales para fomentar la equidad de género, los Derechos de las y los jóvenes, la educación sexual, el rescate de la memoria, fortalecimiento de ciudadanía entre otros temas.

Creemos firmemente que los Colectivos así como la Sociedad Civil organizada, somos una Resistencia a la dominación ideológica, a la homogenización de las sociedades, a la unificación de las identidades. Somos Resistentes como las cucarachas, nuestro logo que nos recuerda que las Resistencias no siempre son queridas y por muchos aplastados, somos lo que la sociedad no quiere ver, pero resistentes como una cucaracha.

Resistencias Colectivas es multidisciplinario: Somos graffiteros, teatreros, cirqueros, políticos, sociólogos, pedagogas, que trabajamos prioritariamente con poblaciones en situación de vulnerabilidad que viven en zonas de alto nivel de violencia y marginalidad, de cualquier orientación sexual, de identidades juveniles diversas, escolarizados o no. Nos basamos en

propuestas de intervención novedosas fundamentadas en Legislaciones Internacionales y Nacionales, nuestro eje rector es el protagonismo de los actores sociales y tejer redes para la intervención comunitaria, desde una metodología lúdica y didáctica.

Tenemos más de 11 años trabajando en cooperación con instituciones internacionales como Centro Cultural España, Fundación Rosa Luxemburgo, Organización de Estados Iberoamericanos, dependencias gubernamentales federales como la Secretaría de Educación Pública, la Universidad Nacional Autónoma de México; y locales como la Dirección General de Tratamiento para adolescentes, la Dirección General de Asuntos Agrarios, el Instituto de la Juventud, la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; y Alcaldías como la de Iztapalapa, Cuauhtémoc y Milpa Alta.

Casa de Arte y Cultura para la Vida fue un espacio que cumplió con ese hogar a veces inexistente para las y los chicos integrantes de la compañía, donde generaron vínculos sanos para generar una familia del Circo de calle, donde como laboratorio de arte y cultura permitió e hizo crecer profesionalmente no sólo a los integrantes de la Compañía de Circo, sino a sus talleristas, capacitadores, trabajadores sociales, directores, etc.

Lamentamos que la cultura comunitaria sea barrida por iniciativas gubernamentales que también en sus principios pugnan por lo comunitario, ese fue el final de un espacio que nació con las y los vecinos, que pasó por un periodo de prueba, evaluación y aceptación. Que se desarrolló con las manos, experiencias y saberes de los artesanos locales, de la gente que habita esa colonia, esa calle, ese callejón. La Casa de Arte, queda como un espacio como muchos de esta ciudad, que han luchado por el reconocimiento de los espacios culturales independientes, por el respeto a las organizaciones de base comunitaria.

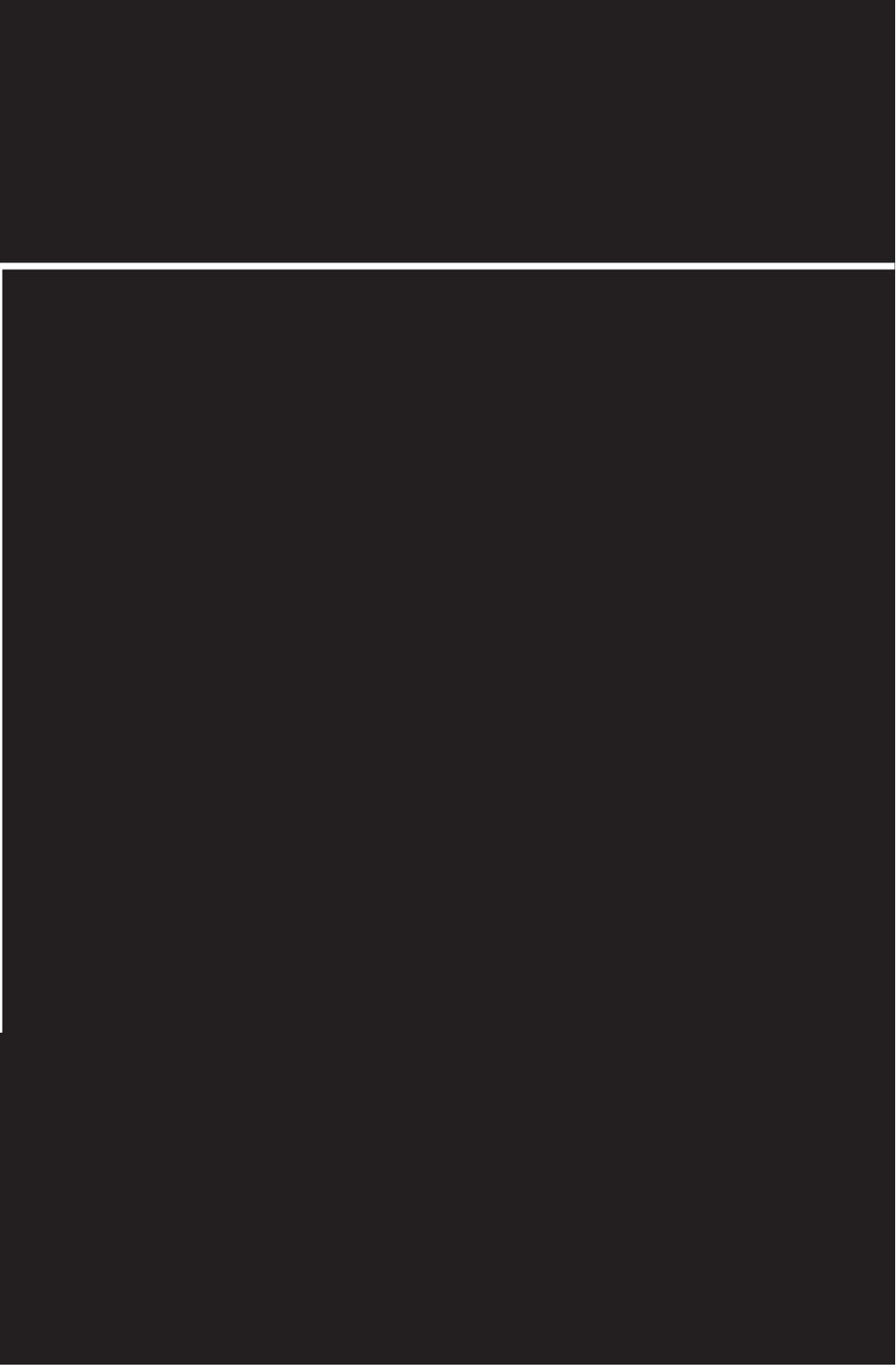
La Compañía de Circo es resultado de esta Casa, cada vez que estos jóvenes y chicas se presentan en un escenario, están

presentando una suma de sueños de todos aquellos que lo hicieron posible. Representan los espacios ganados por miles que siguen trabajando a diario en las calles, embelleciendo y dando color, sacando sonrisas en cada esquina. La Compañía de Circo por la Inclusión Social ha sido un colectivo de sembrar inquietudes en sus integrantes, de reconocimiento de sus Derechos Culturales y Ciudadanos, de la búsqueda por su reafirmación al hacer arte en la calle, de su revalorización por su elección ante sus familias, ante sus parejas, ante una sociedad que no los mira, o los descubre en el alto de un semáforo.

Resistencias Colectivas desde Casa de Arte hizo posible el ejercicio de Derechos Culturales de una comunidad negada históricamente y de la cual en un ejercicio de espejos derivó la Compañía de Circo, resultado de la suma de muchas pasiones, disciplinas sociales y artísticas, pero sobre todo, el compromiso de chicas y jóvenes que nos hicieron mirar la calle desde su libertad y amor por el circo.

Gracias a Pablo por su constancia para realizar este libro, a todos los que colaboraron y sobre todo a los integrantes de la compañía, Jonathan, Mayra, Misael, Atómico, Beyonce, Enrique, Ocho, Daniel, Isaac, Augusto, Gabi, Jesús, Ronick, Iván, Brandón, Armando, Michel, Jeimi, Lilith, Chino Edgar. Ustedes son unas bellas resistencias, en las calles de esta ciudad. Gracias a todos los que alguna vez fueron parte y siguen siendo una Resistencia Colectiva, Arte y Cultura para la Vida.

SEMA
FORIS
MOS





NOTA AL LECTOR

Semaforismos es una ficción construida en la esfera de una investigación colaborativa con las muchachas y muchachos integrantes de la Compañía de Circo por la Inclusión Social. Donde el resultado textual se presenta como un juego coordinado de oralidades trasvasadas a un patchwork de textos, rizoma de palabras, anécdotas y sensaciones salidas de diferentes cuerpos, vivencialidades y perspectivas.

Las voces tanto de las muchachas y muchachos como de los trabajadores de calle de Resistencias Colectivas, construyen en cada vertiente un agente colectivo de enunciación, se trenzan movilizándose en dos voces corales. Confección metodológica que pueden consultar en el capítulo “Por una poética del claroscuro. Artesanía de las narrativas del malabarear de las juventudes en la calles”.

Por ello sugerimos una lectura alejada de la búsqueda de indicios confesionales, del rastreo biográfico o de cualquier señuelo de profetización identitaria.





1917

LA CIUDAD — MALL

Desde sus contrastes y en su desbordamiento, (el Centro) sigue siendo el archivo vital del país-reliquia que, desde cierta perspectiva parece el complemento inevitable del país-mall del siglo XXI.

Carlos Monsiváis





En los últimos 25 años el Centro del chilango mudó de piel. Pasó de una más popular y familiar sostenida por un fuerte sentido de comunidad que venía de las vecindades, un pueblo en la escala de un edificio. A una nueva piel lisa y resbalosa, sin sombras, callejones ni bancas improvisadas para echarse a la plástica o a la sobrevivencia; una calle hecha para circular, para caminar entre desconocidos como sonámbulos cada quien encerrado en sus cosas sin levantar la cabeza de los escaparates siquiera para saludar o mirar a los ojos a otra persona

La construcción de las calles peatonales ha propiciado toda una serie de limpiezas, no sólo de los chavos que se quedaban en la calle, sino también de ambulantes y artesanos indígenas.

Ya sólo quedan algunos brotes de comunidad, de arraigo, de relaciones de vecindad, esas de: comadre me presta su plancha, me regala tantita azúcar. Se acabaron las comunidades, para este nuevo tejido social guango, descosido y tan fino que cualquiera puede colarse entre las hebras como una soledad más. Estamos en el tiempo de las unidades habitacionales, de los departamentos con elevador y de vecinos que son grandes desconocidos porque van nada más a la suya.

Con la remodelación de Madero, el Centro se empezó a convertir en el pasaje de una plaza comercial al aire libre. El mobiliario urbano y las tiendas de marcas internacionales sustituyeron a los ambulantes y casi todas las expresiones espontáneas de la cultura popular. Ese es nuestro México de ahora.

La Alameda que pintara Diego Rivera, se acabó. Hasta hace poco existían muchas organizaciones de artesanos y comerciantes Otomís y Mazahuas. Vendían elotes, pepitas, cacahuates, helados, tortas, tamales, esquites, tacos y artesanías. Con el proyecto modernizador de Marcelo Ebrad los quitaron.

Después de la remodelación allá por el 2013 no dejaban patinar, andar en bici ni hacer bullicio. Pero lo que no sabían era que las nuevas fuentes se iban a convertir en el balneario y centro recreativo de los niños pobres de las colonias aledañas.

Y ahí ves a no pocos turistas tomándose selfies con los niños como ajolotes chapoteando detrás.







La plancha del Zócalo ya no es nuestra, es escenario de ferias y festivales del gobierno y empresas privadas. Se lo han privatizado, se lo han apropiado para sus panfletos políticos.

Preferimos que pusieran la pista de hielo en lugar de apoyar el plantón de los maestros. No fue sólo el gobierno de Peña el que los desalojó, fue también nuestro espíritu de la navidad. El mismo que calmó la reivindicación de justicia por los 43,



el mismo que está ahí para volvernos conformes con todo cinco minutos después de la tragedia.

Dime si no, hace cuánto tiempo no atraviesas caminando el Zócalo sin encontrártelo tomado por un evento.





Hasta hace 15 años, en la franja de la avenida Juárez quedaban varios edificios derrumbados del 85. Un par de ellos que habían resultado afectados habían sido ocupados como refugio por las poblaciones callejeras, se podría decir que habían formado toda una comunidad en la que también vivían muchas familias damnificadas por el sismo.

Luego construyeron las torres de oficinas donde está relaciones exteriores y, la zona se ha venido convirtiendo en un enclave de servicios y comercio formal. Cada vez hay menos lugares donde pueden estar protegidos, ya casi no quedan espacios donde resguardarse, han cerrado las ventanas, enrejado y demolido edificios. Y los escondites que quedan no vamos a decir dónde están...

La construcción del estacionamiento subterráneo de Bellas Artes quitó de una buena fuente de subsistencia a los muchachos que toreaban carros ahí. En un buen día estacionaban de 100 a 200 carros y sacaban un cambio.

Sacándolos de Bellas Artes quizá piensen que se vea más bonito, más majestuoso, porque en parte los sacaron para que no molestaran a los caballeros y las damas que entraban y salían de la ópera. Pero no nos engañemos, qué país puede enorgullecerse de sus bellas artes si no cuida a su gente, y es más, la trata a golpe de puntapié para que aleje su pobreza del mármol de Carrará. Eso no es bello, ni es arte, ni es nada.







Garibaldi era un gran lugar donde los muchachos formaban parte de la gran fiesta interminable junto a mariachis, ficheras y enfiestados de carrera larga.

Pero remodelan la plaza y comienza la limpieza. Primero, llegó la policía y los sacó de la casa abandonada donde muchos muchachos y muchachas pernoctaban; una casa que estaba ahí mismo sobre la plaza. Después se aventaron la prohibición de tomar en espacio público, y de un día para otro cerraron el bar público 24 h más grande del mundo.

Desde entonces la plaza ha tomado un aire más exclusivo. Ahora el museo del tequila y el mezcal es más caro y nice que el Tenampa. El estacionamiento subterráneo ha acercado a la clase media y alta que antes no llegaba por no darse un baño de pueblo. Ahora vas y da hasta pena ver ahí a los mariachis tocar para cuatro gentes.

La vigilancia con cámaras y más policías, como las jardineras inclinadas que pusieron, los terminó de echar. Quitaron las bancas y en esas jardineras inclinadas ya no había quien durmiera. Entonces los muchachos se movieron a la glorieta de San Martín, pusieron a los pies del prócer sus cartones, sus cobijas, sus plásticos. Así hicieron estos lugares cada vez más inhabitables para ellos.

Muchos de los chicos y chicas en calle se valieron de los mercados populares para hacer talachas como trapear o tirar la basura a cambio de comida. En su ecosistema tiene que haber un mercado cerca para que consigan sacar lo del día.

Los mercados populares van a desaparecer en el momento de que se les plante un Walmart en frente. Cada vez están más abandonados como el de 2 de abril, o sufren incendios dizque fortuitos como el de San Cosme. Ya pasó con el de la Dalia, que le pusieron un Aurrerá al lado y ya no existe.



Mercado
2 DE ABRIL



Construction K

CASE

CATERPILLAR

CAT

1959

416B

DIESEL



PAPELERIA
CORREDORES

MERCADO 2 DE ABRIL

AVE
PENIX

COMERCIO
DE ALIMENTOS



Esto que ha venido pasando no es por casualidad, viene de una política importada de los Estados Unidos, exactamente del modelo con el que Rudolph Giuliani dicen que limpió Nueva York. En las alcaldías de Ebrard y Mancera, han promovido el desarrollo y modernización del centro con la gran transformación urbana que vivimos, siempre de la mano de una política de cero tolerancia con los ambulantes y las poblaciones de la calle.

Se han preocupado por no dejar ninguna grieta por la que puedan colarse los muchachos, han ordenado a la policía que los persiga para que no anden toreando ni deambulando, y por otra parte cerrado, derrumbado o rehabilitado los edificios donde se refugiaban. No les ha quedado de otra que tener que moverse, desplazarse a los márgenes. Ahora tenemos un comedor en la plaza de las conchitas, y nada más les permiten comer, y al poco rato llegan las patrullas y los sacan. No quieren que se estacionen, no los quieren ahí.

Se ilegalizaron las talachitas, se hicieron perseguibles muchos oficios que los muchachos hacían, como vender en la vía pública, torear y acomodar los carros, vocear, bolear o limpiar parabrisas. Varios de éstos están tipificados como no legales de acuerdo con la Ley de Justicia Cívica. Es por culpa de la insensibilidad de nuestros políticos quienes quieren hacer de México un país que sólo existe en sus fondos de inversión. Si te prohíbo que malabares, que estaciones un carro, que vendas en la vía pública, que limpies un parabrisas, si te impido que le des vida a una esquina con tu monociclo, si te impido que vendas cigarros; te voy borrando las posibilidades para que sobrevivas y de que te puedas quedar aquí, donde estabas.





PLAZA PENSADOR MEX

EL DINERO NO COMPRA LA FELICIDAD, PERO SI MUCHO



HOLANDA



HOLANDA

PLAZA PENSADOR MEX

AGUIRRE SERDAN







Los ambulantes están perseguidos tal si fueran criminales, tienen que estar atentos a la llegada de las patrullas de policía que parece que les pagan por cazarlos en lugar de por combatir el crimen organizado. Si los agarran malabareando, limpiando vidrios, vendiendo, los llevan con el juez cívico, ahí se decide si es una falta administrativa, pagan una multa o se van al torito 36 horas. Si no te agarran, regresas al rato que ya no hay patrullas, y sigues toreando porque básicamente no tienes otra forma de ganarte la vida, no tienes dinero para armar una tienda donde vender tus productos de manera “legal”.



**CUIDADO
CON
LA
CALLE**

En las noches escuchaba hablar a mis tíos sobre irse a Estados Unidos. Todos decían que en la ciudad hay más oportunidades y ni qué decir **en el gabacho que es donde está el dinero**. Y muchos juntaban de sus quincenas para pagar a una persona que los llevara.

De niño ni siquiera había calle donde yo vivía.

La conocí recién cuando llegaron a pavimentar el centro comunal, y eso estaba a dos kilómetros de nuestra casa. Ese fue mi primer acercamiento a la calle como tal.

A los niños de hoy mejor les dan una tableta para tenerlos bien lejitos de la calle. A los papás les vale, prefieren estar en redes sociales igual de autistas que sus hijos. Todos en casa y cada quien en su universo, pero ni se conocen pues.

Un año que me fue del nabo en la escuela, **mi padre se encabronó de lo lindo**. Y me preguntó que **qué chingados iba a hacer de mi vida**, que **si quería vivir en la calle todo pinche mugroso y marihuano** como los de la esquina, era mi problema. Que no iba a luchar contra mi voluntad... y yo bien perdido.

A la panadería de **mi barrio** llegaron a vivir **unos tipos** que andaban en algo, pero que tenían **buenos carros**, no bajaban de un Camaro. Todo el día andaban en la calle y pues les iba bien, estaban bien vestidos. **No los veías que se pararan a trabajar.** Y los morritos de la cuadra estábamos fascinados, **los veíamos como pinches héroes.**

Hay familia que te sigue diciendo que **la ciudad es un nido de ratas, que no confíes en nadie**, que de fijo te van a talonear. Usaron diferentes adjetivos, decían que no traía nada bueno pero que era un lugar donde se trabaja.

No me tenían encerrada pero pues sí en casa.
Mis papás apenas me dejaban salir **por miedo**
a que me fueran a hacer lo mismo que le
habían sucedido a **otras niñas de mi colonia.**

DESEO DE SALIR— SE

Acataba mucho las órdenes de mi familia, pero **empecé a juntarme con unos cuates** de dos cursos más que **les valía casi todo**. Con ellos fue que empecé a tomar, a fumar mis primeros toques, y **a uno se le va quitando lo pendejo, lo teto**.

En la secu la calle compite cabrón con la casa.

Mi mamá me reclamaba que sólo llegaba a dormir, que no fuera a creer que **su casa era un hotel**. Y pues la neta no quería pasar ahí ni un minuto soplándome las **brongas de mis viejos**. Después de repetirme mil veces que la puerta estaba muy ancha, que si no me gustaba estar ahí que me fuera, **me fui**.

Me salgo porque ya no tenía el apoyo de mi sangre, **ya no tenía quien estuviera al pendiente de mí.** Al momento que pierdo a mi abuela, se va mi ancla, **me quedo solo en el mundo.**

Pasé de no fumar y decir que no a un cigarro y una chela, a faltar todos los días a la escuela, **a alocarme con la banda.** Me decían que fumara y tomara bien, como hombre, y pues **uno le entra.** En eso estaba con estos amigos tomando y fumando y de pronto **empecé a probar drogas** diferentes, como la mota y las monas.

Dijera mi mamá:
si no me das, no me quites, ya vete.

Pues yo digo para **esa banda que se está quejando de sus mamás, ya sálganse** porque la neta es **súper castroso** ver crecer a **tu hijo** y que a sus veintitantos **no hace nada de su vida.**

Me salí porque es su casa de ellos y obvio **empiezas a pesar**, en lugar de que ellos sigan **sufriendo** con mis cosas, **decidí salirme y buscar mi rumbo.**

Me enojaba que no me dejaran salir donde y cuando yo quería, que me **regañaran por llegar tarde**. Anduve de rol un rato, porque quería conocer, ya sabía andar en la ciudad y **no me daba miedo andar de pata de perro**.

La calle me escogió, fue el destino. Yo viajaba de ride y mis **primeros viajes fueron sin saber nada**, llegue a vender paletitas para seguir viajando, aprendí a tejer macramé, tejer con las manos y después conocí la música, los tambores y de ahí los malabares. Siempre a donde viajaba, **en los pueblos o las ciudades, hay un semáforo** o una plaza y gente; y **donde haya gente uno se puede ganar las monedas**.

Cuando llego a la ciudad voy con un primo y con un compa, y veo algo inmenso y extremadamente raro, desde el principio había **un chingo de gente, sólo había visto tanta gente en las ferias** y ni siquiera era tanta gente. Al llegar no sé muchas cosas, y tengo que ir a trabajar y es donde yo me empiezo a forjar como trabajador; pero en realidad **nunca tenía dinero porque pagaba el material que rompía en el trabajo.**

Recuerdo que en la casa por x o por z siempre había hombres. Algunos se quedaban a vivir un tiempo, pero mucho de lo que pasaba era que luego **me agarraban a madrazos**, y yo no tenía por qué aguantar eso de nadie.

Mi papá era un alcohólico, yo tenía como siete u ocho años y poco podía hacer. Siempre que llegaba pasado **nos daba nuestras zarandeadas. Nos culpaba de su pinche vida y mi mamá nunca hizo nada.**

El desamor es de las cosas que más te llevan a cambiar de mundo, casi siempre subido al macho que bebe y bebe como los peces en el río para ahogar sus penas.

Cuando comienzas a tener **tantita libertad** puedes hacer infinidad de cosas, **en la calle no hay nadie que te diga nada**, ni qué hacer ni qué no hacer.



**LA
CALLE
ES
UNA
SELVA
DE
CEMENTO**
pegostioso

La primera vez que decides
no regresar a casa
por quedarte con
los cuates a drogar
ves lo fácil que es,
y ese es el momento
en el que te puede
absorber.

La calle es una salida a la violencia y al abandono familiar, es su respuesta rebelde, una manera de brincárselos. En un primer momento, salir a la calle se convierte en un medio para encontrar una salvación a un panorama familiar horrible. Muchos padres han entendido que la patria potestad era la decisión que se tiene sobre los hijos y que si quieres te los puedes acabar, los puedes freír y no es cierto. La patria potestad es la responsabilidad y el cuidado de los hijos.

Claro que vivir en la calle no es una opción de vida, pero en las manos que limpian los vidrios de nuestros carros, está el gesto de un joven que dijo basta, que tuvo la valentía de brincar desde el horror de la violencia con el deseo de vivir otra vida más justa. Y, casualmente, nosotros y los conductores que al final somos los mismos, sólo somos capaces de mirarlos como unos vagos desgraciados.

Muchas de las veces,
cuando **sales de
la casa**, tu primer
consuelo
es la droga.
Incluso podría
decirse que si
vives en la calle
es **requisito** tanto
**drogarse, tomar
o robar**, pues al
principio no tienes ni
cómo.

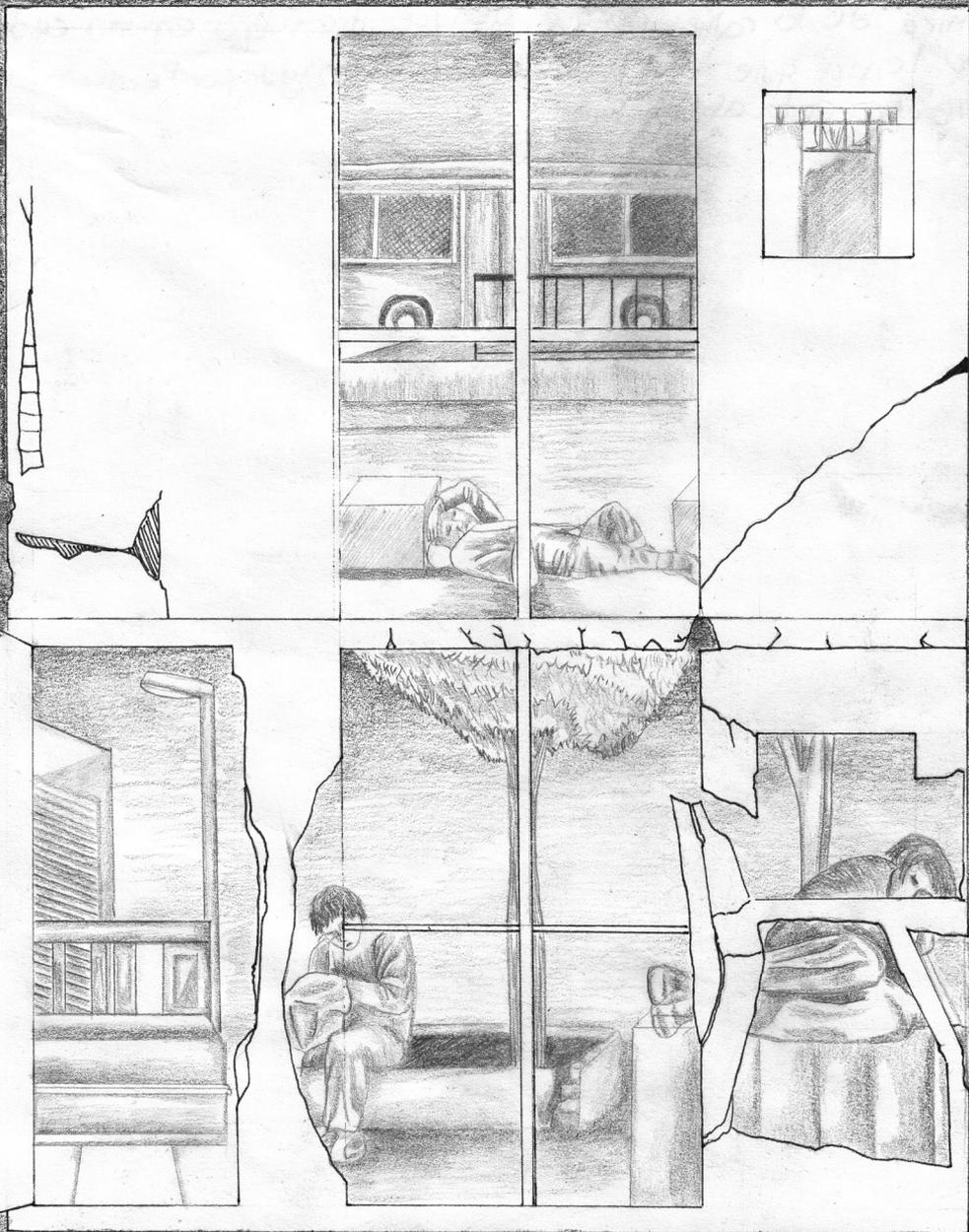
La calle no tiene un techo o unas paredes que te cubran, debes dormir a la intemperie, exponiendo tu vida. El único techo es el cielo y tus paredes los árboles, los edificios y lo que sea que te rodee.

La calle es una selva de cemento llena de peligros y libertades. Sientes que estás en la vida como quien parte una sandía y camina saltando sobre sus huesitos. Sientes que estás más vivo que nadie, y que tienes más vidas que dos gatos siameses.

Te espera junta toda la vida que has anhelado.

No tienes jefes porque tus padres no están cerca, ni tienes un trabajo donde te vigilen y te estén pidiendo cuentas de nada.

Te espera una libertad muy cabrona, fuerte, que te pone muy arriba pero que también puede confundirte sin que te des cuenta.

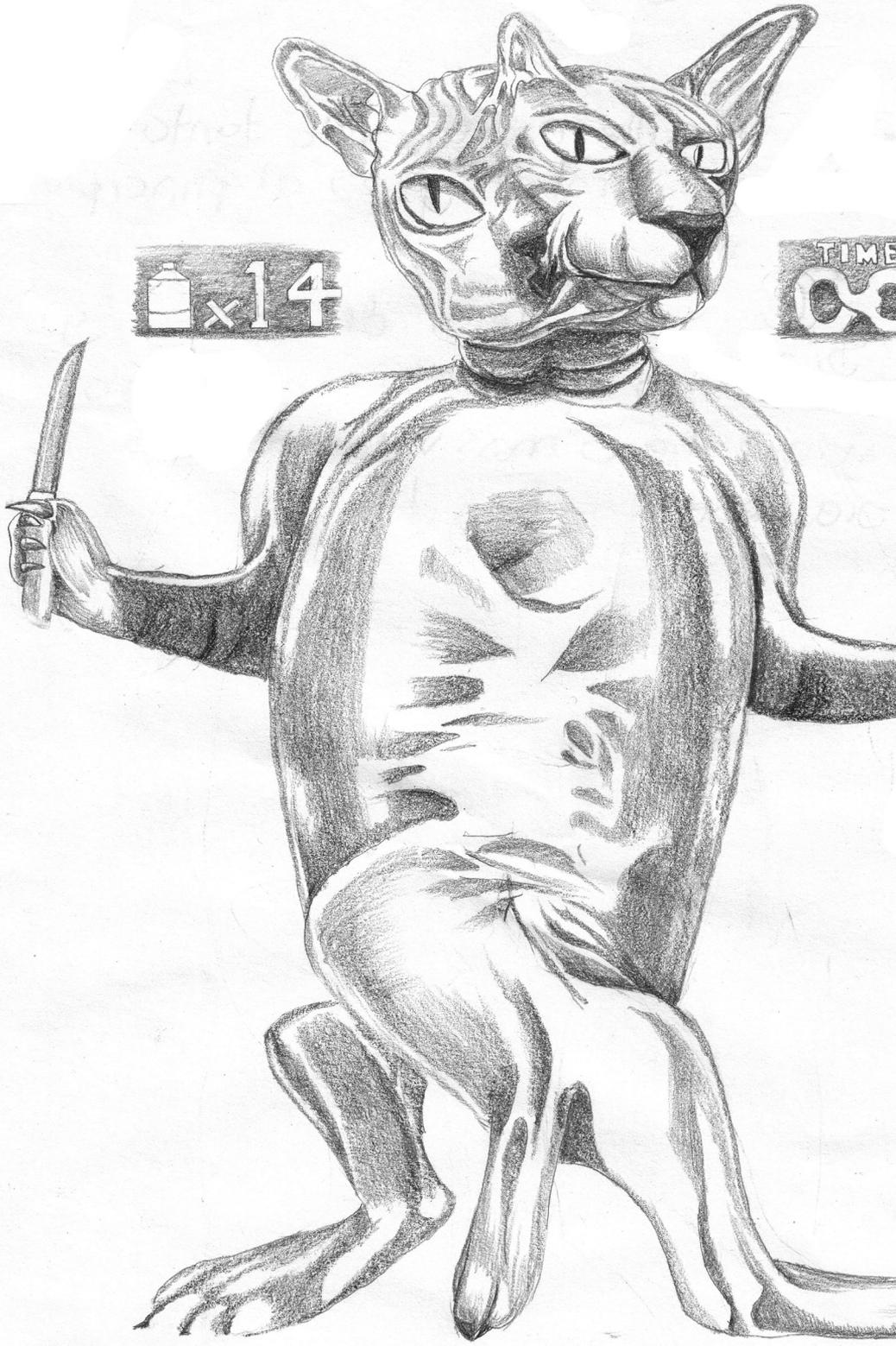


Quienes vivimos en la calle somos una parvada de aves porque vamos de acá para allá muy libres, aunque tenemos que estar peleando por nuestra supervivencia.

Yo me identifico con una leona porque es salvaje y aunque no me sienta la más chida de la calle, me sé defender y me siento fuerte, como si yo pudiera con todos y con todo, aunque eso también es malo porque cuando te confías pierdes.

La calle funciona como el juego del cazador y la presa, de un momento a otro puedes ser cualquiera de los dos. Tienes que estar bien abusada, sobre todo cuando la presa del cazador puede ser una misma porque el cazador es tan parecida a ti que eres tú pero con un rifle que te apunta.

De tanta libertad, a veces, los valores como el respeto, la cortesía o la honestidad, se te pueden llegar a olvidar. Puede ser fácil confundir libertad con libertinaje y atropellarte a ti mismo divirtiéndote mucho o chingarte a alguien porque no tienes un mísero peso.



 x14

TIME


Shot
09/20/17

010



ajar en esta selva de concreto, acero y tal, no es fácil.

recibe con su hornazo de mugre, una de degradación y condiciones difíciles trampas mortales. No es fácil habituarse a las condiciones tan inhumanas, no creas, me ha bajado.

ado ir a recuperar cuerpos a la morgue, los vestimos y sepultamos. Es inevitablemente triste: “¿Si nadie lo reconoció en vida, después qué? ¿Quién le va a poner unas flores?”

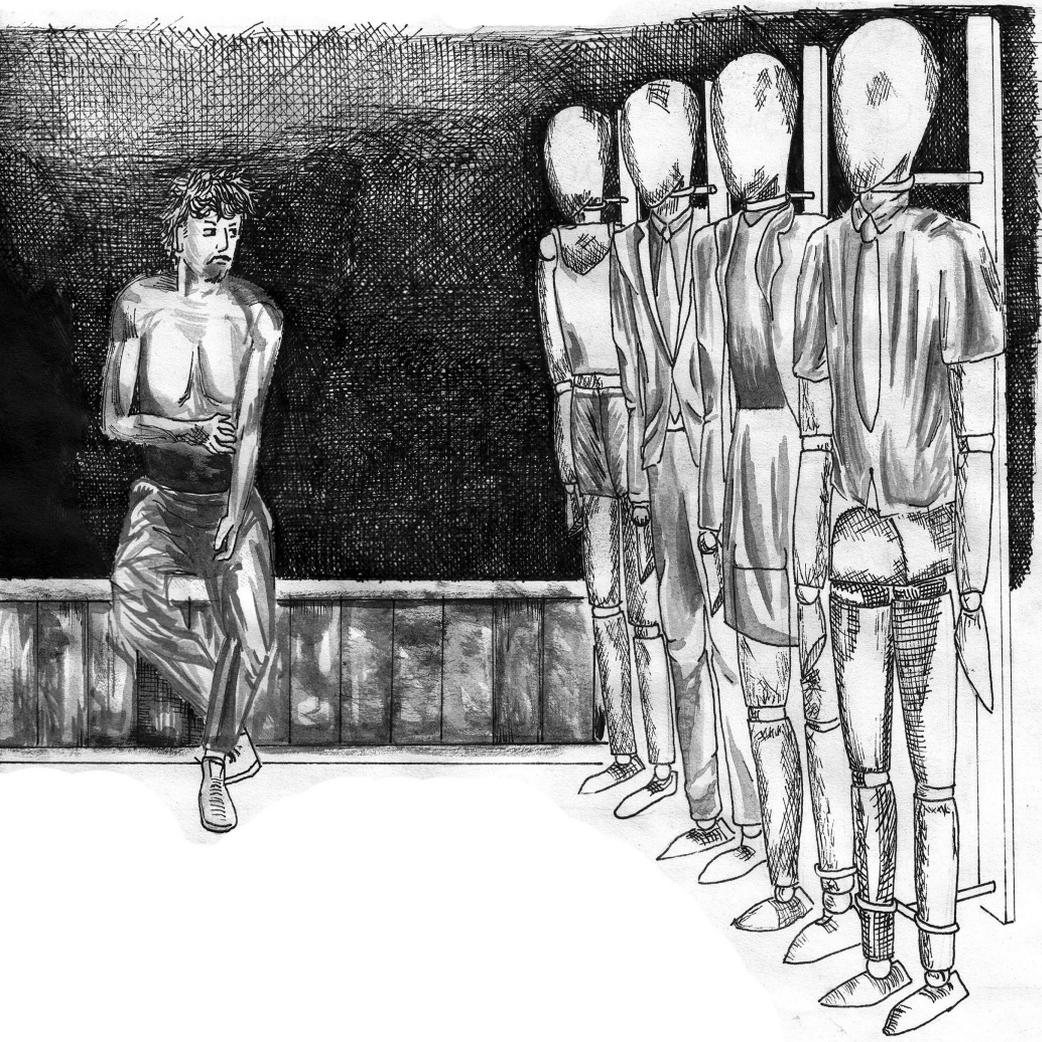
**Los animales son la
banda, son como
otra plaga más,
igual que nosotros,
los que no estamos
dentro del sistema
y nos dicen vagos.**

Les valemos, pero no se dan cuenta que son marionetas del sistema. La calle te muestra la feroz competencia del día a día, éste tener que chingarte al prójimo para aspirar a ser alguien. La calle es la escuela de las profundidades más humanas. Te muestra a la gente sin sus máscaras de: ah, mira, el guapo, el interesante, el exitoso, el presuntuoso. Aquí tirado en el piso se ve todo eso, aquí está la esquina para que quien quiera se siente y observe, y eso es lo que va a encontrar, mucha competencia, mucha prisa, mucha antipatía y agresividad.

La vida es en sí un multigrado. Desde pequeño, el barrio es el kínder; desde ahí ya se veían cosas bien erizas, compañeros dándose en la madre, descalabrándose, acuchillándose, empezando a robar y otros a otras cosas. Como en un videojuego, a cada quien la vida lo lleva por su lado y cada uno sale con el nivel que haya aprendido. Yo ya voy un paso más adelante, al que te va robar le terminas comprando mota, te terminas haciendo su compa pero porque te la sabes, es como en el ajedrez, siempre hay salida. Vas aprendiendo cómo moverte, dónde ir, dónde no, cómo hablarle a un ratero, a un vicioso, a un piedroso, a un alcohólico, cómo burlar a la tira, cómo conseguir cosas gratis.

En todos los lugares donde hay una ciudad, se manejan formas diferentes, pero en todas es como el mismo sistema, las mismas normas y leyes, sólo cambia el país, entonces la calle es una escuela internacional.

**Nos miran como a
escoria** porque les
damos envidia.
Como dice la canción
de Molotov,
**le faltan tanates
a la sociedad**
para bajarse de
su **vida prefabricada,**
por **no decir
de mierda.**



De los olvidados, el callejero es el desechable, el olvidado dentro de los olvidados. Son vistos como basura humana, son los desechables, son como un condón, como un pañuelo que después de usarlo te puedes deshacer de él, lo has de sustituir por otro. Salen escapando de la violencia doméstica, y la calle les recibe con otra saga de violencias.

La gente prefiere evadirse del tema, evadir su mirada, no comprometerse pensando que lo que les pasa es problema y responsabilidad de ellos. La sociedad sufre una desmemoria y una ceguera que le permite invisibilizar a sus damnificados, a sus pobres. Hay un chico de la calle que lleva tres meses con la pierna rota pidiendo en la puerta de una cafetería. De la cantidad de gente que entra y sale, que come y se va, nadie se ha tomado la molestia en ayudarlo a resolver su problema de verdad, de llevarlo al doctor. Es una ceguera que no te permite sentir lo que el chavo está sintiendo, es una ceguera que los ha vuelto inmunes.

Los chicos de la calle son una ciudadanía ya no de segunda, si no de tercera. Se cree que son unos vagos improductivos, unos huevones que piden porque les gusta y no porque estén en una situación de pobreza casi extrema. No es cierto que sean huevones, la mayoría de chavos de la calle luchan día a día por salir adelante desarrollando una actividad que se inventan, ya sea pedir, vender dulces y/o cigarros, cuidar puestos, malabear... Pero son tratados como residuos, por eso luego llega gente que va y les da sus sobras de ropa, de comida...

...pero no manches,
**si estamos en la calle
es porque nadie sabe
qué pedo con su vida.**

Aquí se le dice
familia porque nos
aguantamos el uno
al otro las tonteras.
**“Estás bien wey pero
eres mi carnal”**. Es
una frase no literal,
sólo es un dicho
porque estás ahí.

Cuando pisas la calle,
cuando duermes
en la calle, no sé,
comienzas a hacer
estupideces como
robar como si nadie
se diera cuenta.

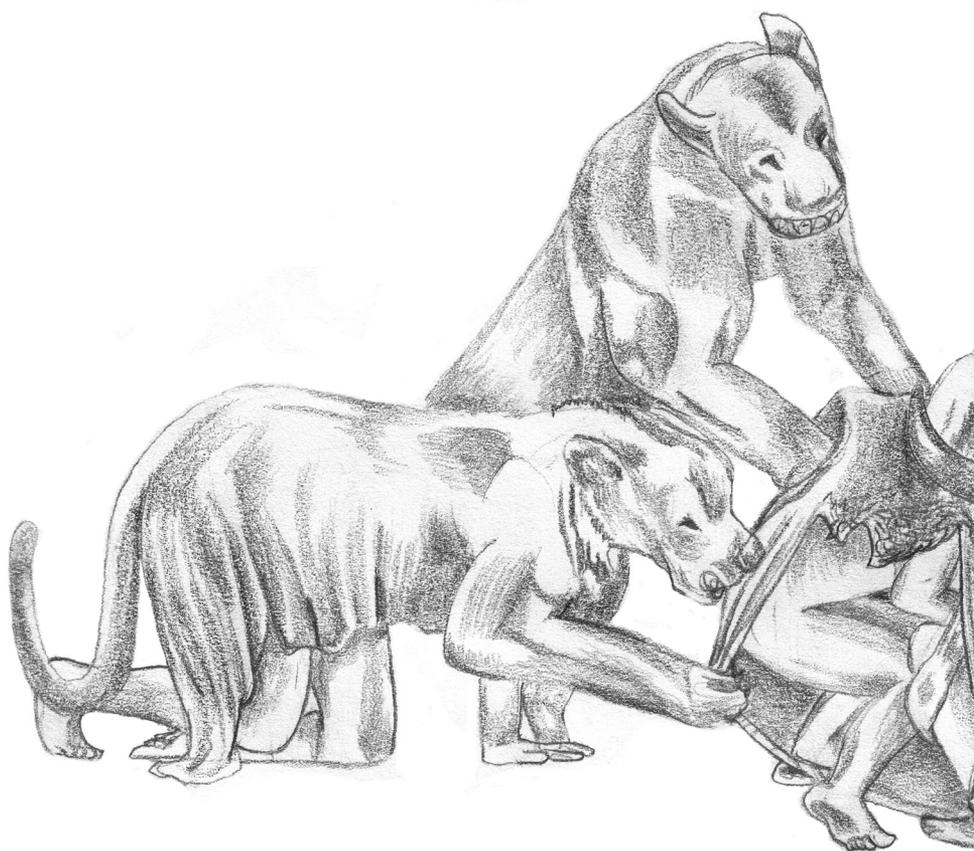
**“-pues fue este
wey.”**

La calle te forja el carácter porque si no sales valiendo. No hay mucho de nada más que de tiempo libre, entonces es fácil que te quieran talonear y si no defiendes lo tuyo pues te lo quitan. Así te vas endureciendo, te vas volviendo más seco, frío y rudo. Sabes que no puedes confiar en nadie porque todos están muy necesitados, y más cuando nadas en el activo o en la piedra que te vuelves ciego, que no ves amor ni respeto en las personas que te daban amor y que te respetaban.

La calle te enseña a eso, a no confiar, a mantenerte alerta, y a saber que cuando vales madre pues, ni modo. Ahora la quiero mucho, pero luego cuesta cuando se pone dura y filosa.

A diario pasan un buen de cosas, de pedos, de conflictos porque hay quienes se sienten dueños de una cuadra, de una esquina, de un parque, y quieren que hagas lo que ellos te digan. Sólo si ven que le echas huevos te van a respetar, si no te agarran de bajada y te tratan mal.

La violencia nos trae a los buenos amigos, los que como uno no se dejan. Por eso te acercas a los que ves que se ponen sobres, y pues te vas arrimando para compartir esto y lo otro, para defenderte ya cansado de que te estén diciendo. La calle te enseña a la buena o la mala, aquí aprendes porque aprendes. Cualquiera se puede pasar de lanza contigo, la experiencia que manda es si te dejas o no.



**Si puedes tener un
perro, mejor,
ellos sí pueden ser
familia,**



Imagínate un ring en el que en cualquier momento te tienes que echar un tiro. Si te descuidas te cae un knockout como quien no quiere la cosa. Y ya para que te pares de nuevo está muy cabrón. El knockout pueden ser las drogas, la delincuencia, o algún otro tipo de volado que te caiga encima por sorpresa como un aguacero. No hay tiempo entre rounds, no hay descanso, ni una esquina que te selle las heridas. Esquivar, bloquear, aguantar, levantarse.

Y es por esto que la calle tiene dos lados que se contraponen. El mundo egoísta donde todos luchan por sus propias ambiciones sin importar el daño que le puedas causar a los demás. Así como puedes conocer de frente la hermandad y la solidaridad. Así funciona el ring, en el mismo asalto te puede caer una putiza como el apoyo desinteresado de banda que ni conoces.

Lo peor es cuando comienzas a ver que tus compas de calle se van quedando por culpa del vicio que ya no les permite levantarse, o de aquellos a los que la vida les puso la muerte de frente porque se metieron con quien no debían. De algunos, simplemente, ya no supe nada, no sé si aún viven.

**La ciudad es más
peligrosa y agresiva
con nosotras.**

Los cabrones te la
quieren meter para
hacerte un favor.

Una tiene que estar todo el tiempo cuidándose, estar alerta y atenta porque nos encontramos esperando el momento en que valga verga. Siendo mujer sí te sientes bien vulnerable. En la noche tratamos de buscar lugares donde no nos puedan ver, cuadritos de puentes, cualquier espacio que sirva de refugio y donde nos podamos esconder. A veces escuchas hablar cerca y sólo piensas ojalá no venga. Da miedo cuando no sabes qué hacer.

Nos agarran, manosean, y también nos meten la mano. Nos dicen cosas como “¿A esa (o a ése) quién se lo va dar?, quién le va a hacer el favor.” No puedes quedarte ahí, tienes que moverte rápido, sino van a pensar: “Ah, pues sí quiere, ¿no?, por eso se queda aquí.”

Incluso los oficiales se aprovechan, nos golpean, nos manosean, nos detienen y nos piden un guaguüis a cambio de dejarnos libres. Dan puto asco. Nadie se preocupa por alguien de la calle más que para chingárselo, somos el juguete roto con el que se pueden ensañar a gusto sin que pase nada por ello.



Nunca falta quien se te quede viendo y no te quite la mirada, una mirada que quiere invadirte, desnudarte. Una trata de defenderse con la mirada, tratando de ser valiente para poder decirle “qué pedo ya deja de verme”, a ver si les da un poco de pena o vergüenza. La mayoría de hombres se hacen los tontos o los locos, algunos llegan a bajar la mirada, pero otras veces algunos te contestan, hasta se ríen, se mofan, eso sí da coraje.

Te enfrentas a momentos en que la banda quiere que le roles, como de wey ándale no le voy a decir a nadie, y una así de no wey no quiero. Estar en la calle me ha ido enseñando cómo actuar cuando un vato me dice algo, ya sabes que decirle, les dices “pinche puto” o algo.

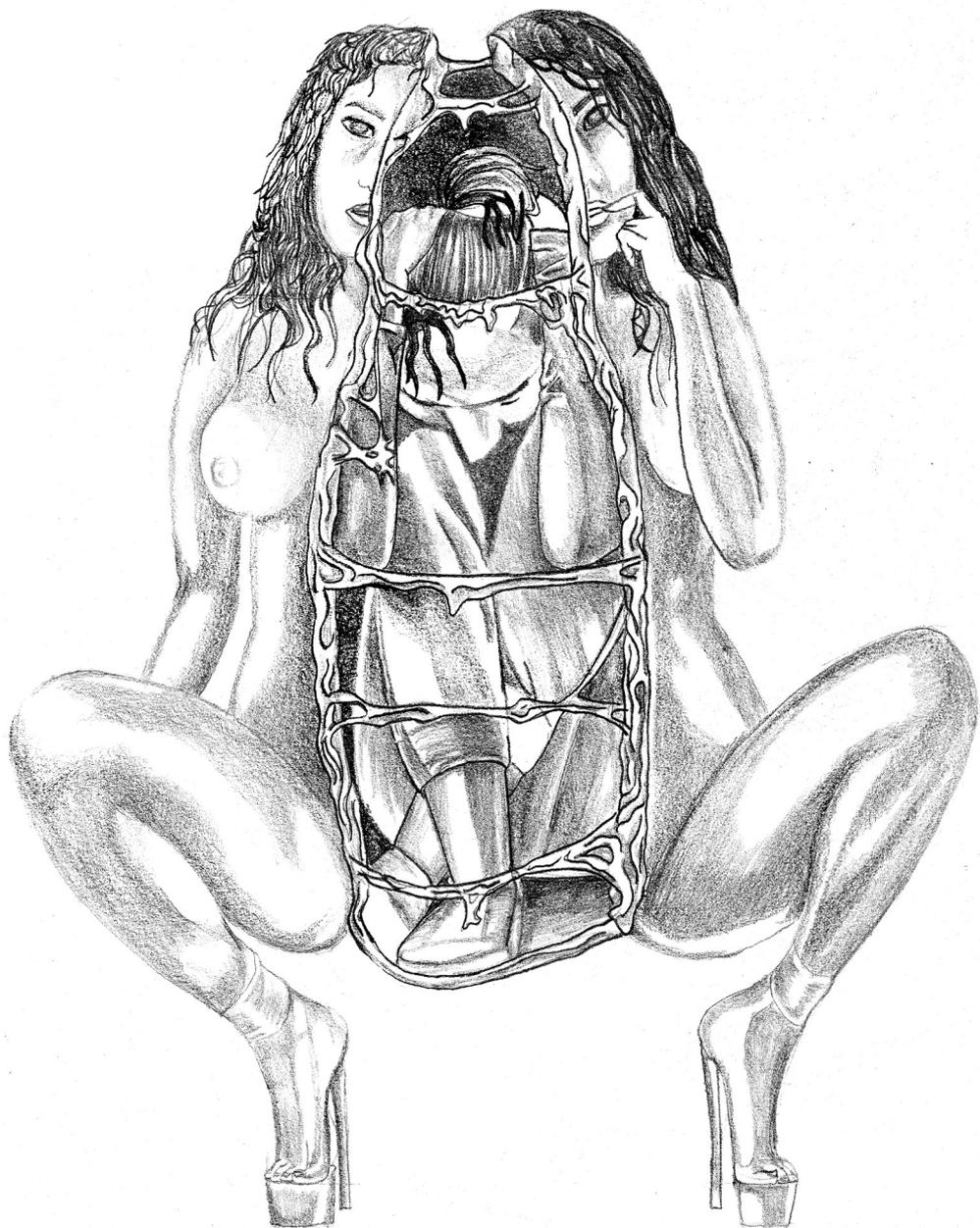
Sí de repente se te acercan sabroseándote, pero tú les dices “¿sí? pues métetela tú si tantas ganas”, te dejan en paz. Suena de risa quizá, pero esa es la manera en la que una se defiende. A veces también cargo tijeras o algún cuchillo.

El problema no se va a ir, el problema vive contigo en la misma calle, los machos andan sueltos por donde quiera y tienes que aprender a vivir con ellos.

Las nuevas monas diseñadas para ellos son altamente adictivas y muy mortales. No son drogas que consuman los niños de Polanco, Coyoacán, y ni siquiera los niños de C. U. Están diseñadas como una medida para deshacerse de ese excedente de población negativa que serían los chicos de la calle. Estas bebidas baratas como el Tonayan cuestan 10 pesos, les machaca los órganos, los riñones, los ojos. Pero, sobre todo me refiero a las nuevas monas, que no sólo llevan disolvente, sino químicos muy potentes que les destruyen el sistema nervioso y les deja psicóticos. Estas poblaciones están siendo exterminadas de mala manera, tienen 20 o 25 años y ya caminan como abuelitos porque las sustancias que inhalan les consumen, les va diezmando sus capacidades motrices y cognitivas.

Las autoridades saben perfectamente donde las producen y distribuyen, y lo único que hacen es mirar hacia otro lado, son cómplices de esta intoxicación mortal a gran escala. Esta mona no debería estar permitida, debería estar regulado para que fueran de calidad. Tendrían que penar su producción y distribución. Penas más rígidas, más severas. No es que no esté a favor de la despenalización de las drogas, como en el caso de la marihuana, sino que deberían regular su calidad para que su uso recreativo y medicinal sea óptimo.

**Los problemas atraen
a las drogas
igual que las drogas
a los problemas,
así como te
consuelan te van
matando.**



Cuando estás
en el vicio, **estás**
enojado con la vida,
estás enojado con
todo.

El activo les hace olvidar por un momento las penas que tengan atravesadas, así como el frío y el hambre. Por 10 o 20 pesos de refil pueden andar todo el día perdidos inhalando sin mayor necesidad. Los chavos consumen porque la calle que en un principio creyeron salvación, se volvió en su contra con otras frustraciones.

**La calle es felicidad,
es alegría... y es una
perra puta eriza
que **te puede sonreír**
y dar una moneda o
un aplauso, y a veces
puede **dejarte en la
mierda tirado** en el
piso con la boca rota,
esperando a que algo
te aliviane con tu
cuerpo destrozado.**



No porque estemos en la calle ya quiere decir que tengamos algo que ver con todos o que hayamos tenido algo que ver. Están pendejos.

Aunque hacemos lo mismo que ellos, pareciera que nosotras no tenemos el mismo valor. Eso nos hace sentir aún más incómodas, no hay ningún tipo de justicia o equidad, y eso nos genera hasta cierto punto odio y desconfianza hacia todos los hombres.

Lo más molesto y triste es que eso afecta nuestras relaciones de pareja, ya que por el hecho de estar rolando, suelen pensar que somos fáciles y estamos con cualquiera, y siento que por eso mismo suele haber personas que siendo tu pareja no te dan tu lugar, porque al creer que tú andas con todos, ellos están con varias morras. Esto se ve directamente reflejado en nuestra sexualidad pues nos inhibe y nos hace sentir menos. A partir de eso, tristemente vemos a todos los hombres iguales, siempre de primera impresión cuando alguno se acerca a nosotras, genera desconfianza y es hasta que los conoces que te das cuenta si estas equivocada o no, pero casi siempre puede que no lo estés. En general ya es así la forma en la que los vemos, con recelo y nos acercamos siempre con precaución. Hemos tenido que adaptarnos para sobrevivir, evitando el contacto visual, estando con nuestros amigos (pero no tanto para que no se malinterprete), cuidando con quienes nos relacionamos, hasta cambiando nuestra forma de vestir porque sentimos que sólo así nos dejarán de ver, como si fuera nuestra culpa.



Llegó un punto
donde me dije
**“ya soy un chico
de calle”**, porque
aunque durmiera en
una casa, no tenía
quién me mandara
y la mayor parte de
mi tiempo está ahí
afuera.

Vengo arrastrando
desde hace rato la
mierda del mundo,
y **la vida** me la sigue
cobrando.

Las drogas forman grupitos: los monos, los mariguanos, los borrachos, cada quien tiene sus intereses... uno olvida por qué estamos en la calle, que estamos en la calle, tus debilidades, tus cagadas, todo lo evades. Es muy importante porque si no pasarías un frío cabrón en las noches, así sencillo te das calor, y también te sientes invencible, de hule y todo te vale madre.

Hay muchos que trabajan para drogarse y se drogan hasta morirse, y quedan como perros atropellados porque se conforman con esa vida y aunque los quieras ayudar no se dejan porque lo toman como una ofensa, pero es que cuando uno está ahí tampoco se da cuenta de que se está matando. Hay banda a la que le invitas comida y prefieren pedirte cinco o diez pesos para activo.

Vendía mis pertenencias y lo poquito era para un toque, hasta la comida la conseguíamos así. Una vez pedimos pizza, pero un buen, y llegó el pizzero, lo estábamos esperando, se le quita el casco y le dimos un cascazo, las llaves se le avientan y se le roba todo. Igual secuestrabamos un RTP y ahí tomando, moneándonos, haciendo un desmadre. Robando Oxxos, ya sabes que entre masa quién te va a decir algo. Así se conseguían las cosas, antes estuvo chido pero estábamos mal, éramos jóvenes o no sé qué éramos...

Tenía un amigo que tenía tenis y todo porque trabajaba chido, entra a la piedra y descalzo todo el tiempo. Después le vació el departamento a su jefa, le sacó todo. Otro valedor que ahora ya anda chido, dejaba que abusarían sexualmente de él para que le dieran droga, no le importó que lo usaran.

Lo que me deja después de las drogas es aprender que no quiero eso porque estoy flaco, porque no tengo ganas, porque estoy deprimido, porque la gente te deja de hablar, la familia te empieza a abrir, todo eso atraen las drogas. Me dejó entender que eso no era lo que quería para mí.



Luego pasa que se vuelven carne de calle porque llega un día en que lo que se desea no se puede realizar porque hace falta un dinero que no se tiene. El crimen eso lo sabe perfectamente, y ya hay quienes se dedican a enrolarlos y engancharlos a la distribución y venta de drogas. Es una adversidad ante la que no están capacitados, meterte de halcón cuando no tienes adiestramiento te hace muy vulnerable, así como meterte a una red de trata de mujeres que se dedican al comercio sexual es entrar en la oscuridad. Pero ellas y ellos lo viven en un estado espontáneo y poco consciente, y toman un camino inmediato sin saber sus consecuencias ¿Cómo puedes obtener dinero para comer? Pues lleva esto, vende esto, te vas a ganar tanto, te llevas lo que te encuentres... es un acto espontáneo. También los contrata la policía federal preventiva para ingresar a Tepito en los operativos, los mandaban primero a ellos, les decían que se podían tomar la mercancía que pudieran.

“Ah, pues ustedes son de la calle, les damos dinero”.

Nos insinúan esas cosas, pero nosotras estamos seguras de que no necesitamos dinero de nadie, **porque tenemos nuestro trabajo.**

Puede ser un hogar para todos, claro si aguantan la cábula, echarle huevos, mucha banda llega y se va, no le gusta llevarse, pero que nos perdonen nosotros somos así, así nos tocó crecer, entonces le decimos cábula sana, castrarnos sanamente, si es muy fea porque a veces nos dicen cosas que dices “chingada madre.”

Se considera hermandad porque la mayoría del tiempo estás en su compañía; con ellos comes, te diviertes, te drogas, sufres, duermes. Los demás se convierten en tus familias, así como tía, y ni siquiera es tu tía, tío, primo y ahí estás platicando, si a alguien le invitas de comer, pues comemos, pon el chesco, pon las tortillas y comemos, ahí también es una familia, en todos lados, eres la familia que escogemos y pues de alguna u otra manera nosotros nos escogimos. Te vuelves transparente para los demás, donde compartes preocupación, dolor, felicidad y el orgullo por el otro. Entonces, es una familia de nueva sangre, de sangre de alcohol, jajaja.

De repente ves reflejados seres en tu familia, o sea, te imaginas a la viejita de los cigarros como tu abuelita, al que limpia los parabrisas como tu primo, porque a veces sí se forman esos lazos como de familia, y de ahí en fuera es un todos contra todos.

En la calle conocí a uno de mis mejores amigos y actualmente está conmigo en la Compañía. Compartiendo un progreso y es lo principal, las amistades, las historias de vida, que me dejan algo en qué reflexionar.

Toda droga tiene una diferencia, la marihuana te relaja, te hace pensar mejor las cosas, hasta lo asimilas, dices “que estoy haciendo” pero no lo haces y te sientes como eufórico de “chale por qué me gritas”, lo más que hace es que te pone los ojos rojos y te de hambre, a menos de que fumes mota de esa bien eriza que trae amoníaco y te pongas bien amoníaco. Las monas te despartan de todo, no platicas, tu estás en lo tuyo y empiezas a divagar, a pensar, olvidas más todo, es más feo la neta, tienes daños irreversibles, puedes quedar hasta loco. Las drogas duras como la piedra te venden miedo, es un impacto de miedo, es la peor, es muy difícil ver cómo la banda va quedando ahí, fumas una y a los quince o veinte ya quieres otra, a punto de vender todo. Y el perico o la coca es más relax, te altera el corazón, te da mucha pila y es la fiesta.

Lo que hay después del efecto depende de tus ánimos, porque si lo haces estando feliz, estando bien contigo pues nada, te sientes chida, comes y te duermes. Si andas triste te da un bajón, porque estás feliz y arriba y ya después te vas para abajo, te hace sentir un poco más mal de lo que te sentías antes y dices: “¡ay! por qué estoy haciendo esto”, o los problemas que tenías en la mente se intensifican más. Lo relaciono con un perezoso porque ellos siempre andan tranquilos y muy lentos.



**La calle es el reflejo
de toda la banda que
es incomprendida
o que se cansa,
se aburre de los
regaños, del cuadrado
en el que viven
todos, ése de “naces,
familia, escuela,
mucho escuela, luego
trabajas y al panteón”**
Y está chido porque
**si no ¿a dónde más
iríamos?, ¿a la cárcel?**

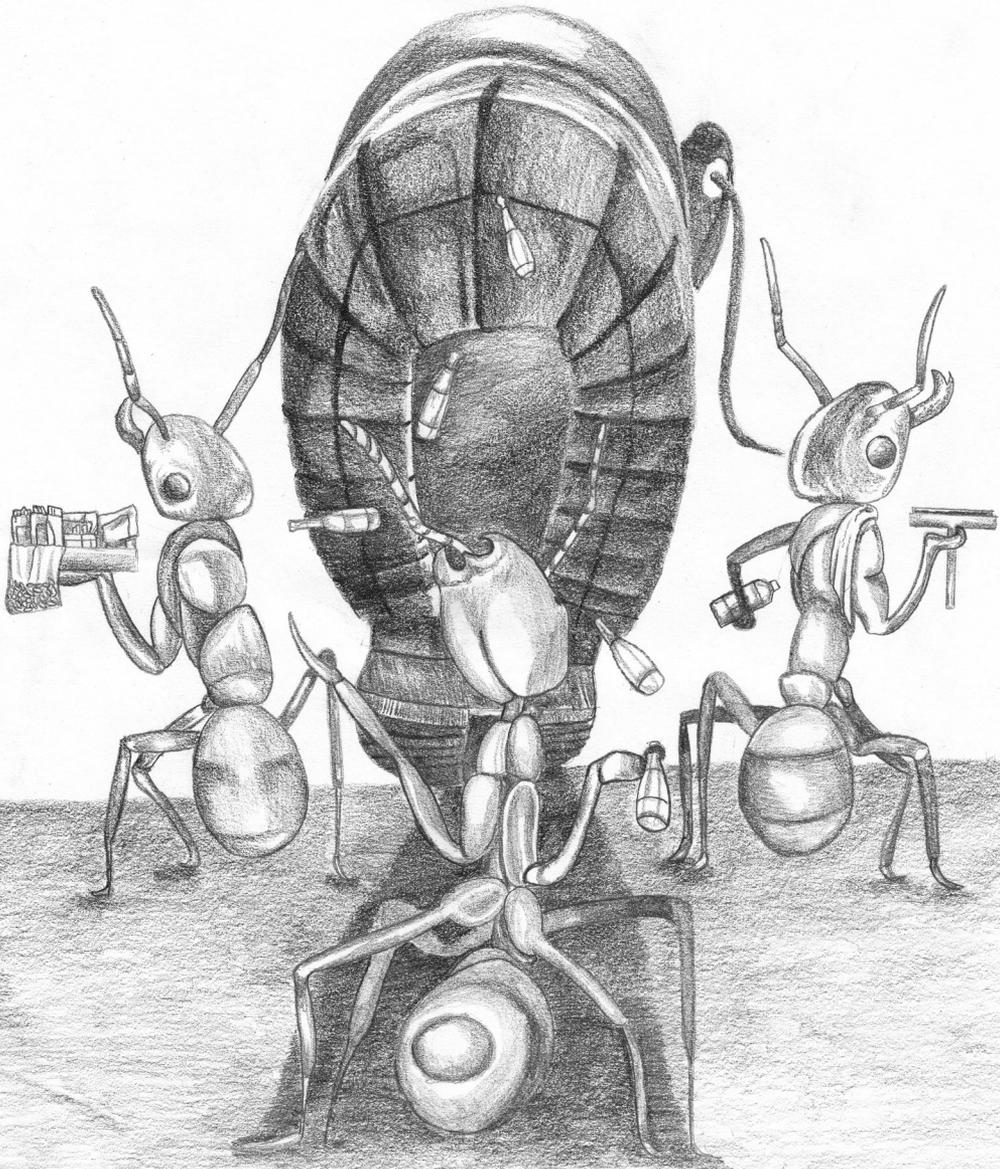
Unas drogas te hacen sentir fuerte, todopoderoso, otras te hacen pensar, como la marihuanita bien santa. Hay gente que piensa que por fumar mota vas a estar robando o así, pero no, de hecho a todos les dicen marihuanos, y es en realidad un borracho que está hasta la madre; y hacen un mal uso de las palabras.

Después del disfrute, cuando regresas a la vida, te das cuenta que los problemas nunca se arreglaron, al contrario, están más grandes y te dan unas crudas morales que ni qué. Entonces, para olvidar eso te vuelves a drogar, y como lo haces constante pierdes esa moral, y ya es valeverguismo. Se va la moral si entras al mundo de las drogas y cuando tocas fondo ya está cerca la muerte.

**Obvio nadie quiere
estar viviendo
en la calle.**

Hoy la calle no es lugar para la vida. Vivir en la calle no es una alternativa para nadie dada la situación que vivimos. Estamos ante la crisis humanitaria más grave que haya vivido México, estamos pagando el precio de una guerra con 260 mil muertos en poco más de una década. Ahora la calle está más cercana a la muerte que a la vida, ha sido tomada por la industria del crimen organizado. El crimen organizado ya te vende todo, te cobra piso, te cobra el derecho por vender en algún lugar, te vende cuerpos, te vende órganos, secuestra personas, te elimina a tus enemigos, te elimina mujeres. El crimen organizado ha venido a dominar la vida de las personas de manera muy cruel.





Subsisten con los medios que la calle les da, hacen lo que llaman trabajo hormiga como venta de cigarros y de chicles, limpiavidrios y malabares en los semáforos, o chalanes en los mercados o en los puestos ambulantes. Es una ocupación provechosa para los vendedores ambulantes y de los mercados, pero ni les pagan más que unas monedas, ni tiene mayor proyección. El Estado tendría que capacitarlos en oficios, por ejemplo para que fueran jardineros y produjeran plantas ornamentales.

**No podemos
dejarla morir, de
hecho, nosotros la
mantenemos viva
de alguna manera.**

El fundamento del proyecto de Resistencias Colectivas es no hacer nada que pueda ir en contra de las poblaciones de la calle. Nuestro trabajo es por la rehabilitación de los derechos de las poblaciones callejeras, y es completamente contrario a lo que hacen otras instituciones asistenciales cuyo propósito es normativizarlos, evangelizarlos o fumigarlos para que se extingan así porque sí, sin atender las causas por las que nuestra juventud está en calle.

FRONTERA



SEMA

Chavo, el sema vigila en plenitud, silenciosamente e indiscriminadamente. Nosotros los malabaristas somos vigilados, pero así también lo son los automovilistas, que ven sólo el alto y siga; los peatones, que fingen o no prisa; los comerciantes, que se instalan como mercado; los mendigos, que esperan recibir al menos una mirada junto a la moneda; e incluso los policías, que ejecutan su ley, esté escrita o no. El sema todo lo vigila. Su fría mirada es lo que hay que pagar por habitar su espacio.

El sema más que elegirlo, llega uno a él, por ser el menos custodiado, en comparación de otros lugares como plazas públicas, donde hasta te piden papeles; parece que estamos inmersos en una mafia por presentar arte, algo por lo que no deberían de cobrarte. Pese a todo esto, el semáforo, aún con complicaciones, permite la movilidad, ya que si no puedes estar en uno, rápido te mueves a otro. Es un puerto donde en cualquier momento una persona de esta ciudad pisa, en carro o a pie, el sema aguarda por todos, y todos nos encontramos en el sema.



Sé que lo primero que piensas sobre el sema es que cualquiera puede llegar ahí. Sí, es así, no te equivocas, cualquiera puede llegar. Pero como cualquiera puede llegar a él, entonces tienes que lidiar con cualquiera que esté ahí. A veces llego al semáforo y ya hay gente, así que pido permiso o a veces llego y no pido permiso, y sólo le doy, pero si veo que hay otro malabarista, a veces les digo que uno y uno y llegamos a un acuerdo, lo que no me gusta es que me dicen “¡ay, es que somos niños!” y “aquí no les puedes dar”, y dices, “¿por qué no?” De ahí en fuera está chido conversar con la gente porque siempre me cuentan sus historias o muchas de sus cosas, dónde viven, sobre su familia, lo que piensan, lo que han vivido, y en general es bueno compartir. El acercarte a gente es como normal y buena onda.

Esta convivencia genera lazos, con el tiempo me doy cuenta quién se vuelve más apegado a mí. Hay gente en los semáforos que ya llevan años y otros que no llevan tanto, siempre te sirven un vaso de agua, unos ¡buenos días! o ¡buenas tardes!, luego te dicen, ya sabes “Ya a darle o ¿qué?”, esas preguntas para hacer plática, y ya los vas conociendo, te sabes su nombre, ya sabes de a qué hora están, a qué hora le dan, pues vas conociendo a las personas y yo creo que se vuelven cercanos con el tiempo.

Yo trato de ser ameno con las personas porque es difícil que ellos comprendan que te están dando dinero por algo que tú haces y ellos no. **Es como llegar a un trabajo, no puedes ser indiferente con tus compañeros,** pues nadie va querer trabajar contigo. Es lo mismo aquí, siempre va estar la persona a la cual le caes mal, esa es una pequeña dificultad pero también una manera de resolverlo, **cuidar el ambiente es importante, de cuidarnos entre nosotros.**

Mi primer acercamiento al sema fue chambeando para alguien más, no fue para pedir dinero haciendo malabar, como ya conocía algo de lo que ahí sucedía, era obvio que no podía llegar así como así. Por mi experiencia previa sabía que ese espacio es de todos los que quieran buscar algo de dinero, en mi caso estuve vendiendo fruta en una camioneta y nos parábamos en los semáforos para venderla. Siento que todo eso me curtió para lo que haría después con el malabar, porque al final de cuentas yo vendí. Pero mi trabajo también le pertenecía a alguien más, el que se quedaba el dinero era el de la camioneta o el de los periódicos, y cuando yo empecé a darle al sema dije “que chido que estoy en el sema y todo el dinero es para mí” sin ninguna inversión, no tenía como tal un trabajo. Con el malabar eso fue muy motivador para mí.

A pesar de todo esta motivación de mi propio esfuerzo - y esa independencia que se siente en el sema de ser tu propio jefe - la verdad es que hay muchas desventajas. No puedes tener un seguro social, entonces el sema es una parte importante de mi vida, pero es sólo como una comida del día que me nutre. Te la acabas y quedas satisfecho, pero falta más. El sema es un patrón que no te cuida más allá de su mirada tricolor, porque quisiera hacer los malabares pero de una manera más profesional, con un seguro social, con RFC, prestaciones de ley, vacaciones... el sema no te da eso, solo te mira. El papelito habla, y el sema no sabe escribir, no da ese papelito que habla ante el gobierno y la sociedad, ni siquiera los automovilistas que admiran tu trabajo te pueden dar recomendaciones. La independencia de laboral en el sema carga con estas desventajas.

Pero por más que uno haga su propia carrera y chamba en el sema, sigue siendo un lugar habitado por muchos, y aunque se hagan buenos lazos ahí por lo que uno hace y el respeto que se tiene a los otros ahí, como quiera siempre hay que tener cuidado y estar trucha con el agandalle.

Los limpiaparabrisas son bien territoriales, aunque igual hay varia banda que te dice así que hacen malabares, y te dicen que es su sema, y así las cosas. Puedes estar haciendo las mismas actividades, casi casi es tu hermano el que limpia parabrisas, pero en el fondo no puedes bajar la guardia, no todos los amigos son malabaristas, en la calle encuentras el que limpia, el que vende, el de los camiones.

Pueden ser tus amigos y tener grandes relaciones pero con ellos no puedes bajar la guardia, es decir que en el fondo no puedes confiar al cien, porque vivimos en esta ciudad donde el tropiezo no se perdona.

Pero también el sema sería un kraken que tiene infinidad de variables, es como un monstruo, que te puede comer o te puede dar de comer. **Ir de malas al sema, borracho o drogado no es ta chido, porque es como el mar, le tienes que tener respeto.** Si llegas con cautela a nadar, aunque no sepas, pues vas a tener la habilidad de poder salir, pero si llegas nefasteando y quieres nadar, pues te va tragar.

En el sema te tienes que adaptar a las reglas que están allí, pues si no entonces habrá problemas. Me ha tocado que hasta las mismas personas que venden dulces se molestan y te ponen una jetota porque en ocasiones a nosotros nos dan un peso, 50 centavos y para ellos significa estar perdiendo. Sin embargo, no debería ser así porque ambos estamos ahí por la chuleta.

Eso sigue siendo con lo que te joden menos, hay cosas más severas como terminar a puños. Tienes que respetar mucho esa parte porque hay gente que se toma personal el trabajo y dice “este es mi espacio y aquí no puedes trabajar”. La amabilidad es importante. Cuando llegas y preguntas “oye, no se enojan de que uno se ponga a trabajar”. Hay uno que te dicen, “no no al contrario, tú dale” y otros que dicen “no pues sí yo sí tengo bronca y aquí no vas a poder chambear.” No hay alguien como tal que permita o no, pero ahí ya entramos en la cuestión calle, de cómo se solucionan las cosas en la calle, terminas peleando a golpes o algo más aparatoso con la gente de ahí.

Y cuidado, que dentro del sema también existe la mafia, se van haciendo asociaciones de vendedores y si no te mochas, te pegan. Es algo en lo que nosotros no podemos influir mucho porque eso viene desde arriba, según yo todo inicia desde la alcaldía. Allá arriba están conscientes del trabajo que hay en la calle, cuántas personas son y cómo se organizan, entonces sí es algo difícil, ese es un gran problema porque las personas no son amables y te meten terror o te hablan golpeado y es uno de los malos organismos que existe en la calle. En cierta manera controlan tu trabajo, tu independencia.



Algunos creen que sólo los que son como nosotros, los malabaristas, son los que pelean y sacan ventaja de este espacio que es sema. Pero tienes que estar tan atento de los tuyos como de los otros, o sea, de los que están ahí para otro tipo de agandalle. La policía es algo de lo que también te debes de cuidar, porque según la ley, lo que todos nosotros hacemos en el sema es ilegal y tiene que ser castigado. Ellos están ahí dizque para cumplir y mantener orden. Hay más que eso.

Los policías llegan siempre como que cumpliendo la ley, e incluso se pueden formar buenas relaciones con ellos, aunque sólo sean momentáneas. Por ejemplo, hay veces que se hace el caos en la calle con los automovilistas, entonces nos organizamos los del sema y comenzamos a formarnos, se para cada uno en algún carril y los detenemos y uno pasa a malabarear y así nos vamos chutando. Los mismos policías reconocen y nos dicen “no, pues chido banda, gracias por tirarnos paro”. Esto es cuando todo va bien con ellos.

Pero con los policías de fondo hay muchas otras intenciones que cumplir la ley y el orden. El policía pide para su “refresco” para así dejarte trabajar. Y uno pos accede. Porque se sabe que es algo que durante el día se podrá recuperar; pero si se niega la cuota puede que incluso haya una retención o simplemente se te corra del sema porque no es un espacio permitido para hacer malabares. Pero en todos lados de la ciudad donde se trabaja es lo mismo, legal o ilegal: se tiene que pagar renta a unas personas que quién sabe quién las pone a cargo, pero aun así se le da. Policía impuestera o no, se tiene que pagar cuota.

La vida contra la ley es dura y los policías no dejan de chingar, no importa que se digan “tus compas”, te cruzas con ellos y te carga. Nos llevan por obstrucción de la vía pública, mal uso de las vialidades, pues sí, es por lo regular los delitos, ya sea eso o disturbios, que ni siquiera es como tal pero de ahí se agarran, cualquier cosas que sea ilegal y suceda en la calle nos la achacan.

A mí me llevaron jalando, me arrastraron y me llevaron al bote, ya salí en la tarde y tuve que pagar \$1600 pesos. En otra ocasión estaba generando para mi pasaje, y pues me estaba arriesgando a que me pudieran llevar al ministerio y perderme 4, 5 o 6 horas, y si te llevan, te preguntan “¿Tú por qué vienes?”; “No, pues por estar fumando”; “¿Y tú?”; “Yo por estar orinando”; “¿Y tú?”; “No, pues por estar malabareando”, y hasta el del ministerio y el del juzgado te dicen “No mames, ¿qué haces aquí? Ya llégale”. Saben que nos arrestan por puras mamadas y para estar jodiendo y no dejarnos en paz, pero ¿qué le haces?, así es.

Me han llevado un montón de veces y me he peleado varias con los policías, una vez me amarré a un árbol para que no me llevaran. Pues estaba en un semáforo aquí por la viga y llegaron, apenas estaba así sacando mis juguetes, estirando, en plena preparación para darle al sema, y pues vieron que me iba a meter y ni siquiera me dejaron tocar el semáforo. Me sujetaron cuando me iban a subir y yo les digo “si me estás viendo que ni siquiera aún lo toco, qué tal si sólo iba pasar la calle y tú ya me estas llevando, wey”.



Les hablé así porque ese semáforo estaba afuera de mi casa y pues ya nada más llevaba mis aros, y le dije “mira, wey, qué tal si sólo iba a pasar la calle y tú ya me estás llevando porque crees que me voy a poner en el semáforo, estás bien pendejo”. Y que me amarré con mi cinturón al árbol, y dije “no me vas a llevar”. La gente vio desde los carros y de una pecera, se bajaron y los mandaron a la verga.

La policía está en todos lados siempre chingando. Allá en Ecatepec es sabido que la misma policía te desaparece. A mí sí me ha tocado ser carne de cañón, de banda que los paró la federal y jamás los han encontrado. Los del barrio, los compas, incluso hasta estudiantes que no aparecen. Yo tenía un compañero que iba conmigo en la secundaria y era buen estudiante, nunca salía de fiesta, los agarró el operativo y apareció en Cuernavaca con otros cuerpos. Y no le encuentro explicación, yo no creo que tuviera una doble vida. Iba conmigo en la escuela, era buen estudiante, no sé, siento que hay como una mafia bien escondida que ni siquiera me gustaría saber, incluso dentro de mi familia tocó que confundieran mi primo y a mi tío con narcos, los secuestraron y les metieron una golpiza, de suerte no los mataron. La policía, a propósito, lo confunde todo. Son su propia ley más allá de la ley escrita.

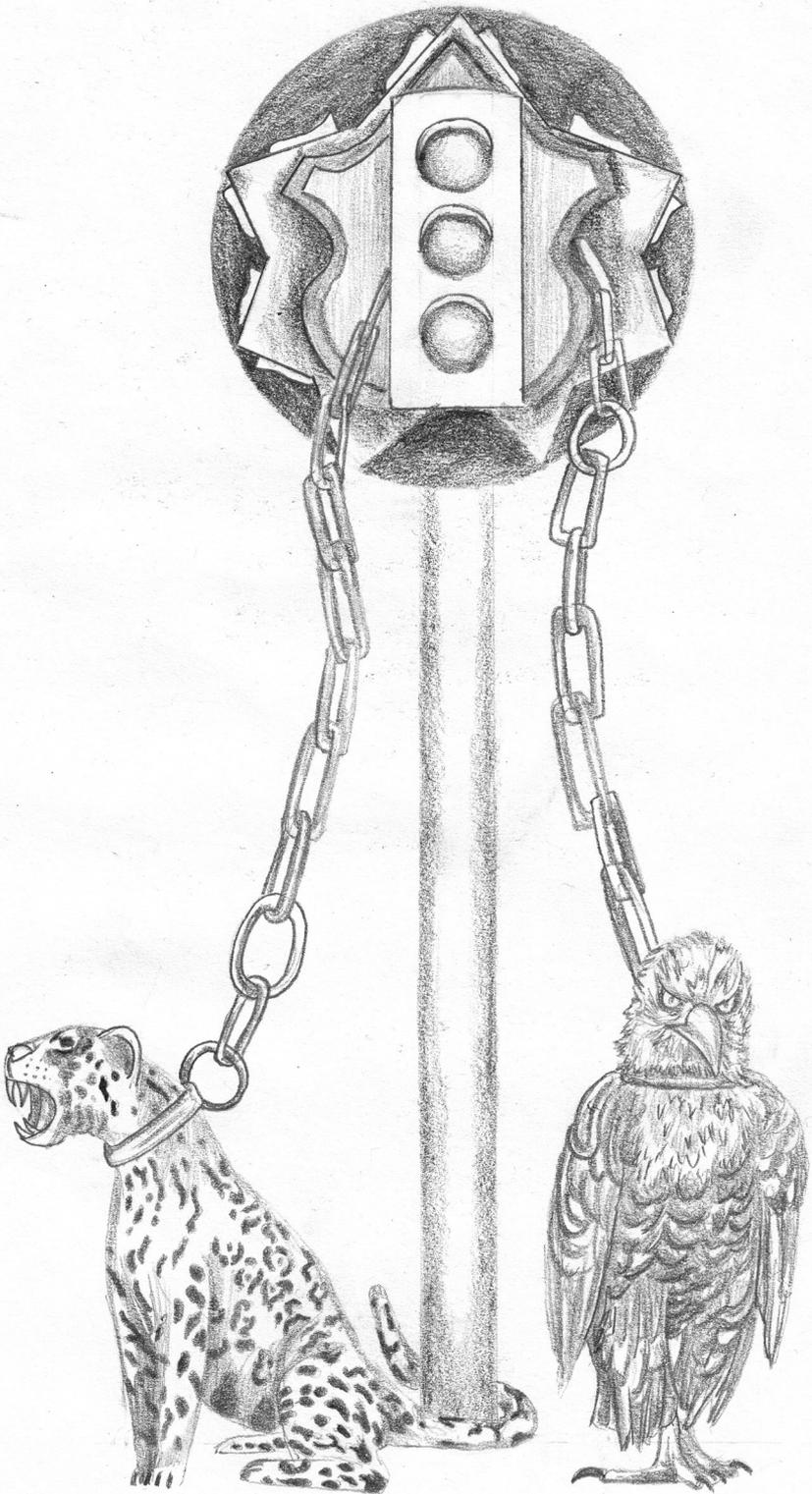
La policía agarra parejo, le dices “¿por qué estoy aquí?”, y te da las largas. Contestan cualquier pendejada para mantenerte en la ignorancia. Ellos dicen “Ah, no, ahorita te digo, ahorita que pases te explico tu situación”, y ya pues de ahí se agarran y te inventan delitos, o sea, no los inventan por completo, pero son delitos injustos.

Por ejemplo, cuando se inventan lo de “obstrucción de la vía pública”, pues no estás obstruyendo, porque es justo en ese espacio en el que los autos se deben de detener, entonces no es como tal un delito, pero eso nunca te lo va decir un policía, el policía lo que quiere es para su chesco. Me ha tocado el policía bueno y acá el malo, y ya sabes, el del ministerio público que te dice, “bueno, a ver, pues no hiciste nada, vete”. Pero también está el que te dice, “uy, no, ya valiste, son 6 mil pesos...”. Es el día a día de nosotros lo malabaristas que somos carne de sema.

A nosotros que andamos en la calle las reglas nos dan piquiña. Esto no sólo es con la policía. Si te pones a pensar, te darás cuenta que nosotros los que andamos fuera podemos notar esa dudosa relación entre autoridad y ley en todos lados. En los sistemas como la escuela, el hospital, el trabajo, centros sociales, las reglas se marcan más. Pues son un conjunto de normas que se deben de llevar a cabo, impuestas por alguien, diseñadas para que actúes o te comportes de alguna manera. Pero no están hechas para todos, sólo para cierto tipo de gente, las reglas son para tener un control de algo, en mi punto de vista, como que nunca me he acoplado a las reglas, desde la casa y de la escuela.

Si una regla es retrógrada, que no tiene un chiste, un propósito de sentido amplio, pues no tendrías por qué seguirla. Ahí difiero de las reglas que dicen que no opines, o que te calles, o que si es tu jefe no lo tienes que cuestionar.





Me cagan esas reglas. Yo no me guío por reglas, por eso no tengo un trabajo, más bien por sentimientos y emociones, en mi sentir obedezco siempre las que me hacen feliz, me guío así, si hoy me siento cansado pues me descanso, si me siento enojado y triste pues no voy, porque mi trabajo puede salir mal, me puede pasar algo, por eso no soy tan así de reglas, tal vez con esto de mi hija pues si tengo más que nada horarios, responsabilidades, derechos de mi hija, pero no reglas. Así los sistemas y yo pues chocamos.

Las reglas para mí son como planas con puntitos. De ahí viene la palabra regla de que no es flexible, delimita una medida o un parámetro, entonces depende del contexto en que te encuentres y cómo lo quieras ver, como las reglas del trabajo, pues tú sales y ya no está esa regla. Dejan de existir en cuanto te sales de ese espacio, ese lugar. Son sólo de momentos.

Pero la verdad es que no conocemos nuestras reglas, nada. Echarle coco no estaría de más. No se nos inculca esa educación de estudiar las reglas. A donde sea que vayamos, trabajo, centro o calle, no conocemos las reglas ni ejercer nuestros derechos. Por ejemplo, a mí me tocó que antes cargaba mi constitución política y me libró de muchas, pero en una de esas venía con un compa que traía un casquillo de llavero y por eso los federales nos pegaron y me quitaron mi constitución. Ni cómo estar al tiro con tanta ley que siempre cambia y las hacen a su manera.



Aquí en el Estado las reglas cambian mucho, como en Naucalpan y Ecatepec, ahí hay más abusos de autoridad, pero aquí es más hacia obtener dinero, y allá es como hacer un registro tal cual con el afán de chingar. O sea, allá puedes malabarear todo el tiempo que quieras, no hay ningún problema, y yo he visto que aquí a mis compas los han torcido, fumando, moneando, cheleando, y es como que aflojan y se van, allá en el Estado no es tanto así. Por ejemplo, allá sí te agreden, a mí sí me ha tocado que me agredan y que me peguen. En el Distrito no, nunca una autoridad me ha pegado. Y nunca se sabe bien por qué, porque uno no conoce la ley bien bien.

Lo que se vive en México no es autoridad como yo la creo. Dentro de mi pensar, mi sentir y mi vivir, la autoridad debería ser algo con lo que te sientas a gusto, como la autoridad de los padres. Yo creo que en la calle no hay una buena cultura de autoridad, no creo que muchas de las personas que estén en ese cargo estén por vocación, por querer ayudar a la gente sino para beneficiarse, porque se sabe que hay muchos que están ahí no porque hayan estudiado, sino por palancas o cuestiones extra. La autoridad en México no es verdadera autoridad a mi parecer. Igual que se vive en el sema se vive en todas partes.

Nuestra chamba no consiste en reclutar, nosotros no reclutamos, no somos del ejército ni de la Guardia Nacional de López Obrador. Nuestra chamba va de salir a los cruceros a detectar a los chavos que malabarean, de ir a saludarles, escucharles, y en lo inmediato tratar de ayudarles, de hacernos sus amigos y ofrecerles hojas de ruta a través de las cuales puedan llegar al puerto de otra vida menos vulnerable y precaria.

Sabíamos por dónde andan, a donde llegan, donde pernoctan, trabajan, buscan de comer. Desde 2014 teníamos relación con los chavos y chavas que andaban en las calles del Centro Histórico, cuando hicimos un diagnóstico sobre la situación de la población de calle para la Delegación Cuauhtémoc. Sabíamos que había que darles prioridad de los que malabareaban en los semáforos a los que estaban pernoctando en la calle, a los más carentes.



Soy también malabar

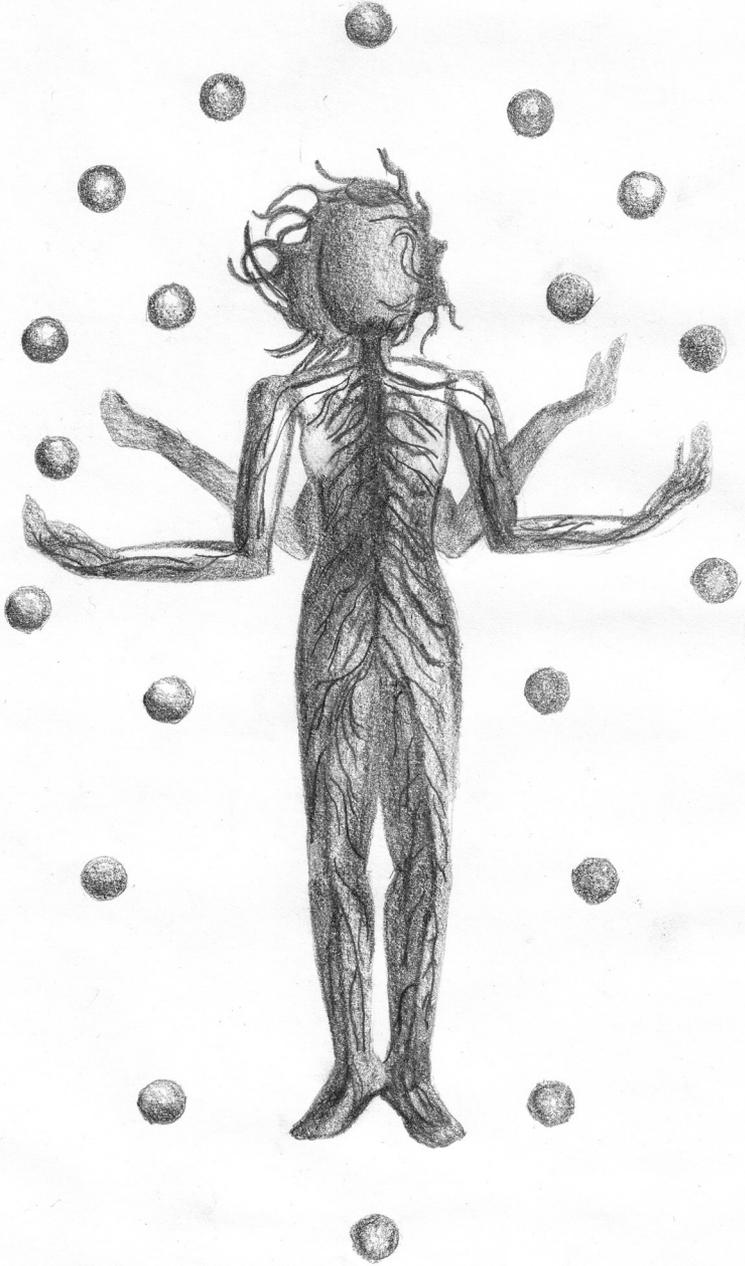
El arte del malabar trasciende la habilidad motora, transforma tu pensar. Reflexionas sobre tu posición actual, también aquellas que puedes ocupar en un futuro. Desde conocer mi propio cuerpo, respetarlo como nunca antes, hasta entender las relación con la vida, con los demás y mi entorno. Es algo que no imagina, pero pasa, lo quieras o no, pasa.

Cuando se conoce el malabar se convierte en un camino hacia cosas buenas que puedes generar en la calle y en tu vida. El malabar es un telescopio que me abrió la visión a que yo podía ser mejor. Malabarear por aquí y por acá en la ciudad, mientras pasaba el tiempo me aventuré con el malabar a mayores distancias, entonces me di cuenta que esta actividad podría llevarme a conocer todo el país. Y lo he estado haciendo, de hecho me fui a dar el rol tres o cuatro meses y regresaba a “pachis” (a donde vivía) y hay personas que llevan toda su vida ahí, y regresas y están en lo mismo, pues igualitos así como los dejé: sentados, drogándose. El malabar me ayudó a ver esto, que si no te mueves te atrofias, y si te mueves cambias, te transformas.

El cuerpo es una herramienta, es la primordial para nosotros. Sin cuerpo no habría malabarismo, no habría manipulación de los objetos. El cuerpo es el que ayuda a bailar lo que tienes en las manos, en los pies, en la cintura cuando estás jugando con el hula, controlar las pelotas con la cabeza, en otras palabras, necesitas todo el cuerpo. O sea, el cuerpo es la mayor herramienta que tienes para el circo. Él es lo más importante que tengo. Todo el cuerpo es esencial.

El cuerpo termina siendo nuestra parte fuerte, representa una máquina que está lista para accionar como un instrumento. Muchas veces puedes darte cuenta de lo que proyecta tu cuerpo porque los otros te lo dicen, entonces es cuando hay que aprovechar y hacerse notar a través de los movimientos que se pueden lograr por medio de la complexión. Aunque todas las partes del cuerpo son necesarias, la más importante son las manos porque están cargadas de un aspecto simbólico y material.

Las manos y los pies, por tratarse de nuestras principales herramientas de trabajo, son fundamentales. Sin alguna de estas dos herramientas, tendríamos un sentimiento de desahucio pero con un nuevo reto por delante. Sin un brazo o una pierna, buscaríamos una vez más la manera de tener una nueva pasión dentro del mundo del arte urbano.



**La parte de mi cuerpo
que ha llegado a
marcar más mi vida
en la calle ha sido mi
pierna, yo tenía que
trabajar y salir con una
infección que estaba
grave y que creció
por las condiciones
ambientales. La gente
mostraba repulsión ante
mí, me llegué a sentir
"tan indigente".**

Materialmente, las manos son nuestro instrumento necesario para trabajar, para sentir y pueden suplir otras partes del cuerpo. Si no se tuvieran las manos, tendríamos un momento de caída, aún así, se debe de seguir adelante, porque incapacitado no es estar imposibilitado, así que se buscaría hacer algo quizá con los pies. Por eso creemos que la afectación a tu cuerpo puede marcar diferencias.

La carga simbólica que se le atribuyen a las manos es referente a la delicadeza que tienen las mismas para ser empleadas en la comunicación por medios de gestos y movimientos. Si se hiciera una analogía donde el cuerpo es la sociedad, las manos representan la clase burguesa puesto que implica la libertad de expresión, finura, arte y estética.

La importancia del cuerpo radica en que expresa felicidad a través de los movimientos e incluso produce un mensaje que comunica realidades. Es aquí donde se comprimen las emociones que se intentan transmitir a un público a través de la corporalidad y que permite conocerse a uno mismo por medio del reconocimiento del otro. Mediante el malabar nosotros hacemos arte.

Antes del malabar yo estaba ciego a todo esto, mi mente muy alejada de mi cuerpo. Su cuidado no era fundamental para mí, pero desde hace 5 años mi forma de ver las cosas ha cambiado muchísimo, ahora puedo entender mejor el esfuerzo, y lo costosas que pueden llegar ser las lesiones. Realmente mi vida era una fiesta, no llegaba a mi casa, no tenía sentido de la responsabilidad, estaba realmente ahí como hojita que lleva el viento. ¡No sabía lo que quería; sabía lo que no quería!

Pero eso al final de cuentas no está tan chido, o sea, es mejor saber lo que quieres, que lo que no quieres. Entonces de pronto me dije “no pues yo voy a dejar esto.” Y empecé a dejar como todo lo químico, todas las drogas en general. Me quedé con el cigarro, la marihuana y el alcohol, tranquilo. De pronto así el cigarro ya me disminuía, a parte hago bici, pero me cansaba demasiado, o sea, me trasladaba a algún lugar y estaba casi muriéndome. Cambié como todo eso diciéndome “si realmente te gusta el malabar, pues ¡Haz un esfuerzo! ¡Cuida tu herramienta, cuida tu cuerpo!”

Ya ha cambiado mi visión, ya no es como el de “sí, a huevo, vamos a empedarnos y ya mañana a ver qué pinche pedo, a ver si amanezco crudo o acá.” Porque si amanezco crudo, pues no manches, sí cuesta hacer lo mismo que estabas haciendo el otro día; no amanece en las mejores condiciones. Poco a poco te vas dando cuenta de eso y pues decides bajarle al desmán y enfocarte más a lo que estás haciendo, al malabar que está dejando para comer, vivir, coexistir. El malabar me va dar dónde vivir y qué comer.

Mi cuerpo ha dejado de ser un cuerpo de un persona cualquiera, lo tengo que cuidar. Antes no lo sabía, pero ahora lo entiendo muy bien, mi cuerpo es ahora el cuerpo de un artista.

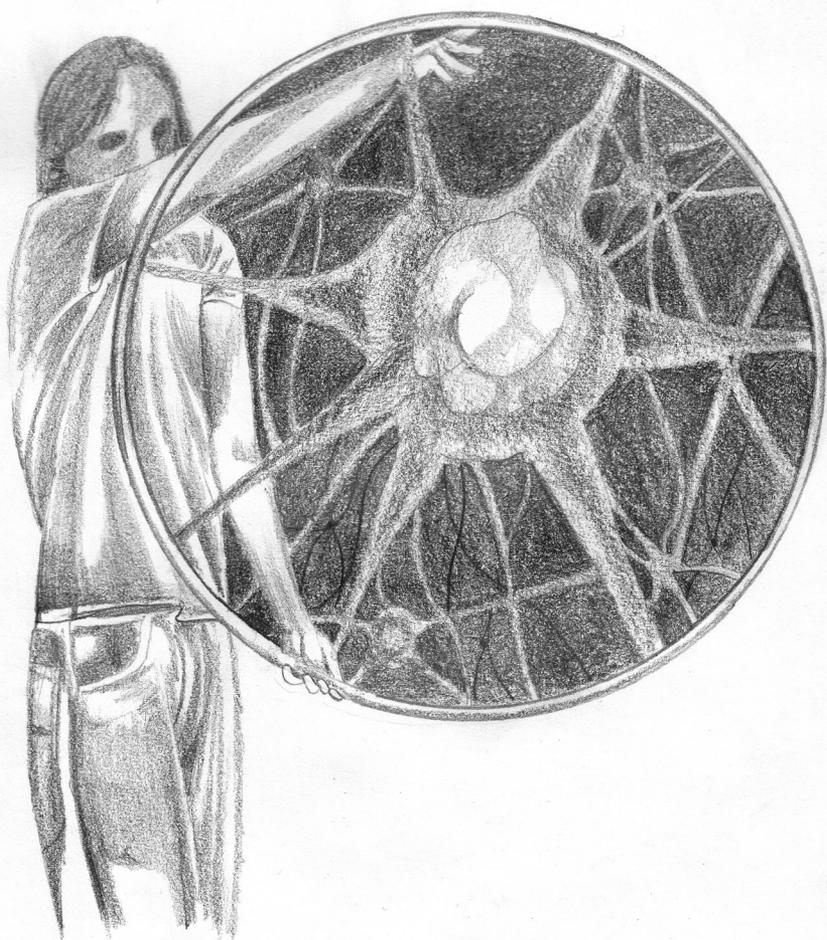


Me acerco a ellos siendo naturalito. No llega el profesional del programa social del gobierno de turno, no llega el intelectual que todo lo sabe. Llega una persona normal que transita todos los días, que los viene a ver, que se detiene y pregunta. Llega una persona que les tiene afecto, y es por eso que se acerca, pregunta y escucha mirándolos a los ojos sin juzgarlos, porque juzgando pierdes mucho más de lo que ganas. Pierdes la posibilidad de tener un encuentro persona a persona que te permita escuchar sus vidas así como van.

Salimos a la calle con la misión de andar con ellos, no importa donde estén, en una coladera, debajo de un puente... Y ahí estamos con ellos acompañándolos en lo que sea que anden haciendo; esperamos hasta que se desocupen, mientras vamos platicando, les invitamos a comer y nos lanzamos con ellos por unos tacos, unas quesadillas, una torta, un agua.

Otros días llegamos ahí a donde estén pasando el tiempo, ya sea en el sema, en donde se quedan, por el monumento a la Revolución, Artículo 123, el teatro Blanquita. Les caemos con unos balones, dulces, juegos de mesa, un refrigerio, con cualquier cosa, es indistinto. Les invitamos a jugar, sacamos los tiliches y hacemos de la calle un estadio de futbol. Como normalmente tienen pequeñas lastimadas, llevamos un botiquín sencillo para curarles. También les invitamos a ir a algún lugar a hacer algo, como a un concierto, al teatro, al cine... Y así, poco a poco nos vamos conociendo, vamos haciendo confianza.





Los artistas urbanos saben qué es enfrentarse al mundo de la calle día a día y cómo las personas suelen atribuirnos una connotación de personas improductivas y ociosas, pero en pocas ocasiones se hace la pregunta de cómo se llega a dedicarse a esto que hacemos y qué significa esta labor para nosotros.

Una persona se convierte en artista cuando posee el artistismo. Es decir, toma todas las críticas, libros, baile y demás artes. Nosotros somos artistas porque tenemos todo eso: el baile, la escenografía, personajes, sentimientos y mensaje. Alguien se convierte en artista cuando es metódico, sabe cómo debe de ser, cómo causar emociones en los otros y por qué los otros sienten lo que sienten. Los artistas no lo hacen “al ahí se va”.

Un artista surge desde que se expresa algo. Hay artistas que si se profesionalizan, pero hasta algo mínimo que tenga esencia y energía, aunque el valor sea propio, eso automáticamente hace al artista, y la dedicación de cada uno es diferente. Pero al principio no se es artista profesional, más bien se es amateur, que es un rango menor en el que apenas se está aprendiendo y se tiene el derecho a cagarla.

Te empiezas a sentir un artista cuando alguien más te dice (en mi caso fue la Compañía), “tienes talento”; puede que antes sólo lo hacías para sobrevivir, para comer o comprar drogas, pero cuando te dicen que puedes profesionalizarte en el arte clown algo cambia, tú mismo empiezas a creerla y dices “a huevo, soy un artista”.



Soy un artista callejero, no te voy a decir que soy un artista profesional, pero esa es la meta: construir algo inimaginable, porque si hay una preparación y disciplina te puede llevar a otros lugares, como mi amigo, que ha viajado a casi toda la República Mexicana.

El arte puede ser cualquier cosa, dependiendo de la importancia y significado que cada quien le dé a un objeto, siempre y cuando sea apropiado. Además, se debe de considerar que el arte se va configurando dentro de marcos históricos y sociales, puesto que lo que anteriormente no se consideraba arte, hoy en día lo es. Tal es el caso del skate art o el graffiti que tuvieron un largo proceso para llegar a ser consideradas (y eso aún poco) como arte urbano, por lo que representa un gran logro para los pioneros; de esta misma forma se espera que el malabarismo, clown, mimos, en un futuro lleguen a ser valorados como tal.

Nosotros también hacemos drama, tenemos una preparación. A veces hay o no un guión, pero siempre hay un mensaje en el que debemos poner nuestro propio límite, hacer de esto algo familiar y sin rasgos de arte malo. Ahora, esto va más allá porque no sólo nos quedamos con la disciplina, destreza y habilidad que tenemos, sino que ahora lo que se busca es profesionalizarse por medio de capacitaciones, cursos, práctica, uso de técnicas, colaboración, etcétera, que nos ha permitido presentarnos en escena en grandes como foros y teatros.



La contraparte de lo anterior es **el arte malo**, que en realidad no es arte pero muchos la consideran como tal, esto es: **la violencia; por ejemplo, el drama de las luchas**, aunque sea un deporte se realiza todo un show o espectáculo estético hacia la gente que sí se lo cree.

No comprender la vida cotidiana de los muchachos nos hace estar a la distancia, como observadores simplemente desde lejos, y por tanto no poder vivir un rato su vida. Si te colocas en la distancia, los ves, los observas, les invitas una comida, les avientas una cobija, les das comida y te retiras. El científico social, el psicólogo, analiza, observa y se va; el fotógrafo toma evidencia gráfica y se va sin capturar el tema esencial: en esa noche podrían morir de hipotermia. En periodos de invierno me ha tocado salir a rescatarlos, literal, levantarlos congelados del piso y subirlos a la camioneta. Un levantón de: “vámonos porque este frío te va a matar, súbete”. Pero el peor frío de todos es el nihilismo, esta juventud tiene pocas promesas fuertes por delante, eso del emprendurismo no hay quien se lo crea porque vas a pedir empleo y no hay, o vas por un crédito y te sacan los ojos.



Todo artista urbano lo sabe muy bien, pasar de un semáforo a un teatro es muy distinto a pasar del teatro al semáforo. Lo segundo podría sentirse como algo denigrante para un artista, pero si el semaforista llega a un teatro, se siente bonito porque vienes de una situación difícil, comienzas adentrarte y le dices a esta oportunidad “¡Bienvenida!” Todo pasa inesperadamente, pero se comienza a avanzar, ya es hora de pararte en un lugar cerrado y con un público que ya no está en su auto. Para lograrlo uno como artista tiene que cambiar, alrededor los escenarios cambias, la gente cambia, la expectativa cambia, así que uno se agarra los huevos y también cambia. Pero hay cosas que son difíciles de cambiar, esas son las que no dependen de ti.

Yo veo que actualmente las artes circenses que son practicadas por los semaforistas han sido desvalorizadas y denigradas por las personas en general, y la propia familia. Parece ser que el hecho de pertenecer a una compañía no quita la connotación negativa de trabajar en un semáforo.

Yo tuve problemas con mi familia, incluso sentía coraje con ellos porque se supone que tu familia debe apoyarte. Si tú quieres ser cirquero, se debe buscar la forma para ayudarte, pero en mi caso no fue así, me decían “ay, qué estás haciendo allí, pinche mugroso”. Y aunque me arregle aún siguen pensando “ay, el payasito de crucero”. Otro ejemplo es mi esposa; ella es asesora de modas, entonces ella tenía ese concepto de “si no estudias entonces no vas a poder trabajar o no vas a hacer nada”. Entonces yo le dije “te voy a demostrar que de esto sí se puede vivir”. Hay todavía mucho prejuicio.

No fue que mi familia me otorgó un reconocimiento hasta en el momento en que empezaron a ver obras, funciones, de todo, entonces me preguntaban si me habían pagado. A veces no me pagaban, pero como estaba trabajando para la Secretaría de Cultura, ellos me daban el reconocimiento, por el mero hecho de tratarse de la institución, lo que se transforma en un reconocimiento también hacia mi trabajo. Claro, este reconocimiento es parcial porque mi familia espera que esté en otro país o en un circo muy reconocido.

En cuanto a los conductores y demás personas, el estereotipo del semaforista es negativo porque está lleno de prejuicios. Muchos te ven y te dicen “ay, no mames, que está haciendo ese nini allí”. Esa gente no considera que nosotros estamos haciendo valer nuestro derecho a trabajar a la cultura.

En México es difícil desarrollarse como cirquero; cuando no existe una formación y preparación profesional, los semaforistas ofrecen sus servicios para eventos sociales por 200 pesos, que es más del salario mínimo en nuestro país. Sin embargo, cuando se empieza un proceso de profesionalización, se aprende a valorar el propio trabajo, y difícilmente se accede a trabajar por costos bajos, ya que los shows que presentan son de calidad, además están avalados con documentos como certificados de talleres. Desafortunadamente, por el simple hecho de presentarse debajo de un semáforo, se menosprecia su labor.



El reconocimiento lo adquieres desde que perteneces a la Compañía porque formas parte de un grupo de semaforistas estable que tiene funciones en espacios culturales y gubernamentales a mayor escala que en un semáforo. Bien podrías quedarte en el sema ganando bien, pero trabajar para las instituciones te da trayectoria para tu currículum. Entonces tienes tanto un recorrido en la calle como en el sistema y esto ayuda porque no hay mejor manera de atacar al sistema que dentro de él.

Esto es, nosotros nos estamos tomando el atrevimiento de alzar la voz, por los compañeros de la calle y por nosotros mismos, en foros, ferias, museos, plazas, etc. Nuestro mensaje es simple, decir que somos más de lo que ellos piensan. Nuestro objetivo es descriminalizar el trabajo de la calle, cambiar la imagen negativa de los semaforistas y las artes circenses. Por eso nosotros venimos aquí para sacarle provecho y profesionalizarnos, para que el día de mañana los semaforistas que están en la calle y lo vean puedan inspirarse y tener algún impulso de “sí se puede”.

Mi trabajo es mi lugar de diversión porque las cosas de las que me siento orgulloso vienen a partir del semáforo, como hacer malabares, conocer personas, visitar lugares. Porque en el sema hay gente que me dice que vaya a su fiesta de quince años o tienen una propuesta para tal lugar y eso me hace conocer más cosas y más gente, es mi razón, mi vivir y mi estilo de vida... te vas contento al trabajo o a la actividad que tengas, eso es para mí una alegría, todos los días que me levanto temprano y puedo darle al sema me hace sentir feliz y hace que mi día se sienta más productivo.

Yo encontré a mi esposa por medio del malabar, ahorita ya me estoy profesionalizando por medio de Resistencias Colectivas, yo estoy encantado con mi vida, porque yo vengo de un pasado donde estuve dentro del sistema, yo tenía un buen trabajo, no ganaba mal, pero es frustrante, porque yo tuve una vida previa de malabarista, luego regresé al sistema y terminé de vuelta en el malabarismo. La verdad es que no me gustaba estar dentro del sistema, no tenía espacio para la creatividad, no tenía espacio para desarrollar el fuego de mi interior, eso sólo lo encuentro en mi arte, es más que un trabajo para mí.

Cambió mi vida muy drásticamente, me salvó la vida, es la que me da de comer, es mi todo, es algo que a mí me encanta, que haré siempre, hasta que yo me muera o ya no pueda hacerlo, para mí el malabar es mi vida.

Entonces yo quiero explotarlo hasta llegar a ser el mejor, cumplir mis metas, mis objetivos, tener bien a mi familia y demostrarles que el hecho de trabajar en la calle no significa que uno sea malo, tenemos vicios como todos, tenemos problemas, pero a veces, yo siento que todos nosotros los malabaristas nos escapamos de este sistema de opresión, de desigualdades, porque si lo ves de esta manera, hacemos arte, como un pintor, como un músico y si ellos pueden vivir de lo que hacen y crean, pues un malabarista puede vivir de su cuerpo, de su mente, imaginación.

De alguna manera tienes que formar parte, mimetizarte. Es una estrategia, en realidad no me convierto, ni llego a vivir de la misma manera, drogarme parejo para conocer cómo se siente, no. Y tengo claro que no puedo ser uno de ellos. Algo que es una tontería pero que ayuda mucho es ir con ropa cómoda y vieja, que no te preocupe manchar ni que se rompa, que me permita quedarme con ellos y sentarme donde sea. Para ponerte en los zapatos del otro te tienes que acercar, tienes que hacer todo lo posible para entenderlo en sus situaciones de vida reales. Yo trabajo así, no proyecto lo que voy a terminar haciendo con ellos, lo hago y ya.



El espectáculo en el sema

Se llega al sema por muchas razones y en muchos momentos. Nosotros los malabaristas estamos ahí también por el dinero. Pero a diferencia de los demás que nos acompañan en el sema, tenemos un algo especial que dar: el arte. Muchos de nosotros ya habíamos estado ahí en el sema trabajando, vendiendo fruta, periódicos, o cualquier otra cosa. Pero ya no estamos pidiendo que nos compren nada, ahora estamos ahí para ofrecer algo intangible, y si les gusta, pues nos lo agradecen con algunas monedas.

El malabar no es algo que tenemos de nacimiento, es algo que se tiene que aprender. ¿Cómo lo aprendemos? Pues acercándose a alguien que te impresionó. Algunos vimos algún show en el zócalo que nos marcó y quisimos seguir los pasos, todos aprendimos de los demás. Gente que vimos en la plaza, o el amigo de alguien que ahí en la calle te prestó sus herramientas de trabajo y te lanzó al juego, con unos limones o pelotas, cualquier cosa es buena.

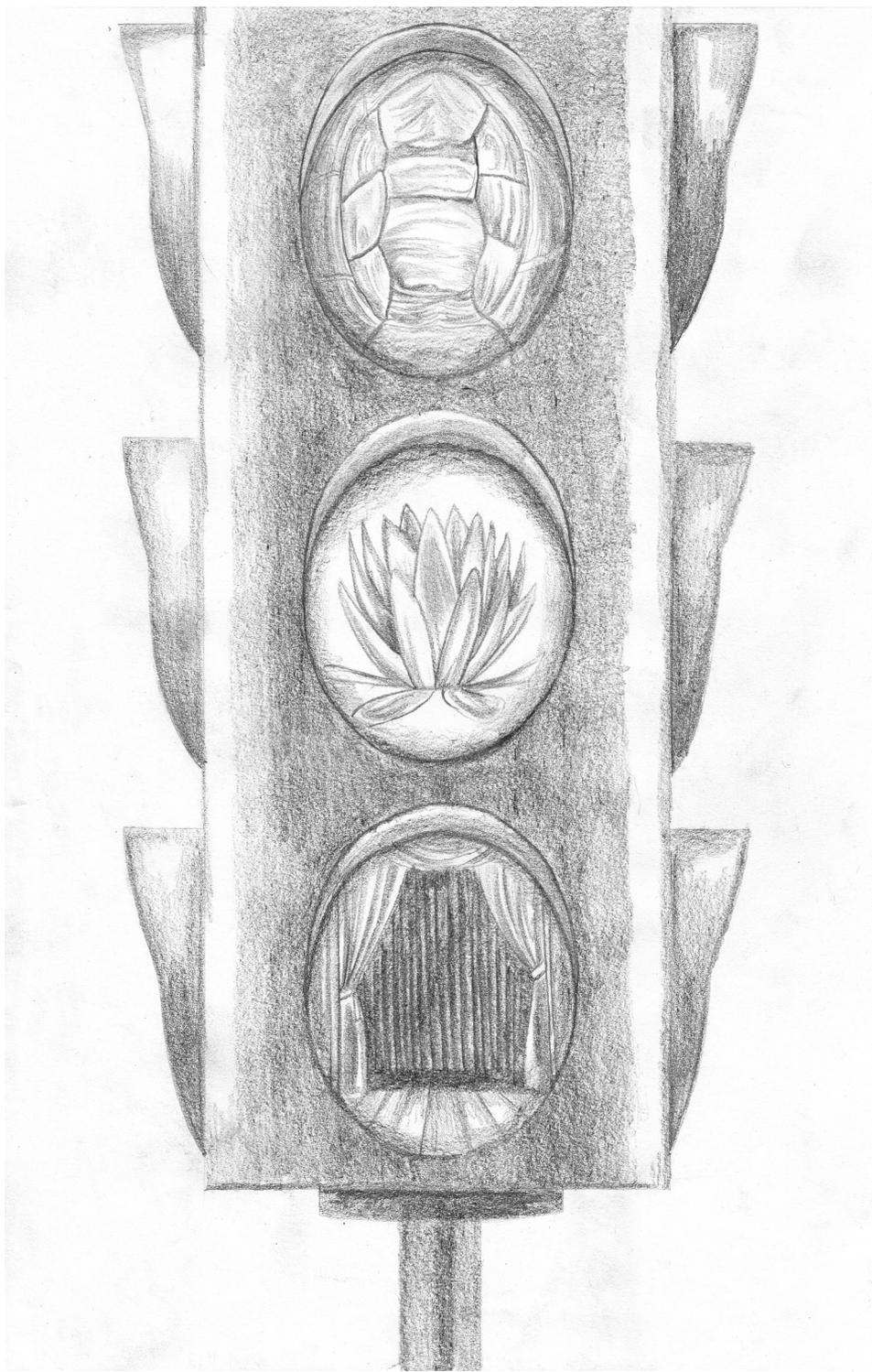
Yo empecé jugando en la fiesta de un amigo. Recuerdo que vi que tenía tres pelotas en su cuarto, las agarré y ya me explicó; él ya traía trucos hechos. Una mañana que no teníamos dinero para desayunar me dijo que nos fuéramos al sema a darle. Me enseñó lo básico y ya de ahí empecé, y pues sigo desde ese entonces.

Después me acerco con otros compas, y uno de ellos me dice: **Pues vente al sema, pásale yo te voy a enseñar a hacer malabares.** Pero pues aférrate.

El malabar no es de nacimiento, pero el arte sí, lo traíamos con nosotros aunque no nos diéramos cuenta, sólo falta la voluntad de darle.

Pero todo arte, por más pasión que haya, se tiene que aprender a prueba y error. Si es en la calle no te queda de otra, es a la malagueña. Pasas frente a los autos a ver cómo te va, y pasas y pasas y pasas, eso te va formando como artista callejero, quieras o no, enfrente de los carros es tu escenario, y los carros y la gente como público.

Tienes que agarrar confianza. Al principio ni los volteas a ver por la pena, estás con la pena de que no se te caigan, muy preocupado. Después ya con el tiempo pasas, ves a la gente dentro de los carros, saludarlos, decirles que vas a malabarear, llamar su atención, y lentamente se va la pena. Agarras valor callejero, el sema es el sema. Muchos que vienen de escuela, de circo, de diplomados, le temen pararse en un semáforo, ¿cómo lo van hacer? No pueden, les da pena, así se hayan presentado en escenarios enfrente de quinientas personas, les da mucha pena pararse enfrente de un semáforo, o hacer plaza en un parque público. El sema es un escenario distinto.



Nuestro acto en el sema consta de tres tiempos muy claritos. El verde que mueve a los carros, es el que a mí me detiene, es mi tiempo de espera y práctica. El amarillo me alerta a alistarme, y el rojo es mi tercera llamada, hora de pasar al acto. Pero antes de todo esto, hay que tener todo listo desde la mañana.

Cuando llego temprano lo primero que hago es calentar todo el físico, de cabeza a pies y de pies a cabeza lo caliente. Anteriormente antes de comenzar a darle en el semáforo sí me echaba unos toques, y pues ya me iba al semáforo en la mañana. Pero pues no es lo mismo, no es igual. Tu energía va como desvariada, no es la misma energía de la mañana con la que amaneces al full y se tiene esa responsabilidad de cómo repartirla; en cambio cuando andas grifo andas como en el limbo, pues sí te ayuda a concentrarte en lo que haces, te ayuda bastante, pero llega esa parte del quedado, donde te quedas así, quedado, que no está tan chido. Se pierde una parte del arte, la preparación previa es arte. Por eso mejor prefiero chambear en la mañana, en juicio, tranquilo, fun-fun-fun, explotar a full y si sí logré la misión de la mañana, en la tarde si quiero trabajar ya me doy más chance de fumarme un toque y seguir practicando tranquilo, o sea ya no tanto trabajar, pero estar en el semáforo practicando, respetando la parte del trabajo y del arte.

Cuando en el semáforo está en verde, ocupo el tiempo para practicar los trucos o para experimentar otra cosa con otros objetos. Trato de ocupar ese tiempo, esa luz verde, como un tiempo para mí, para practicar, para perfeccionar lo que estoy haciendo o inventar algo.

Luz amarilla, momento de abrir el panorama, ver los dos lados siempre al momento de meterme al semáforo; estoy muy atento, tengo una vista panorámica muy abierta, como a 180°. Me sirve tener este panorama para dirigir bien la energía en la que estoy concentrado y a quién se la dirijo. Por ejemplo, contemplar al compañero, contemplar al transeúnte, contemplar al de la bici que viene de ese lado. O sea, contemplar el espacio y todo lo que lo están ocupando. Estoy en todo, dándome cuenta de las acciones que están pasando. En el oficio del semáforo es primordial tener una vista panorámica porque cuando tienes más de tres objetos en la mano pues tienes que abrir más tu vista: tienes que estar aquí, al frente, a los lados y, si es posible, también estar atrás. Otro sentido que se involucra es el oído. Más que nada el oído y la vista son elementales.

La luz roja es el tiempo de nuestro acto, por ello hay que medirla. Por lo regular dura entre cuarenta y cincuenta segundo; hay otros que duran treinta o treintaicinco. La luz roja es mi tiempo de prácticas pagadas. Así le llamo, de estar ahí chambeando, de estar practicando y generando baro.



En la luz roja ya de momento se transforma el semáforo en un escenario. Siempre tienes que respetar esa ley, esa parte de ver el semáforo más de un simple semáforo, de respetarlo como tal, como el escenario que es en el que te estás plantando. O sea, no puedes estar al frente discutiendo con tu compañero y meter en la bronca al espectador. Tienes que respetar esa parte de decir “este es mi escenario”, lo necesito limpio, lo necesito adecuado para poder trabajar yo a gusto.

El rojo te enseña a pausarte, tienes que contemplar a tu compañero para que no lo vayas a golpear ni a lastimar. Las pausas son para darle espacio y tiempo al otro, es primordial para hacer una buena escena. Ese time, esas pausas, son elementales. Hoy que no estaba funcionando el rojo y no había semáforo en ninguno de los dos lados, nada más estás de “Ay, wey, ya van a chocar” porque todos van al mismo tiempo y quieren pasar al mismo tiempo. Es como pasa en escena también, se enciman, se enciman y se ve feo, se ve sucio. Esa pausa del rojo hace que también fluyamos como en masa.

La primera vez que tuve el contacto con el sema junto con mis amigos fue de mucha emoción y adrenalina porque sabía que si se caía no me veían tanto. Pero la primera vez que le di solo sí me dio como un poco de pánico escénico, sí me daba un poquito de vergüenza pedir dinero, pero al final de cuentas sabía que si no me iban a dar, no me iban a dar, y quién me iba a dar, me iba a dar de buena fe.

Cuando me presento en el sema me paro, me presento, les digo muy buenas tardes, a veces digo un chingo de cosas, pero cuando estoy yo sola casi no. Sola da más pena al principio. Empecé a darle con unos compas, a mí me daba un poquito de pena, pero no mucha, a varios de mis compas les daba más pena. Entonces dijimos que pasáramos los 5, y éramos 5 en el semáforo, fue de mucha emoción y adrenalina porque sabía que si se caía no me veían tanto. Nos empezaba a ir chido porque no era tanto que lo hiciéramos bien, sino que era muy visual, era nuestra zona de confort. Lo hacíamos para pasar el tiempo y ese fue mi primer contacto con el sema con amigos.

Cuando trabajamos en conjunto en un semáforo el dinero se reparte entre todos, una cantidad equitativa, si sacamos 10 pesos, cada quien se lleva 2 pesos, nadie se lleva más ni nadie se lleva menos. Al final se reparte entre todos en cantidades iguales. Cuando trabajas solo pues te vas más rayadote, todo el tiempo el baro es para ti nada más.



Las herramientas que utilizamos en nuestro arte para nosotros son juguetes, porque yo siempre lo he visto como jugar, o sea, sí hacemos artes y así, hacemos malabares o como lo quieran ver, pero realmente es un juego para nosotros. O sea, es algo bonito, la neta, ir a un semáforo para mí es como ir a jugar, pues no lo veo tanto como un trabajo, sino como una forma de entrenar para después ir a dar funciones; te ayuda a quitarte la pena, quitarte los paradigmas.

Antes tomaba talleres en el INJUVE primero tomaba salsa y bachata, y ya había banda que hacía malabares y me latía verlos. Una vez les dije que me enseñaran, pero no aprendí tan rápido, entonces empezaron a haber talleres de malabar y empecé a entrar, un tocayo me empezó a enseñar a darle con el golo y justo por esos días encontré un golo, y le empecé a darle al golo y lo llevaba al INJUVE. Ese fue mi primer juguete. También ocupó unas clavas, son como los pinos de boliche, un sombrero, que se llama bombín y en algunos casos un monociclo. Yo hago malabares con los bolos, los palillos chinos, con pelotas, con diábolos, el yo-yo chino y con el balero. Además, el atentado también es parte de nuestros juguetes, eso involucra a la gente, dicen: “ese wey le está invirtiendo, pues vamos a apoyarlo, ¿no?”. Para llamar la atención utilizo mi sombrero; es al que más fe le tengo, a mi bombín. De entrada, mi presentación: saludo, hago un par de manipulaciones, un truco y ¡pah! Ya ganaste esa atención y quien te miró dijo “a ver le voy a prestar atención”. Últimamente las personas ya son como más empáticas, te dan dinero o te hacen el comentario de “no, pues, buen trabajo”, o a veces hasta en la misma chamba o entrenamientos la raza te ve y te felicitan tu trabajo.

Ya sabes el tiempo de la luz roja, pero tus trucos y rutina van modificándose entre más sabes. Es el gaje del oficio, ya se tiene esa noción, ya se tiene bien marcado, y dices “en tanto tiempo puedo hacer esto o esto”. Hay veces que te gana, pero porque estás emocionado jugando y se te va el tiempo, y dices “chale es menos, tiene que ser menos, ora tengo que hacer un truquito más chido pero en menos tiempo”. Ahí tú lo vas modificando conforme el tiempo. Ningún truco tiene un tiempo predefinido; es en el momento que se va controlando nuestra propia rutina.

Tienes que aprender que no siempre es lo mismo, todo cambia en el sema, sobre todo la naturaleza que pega a su manera. Por ejemplo, no te pones a chambear en pleno tormentón, pues porque dices, “no mames”, pero en la brizna o lluvia así muy relax, a veces nos imposibilitan, porque se mojan, se resbalan las cosas y eso nos afecta. Pero la banda que le gusta trabajar con fuego, están en la lluvia con el fuego y da un chido efecto visual, pues a la gente le llama la atención, muchas veces te pagan más. A mí sí me late jugar en la lluvia porque como trabajo con un esfera, es como si hiciera trucos con gotas de agua, entonces a la gente le agrada ya que el agua cae por mi esfera y pues hago magia y la gente le llama la atención y te dicen “se ve increíble cómo trabajas”, a mí me da igual si llueve o hace calor, bueno igual depende, si hace mucho calor, pues no porque me quema la esfera, igual con el frío se resbala la esfera, pero da igual. Es lo mismo, siempre hay que aprender a adaptarse.

“Antes trabajabas todo el día y ganabas setenta baros. Claro, tiene lógica, no eras bueno, no tenías técnica”.

Hay gente que es buena, y aunque no sepas hacer nada, te ayuda, pero también hay gente que te dice practícale más. Es depende de cómo tú te sientas, como tú tomes el comentario. Al final del día tienes que practicar y aprender las técnicas, no hay más. La experiencia también la adquirimos de los compañeros al ver sus actos y sus movimientos. Sin embargo, la parte más bonita es ver tu trabajo en un acto, y darte cuenta que este no debe ser denigrado porque ya existe una preparación: estoy entrenado, “rompiéndome la espalda”, así que la mayor recompensa es valorar la propia capacidad. Dicen los maestros: “demuéstrale a las personas quién eres, que no te dé pena, quién eres”. Del control de nuestra técnica, de nuestros tiempos, nuestras herramientas, del clima, etc. De todo esto depende nuestro arte... y también nuestro ingreso.

Nosotros no tenemos un contrato que nos asegure nuestras ganancias. Es cierto que si tus trucos son buenos pues la gente lo nota y puede que más te dé. Pero hay muchos más factores que uno no puede contralar, pero puede entender y adaptarse mejor. Por ejemplo, en vacaciones baja un poco el apoyo de las personas porque de repente muchas personas se van de viaje. El distrito de repente se queda solo en ciertas ocasiones, pero de repente también hay mucha gente que viene de otros estados y pues también te va chido. Uno nunca sabe.

En el sema todo puede variar, es un juego de azar, hay veces que yo hago mi rutina perfecta, que digo “no mames, ahorita me van a llover los billetes de a 50 y los de 100”. Luego paso y no me dan nada, puede que a la otra me den, y le sigo dando. Cuando trabajé en Insurgentes, esa zona es de baro, y dije “bueno, por ser zona de baro y ver carros de último modelo, para ellos qué son 100 baros”. No, pues resulta que ellos son los más amarrados, te dicen “no pues sólo traigo 50 centavos, un peso”. Hay gente que es muy dadivosa y te da 100 pesos, pero puede variar, depende de cómo esté la actitud de la gente o de si haces un buen trabajo.

Por más que sea a la suerte, ver que te dan más, que te sonrían y que hasta te agradecen por hacer lo que haces, eso levanta los ánimos, porque la gente se convierte en el crítico; es decir, las personas mismas son quienes nos hacen comentarios acerca de cómo es nuestro trabajo, los cuales son un reflejo de qué tan bien hacemos nuestra chamba. Nuestro arte es así, paga dividendos.



En el sema no tengo un público en especial, mi acto va dirigido hacia las personas que están en el semáforo, nada más. Yo veo a la gente que a veces está estresada, enojada, cansada, a veces está feliz. Te topas a muchos tipos de personas con diferentes tipos de actitudes, entonces yo me enfoco en todos, ya sean niños, adultos, mujeres, ancianos, etc. Porque siento que mi acto es universal, o sea, no tiene como tal un guión, o que vaya dirigido a un público en especial, así que me dirijo más hacia todo tipo de personas.

La gente no está obligada a verte ahí en los semáforos, todos están en su mundo y también es válido si tienes prisa o que ni siquiera te llamen la atención los malabares, es como una limitante para ellos, pero no por eso me voy a limitar yo. Ni aunque me equivoque en mi acto. La gente, si te equivocas, te cabulea y te dice “ah, se te cayó, estás bien wey”. Por chingar siempre te dice algo. Y esa parte de interactuar con la gente es satisfactoria porque sabes que le llamaste la atención y la distrajiste del problema o el asunto que quizá venía pensando, aunque haya provenido de un error. Sabes que esa parte tú la rescataste; fue un buen momento y te vas con esa satisfacción, te vas con esa buena vibra de decir “ah, pues no hay pedo como quiera me cotorrié con el público”. Yo no veo que se molesten.

De todo el público que sí quiere verme, suelen ser las personas que van caminando las que más se quedan, porque se sorprenden de todo lo que podemos hacer, porque hay veces que hacemos cosas muy sorprendentes, inimaginables, como por ejemplo, magia, un truco muy extravagante, entonces la gente se queda como de “wow”, va la gente caminando y hasta me ha pasado que se queda sin caminar hasta que termino, o luego no les hago caso y vuelven a pasar, ya de repente me hablan “hey, hey, hey, es que hace rato te vi, ten 10 baros”. T
e encuentras de todo en el sema.

Al automovilista le puede separar de mí el carro, pues él está adentro y yo afuera, pero el espectáculo del malabar permite fusionarnos. Hay una unión cuando se da el contacto visual con la gente, una mirada puede decir muchas cosas, lo que posibilita una comunicación además de las sonrisas y otros gestos. Se debe de preparar el acto y saber cómo hacer reír a la gente, cómo proyectarle esos sentimientos, y sí logras alcanzar eso, tocas corazones, sentimientos y emociones. Es aquí donde empieza toda la magia, con una mirada.

El sema con el tiempo se vuelve un escenario donde dejas tu trabajo y esfuerzo porque siempre tienes que dar lo mejor y debes sonreír, pese a no saber cómo se encuentra la gente, tratando de hacerlos olvidar de sus posibles problemas que traen e incluso tú olvidarte de los tuyos. En el acto se da un break, se divierten, se ríen y se piensan bien las cosas, funciona como un antidepresivo al que se le mete sabor para contagiar a la gente.

Es mi momento para olvidarme, si le doy una hora es una hora en que me voy a olvidar. Es como una terapia porque de repente digo “me voy a olvidar de esto media hora, le voy a dar, no voy a pensar en eso” y todo el arte fluye, de repente me ha pasado que le doy y ya regreso con mi mamá y le digo “discúlpame, creo que te grité”. Cuando no quieres pensar en nadie o en algo te clavas en el sema hasta que se te olvida, y es por eso que yo creo que es requisito que te haga feliz, pero también libre.

Nuestro acto es como un menú, donde hay una entrada y esta entrada te lleva por cierto tipo de sentimientos. Como payasos trabajamos con todos los sentimientos y las emociones “Yo te pongo los primeros sentimientos, lo más relax para que empieces a degustar”, son códigos que nosotros entendemos, le llamamos inteligencia clown. Lo transmitimos y hacemos comunicación con las personas, así sea con las manos, con la cabeza, con los pies, se debe ser ágil. Damos arte y alegría a la vez.

Por más que se quiere ayudar, no se puede. No todo es risa y alegría, pensar en que nuestro arte es terapia no parece entenderse en la mente de todos. Estar de este lado del semáforo llega a causar nervios, e incluso pena, por los juicios que te puede llegar a hacer la gente o tu familia cuando te encuentran ahí. Esta sensación se va minimizando con la práctica y culmina cuando ya no temes a presentarte solo. Cuando estamos en el sema, vemos a nuestro público dentro de su cascarón, que es algo que aparenta y habla sobre su personalidad, como una representación de ellos mismos pero reflejada en el auto, a veces hasta hace creer sobre cuánto pueden dar monetariamente por el acto.

Es complicado cuando la gente te observa dentro de un carro pues pueden ser muy salvajes, por más que los observas nunca sabes qué es lo que puede pasar, por más que estén en su cascarón. Por ejemplo, los transportistas, nunca le doy a mi acto por donde pasa el camión que uso, no sé por qué no quiero que ellos me vean, porque seguro luego te dicen “a ver hazle” y es así como de wey, o sea, sí lo hago por diversión y porque lo amo, pero no lo hago nada más porque me digas eso ya me voy a poner a hacerle y no nada más para que diga jay que padre! y ya, no wey, me estás haciendo perder el tiempo no más porque me has visto que lo hago.

También hay gente que desafortunadamente es prejuiciosa y tienen estereotipos de “hay es que esta persona es esto, es lo otro”, para ellos te ves todo pandroso. Sin embargo es un trabajo honrado y yo siento que el mejor talento que puedes encontrar no es en una escuela, sino en la calle.

Si tú hablas con un malabarista te van a sacar muchas ideas, somos muy inteligentes, pero desafortunadamente la sociedad no lo ve así, la sociedad nos cataloga como drogadictos, rateros, que no te digo que todos los malabaristas seamos buenos, hay banda que también le late la uña, o le late andar haciendo sus jaladas, entonces por unos pagamos todos.

Cuando estás en el sema nunca acaban los prejuicios, puedes experimentar diferentes todo tipo de violencia. Por ejemplo, hay gente que te menosprecian por lo que estás haciendo y te insulta verbalmente. Te juzgan sin entender. O sea, hay personas que cuando te ven haciendo tus rutinas de juego, de espectáculo, te critican por los instrumentos que utilizas. A mí sí me han dicho que el hula es para niñas, y me gritaban que pinche puto, y cosas así. Luego sí he visto que los señores me voltean a ver así como diciendo que qué raro, y empiezan a cuchichearse entre ellos, y sé que están hablando de mí porque traigo hulas. En vez de sentirme mal les demuestro que tal vez sí será para niñas, pero que tanto las niñas como los niños podemos malabarear, podemos hacer hula, podemos hacer lo que queramos, sólo es que tengamos las ganas y el entusiasmo, así que eso es lo que les demuestro. Sí es para niñas, pero también los niños lo podemos hacer.

Hay quienes se sienten superiores y con mucha importancia y de la violencia verbal caen en la violencia física. Y bueno, sí me han atropellado mis juguetes con las llantas del carro con toda la intención. Pero pues tampoco es de ponernos a decirles nada.



Te van a aventar el carro y debes de ser consciente de ello, pues te pueden atropellar, de todos modos ya están arriba de un maldito carro y en lo que tu reaccionas, esos weyes ya le aceleraron. Y si tú todavía te pones agresivo con los autos, te puede ir peor que a ellos. Por eso ya ni tienes ganas de luchar contra la violencia con violencia, sabes que estás totalmente perdido, porque estás haciendo algo ilegal, o mejor dicho, híper ilegal, que es trabajar en el semáforo. Y con tanto prejuicio que hay, ni quién se ponga de tu lado o te crea.

Hay hombres que por estar trabajando en el sema sienten que eres una presa fácil, se te acercan con el pretexto de darte una moneda. Una trata de que no le sabroseen con un “mira mamita, estás bien rica”, pero usan la excusa de darte unos pesos para que te acerques y decirtede cosas. Yo sí me acerco porque pues estás chambeándole, y preciso cuando ya estás ahí sobre del carro es que te sueltan su mierda. Es muy desagradable, la neta dan asco. Ya luego hasta me río en su cara pero la morboseada no te la quita nadie. Una vez así un vato me dio un peso para que me acercara y ya que me acerqué me dijo “a ver cuándo nos vamos a dar una vuelta juntos”, y yo así como no mames cabrón, como si tuvieras para ir a dar una vuelta, no? jajaja. Y también me han tocado dones que me han dado sus números telefónicos en papelitos, y yo los recibo porque vienen acompañados con una de a diez.

Recuerdo otro día que estaba jugando así en mi rollo y un vato se empezó a acercar mucho, y yo así de como que me hacía a un lado y él se volvía a acercar, y pues yo haciéndole así (moviendo el aro en diferentes direcciones); y le estaba pegue y pegue y nada más lo volteaba a ver cada que le pegaba así como de “wey, hazte para allá ¿no?”, y que no se quitaba y no se quitaba. Igual pues empezó a llover y nos pusimos debajo de un techo donde no había mucho espacio, pero sí suficiente para que no estuviera atrás de mí, como acosador. Como quiera me desesperé de que le estaba pegue y pegue y bajé mis juguetes. Y me puse a beber con mis compas y ese wey no se me alejaba, y me dice “síguele haciendo” y le contesté que ya no quería hacerle y me dice “¿entonces para qué los traes?”. Mejor le di completamente la espalda.

También weyes así en el pedo de joder me han dado dinero y me han dicho: “¡ay, mira mi amiguito!” y yo así de “¿wey, es neta?” Me da fastidio y pienso “mira los años que tienes y te sigues comportando así, o sea, no no no”. Por eso dicen que los hombres no maduramos, por pendejos como ustedes cabrones. En el sema por más que te lo tomes en broma y te puedes reír, sabes que es acoso y poco puede hacer en contra de ello.

En los últimos años he radicalizado mi postura, muchos compañeros que me critican, unos por asistencialista, me dicen: es que cuando conociste a los chavos de la calle renunciaste a otras convicciones, participabas más en lo social, en lo político; sí, pero no se puede estar en todos los frentes, también me canso. El caso es que no podemos normalizar la vida de la calle, las condiciones inmundas en que a veces vive la gente, o te haces a un lado o te radicalizas. Luego gente que quiero, algunos amigos, me dicen: “no te enganches con ellos”. Pero para mí es inconcebible no involucrarme con todo, qué le voy a hacer, soy un romántico y no puedo dejar de estar ahí hasta que algo se resuelve.



Y como si los prejuicios, la violencia y los acosos no fueran suficientes, incluso hay gente que puede o no denigrarnos como personas, pero que menosprecia nuestro arte como si fuera una actividad mundana. Aunque hay unos que te alaban, en especial los niños que te ven como un superhéroe, hay otros, en especial los adultos, que te ven como si les gustaría estar en nuestro lugar porque piensan que nos vale madre la vida, pero no es que nos valga, sino que vivimos de lo que queremos hacer.

Un día jugando con alguien que pasaba, empecé a hacer los visuales, y me dijo “Ay, eso yo también lo puedo hacer”, y le dije “si supieras lo difícil que es”. Sí, hay trucos que se ven bien escandalosos pero están bien fáciles, y la gente no le sabe y pide que lo vuelva a hacer, y hay trucos más difíciles, que me costaron un huevo, y se ven bien sencillos, y se quedan sin entender y dicen “¿eso qué?” y les digo “no sabes nada de lo que nos costó sacarlo”. Otra vez me dijeron “eso lo sé hacer” y le dije “a ver”, y él “es que lo hacía en la primaria” y yo “pues lo que bien se aprende no se olvida”. Según lo empezó a hacer y así y me dijo “no, no está fácil” y yo de “ya ves” y pues lo dejó de hacer. Mucha gente aunque lo intente seguirá sin valorar nuestro arte, y no lo entenderá, pero sé que muchos otro sí lo hacen, y es para ellos por lo que practico y mejoro mis rutinas, para los que respetan nuestro trabajo.

Hay un chavo de la calle que me quiere muchísimo, él es bolero. Me dice: déjame bolearte tus zapatos. Yo le digo: “no, me siento mal, yo me los boleo cuando pueda y si no puedo no me importa”. Me hace sentir mal que una persona me limpie los zapatos. Y eso tengo que decírselo, no voy a fingir. Si no se lo digo sería artificial, y así no se puede hacer nada de verdad. El afecto que uno les tiene es, como dice la canción, sincero. Algunos me abrazan y se me pegan los piojos, pero pues ni pedo.



Así como hay cosas negativas también hay experiencias positivas, cosas buenas y dices “¡Ay, qué bonita la gente!”. O luego cuando veo que las señoras van con su bastoncito y sé que no le voy a poder dar porque tiene ella que cruzar, - he visto como se les han aventado, o sea nunca se les ha atropellado pero están chingue y chingue ya cuando se pone el verde - entonces sí veo que estoy adentro, y veo que viene, dejo mis juguetes y la acompañó a pasar, o sea, le ayudo porque sé que no va a poder. Eso me da mucha satisfacción.

Al inicio era una sensación extraña estar haciendo mi acto en el sema, porque yo entraba y hacía contacto visual con la gente y la gente se quedaba como “¿qué va hacer?, ¿me va pedir dinero?”. Eso es lo que yo pienso que ellos pensaban, entonces sí era pedir dinero pero no hacerlo sin antes entregarles lo que yo sé hacer, mi arte. Me daba cuenta como cuando me esmeraba por hacer las cosas bien hechas, el semáforo era recíproco conmigo. Y este es el núcleo del sema cuando la unión de mi trabajo y el asombro del espectador se unen, es lo más bello, es el centro de nuestra labor y pasión.

La pobreza no se va a acabar, al capitalismo neoliberal no le interesa que deje de haber pobres ni que tengamos la más mínima seguridad de que vayamos a morir en la calle porque en su día no invertimos en afore. Y como no se va a acabar, hay que entrarle parejo a proponer, si no a resolver de raíz, a proponer que esto sea atendido en los límites del capitalismo actual. No vamos a transformar de manera radical la sociedad, ni las estructuras económicas, para que esto cambie, para que cambie nuestro modo de pensar y de vivir. Hay que entrarle proponiendo con mucha imaginación y sin clavarnos en obtener resultados globales porque no los veremos.



ESTACIÓN.

CASA

COMPañIA

- Muchos de nosotros llegamos a Casa porque nos deslumbró el entusiasmo con el que los compañeros armaron un show después del terremoto del 19 de septiembre de 2017. La ciudad dejó de funcionar pero no las ganas por recuperarla. Con los del show, me di cuenta que venían de una compañía que para ellos era como su Casa, un oasis en la aspereza de las calles, y yo quise entrarle. Aunque al principio fue difícil, pronto empecé las capacitaciones y pude entrarle con ellos, llegando a hacer incluso algunas presentaciones.
- A mí me invitaron a formar parte de la Compañía grandes amigos, con los que tenía una amistad de muchos años. Cuando fue lo del terremoto yo organicé un proyecto de hacer un circo social a los campamentos donde la gente estaba, queríamos llevar alegrías a los desahuciados.
- Cuando los vi en el Zócalo yo aún no formaba parte de la Compañía, en ese momento pensé que quería estar allá arriba con ellos. Verlos actuar te mueve a participar.
- La posibilidad de profesionalizarme fue lo que me llamó la atención de Casa, el volverse profesional, dar el paso más allá del semáforo, que es como estar jugando en el llanero, como jugar en la segunda división, pero ya presentarse así es como saltar a primera, estar en los festivales, en teatros, en plazas públicas, es como estar pisando canchas chidas.

El diagnóstico social nos llevó a darnos cuenta que no podíamos operar bajo la idea de la recuperación de espacio público porque muchos espacios ya estaban habitados por la gente en situación de calle. Tras darle muchas vueltas generamos una política pública fuera de la lógica de la limpieza social, a la que llamamos espacios públicos para todos. No se pretendía la recuperación a través del despojo, sino de la inclusión en el marco de los modelos participativos.

El diagnóstico social nos llevó a darnos cuenta que no podíamos operar bajo la idea de la recuperación de espacio público porque muchos espacios ya estaban habitados por la gente en situación de calle. Tras darle muchas vueltas generamos una política pública fuera de la lógica de la limpieza social, a la que llamamos espacios públicos para todos. No se pretendía la recuperación a través del despojo, sino de la inclusión en el marco de los modelos participativos.



La finalidad de la compañía es crear y formar artistas, profesionalizarnos, profesionalizar nuestro trabajo y dignificarlo para todos los demás compañeros que trabajan en los semáforos. Cada vez que nos vean a nosotros hablar del semáforo que los respeten y valoren. Y personalmente de que vamos a salir con experiencia, con horas arriba del escenario, con expedientes, con capacitaciones.

Tuve un compañero que trabajaba en la licenciatura de Cirko Demente que me empezó a contar de los talleres ya que él tenía más información a la mano que yo que apenas conocía. El primer taller que tomé fue con Santiago Malabar que es un pionero del malabarismo en México; él fue un gran apoyo porque más allá de que me enseñara un truco sobre malabar, me enseñó que puedes darle soporte a otra persona por el mero hecho de alentarlo.

Nos platicaron sobre el proyecto de Casa, de la capacitación por seis meses con los Strawberry Clowns, la contención psicológica, el trabajo social y los servicios que incluía como la lavandería y el comedor. El proyecto se basaba en ofrecernos una formación artística, cuyo producto final sería una obra para visibilizar nuestra realidad. Me convence.

El proyecto fue dirigido a personas que vivieran en situación de calle, no incluía a menores de edad. Muy pocos cumplían el requisito. Entonces se pregunta uno ¿qué pasa en nuestro caso que no vivimos en situación de calle?, ¿cómo se puede entrar?, etc., por ello se decide expandir el programa para personas que trabajan en la calle, es decir, se flexibilizó un poco el perfil.

A mí me dijeron que fuera, que estaba formando un proyecto con perfiles de que trabajaran, vivieran, se mantuvieran en las calles, que nosotros éramos el perfil ideal. Nosotros ya estábamos consolidados, no del todo porque sólo nos juntábamos los domingos y no teníamos mucho tiempo ni recursos para invertir, además no todos hacíamos lo mismo, el malabar y así. Sobre todo nos faltaba tiempo, porque al arte se le tiene que invertir tiempo y ese tiempo no nos los pagan. Entonces escuchamos que hay oferta de becas, de tener clases y que te paguen por eso. Lo vimos como una oportunidad pues iba dirigido a personas como yo que trabajaran en el semáforo.

Para la solicitud de la beca no nos pidieron nada, ningún papel, el único requisito era que trabajaras en un semáforo, y tenías que demostrar lo que hacías, tenías que hacer alguna rutina, no importaba si lo hacías bien o mal. Me entrevistaron, vieron mi perfil y de ahí entré a la compañía. Yo como papá soltero entraba directamente, con esto de trabajar en el semáforo. Pero tuve que esperar mi oportunidad mientras trabaja y entrenaba, y de pronto hubo un espacio, por un compañero le salió otro trabajo. Ya me tenían considerado porque ya los apoyaba, e iba a algunas clases.

Cuando la casa se abre sólo una persona tenía la dirección de todo. Antes no había coordinaciones, sino que él era el director general de la casa, y se encargaba de hacer que la casa funcionara, se encargaba de todo, de la parte clínica y de la parte cultural. Al poco entré a coordinar el área cultural y de espectáculos de la casa. Luego él se fue y Miriam se queda como trabajadora social y David como psicólogo en la parte clínica, de las terapias, de proyecto de vida y esas cosas.

Como administradores de Casa, no les pedíamos nada de papeles oficiales, porque se entendía que las poblaciones callejeras a veces no tienen acta de nacimiento ni nada de eso, entonces el registro era sólo llenar un formato sencillo.

No puedes hacer un proyecto con gente en condición de calle y ponerte purista desde el inicio, no puedes, pero su mismo cuerpo, su mismo cuerpo es el que se los exige, su mismo cuerpo les exige que lo dejen de hacer.

Tienes un espacio seguro, por lo menos aquí no veo que mis compas que fumen o se droguen, bueno, a veces no falta el que sí llegue fumado, pero es más personal. Lo veo como un espacio de contención y seguridad. Me saca de mi cotidianidad. Me da herramientas y me encamina a ser mejor. Así como me da opciones para no preocuparme tanto por otras cosas del día a día.

Mi rutina regular es levantarme como a las nueve, voy a la cafetería o a la Casa, me quedo hasta las tres después de la comida, me quedo a ensayar, después a la cafetería trabajo y me quedo hasta las diez de la noche y ya me voy a mi casa. O les ayudo, de todo, mientras este menos afuera sin hacer nada sólo pensando en el vicio, mejor me vengo Casa y pues ya pasas el día bien, ya comes. Se te va el día, estamos haciendo plomería, albañilería...

Cuando se inician las clases, pues nos empiezan a exigir disciplina, ya que éramos artistas de la calle con malos hábitos de la calle, que no llegábamos a tiempo, faltábamos y eso, conforme pasa el tiempo pues nos empiezan a exigir llegar temprano, ser constantes para poder ir armando algo, que al final ese era el propósito.

Todos somos artistas de la calle y tenemos muchas cosas en común, códigos, leyes, que sin decirlas nos la sabemos, yo veo mucha hermandad en la calle, amistad, amor, entre todos nos cuidamos, pero sin bajar la guardia. Casa es un lugar donde puedes bajar la guardia, sentirte en paz, dejar tu mochila, malabares, celular y que nadie te lo va robar. En cambio estas en la calle y el semáforo, así conozcas a todos y te caigan bien, tus cosas guardaditas, todo debe estar a la mano por sí que hay que correr. Dentro de la compañía no hay desconfianza pero en la calle sí, mucha.

El comedor lo aprovechaba yo para llamar a la gente y todo el rato que esperaban para la comida era el momento en que yo aprovechaba, me funcionaba bastante bien. Y eso es un éxito porque ahora la gente que llega a comer ya no se va a la hora que termina, sino que hay unos que se quedan e invitan, no solamente verbalmente si no con sus actividades a que los demás se acerquen y se queden.

Bueno normalmente hemos visto que es muy difícil sacar la calle del cerebro porque la calle te adopta, la calle te arropa, y también puede ser una cárcel para ellos.

Hasta ahorita lo he
vuelto a sentir, **el ser
parte de algo, que te
tomen en cuentan.** Pero
también nos hace falta
este asunto de platicar,
**muchas veces aquí nos
reunimos para platicar**
este asunto de trabajo,
de responsabilidad, y
no vamos más allá como
una relación meramente
más profunda, con la
convicción más allá de lo
políticamente correcto,
según yo.

Cuando se inician las clases, pues nos empiezan a exigir disciplina, ya que éramos artistas de la calle con malos hábitos de la calle, que no llegábamos a tiempo, faltábamos y eso, con forme pasa el tiempo pues nos empiezan a exigir llegar temprano, ser constantes para poder ir armando algo, que al final ese era el propósito.

Todos somos artistas de la calle y tenemos muchas cosas en común, códigos, leyes, que sin decirlos nos la sabemos, yo veo mucha hermandad en la calle, amistad, amor, entre todos nos cuidamos, pero sin bajar la guardia. Casa es un lugar donde puedes bajar la guardia, sentirte en paz, dejar tu mochila, malabares, celular y que nadie te lo va robar. En cambio estas en la calle y el semáforo, así conozcas a todos y te caigan bien, tus cosas guardaditas, todo debe estar a la mano por sí que hay que correr. Dentro de la compañía no hay desconfianza pero en la calle sí, mucha.

Para formar una compañía se requiere crearles una necesidad por el aprendizaje y construir sus propios objetivos, lo cual, no fue nada fácil porque luchamos contra peleas, enfermedades y una violación; fue algo complicado porque al mismo tiempo que tienes que mantener una distancia, también tienes que cobijarlos. Tuvimos que afrontar estos conflictos enseñando que “el trabajo es el trabajo”, y que había otros momentos para detonar ese sufrimiento, angustia y dolor por medio de ejercicios que realizábamos al final de cada clase, en donde ellos sacaban toda esa basura social y nosotros los escuchábamos y recordábamos que ellos pueden reconstruirse en el presente para tener un mejor futuro.



No es tan fácil en Casa pero tampoco desistí, porque estar allí me permitía otras cosas como no estar todo el día en el semáforo, tener una contención (en cuanto a drogas y problemas de conducta), conocer personas que les gustaba lo mismo que a mí, formar vínculos más profundos, tener un espacio para entrenar, etc.

Vengo a colaborar con mi taller de figuras de papel, tres días a la semana, pero luego hay veces que son eventualidades, fechas importantes, entonces se me pide que venga en esos horarios especiales. Estoy aquí en ese horario, después de la comida si ya no se queda nadie, pues ¿a qué me quedo yo? Es a la hora que me voy, cuando ya me voy de aquí para completar mis necesidades de financiamiento me voy a pepenar, como llevo mucho rato viviendo en la calle aquí en la ciudad, nunca me falta que hacer.

Casa me da la oportunidad de transformarme. Como parte del proceso que debo cumplir para expiar mis pecados. Este circo me está ayudando mucho. Yo me siento parte de esto, mi tirada es recuperar un poco lo que perdí, no dejar esto, más bien llevarlo conmigo, esto es más de casarte con el proyecto, trato de ser humilde, tragarme mis palabras. Le cuesta a la gente compartir cosas, lo que sea; un conocimiento, la comida, agua, ahora eso llévalo a grandes cosas, ¿por qué no compartirlo? Es un proceso que tengo que hacer para recuperar a mi hijo, la confianza de su mamá. Compartir lo mucho o poco que sé a gente que no conozco.

En Casa se tiene que **manejar mucho el respeto para mantener la integridad**; era aprender cómo abordarlo, por ejemplo, no les ibas a decir: “A qué pedo, pásame las tortillas” o “Échame una tortilla”, más bien era: “Oye, disculpa, ¿me podrías pasar una tortilla?”

Hay bienes morales, bienes materiales porque hay una paga, bienes emocionales porque me siento bien, me hace sentir parte de algo. Muchos de nosotros no tenemos un soporte en Casa o alguien que nos escuche y este es un lugar de escucha. También es un lugar de contención y expulsión de emociones.

Hay jóvenes que están tomando las riendas no sólo para cambiar ellos, sino también para cambiar las cosas de nuestra sociedad, como defensores de derechos humanos, o en programas de la sociedad, pero los adultos no lo ven, porque se enfocan en cosas muy banales como tener un carro.





A la par que se capacitaban profesionalmente se les daba lo que era un taller de proyecto de vida, donde se les enseñaba algo tan básico como derechos humanos, trata de personas, y eso les impactaba.

Cuando estoy aquí en la Casa de Arte y Cultura para la Vida, me siento muy motivado. Cuando estoy con todos los compas ahí practicando, se junta una buena vibra, y es una motivación diferente a cuando estás solo; pues no me siento igual, aunque pueda practicar lo mismo que aquí. En la casa me enseñan nuevos malabares y un poco de teatro.

Para alguien que tiene las ganas de salir adelante, con ganas de superarse y de querer hacer algo chido, además de querer aprender cosas nuevas, para eso está Casa.

Hago de todo, tenemos que ir a cuatro-cinco parques con talleres distintos. Entro haciendo producción, sonorizaba el audio y hacia las luces. Después les propuse tocar música en vivo y toco la batería.

Procuramos dar talleres que vayan más allá de su arte, para formarlos de forma más holística.

**La última agenda fue de talleres como:
Apoyo a tareas, Modelado, Enmarcando mis recuerdos, Piñatas, Cartonería, Artes plásticas, Pintura, Clown para discapacitados, Tejido, Ludoteca y bebeteca, Capoeira...**

Uno de los beneficios más importantes es el conocimiento que nos imparten los trabajadores sociales, y también el de los talleres que tomaba. Por ejemplo, el de capoeira me gustó mucho, así como otro taller donde aprendimos hacer cremas, bloqueadores solares y todo a partir de cosas naturales.

El papelito habla. El artista de la compañía ya está capacitado por profesionales y el artista de la calle no. A veces el artista de la calle supera en conocimientos y habilidades al artista de la compañía o artista escénico, pero muchas veces el papel es el que habla más. El que tengas un reconocimiento por lo que haces, que diga que eres artista.

La Casa es un ciclo, hay que tener un plan B después de ella. Lo bueno es que saliendo ya tengo un currículum vitae como artista, mi portafolio ya con evidencias, algo más preciso. Me gustaría verme ya consolidado como un artista, ir mejorando mis habilidades.

En algunos talleres sí me dan diplomas, en otros no. Es más ir a aprender teoría y práctica que un diploma, aunque es importante porque es parte de tu currículum y es algo que te avala. Los talleres son más formativos, el aprendizaje se ve porque hay una mejoría: tu trabajo habla por ti.

Casa me aporta en cuestión de mi profesionalización artística, mucha empatía con mis compañeros, entender su situación, cómo congeniar con gente como yo y así apoyarnos unos a otros, tener nuevas herramientas para intervenir en la sociedad (cómo impartir un taller, cómo hacer y qué decir en un obra, etc.).



Pasado el tiempo, se armaron los reglamentos internos, de hecho ya había algunos pero llegó el punto en que no se respetaron, por lo que se incluyó un contrato que decía que teníamos que comprometernos a llegar temprano, limpiar el lugar, mantener el baño limpio, colaborar en la casa, servir en el comedor, etc. Entonces ya fue más formal esta parte de adquirir un compromiso.

En cuanto al consumo de drogas fue un objetivo que difícilmente se cumplió, hoy día ninguno de los chavos lo ha hecho. Esto depende mucho de la propia perspectiva porque por más que te digan que lo tienes que dejar, no lo haces.

De entrada está el derecho a la cultura y dignidad. En el espacio de la Casa de Arte y la Cultura para la vida teníamos el derecho a la comida, a un hogar, una vivienda, que aunque no era de tiempo completo, fungía como tal: podías dormir, comer, lavar tu ropa y bañarte.

Cuando estuvimos tomando el curso de la Compañía, recibíamos un apoyo de \$2000 mensuales que tardaban mucho en llegar, solo recibimos un pago a tiempo, los demás se atrasaban. La finalidad de este sustento económico era en vista de que dejáramos el semáforo para meternos de lleno en el curso, porque este requería una disponibilidad de horario de toda la mañana y parte de la tarde; pero, en realidad, la mayoría iba a semaforear por las tardes.

La compañía me hace valorarme, me hace ver que tenemos mucho para dar, porque a veces el semáforo si te estanca, veo a muchos compañeros que son muy talentosos y no han salido del semáforo, y no salen y aunque ganan bien no salen de ahí. Ellos son artistas, son grandes artistas, pero el hecho de formar parte de una compañía con renombre si genera que te la creas más, que te la vayas creyendo.

Antes no tenía los recursos que tengo ahora. Como la convivencia que ahora tengo con tanta gente que nos enseña un montón de cosas, que nos ayudan a mejorar nuestras presentaciones, tanto en el sema como en el escenario; recibir pláticas, talleres, me hace pensar en ciertas cosas. Como que, si yo estoy aquí es porque soy un chingón y puedo hacer muchas cosas; esto fue lo que hizo que me aplicara.

No es casualidad que yo esté haciendo esto, esto no es nada más es una justificación para hacer cositas bonitas. Yo puedo contribuir, entonces llegar aquí, ver cómo está la situación y convencerme que vengo a aprender, pero también a aportar a los demás.

No es nada más de ser artesano; no estoy aquí nada más por la necesidad de tener una cama, de trabajo, sí la tengo; pero no se queda ahí. Además, que sí creo que hay la posibilidad de seguir desarrollando proyectos.

Yo sabía que al quedarme ahí tenía la oportunidad de obtener algo, de tener la profesionalización, de aprender algo nuevo. Es para dar el siguiente paso, ser un artista independiente, la casa o la compañía te lleva a nuevas cosas, a nuevas oportunidades.

Pertenecer a esta compañía me hace sentir especial, orgulloso de ser lo que soy, que tengo una familia externa, que soy parte de algo. Antes, en el intento por encajar o querer entrar a algún círculo, queriendo ser parte de algo que no era, pase mi adolescencia haciendo estupideces para agradarle a la gente. Ahora hago estupideces para agrardarme a mí y a ellos les agrada eso.

También me hace sentir querido, aceptado, un poco libre, confrontado, mimado y lo más importante, me hace sentir pertenecer a ese lugar, a lo que somos, a lo que vamos. Me hace sentir que puedo encontrar en este lugar lo que quiero ser, mi camino, me hace trazar mis metas y ser más centrado.

El verlos a diario los hace parte de mi vida, incluso los veo más que a mi papá o mi mamá. Ahora puedo decir que nuestra relación de cómo estábamos a cómo estamos ahora sí ha cambiado mucho, ahora nos vemos más como una familia, como una hermandad que se une por algo: la artísteadad.

La cuestión social,
“llevarle esto a la
gente”, me hubiera
gustado aprenderlo
así, que fueran a mi
barrio, que no les diera
miedo, **“-y mira, no**
nada más puedes ser
asesino, o taxista (con
todo respeto), **hay**
más cosas en la vida, e
igual no tienes que ir a
la universidad si no te
gusta-”.

Lo que primero han superado es a sí mismos, lo que primero te superas es creer en ti, es creer que no te mereces tener porque dormir todos los días en una banqueta, vivir en la calle es una consecuencia de las desigualdades económicas y sociales, de las injusticias, no es un derecho humano. Luego, la criminalización hacia su labor, la estigmatización de sus propias familias. Hay integrantes de la compañía a los que sus familias nunca han ido a ver porque consideran que trabajar en la calle es una actividad de cuarta, una actividad vergonzosa. Hacemos todo esto para que sus padres y madres se den cuenta que no tuvieron unos vagos, que están haciendo algo muy creativo y muy productivo.

Nos hemos convertido en artistas lentamente y ya se comienzan a sentir los frutos de todo el trabajo **y a tener más disciplina en esto del circo.** El programa de Resistencias Colectivas y la Compañía de Inclusión Social funge para nosotros un papel que hace falta en las calles para sensibilizar el trabajo de calle. **Nuestra visión del mundo del arte urbano se ha transformado,** gracias a la dedicación, y la comprensión de lo que es nuestro cuerpo y nuestro arte.

Es diferente estar en el sema a un escenario. Aunque al sema también lo considero como un escenario, es genial poder pisar un escenario formal; ver los rostros de la gente que tienen la atención puesta en ti. Ver cámaras, eso me hace sentir muy bien. Ya no le brincas al público desde el sema, ahora público va a ti.

Puedo pasar de ser un artista callejero a ser un artista escénico y no hay pedo, me bajo a la calle otra vez y me subo al escenario y no tengo problema porque vengo de la calle. A diferencia de los artistas escénicos pasarse ser artista callejero es muy duro para ellos y el artista completo debe tener de todo.

El primer reto es convencer a tu familia de que dedicarte a las artes puede ser fructífero, porque en nuestro país no hay una conciencia de que lo artístico te deje para subsistir.

El segundo es el prejuicio hacia el cirquero y payaso que se concibe como algo peyorativo, y no como artistas.

El tercero son las figuras públicas que se encarga de alimentar ese estereotipo presentando personajes nefastos que se pintan de payasos, se encueran y hacen shows para adultos.

En un escenario cambia la perspectiva, incluso la de tus amigos y familiares, porque ya no te ven como el wey del sema, te ven como algo más. Te enriquece como humano y como artista.







Las presentaciones, pese a tener lugar en escenarios, llevan consigo el aire de la calle, la luz de los semáforos, memorias sensoriales que se cruzan con las de los espectadores propiciando una pasarela transespacial entre el voltaje de la calle y el del show. En esta pasarela se intercambian las valencias neutras y negativas del trabajo en los semáforos en el cotidiano, por las positivas de un público vibrando admirado

Para mí el artista del semáforo y el de la compañía no son diferentes porque estoy haciendo lo que amo y me encanta, tanto el del semáforo como el de la compañía, ambos son felices. Soy el mismo en los dos lugares y eso espero que nunca cambie, porque hay muchos que les da el artistómetro, que hasta se burlan de los semaforistas de la calle. Ya no voy tanto al semáforo donde antes veía a mis amigos. De repente me doy el tiempo de ir y decirles que si se puede hacer algo más, que dejen otras adicciones. Ellos me han enseñado muchas cosas en el semáforo, ojalá que yo nunca cambie, el yo del semáforo, porque son mis raíces, así me pare en Bellas Artes quiero seguir siendo ese ser humilde.

El hecho de ser humilde te hace ser más artista y más humano. Ir a talleres te forma como artista, pero cada uno decide qué tipo de artista ser. Cuando se te sube puedes ser un artista ególatra, egocentrista, etc., Y de nada sirve ser un artista si antes no eres un buen humano.

Muchos de los artistas se encasillan, se ahuevonan y no buscan su profesionalización, solo buscan estar en un lado, pero, **mientras más te enriquezcas de polos opuestos, tienes más oportunidades.** Todo esto te categoriza y te posiciona en un peldaño más arriba que otra gente.

Llega el punto en que el ego te gana y por asistir a un taller tú vocecita interior dice “ya soy mejor”. Eso te cierra puertas por no ser humilde o agradecido.

Nunca pierdas el piso, no seas ególatra, esfuérzate mucho, nunca dejes de hacer lo que te gusta, desarrolla nuevas habilidades, busca distintas herramientas que te ayudan a crecer, empápate de arte y cultura (cine, música, museos), enfócate en qué quieres decir y cómo lo vas a decir, comparte lo que sientes y piensas, prepárate. No pierdas de vista tu objetivo y dale, no importa que los demás te digan que no vas crecer en eso, que eso no es un trabajo o que no estás haciendo nada.

Ahorita que veo a la bandita con la que he compartido en la calle y que van a verme a las funciones me dicen: “¡no manches, tú eres como una inspiración para nosotros!” Ellos me dicen que gracias a lo que hago ellos ya salieron de calle. Y pienso, ¡chale!, yo estaba así. Pero fue mi decisión, y me aferré a ella, lo que me hizo cambiar.

La compañía ha revertebrado su vida cotidiana, el darse cuenta de que a la gente le gusta lo que hacen, que además son capaces de hacer más, de ir más allá en su profesionalización como cirqueros; decidieron tomarse en serio los ensayos, sus rutinas de entrenamiento, y hasta su dieta y su relación con el consumo de sustancias. Aunque algunos sigan viviendo en la calle, la compañía los mantiene con otro aire, con otra energía más liviana y a su vez más reposada en una idea de lo que quieren, de hacia dónde van.

**Gracias a lo que hago,
al arte, a lo que sé
desarrollar día con
día, es lo que utilizo
como mi arma, no es
sólo decir mi arte, el
arte hay que utilizarlo
como arma, saber cómo
utilizarlo al momento
de dar un show o habla
de inclusión con otra
persona.**





En un principio, buscaba malabarear y llevar un mensaje para las personas que estuvieran en un semáforo, pero eso se fue perdiendo y actualmente sólo malabareo, es algo de lo que no estoy orgulloso, **pero a veces estamos tan detrás del dinero que nos olvidamos;** no digo que ya no busco visibilizar algunas cosas o dignificar mi trabajo, sino que ahora me absorben más otros gastos como: pagar sesiones de cursos y talleres, pasajes de traslados, comidas, material...

Me dicen que mis malabares son chidos y me doy cuenta que el arte ayuda a que los demás no te agredan. Con lo que hago en los lugares en los que ando es tener ese respeto, muchos dicen que se ganan el respeto en los tiros y yo no, **me choca la violencia, te lo ganas así, siendo la banda, hablando, siendo sincero.**





Las chicas y chicos de la Compañía por la inclusión social son prueba de ello, les preguntamos ¿por qué circo? Porque estando en la calle se pueden hacer muchas cosas como vender dulces, limpiar parabrisas o lavar carros, pero ¿por qué se elige al circo como herramienta de subsistencia? Justo tiene que ver con ese llamado; lo primero es más fácil, pero hacer malabares, usar fuego, subirte a un monociclo o zancos requiere de vocación y preparación.

Yo he hecho circo social sin saber lo que estaba haciendo, porque he hecho presentaciones en primarias. Los niños me ven y me dicen: entra, y así me meten de la nada a sus escuelas. Eso es una inspiración para darles show a los niños. En la Casa vine a entender lo que es el circo social. De aquí he tomado herramientas, técnicas y aprendizajes.

El escenario se convierte en un portal por el cual transmito y me transmiten el mundo. Es mi punto de contacto con otras realidades. Ya no soy quien busca unos pesos, el que busca que pase el día. Tampoco soy el que entrena y pone a prueba sus habilidades. O el artista consumado en un escenario de renombre, va más allá, tiene que ir más allá que eso. Ahora soy un humano que encontró una forma de comunicarse con los demás, para tratar de mejorar las relaciones entre todos nosotros.

Entonces, la segunda gran aportación social es que se conviertan en agentes de cambio, que a través de ellos empiecen a jalar a otros en su misma condición para poder decir: “¿Qué crees?, sí se puede, sí se puede cambiar.”

- También algo de mi rutina es buscar nuevos lugares, nuevas opciones de aprender y compartir cosas, este colectivo nada más es uno y le dedico ese rato, esos días y se los dedico totalmente con emoción. Pero también colaboro por lo menos con otros dos colectivos, pero sí es más relajada mi colaboración con ellos.
- Ahora me quiero dedicar a la intervención social a través del circo, no sólo del malabar, sino de otras técnicas y herramientas circenses que me permitan lograr el cometido. Aún no tengo definido de qué manera, pienso en varias líneas.
- Me gustaría entrar en la ENAH y trabajar con la etnohistoria y tal vez abordar distintos grupos étnicos desde el conocimiento de sus usos y costumbres y llevar la oferta circense a estos lugares. Muchas de las veces tenemos cosas sociales, pedagógicas y psicológicas, pero falta esta labor de campo.
- Es muy diferente dar un taller aquí en CDMX con malabaristas o gente que hace circo, que llegar a un lugar lejano y empezar de cero y les voy a dar herramientas para la vida, te van a decir “wey, qué pedo”.

- Quiero llevar el circo a las comunidades olvidadas, a la montaña más lejana, a la parroquia de la iglesia de hasta allá, a llevarle un show a los niños los domingos, es la gente que menos consume arte. Yo tengo los recuerdos de cuando a mi escuela llegaban obras de teatro, entonces para ellos ha de ser igual de decir: vino un circo un día. Nunca se les va olvidar y si en uno de ellos dejo la semillita sembrada eso es lo mejor, mucho mejor que el dinero.
- Estar siempre buscando contactos, es decir, estar buscando el trabajo de los demás, porque te vas dando cuenta de que también te puedes ir involucrando con más banda que hace música, poesía o algo para expresar algo más, o hacer un proyecto y darle voz: cómo o con quién puedo combinar mi trabajo.
- La Casa y la Compañía es un destino, pero ese destino es ver las puertas que quieres abrir hacia el futuro.







Pasos a Desnivel

Paisajismos
académicos como
telón adyacente



na Mexicana



POR UNA POÉTICA DEL CLAROSCURO

**Artesanía de las
narrativas
del malabarear de las
juventudes en las calles**



Pablo Hoyos González



Hilton Mexico City Reforma

HOTEL Y CENTRO DE CONVENCIONES
CIUDAD DE MEXICO



I. De cómo se dio en ir haciendo *Semáforismos*

Como anuncia la “nota al lector”, *Semáforismos* es fruto de un dispositivo de investigación colaborativo en el que hemos procurado producir unas narrativas plurales y heterodoxas que son la reunión entre dos flujos narrativos donde cada uno de ellos es fruto de la composición coral de una voz múltiple. Uno de los flujos corresponde a la coral que emana de los “itinerarios corporales” (Ferrándiz, 1995, 2004; Esteban, 2013) de las muchachas y muchachos que integran y/o integraron (en el momento de la investigación) la Compañía de Circo por la Inclusión Social. Y el otro, con la coral de trabajadores de la Asociación Civil Resistencias Colectivas. Cada afluencia textual es una construcción híbrida donde se atraviesan diferentes voces, estilos y tipos de enunciados.

Decidimos coordinar rizomáticamente ambos flujos narrativos, pues la Compañía de Circo por la Inclusión Social emerge dentro del proyecto extenso de Resistencias colectivas AC. La creación de la compañía se circunscribe al interés de la Asociación Civil por generar una propuesta para los jóvenes que se encuentran en situación de calle y/o que trabajan en los cruceros de la mega urbe haciendo malabarismos y demás prácticas circenses. En la voz de la directora de la AC y de la compañía, Magali Cadena:

El resultado del proyecto fue la creación de un modelo de atención para poblaciones callejeras a través del arte y la cultura. Y como mi quehacer profesional siempre ha estado enmarcado en las políticas culturales y las juventudes, mezclé estos elementos para diseñar un modelo de atención que se llamó: Casa de Arte y Cultura para la vida. Donde la Compañía de circo por la inclusión social fue una de las células principales del proyecto (Cadena, Hoyos y Hernández, 2020: 44).

El proyecto de investigación se viene gestando desde que nos encontramos en el contexto de la Feria de las Culturas Amigas de la Ciudad de México (2019). La Compañía actuó en un espacio que me habían pedido que coordinara, y tras conocer su trayectoria platicamos sobre la posibilidad de hacer “algo” en conjunto. Semanas después convocamos a una reunión entre el equipo de investigación de los estudiantes de Metodología 2 de la licenciatura de Psicología social de la UAM-I, los trabajadores de Resistencias Colectivas AC, y las integrantes de la Compañía. En tal espacio expusimos nuestra voluntad por armar una investigación conjunta, y nos imaginamos colectivamente cómo podría ser. El punto nodular que se formuló consistió en realizar una investigación politizada en la que se diera cuenta alto y claro de las complejas condiciones de vida a las que se tienen que enfrentar las juventudes en la Ciudad de México, en la medida en que el conocimiento que fuéramos produciendo se situara en los itinerarios corporales de las muchachas y muchachos integrantes de la Compañía, así como en la experiencia laboral incorporada de los trabajadores de la AC¹.

En esta sintonía, nos planteamos hacer una investigación colaborativa, participativa en lugar de participante (Berraquero-Díaz, Maya-Rodríguez y Escalea, 2016: 52), donde la relacionalidad entre los muchachos de la Compañía, los trabajadores de Resistencias colectivas, y nuestro equipo de

¹. Desde la brecha abierta por las epistemologías feministas, Donna Haraway (1995) mostró el camino para romper la dicotomía entre el sujeto que investiga y el objeto investigado, además de advertirnos que siempre nuestra mirada es situada.

investigadores noveles de la UAM-I se fuera forjando como una “compañía epistémica”, como compañeros de procesos reflexivos que asuman el riesgo de la incerteza de la investigación y de la producción de conocimiento (Scheurich, 1995). Así como de criticar y abrir los límites de la regulación de las comunidades de saber que configuran las disciplinas, que circunscriben al investigador en un campo acotado y jerarquizante donde él es el director de orquesta².

En una reunión más, fuimos acordando las primeras aproximaciones tentativas para comenzar a trabajar. Por ejemplo, las muchachas y muchachos de la compañía, prefirieron tener espacios de reflexión y análisis independientes de los trabajadores de resistencias colectivas, y así lo hicimos. Gradualmente fuimos co-ajustando las preguntas de investigación, los tiempos y los modos del proceso de trabajo, los métodos, las formas de producir datos y las formas de hacer públicos los resultados (Biglia y Bonet-Martí, 2009).

2. Por una poética del clasoscuro (en investigación)

Semaforismos se funda sobre el destello de las metáforas lumínicas de de-velamiento, de la revelación que viene a manifestarse no sólo fruto del iluminismo sino también del titilar de la penumbra, del saber incorporado que se construye cuando se habitan los semáforos subiéndose a su ritmo desde otro lugar que no es el del peatón ni el del conductor. Un habitar los semáforos que nos planta sobre sus juegos de luminosidades en lo que dura una

². Tal y como señalan Lury y Wakeford (2012: 4-6), la relacionalidad y la participación son tropos dominantes para acercarnos al incesante proceso de reorganización de la producción del conocimiento en el capitalismo. Hemos de cuidarnos de caer en la simplificadora receta de porque nuestro dispositivo de campo es colaborativo, relacional o participativo, ocupe ipso facto una posición epistémica situada. Hay que luchar contra el cliché del eslogan que jura que toda investigación colaborativa ha venido a “democratizar” los artefactos de producción de conocimiento, el saber y sus redes de distribución.

tarde, en lo que dura un semáforo, para subirse al tamborileo del ámbar, sacarle las monedas al rojo como quien surfea una ola del pacífico, una ola que es un espacio de trabajo, una ola que se traduce en dos ruletas de pelotas sobrevolando el paso de peatones mientras pedaleas a medias el monociclo.

Una luminosidad cambiante, lenticular, colorante y colorada, intermitente. El semáforo citadino, faro de la civilización, objetualidad rectora de las sociedades de control donde lo que prima es la libre circulación cuyo flujo no se interrumpe más que funcionalmente por breves lapsos que asisten a la continuidad de un torrente infinito, las 24 horas de los 365 días del año. Luminosidad gramatical: rojo de alto, verde de siga y acelere, ámbar de valórelo usted mismo. Pero nuestra apuesta no es por una poética ilustrada, sino por una poética iluminista en términos rimbaudianos, donde la claridad sólo invita a partir de nuevo, a ir hacia la exploración de otros contornos, texturas, superficies, afecciones, sensibilidades. “¡Partida en la afección y el ruido nuevos!” (Rimbaud, 1873/2001: 118-119)³. Una mirada que se trabaja desde el inconformismo de lo dado, de lo conocido, del saber-poder autoprofético y objetivizante. Una videncia, que dijera el poeta, a la que se aspira a intervenir en “la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad” (Ranciere, 2000/2009: 10).

Porque como reivindicara el poeta Leopoldo María Panero (1993), “la luz no es nuestra”, nos es impuesta, somos iluminados y nombrados por el otro⁴. Volviendo sobre las letras que Rimbaud le dirige a su viejo maestro Izambard: “es falso decir: pienso. Se debería decir: se me piensa” (Rimbaud, 1871/2003: 276). Es así que en la más razonada oscuridad de la celda, del lugar de trabajo,

³. Corresponde al último verso del poema “Départ”, “Partida”, de Iluminaciones.

⁴. “Todo lo que puede hacerse en una época sólo puede hacerse si sale a la luz (...) del mismo modo que todo lo que se piensa en una época, todas las ideas de una época suponen un régimen de enunciados” (Deleuze, 1985/2013: 26).

del salón de clases; el prisionero, el escolar, el loco, el obrero son seres luminiscentes, metamorfoseados kafkianamente en luciérnagas porque es la visibilidad por la que el poder se asegura su efecto. “Cada uno, aislado de los otros, separado de ellos, sin contacto con ellos, vuelve a devenir visible a través de la mirada de la vigilancia” (Deleuze, 1985/2013: 57). Así, las luces del semáforo son la economía de fichas de una psique colectiva que opera en términos cognitivoconductuales, que evidencian el punitivismo y la competitividad del capitalismo neoliberal, ese *ironman* de autosuperación donde cada quien aspira a obtener su propio oro productivista.

La poética del claroscuro es la que lucha contra el cliché visibilizante (Deleuze, 1891/2002), como Francis Bacon pelea contra el lienzo lleno, recubierto, recargado por la historia de la pintura, el claroscuro consiste en jugarle a las escondidillas a la mirada del régimen de visibilidad. En hacerle al escorzo manierísticamente, en jugar a hacer difuminatti, a pegar el rostro deformándolo en un vidrio como Ana Mendieta, a travestirse de Nosferatu y salir al mall, o como le dijera por carta Rimbaud a Paul Demeny, cargándose de humanidad, siendo toda la humanidad, pasando mi yo por todos los otros que soy, y por los “animales incluso” (Rimbaud: 1871/2003: 279). En definitiva, se trata de multiplicar lo visible/sensible/enunciable tergiversándolo, multiplicándolo, metamorfosizándolo.

La metamorfosis, es uno de los juegos principales de la poética del claroscuro que se propone. Para Deleuze y Guattari (1978) la “metamorfosis” es una máquina de generar sinsentidos, y con ella mediante el lenguaje deja de ser representativo, “está arrancado al sentido, conquistado al sentido, realiza una neutralización activa del sentido (...) formando una secuencia de estados intensivos, una escala o un circuito.” (1978: 35). El sentido propio y el sentido figurado se desmoronan quedando a flote una distribución de intensidades. No se trataría de una comparación entre el comportamiento o características de una animal con las de un hombre, y mucho menos un juego de palabras, consiste en extraer del lenguaje tonalidades sin significación. No hay



hombre, ni animal, cada uno desterritorializa al otro en una conjunción de flujos, en un continuo de identidades reversibles. Una tensión poética que continuamente trata de escabullirse de los regímenes de visibilidad, enunciación y sensibilidad, una y otra vez, persistentemente, porque zafarse es análogo a la captura porque aunque te hayas zafado has de volverte a zafar. Tensionar que poetiza de lo lindo el escritor cubano José Lezama Lima (1988/2007).

Incorpora una sola palabra y la devuelve como el trazado de la tiza; aísla, por las intervenciones atrópicas en la senda, las acumulaciones de sentido, las destroza o dispersa y, al final, se reconstruye prisionero del sentido. Interroga desdeñosamente, en la extensión que domina, y siente en la dimensión que castiga la aparición de los objetos que entrelaza, para romperlos de nuevo en una ausencia que logra imantar la corriente. Maravilla de una masa acumulativa que logra sus contracciones en cada uno de los instantes, estableciendo al mismo tiempo una relación de remolino a estado, de reflejo a permanencia, como de golpe en el costado o de escintilación errante detrás de la prodigiosa piel de su duración. (Lezama Lima, 1988/2007: 189).

Para cerrar, aterrizando en el plano metodológico, la poética del claroscuro apuesta por producir narrativas que pretenden y no que logran, que merodean y no que descubren. Narrativas cuyo motivo no es explicativo, no es vislumbrante, si no poiético. Por eso se vindica una investigación resistente, enselvada, inventiva a la contra de los regímenes de visibilidad/enunciación/sensibilidad. Pues se concibe la creación de relato no como excavación veracionista en el mausoleo nemónico donde obtenemos la verdad esperada, sino como una producción creativa donde el resultado no da cuenta de la “carrera” vital de nadie, sino de los claroscuros de una amalgama compleja donde no todo ha de ser dicho ni ser tendido al sol, sino dicho y mostrado tácticamente.

3. La producción de narrativas. De los itinerarios corporales a la narrativa coral

Resaltamos la importancia de tomar, de hacernos con, y jugar, con el diseño o rediseño situado de los métodos de investigación en Ciencias Sociales. Y ponernos manos a la obra a analizar “cosas complejas, difusas y liosas” (Law, 2004: 2), sin tener la pretensión de “aclararlas”, manteniéndolas en el lío del claroscuro, tal y como se disertaba en el apartado anterior.

Tras plantearnos que la vía para realizar la investigación podría ser la de escribir un libro que aún no sabíamos cómo podía ser. Pues cabe mencionar que la Asociación Civil estaba inmiscuida en la producción de un documental sobre el proyecto de la Compañía. Comenzamos a especular imaginativamente con la forma-contenido de nuestro libro. Primero, detectamos que podíamos caer en la metáfora de la muñeca rusa, y tratar a los muchachos y muchachas de la Compañía como integrantes cautivos por la Asociación Civil. Al compartir estas reflexiones, las y los “integrantes” de la Compañía se mostraban agradecidos para con el proyecto institucional, pero preferían enunciar sus vivencialidades en un marco coordinado al quehacer de la mentalidad y las prácticas de la institución. Con la venia de la institución y de las muchachas y muchachos, hicimos al acuerdo de construir un proceso de acercamiento diferenciado entre las muchachas y muchachos y los trabajadores de la AC.

- Producción de narrativas a partir de los itinerarios corporales

Las narrativas consisten en “la creación de significado en retrospectiva, la configuración o el ordenamiento de la experiencia pasada” (Chase, 2015: 69), en un ejercicio creativo de memoria social (Vázquez, 2001). En palabras de Susan Chase (2015):

La investigación narrativa contemporánea puede caracterizarse como una amalgama de enfoques analíticos interdisciplinarios, diversas perspectivas disciplinarias y métodos tanto tradicionales como innovadores, todos girando en torno a detalles biográficos tal como los narran quienes los viven (2015: 59).

Nuestra producción de narrativas parte de las memorias corporales de itinerarios individuales que abarcan diferentes temporalidades. Siguiendo a Mari Luz Esteban (2013), entendemos el cuerpo como “el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio social, en diferente encrucijadas económicas, políticas, sexuales, estéticas e intelectuales” (2013: 58). Los estudios del performance, en la autoría de Dwight Conquergood (2013) insisten en el cuerpo como el lugar del conocimiento, señalando que “el cuerpo y la carne están conectados con lo irracional, lo revoltoso, lo peligroso –certeramente un dominio inferior que ha de ser controlado por los altos poderes de la razón y la lógica” (2013: 82).

Contagiados por la influencia de los trabajos de la escuela de Chicago, los cuales nos “permiten comprender el carácter a la vez coactivo, no querido (objetivado) y vivido como personal (subjetivo) de una biografía” (Passeron, 2011: 303). Nos propusimos atender los procesos vitales individuales e su remisión a las experiencias enmarcadas en circunstancias colectivas que suceden en el albero de estructuras sociales concretas. No nos planteamos hacer una exploración con voluntad de andamiar identidades, sino de comprender las posiciones de sujeto, las subjetividades diversas que estas chicas y chicos han ido habitando y apropiándose. Los relatos son la investigación sobre las historias cifradas en los itinerarios, como quien lee sus propios vuelos, sus huellas en la arena, el dibujo del caparazón de las tortugas... donde la movilización de los flujos narrativos de una persona dan cuenta de que la “identidad” es un concepto pivotal que habla en infinitivo de algo que se está mezclando, relacionando e inventando (Conquergood, 2013:

89; Clifford, 1988: 10). Además, las narrativas tienen un tono testimonial tanto que se trata de “una narración de urgencia” que opera como una interpelación (Beverly, 2013: 345).

Como anunciábamos al comienzo, la investigación colaborativa no sólo iba a coordinarse con las miembros de la Compañía de Circo por la Inclusión Social, sino también con las trabajadoras de Resistencias Colectivas AC. En relación a la asociación, comprendimos que opera de dos modos complementarios, a partir de trabajadores de calle que fungen como personería móvil dando seguimiento e invitando a las muchachas y muchachos en situación de calle a integrarse al proyecto. Y a través de la que fuera su sede fija, la Casa de Arte y Vida ubicada en aquel entonces en la colonia Paulino Navarro. Por lo que nos planteamos comprender cómo ésta operaba en estos dos modos: móvil y fijo, así como entender lo que sucedía en cada uno.

- La decisión de una narrativa coral

En el proceso de trabajo conjunto emergió una tensión afectiva entre todos los colaboradores, entre los trabajadores de la asociación como entre las muchachas y muchachos. En forma de dolor y miedo, fruto de un conocimiento encarnado, que se ha configurado a partir de un entramado de degustaciones sensibles a través de estrategias clásicas de marcación como la ficcionalización deshumanizante traducida en criminalización o abyección (Goffman, 1963/2006).

Por este motivo, decidimos trabajar sobre la producción de las narrativas a partir de los itinerarios corporales, pero auspiciando las narrativas en el paraguas franco del anonimato. En un inicio no sabíamos cómo, pero una de las muchachas planteó que podríamos unir todas las trayectorias en una sola voz, y así fue cómo cavilando dimos por establecer que generaríamos una narrativa coral. Gracias a este señalamiento, abrimos la posibilidad de construir un espacio amable en el que aspirar a aprender a estar juntos (Sennet, 2012). Y así los colaboradores se camuflarían en corpus de “memorias fragmentarias” ante las

futuribles lecturas estigmatizantes desde las que se objetiviza y naturaliza sus circunstancias, mostrándolas como un producto que vienen a confirmar la ‘praxis’ de un sujeto que está atrapado ineluctablemente por una profecía que los contiene (Passeron, 2011: 303-304)⁵.

En el caso de los trabajadores de la Asociación Civil, la “renuncia” a su voz autoral se entronca con posibilidades virtuales de juicio para con su persona en relación a un mundo laboral limitado, como es el caso de las instituciones de asistencia social. La estrategia de narrativa coral, nos permite no alimentar angustias ni desazón, así como estereotipos e imaginarios que contribuyan a la reproducción del orden social.

4. El proceso de producción de textualidades

La investigación se desarrolló en dos segmentos que no fueron planeados de ante mano. El primero corresponde a la primera tentativa del proyecto colaborativo de investigación integrado por el salón de estudiantes de Metodología 2 de la UAM-I⁶. A lo largo de mes y medio trabajamos los mapeos metafóricos (véase en el subapartado “a”) y las entrevistas tentativas a base de anécdotas o eventos epifánicos (véase en parte del subapartado “b”), que integrarían el fanzine *Rascarle a la obvedad*, el cual

⁵ Donde la conducción del comportamiento se interpreta como “una sucesión de acciones reactivas, defensivas, anticipadoras, etc., que alguien elige en su nombre personal para gestionar sus relaciones con un poder que le coacciona con un aparato anónimo y que le impone una gradación predeterminada de sanciones de recompensas según responda (o se abstenga)” (Passeron, 2011:303).

⁶ Como referimos al inicio, el marco de la materia Metodología 2 de Licenciatura en Psicología Social de la Universidad Autónoma Metropolitana, sede Iztapalapa.

La idea de “Magma” concierne que el imaginario no está dentro de los seres humanos sin a su disposición para hacer con él lo que se quiera, sino que fluye, vive, casi submarino, en el momento socio-histórico. El imaginario está conformado por diferentes flujos que se anteponen, superponen, contraponen habilitando así su disponibilidad. Entre lo instituido y lo instituyente, entre la imaginación social y la imaginación radical, se encuentra la idea de Autonomía, ese movimiento reflexivo, por el que el imaginario colectivo tiene la potencia de cuestionar lo canónico, de hacer del pre-juicio objeto de juicio.

elaboramos como una devolución parcial del proceso de trabajo interrumpido por los márgenes del trimestre académico.

Gracias a este primer tramo, pudimos darnos cuenta del potencial de la investigación en conjunto, lo sentimos, como una corriente jaladora de entusiasmos tanto para las muchachas y muchachos de la compañía como para un pequeño grupo de estudiantes que decidió integrar el equipo de investigación que nos acompañó en el segundo segmento del campo⁷. Para este último, establecimos una nueva agenda de trabajo que contemplaba la realización de las entrevistas intensivas en profundidad, las cuales fueron realizadas por los estudiantes con el monitoreo de Sergio Tavera y mío. Así como realizamos la propuesta de libro y su posterior proceso de valoración y triangulación con las muchachas y muchachos integrantes de la compañía, como con los trabajadores de Resistencias Colectivas AC.

A continuación se presenta la secuencia del proceso de elaboración de las narrativas.

a. Mapeo metafórico

El mapeo metafórico⁸ consiste en invocar junto a nuestros co-investigadores, las metáforas que puedan estar andamiando las problemáticas sociales coyunturales por las que los jóvenes deciden salir de casa y llegar a habitar las calles a malabarear. A partir de su invocación van surgiendo, apareciendo, presentándose, en una tensionalidad que va desde las más políticamente correctas hasta las más críticas y disidentes.

La dinámica es muy sencilla, se plantea una oración catalizadora: la vida en la calle es como... se parece a..., y se invita a los

⁷ Equipo conformado por Meliza Martínez, Edgar Arista, Guadalupe Hernández Micol López, Montserrat de la Cruz, Jesús Valdivia y Amanalí Limón.

⁸ Paul Ricoeur (1985/1995) aserta que la metáfora supone la hibridación entre dos términos, la cual no es resultado de un cálculo, sino un postulado cuya validez podemos experimentar ensayándolo mediante una producción de sentido, mediante una paráfrasis de fronteras indeterminadas.



presentes a rascarle a la obviedad, a ir entresacando de su glotis, de su bolsa, un tanteo metafórico, las metáforas arrugadas, hechas pelota de papel, babeadas, hechas gorgojo. Los rastros de las metáforas que los participantes van produciendo son anotadas en un papel continuo o un pizarrón que poco a poco se va colmando de rallajos y de letras. De entre todas las metáforas que nos empezaron a acompañar en la sesión, buscamos ampliar su red semántica preguntando por cuál o cuáles podrían ser sus antitéticas, así como las que se quedaban descolgadas o fuera de la red, las “raras”, las periféricas. De este modo fuimos ampliando la cartografía metafórica con la que construimos el acceso a los “imaginarios sociales” (Castoriadis, 1986/2005). En nuestro caso, nuestro interés fue crear las redes metafóricas de las muchachas y muchachos sobre: juventud, calle, semáforo, malabarismo, y la Compañía de Circo como proyecto.

Utilizamos el mapeo por metáforas, desde la perspectiva de los estudios de la metáfora como analizador social (Lakoff y Johnson, 1986; Shotter, 2001; Lizcano, 2006). Perspectiva que asevera que las metáforas mostrarían los mimbres ontogénicos de nuestras maneras de vivir y hacer mundo a partir de su poder creador y de su economía discursiva, ¿Qué quiere decir esto? La metáfora es la masa de maíz con la que creamos aquello que luego damos en formar y actuar como realidad. Estas metáforas que damos por supuesto como si hubieran estado ahí desde tiempos inmemoriales, son metáforas que como dijera Nietzsche (1873/1990), hemos naturalizado, y por tanto sustraído de su carácter socio-histórico. Esta compleja operación de naturalización es la que convierte las metáforas creadas por la inteligencia colectiva en monedas corrientes cuyo valor supera al del metal del que están hechas. La operación de naturalización es el primer eslabón para que las metáforas pasen a ser una arquitectura psíquica compartida, un imaginario social o “instituido”; el cual se compone de las “formas” de lo social mediante las cuales convivimos: reglas, convenciones, tradiciones (Castoriadis, 1986/2005). Por ello es que el imaginario se dice “en la metáfora (...) al pie de la letra; o, en su caso, al pie de la imagen. Al pie, es decir, en aquello en que la letra, la palabra o la imagen

se soportan, se fundamentan” (Lizcano, 2006: 51).

Además de las arquitecturas de metáforas naturalizadas, el imaginario cuenta con flujos de metáforas en formación, de disposiciones creativas, poiéticas, los cuales están en constante tensión “magnética”⁹ con el imaginario social o instituido, esta cara b del imaginario toma por nombre imaginario radical o instituyente. Las metáforas naturalizadas son metáforas muertas, metáforas en ruinas, pero a su vez siempre dispuestas para que llegue la imaginación colectiva y haga de ella un ready-made. Emmanuel Lizcano (2006) reconoce que “cuanto más muertas más nos informan de este mundo, pues ellas ponen lo que se da por sentado, lo que se da por des-contado, aquello con lo que se cuenta y que, por tanto, no puede contarse: los llamados hechos, las ideas, las cosas mismas” (2006: 56). El autor rebautiza a las metáforas muertas como metáforas “zombis”, ya que se tratan de “muertos que viven en nosotros y nos hacen ver por sus ojos, sentir por sus sensaciones, idear con sus ideas, imaginar con sus imágenes” (2006: 57).

Las metáforas son también “instrumentos psicológicos” (Shotter, 2001), en tanto los usamos para percibir, pensar y actuar en sociedad. No sólo conforman las percepciones; junto a los significados, también arrastran sentimientos y valores, pues lo que sentimos está también condicionado por las maneras en las que interpretamos el mundo. En Metáforas que nos piensan, Lakoff y Johnson (1986) nos comparten un abanico de tipos metafóricos que empleamos en el cotidiano de forma irreflexiva como las metáforas como las metáforas “ontológicas” y las “orientacionales”, las cuales abordaremos brevemente. Sobre las primeras, es a través de las metáforas ontológicas identificamos

⁹ La noción de “Magma” concierne que el imaginario no está dentro de los seres humanos sino a su disposición para hacer con él lo que se quiera, sino que fluye, vive, casi submarino, en el momento socio-histórico. El imaginario está conformado por diferentes flujos que se anteponen, superponen, contraponen habilitando así su disponibilidad. Entre lo instituido y lo instituyente, entre la imaginación social y la imaginación radical, se encuentra la idea de Autonomía, ese movimiento reflexivo, por el que el imaginario colectivo tiene la potencia de cuestionar lo canónico, de hacer del pre-juicio objeto de juicio.



nuestra experiencia como sustancia o entidad, y de este modo la cosificamos haciéndola identificable, cuantificable, manipulable y hasta entendible. Un ejemplo de los autores que hoy en México nos hace especial sentido es el de la inflación. Vean: “Debemos combatir la inflación, la inflación nos está acorralando, o, la inflación nos enferma” (1986: 26-27). De este modo, tratando a la inflación como un enemigo bélico o un virus, nos permite comprender un concepto económico complejo a partir de ejemplaridades diferentes al mismo.

Otro ejemplo actual que concierne a la operatividad semiótica del dispositivo de individuación de las tecnologías del yo del capitalismo individuizante, remite a las “metáforas orientacionales o espaciales”. Parece que hoy en día tenemos la obligación de estar “arriba” todo el tiempo, de no decaer en nuestras productividades laborales, en nuestra participación en redes sociales (en nuestro *raiting*)... Y cuando nos sentimos “abajo”, tenemos que hacer todo lo posible por reflatarnos, por aguantar el golpe y seguir desplegando el repertorio de performances que me ponen, o hacen ver, arriba: mayor autoregulación, autocontrol y autovigilancia; porque la responsabilidad social se ha enclaustrado en el individuo, haciendo de los problemas sociales problemas individuales, y sobre todo, obligando al individuo a no distraer su atención en otras cosas que no sea la competitividad y la conveniencia individual. Este tipo de metáforas tan naturalizadas en nuestro sentido común y conversaciones cotidianas son metáforas zombies que nos imponen una perspectiva que no se muestra como tal, sino como expresión de las cosas mismas, pues “mediante ella sale a la luz lo no dicho del decir, lo no sabido del saber” (Lizcano, 2006: 59).

Regresando a la exposición de nuestra aproximación metodológica, a través de la producción de metáforas, le propusimos a las y los integrantes de la Compañía de Circo por la Inclusión Social, realizar sesiones grupales de exploración con un cupo de tres a cinco integrantes.

En la primera sesión conjuntamente detectamos varios puntos de inflexión en común o momentos reveladores en sus itinerarios de vida, como por ejemplo: el “deseo de salirse de casa a la calle”; ya en la calle: “el encuentro con el malabar y el semáforo como espacio de trabajo”; y posteriormente, su “entrada en las filas de la compañía de circo por la inclusión social”, por mencionar tres de los más recurrentes. Conversando establecimos cuatro tópicos que guardan una trama cronológica tanto que atienden al antes de la calle, al “en” la calle y al después relativo que se cierne con el ingreso a la compañía. Los cuatro tópicos son los siguientes:

- Deseo de salir de la familia
- Vida en la Calle
- Malabarismo en el semáforo como un autoempleo para subsistir
- Entrada en la Compañía y profesionalización circense

Desde esta producción de saberes, nos dispusimos a pasar al siguiente momento de la investigación, realizar entrevistas intensivas en profundidad individualmente con cada una de las muchachas y muchachos de la Compañía.

b. Entrevistas intensivas en profundidad

Una vez con los tópicos rastreados, elaboramos una guía de entrevista recopilando cada uno de ellos, y nos presentamos con las y los integrantes de la compañía. Siguiendo el marco epistémico de la dupla narrador-oyente, la guía de tópicos (o de entrevista) funciona como un desarrollador temático que nos asiste durante la preparación de la narración y nos permite enfocarnos en las particularidades del relato y en la voz del narrador.

Las entrevistas en profundidad para la producción de narrativas, requieren de un investigador que cuide construir una posición epistémica que habilite al co-investigador como un comensal del diálogo y no como un informante. Ruptura que el empirismo



radical (Jackson, 1989, citado en Conquergood, 2013: 85) señaló con claridad cómo la postura epistémica es una producción constante y no un rol o una identidad, y que por tanto hay que cuidarla y sostenerla día a día pese a los avatares de las seducciones empoderantes de la monología interpretativa clásica del investigador_extractivista, a través de la cual se termina por cosificar a los co-investigadores. Se trata de elaborar artesanalmente una posición epistémica que nos permita reconocer las emergencias de las relaciones de poder, así como prevenirnos ante formas clásicas que emergen en la entrevista como: efectos de imposición, falta de atención sobre ideas que pueden ser clave para el entrevistado, en definitiva, el despliegue del narcisismo del entrevistador_extractivista (Briggs, 2003).

Visto lo visto, nos propusimos cimentar y cuidar una posición epistémica que disiente de la división dicotómica de roles: entrevistador y el entrevistado, así como del efecto de ilusión comprensiva y la generalización realista de los resultados producidos en el marco entrevistador_extrativista-entrevistado_develador (Rosenblatt, 2002). En este sentido, la dupla entrevistador-entrevistado se transforma en el ensamble entre narrador-oyente, donde el narrador es el antiguo entrevistado que ya no ha de estar tratando de responder bien a las preguntas; y el oyente, el que ha de seguir y tratar de entender la narración, es el que fuera el entrevistador. Pues, “las historias que cuenta la gente constituyen el material empírico que los entrevistadores necesitan si desean comprender de qué modo las personas otorgan significado a los acontecimientos de su vida” (Chase, 2015: 77).

Nuestro interés se centraba en recabar la singularidad y la especificidad de las historias, narraciones producidas en sus propios términos, en su lenguaje, a sabiendas que en el cotidiano narramos nuestra experiencia a través del filtro de los recursos catacréticos y significados compartidos de nuestra comunidad de hablantes¹⁰. Sobre este propósito, tácticamente comenzamos preguntándoles por eventos epifánicos y/o “anécdotas” (Michael

2012), episodios de la vida social que hayan sido “anecdóticos”, que documentan sucesos extraordinarios y que por sí solos merecen la pena ser contados. La anécdota captura momentos que están en la frontera con lo esperado, tanto con el desarrollo de los acontecimientos como con su valoración, en esta dirección, son instancias e instantes de diferenciación, afirmaciones de la heterogeneidad y multiplicidad de los acontecimientos (2012: 28). Son un género literario que excede su propia forma, una forma textual abierta a ser reconstruida situacionalmente, nomádicamente, para con distintos interlocutores en diferentes contextos conversacionales. Tomamos la anécdota como dato autoetnográfico a partir del cual reflexionar sobre cómo interpretamos y entendemos el incidente enmarcándolo en los tópicos construidos a partir del semillero metafórico. Las anécdotas son una herramienta para abrir la conversación, y poco a poco ir construyendo un paisaje dialógico.

Con el fin de poder suscitar un proceso reflexivo complejizante propusimos que las entrevistas intensivas se encabalgaran en tres momentos sucesivos: A – A' – A'' y de este modo fomentar la recursividad necesaria para nosotros comprender las narraciones, así como para que fueran lo más complejas y claroscuras. A nivel operativo, tras cada encuentro transcribimos la narración y leíamos con detenimiento analizando sobre la pista de nuestras ignorancias las dudas y las incomprensiones. Con las transcripciones en la mano, nos sentamos a leer la última entrevista buscando los huecos para después crear una nueva guía. Se trata de, en palabras del escritor Mario Levrero “leer el texto en estado muy atento, viendo si en algún momento hay algún factor de perturbación” (Silva Olazábal, 2017: 24). En nuestro caso las perturbaciones detonan desde nuestras incomprensiones, así que las rastreamos trenzando tres lecturas:

¹⁰. Aunque la experiencia es un hecho lingüístico forjado en el uso de los significados establecidos, lo que no implica que quede encerrada en este orden fijo de significación. Tomás Ibáñez (1989) asienta que lo social es aquello que “es instituido como tal en el mundo de significados comunes propios de una colectividad de seres humanos. Es decir, en el marco y por medio de la intersubjetividad. Esto implica que lo social no radica en las personas sino entre las personas, es decir en el espacio de significados del que participan o que construyen conjuntamente” (1989: 118-119).

(1) lo que se da por supuesto, (2) lo que queda incompleto, (3) lo que podría atesorar más contenidos.

En cada nuevo encuentro pedíamos a los narradores co-investigadores que nos ayudaran con las dudas y los presupuestos. Construíamos un bohío de intimidad sobre el candor de las historias recalentadas. Encarnando como atentos y avezados oyentes la posición del investigador social como “medium” que:

conoce y aprovecha sus habilidades, sus capacidades, pero que v entrenándose también física y sensorialmente, con la ayuda de otros como ella, lo que le permite tomar conciencia de dónde y de cómo está, de su situación de poder, en algunos casos sus fortalezas y debilidades, y de cómo todos esos elementos otros, la afectan, la transforman. Y de cómo también responde a ellos (Esteban, 2011: 463).

Se trata de una formación afectiva de anudamientos de los relatos, un contrapunteo que se va logrando en el proceso sucesivo de entrevistas a partir del cual se va conformando un diálogo comprensivo cuya motricidad es la interpelación distribuida, la “contra palabra” (Bajtin, 1979/1982). Pues el narrador, el hablante, “no espera una comprensión pasiva, que tan sólo reproduzca su idea en la cabeza ajena, sino que quiere una contestación, consentimiento, participación, objeción, cumplimento, etc.” (1979/1982: 258). Y no sólo una escucha cognitiva, sino también incorporada y afectiva, pues hablar y escuchar envuelve sensaciones, olfatos, tactos, sabores, intuiciones... Así fue como fuimos construyendo el proceso de producción de las narrativas a partir de los itinerarios corporales de las y los miembros de la compañía. Como fuimos reflexionando sobre sus experiencias personales en relación a los discursos sobre la juventud, la calle, las drogas, la sexualidad... tratando en cómo se basan en los discursos, los resisten o transforman.

c. Relatos de memorias fragmentarias

El resultado de las sucesivas entrevistas en profundidad supuso un corpus de “memorias fragmentarias” que no están sometidas a la ley de adscripción de un linaje escritural concreto. Se tratan de memorias claroscúras, intempestivas que en absoluto aspiran a ostentar un carácter explicativo, que den cuenta de toda una trayectoria de vida, y que incluyen el olvido como proceso (Deleuze y Guatarí, 1988/2008: 21). Pues, como enuncia Blanchot (1980/2015), “lo fragmentario, más que la inestabilidad (la no-fijación), promete el desasosiego, el desarreglo” (1980/2015: 13). Al hacer memoria hacemos lugar de enunciación, desde el cruce de vectores instituyentes e instituidos que nos atraviesan controversialmente. Nos construiríamos discursivamente como sujetos de enunciación a partir de las interpelaciones que nos invitarían a ocupar, a posicionarnos en algún lugar identificado (virtual), a establecernos en una posición parcial de sujeto. Las posiciones de sujeto son situacionales. En relación a ciertas actividades, el cuerpo actúa para ese contexto de actividad (malabarista, estudiante, callejera, hija...). La multiplicidad de posturas impiden afirmar cuál de todos los cuerpos soy yo, porque yo soy todos los cuerpos, yo sería tanto participo de las actuaciones. Estamos invitados a vivir, a ser “sujetos”, a condiciones definidas de existencia, lo que no quiere decir, que vivamos amoldados ni completamente sometidos a estos ideales discursivos.

La narración “alude y desplaza” (Piglia 2015: 47), reúne corporalidades e itinerarios en retales narrativos donde las historias pueden ser heredadas de alguien que le había contado de alguien, donde pueden cruzarse la fantasía, los sueños, donde el móvil no es producir verdad sino un relato que esta mediado por la testimonialidad de los atravesamientos de nuestros co-investigadores. “La narración es lo contrario de la simple información. Está siempre amenazada por el exceso de información, porque la narración nos ayuda a incorporar la historia en nuestra propia vida y a vivirla como algo personal” (Piglia, 2015: 45). En este sentido, la narrativa corresponde



siempre a la producción de una ficción, pues no persigue el objetivo de representar con fidelidad la realidad, sino de reconstruirla para que sea comunicable y para que exprese la viveza del itinerario corporal de cada colaborador (Kohler, 2002: 695-710).

d. Edición y montaje cartográfico. Una propuesta mesetaria del fotograma único

Como se contaba al principio del texto, desde un inicio conveníamos con las muchachas y muchachos de la Compañía que los “relatos de memorias fragmentadas” resultado de “las entrevistas intensivas en profundidad” vendrían a formar parte de una pluralidad de retazos textuales cuya autoría sería colectiva. Voz coral donde cada quien pudiera contar sus anécdotas e historias personales en el acotado anonimato de su pertenencia a la Compañía.

Queríamos evitar caer en los tentáculos de la gramática confesional del dispositivo médico-jurídico (Foucault, 1975/2000) y además reducir la autocensura en términos del marco de mencionada tecnología del yo. Nuestra idea era poder sentirnos lo más sueltos y cómodos, sin la pesadez de tener que salir adelante en la narración con mentiras tácticas, ni con verdades épicas.

Una vez con los relatos en la carpeta de la computadora, Sergio Tavera y Pablo Hoyos nos pusimos a darles vueltas y a hacer pruebas sobre posibles modos de formalizar una propuesta parcial de las narrativas. Ensayos que en un principio consistieron en subrayar, etiquetar y seleccionar segmentos textuales por ejes temáticos, como por ejemplo: “subsistencia en la calle”, “relación con el consumo de drogas”, “metáforas de la calle”. Compartiendo impresiones sobre la saturación de categorías analíticas nos dimos cuenta que estábamos incurriendo en el error típico de pre-construir una semótica de la narrativa a partir de una organización segmentada por ejes temáticos, y desistimos.

Nos interesaba más que el libro fuera una cartografía experimental, un mapa “abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones” (Deleuze y Guattari, 1988/2008: 28). Que el libro no recopilara historias lineales, ni explicaciones y justificaciones de cara a la galería de los clichés representativos de las personas en situación de calle, de las juventudes que consumen droga, de los pobres que son pobres porque son vagos y no son capaces de hacerse cargo de sí mismos. Preferimos dar en armar un libro, que en lugar de de-mostrar “una media” (1988/2008: 29), sea un medio vectorial, un catalizador sináptico entre microrelatos y dibujos, entre anécdotas y fotografías, entre sensaciones y metáforas, entre afectos y adjetivos. Subidos a esta idea, invitamos a un par de colaboradores que aportaran afluencia visual a las narraciones, por ello le pedimos a Luis Arellano que realizara dibujos alrededor de la voz coral de las “memorias fragmentarias” de las muchachas y muchachos; y a Casandra Solis que documentara con fotografías las transformaciones urbanas contadas por los trabajadores de calle de la Asociación Civil.

Entonces, decidimos apropiarnos de la técnica del fotograma único del cineasta underground Dziga Vertov (Mekas, 2013: 350). Tratar el paginado como un encadenado coordinado de fotogramas, donde cada página o cada raicilla planteara una imagen prosaica, poética iconográfica, diferente. Establecimos etiquetar los dos flujos narrativos: muchachas y muchachos de la compañía y trabajadores de la Asociación civil cada una en una tipografía distinta. Así como la meseta de la asociación civil dimos por desgajarla en dos, una tipografía que encarnara al flujo textual de sus trabajadores de calle, y otra a las voces del proyecto como una plataforma disciplinar. Por tanto, establecimos jugar con que el libro tuviera tres tipografías diferentes. Siguiendo un proceso intuitivo, del mismo modo que un pintor pinta o un poeta llega a poner una palabra al lado de la otra; fuimos tentativamente ensamblando retazos textuales e imágenes fotográficas y dibujadas, a partir de pequeñas memorias anecdóticas, de rastros de singularidad.



En algunos casos las tipografías saltaban de la pantalla pidiendo otro tamaño, otro lugar, otra ubicación en el mapa parcial. Unos enunciados saltan y se posan sobre la página donde ya había una imagen, y en una tectónica propia del juego intuitivo y poiético con los flujos del texto, intentamos escuchar su petición, y como en el caso de “la calle es una selva de cemento pegostioso” las dejamos crecer. Buscando una verosimilitud que potencie la creencia sobre el texto, diría Mario Levrero, que “engatuse” al lector, que pierda de vista el hecho de que está leyendo y en esa lectura vivifique las narrativas (Silva Olazábal, 2017: 21). Tratando de cultivar la capacidad de persuadir a los lectores trasladándolos al ahí y al ahora de la aquella actualidad de los símbolos que se narra, de cuidar la potencia retórica vislumbrante que Geertz (1988) presenta como fundamental para la escritura etnográfica. Sobre esta línea, no perseguimos el utopismo de la coherencia con voluntad explicativa de la orbe del cientificismo (Esteban, 2011: 29).

Nuestra propuesta de libro se organiza secuencialmente en un plano temporal que se apoya sobre una estructura lineal pero, no lo es. Puesto que la tensión de la salida a la calle no deja de estar, uno siempre puede volver a salir a la calle, volver a trabajar en el semáforo, formar parte de una compañía profesional. Se trata de pasajes no de hitos, de inmanencia no de trascendencia. Elegimos comenzar por los prejuicios callejeros en “cuidado con la calle” y el “deseo de salirse”, para luego pasar a hablar de la calle en “la calle es una selva de cemento pegostioso”, “Frontera sema”, y por último “estación casa/compañía”. Cada apartado podría ser leído de forma autónoma, y por ende, el lector realizar el itinerario de lectura que guste.

e. Revisión-triangulación del montaje-libro

Después de terminar nuestra propuesta de montaje cartográfico, llegamos con nuestros colaboradores de la Compañía y la Asociación Civil para presentarles nuestra iniciativa. En este caso, convocamos a la triangulación más que para la producción de la fiabilidad y la validez en investigación cualitativa (Goetz y LeCompte, 1988: 36-37). Para que el montaje-libro de Semaforismos acabe mostrando, diciendo en contenido-forma lo que sus narradores deseen contar en sus propios términos (Madison, 2012: 96).

La revisión de nuestra propuesta tuvo dos objetivos operativos, por una parte (1) corregir los errores y desajustes que nosotros como oyentes-montadores hayamos podido cometer en el levantamiento de la tercera capa de las entrevistas intensivas en profundidad; y, (2) así como en relación al montaje: revisar, criticar y proponer cambios tanto de índole estructural como parcial. Tras que leyeron los textos, hicimos una reunión en una plaza pública para dialogar sobre posibles nodos de contenido que podían necesitar correcciones sobre todo por ciertos nudos narrativos que seguían siendo sensibles.

Risas nerviosas que al leer se mostraban entre la credulidad del reconocimiento de su voz en el texto y la extrañeza de leerse. Se planteó de nuevo una preocupación emotiva sobre la posibilidad de ser identificados a partir de la generalización de las narrativas para con cada una de las miembras/os de la Compañía. Algunas y algunos se preguntaban en voz alta “¿pero qué va a decir mi madre si lee esto de la droga?”, “Pero, imagínate el día que tenga un hijo, ¿qué pensará de todas las historias que cuenta el libro?”. La tarde comenzaba a caer, unos estaban sentados en el suelo, otras de pie merodeando al semicírculo que habíamos configurado azarosamente, y de a poco nuestros cuerpos se fueron llenando de intensidades que se traducían en gestos reiterados (extensión y fruición del rostro), en posiciones manieristas (acurrucados o tumbados), aludiendo a un equilibrio que estuvo, estaba o estará punto de romperse - Extracto de diario de campo PHG (16.01.2020, CDMX).



Al final las correcciones fueron mínimas, cuestiones de estilo y errores de dedo. Fue fuerte leerse, quizá más de lo que habían supuesto, en el caso de que lo hubieran hecho. Y nos prestamos a abandonar el texto, como refiere Blanchot (1959/2005), la única manera de poder terminarlo. Lo dejamos ir, siendo este gesto el debut y la despedida, el abrazo que parcialmente vino a cerrar nuestra colaboración.

5. La herida habla. Breves reflexiones finales

La premisa de nuestro proyecto de investigación conjunta, colaborativa, fue luchar contra el prejuicio estigmatizante, contra las tecnologías del yo que están en nuestra glotis más que listas para salir a capturar los motivos trascendentes de nuestras conductas. La nuestra quiso parecerse a una investigación crítica en tanto que reflexiona y trata de sustraerse de los dispositivos de objetivación y fetichización de las personas en “poblaciones vulnerables”, cuya vulnerabilidad es fruto de su mala conducción personal.

El deseo del proyecto de investigación así como del libro es, ha sido y quiere seguir siendo: dejar las hablas salir, dejar crecer la hierba-voz del agente colectivo de enunciación a su albedrío, con sus contradicciones, sus dilemas, sus iras, dolores y no ponerlas contra la pared de la interpretación moral, ideológica y/o academicista. Tratamos de levantar los condicionantes como quienes retiran las trampas para osos, y al menos, esperamos haberlo luchado. Como nos legara José Luis Brea (2014), la herida es nuestra condición existencial, para la que no hay cura ni lamento puro, “pero mostrarla sigue siendo el signo de un afirmar la voluntad de un existir más potente” (2014: 87).

Bibliografía

- Bajtín, M. (1979/1982). *Estética de la Creación Verbal*. México: Siglo XXI.
- Berraquero-Díaz, L., Maya-Rodríguez, F. y Escalera Reyes, F. J., (2016). La colaboración como condición: la etnografía participativa como oportunidad para la acción. *Revista de Diaklectología y Tradiciones Populares*, LXXI, 1, PP. 49-57
- Beverley, J. (2013). “Testimonio, subalteridad y autoridad narrativa”, pp. 343-360, en Denzin, N. K. y Lincoln Y. S. (Coords). *Las estrategias de investigación cualitativa. Manual de investigación cualitativa Volumen III*. Barcelona: Gedisa.
- Biglia, B. y Bonet-Martí, J. (2009). La construcción de narrativas como método de investigación psicosocial. *Prácticas de escritura compartida. FQS*, 10(1)
- Blanchot, M. (1959/2005). *El libro por venir*. Madrid: Editorial Trotta.
- Blanchot, M. (1980/2015). *La escritura dl desastre*. Madrid: Trotta.
- Brea, J. L. y Jaua, M. V. (2014). *El cristal se venga. Textos, artículos e iluminaciones de Jose Luis Brea*. México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo.
- Briggs, C. L. (2003). “Interviewing, power/knowledge and social inequality”, en Gubrium J., F. y Holstein, J., A. (Eds.), *Handbook of interview research* (pp. 911-922). Thousand Oaks CA: Sage & Holmes.
- Cadena, M. Hoyos, P. y Hernández, L. (2020). “Del laberinto de las calles al camino de una vida”, pp. 41-46, en Hoyos, P., Plascencia, M. y Gallardo, T. (Coords). *Mil y un cuerpos. Activaciones y activismos desde las artes*. México: Universidad Autónoma de Chiapas.
- Castoriadis, C. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- Castoriadis, C. (1986/2005). *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Gedisa.

Chase, S. E. (2015). "Investigación narrativa. Multiplicidad de enfoques, perspectivas y voces", pp. 58-112, en Denzin, N. K. y Lincoln Y. S. (Coords). *Métodos de recolección y análisis de datos. Manual de investigación cualitativa Volumen IV*. Barcelona: Gedisa.

Conquergood, D. (2013). *Cultural Struggles. Performance, Ethnography, Praxis*. Chicago: Michigan University Press.

Deleuze, G. (1985/2013). *El saber. Curso sobre Foucault, Tomo I*. Buenos Aires: Cactus.

Deleuze, G. (1891/2002). *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.

Esteban, M. L. (2011). *Crítica del pensamiento amoroso*. Barcelona: Bellaterra.

Esteban, M. L. (2013). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra.

Ferrándiz, F. (1995). "Itinerarios de un médium: espiritismo y vida cotidiana en la Venezuela contemporánea, *Revista de Antropología*, 10, pp.133-166.

Ferrándiz, F. (2004). *Escenarios del cuerpo: espiritismo y sociedad en Venezuela*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Foucault, M. (1975/2000). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Geertz, C. (1988). *Works and lives: The Anthropologist as Autor*. Standford: Standford University Press.

Goetz J. P. y LeCompte, M. D. (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid: Morata.

Goffman, E. (1963/2006). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires, Amorrortu.

Ibáñez, T. (1989). “La psicología social como dispositivo deconstruccionista”, pp. . En Ibáñez, T. (Coord.) *El conocimiento de la realidad social*. Barcelona: Sendai.

Íñiguez, L. (2005). Nuevos debates, nuevas ideas y nuevas prácticas en la psicología social de la era ‘post-construccionista’. *Athena Digital*, 8.

Jackson, M. (1989). *Paths toward a clearing: radical empiricism and ethnographic inquiry*. Bloomington: Indiana University Press.

Kohler, C. (2002). “Analysis of personal narratives”, pp.695-710, en Holstein, J. A. y Gubrium, J., F. (Eds.), *Handbook of interview research*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Lakoff, G. y Johnson, M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

Law, J. (2004). *After method. Mess in social science research*. London: Routledge.

Lezama Lima, J. (1988/2007). *Confluencias (Ensayos sobre poesía)*. Madrid: Editorial Dilema.

Lizcano, E. (2006). *Metáforas que nos piensan Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. Madrid: Traficantes de sueños.

Lury, C. y Wakeford, N. (Eds). *Inventive Methods. The happening of the social*. London: Routledge/ESRC/CRESC.

Madison, S. D. (2012). *Critical Ethnography. Method, Ethics, and Performance*. London: Sage.

Mekas, J. (2013). *Diarios de cine. El nacimiento del nuevo cine latinoamericano*. México: Mangos de hacha.

Mero-Jaffe I. (2011). ‘Is that what I said?’ Interview Transcript Approval by Participants: An Aspect of Ethics in Qualitative Research. *International Journal of Qualitative Methods*, (10), 3, pp 231–247.

Michael, M. (2012) “Anecdote”, pp. 25-35, en Lury, C. y Wakeford, N. (Eds). *Inventive Methods. The happening of the social*. London: Routledge.



- Nietzsche, F. (1873/1990). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.
- Panero, L. M. (1993). *Y la luz no es nuestra*. Madrid: Librerías Prodhufi.
- Passeron, J. C. (2011). *El razonamiento sociológico. El espacio comparativo de las pruebas históricas*. Madrid: Siglo XXI.
- Piglia, R. (2015). *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*. México: Sexto Piso.
- Ranciere, J. (2000/2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM.
- Rappaport, J. (2011). Beyond Participant Observation: Collaborative Ethnography as Theoretical Innovation. *Collaborative Anthropologies* 1 (1), pp. 1-31.
- Rimbaud. A. (1873/2001). *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rimbaud. A. (2003). *Poesía (1869-1871)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rosenblatt, P. (2002). "Interviewing at the border of fact and fiction", pp.893-909, en Gubrium, J. F. y Holstein, J. A. (Eds.), *Handbook of interview research: Context and method*. London: Sage.
- Scheurich, J. J. (1995). A postmodern critique of research interviewing. *Qualitative Studies in Education*, 8, pp. 239-252.
- Sennet, R. (2012). *Juntos. Rituales, placeres y políticas de cooperación*. Barcelona: Anagrama.
- Shotter, J. (2001). *Realidades conversacionales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Silva Olazábal, P. (2017). *Conversaciones con Mario Levrero*. Valencia: Contrabando.
- Vázquez, F. (2001). *La memoria como acción social*. Barcelona: Paidós.

LAS JUVENTUDES

**Entre el malestar social y
las resistencias culturales**



Alfredo Nateras Dominguez



*Es una forma superior de felicidad
el despegarse del odio,
eso es vivir en libertad*

José Mujica, expresidente de Uruguay (2019)

1. Los sitios de las juventudes...

De manera amplia -inspirados por un estado de ánimo colectivo local y global similar aunque diferenciado- a finales del siglo XX y en los albores del siglo XXI; había un espíritu afectivo de incertidumbre, de zozobra y de temores fundados, aunque también, de esperanzas, de optimismo y un dejo de bienestar *subjetivo* -la sensación de alegría y de que todo iría mejor- el cual se respiraba, invadía y recorría las mentalidades individuales y grupales con respecto a los devenires, a los derroteros y a los cursos sociales, económicos, políticos, culturales e históricos, que iban a tomar y a seguir, de aquí en adelante, las sociedades contemporáneas.

Conforme el siglo XXI avanzaba -en el caso de México, Centro y América Latina, particularmente- poco a poco se fue disipando tal panorama -nada favorable, por cierto- y, se empezaron a construir una serie de narrativas y de discursos desde los territorios intelectuales, de las academias, de los activistas, de las organizaciones de la sociedad civil, de las Tecnologías de la Información y de la Comunicación (las TIC), que en su mayoría apuntaban y señalaban la inminente crisis del neocapitalismo y el resquebrajamiento del modelo neoliberal tecnócrata del capitalismo de “cuates”, de ese capitalismo salvaje, de su corrupción galopante, de sus economías criminales, de las mafias financieras, de sus proyectos extractivistas y con una falta de ética



desmesurada, que los sitúa en coordenadas de la “paralegalidad”¹ y que fueron afectando las vidas cotidianas (Heller, 1987) -las “subjetividades sociales”- de una gran parte de la población en general y de las juventudes en particular.

En tales situaciones y contextos que son textos interpretativos, hermenéuticos, para leer y comprender de mejor manera las complejidades de la realidad social (Morín, 1998), las juventudes² -aunque no cualquier tipo de jóvenes, sino los de las clases pobres y desfavorecidas, las de las etnias, las que habitan las periferias y los barrios populares, los *desinstitucionalizados* (aquellos que ya perdieron vínculo con su familia, la escuela o el trabajo), los excluidos de las “bondades de la modernidad” y, los estigmatizados de siempre (Goffman, 1993)- fueron y son los más afectados por sobre otros sectores de la población -ya sean los niños o los adultos- en tanto la enorme dificultad concreta de diseñar horizontes de vida y, ya no digamos de futuro³, porque para la mayoría de ellos y de ellas *el futuro ya fue* (Valenzuela, 2009), sino que la gran problemática es que ni siquiera es viable edificar posibilidades reales de existencia en el aquí y en el ahora de sus vidas diarias y en el todo social.

¹. El término de “paralegalidad” lo entendemos como un dispositivo o mecanismo que se da paralelamente a la legalidad, es decir, a las reglas y a las normas instituidas e instituyentes, con sus particulares lógicas o estatutos de “verdad”, como por ejemplo, el comercio informal, o la “corrupción sistémica”, la de los paraísos fiscales.

². Utilizaremos el concepto *las juventudes versus la juventud*; ya que tiene más potencia heurística y abre la perspectiva en relación a la diversidad y a la heterogeneidad de la condición juvenil intra e intergrupala. Para un acercamiento teórico sólido con respecto a: ¿cómo se construye lo juvenil? y al mismo tiempo, ¿cómo lo juvenil también construye realidad social? consultar los trabajos de Maritza Urteaga (2010, 2011) -una de las sociólogas y antropólogas que más ha contribuido a la edificación del campo de estudios de las juventudes en México y en América Latina-.

³. Desde los relatos de la modernidad, del estado benefactor y del desarrollo estabilizador -aquel del milagro mexicano- que en realidad duró muy poco (1940-1980), se edificó el discurso de que “los jóvenes” -las juventudes- eran el futuro del país y además, estaban confinadas a cambiarlo y a transformarlo significativa y revolucionariamente.

De ahí, la intención de este escrito es realizar un bosquejo, un trazado, una radiografía sociocultural de manera rápida -aunque no por ello sin dejar de ser precisos y rigurosos- a fin de dar cuenta de las tesis, de los matices, de los tonos y de los rostros de la condición juvenil contemporánea; de esas juventudes desfavorecidas -diría *juventudes sitiadas* (Nateras, 2016a, 2016b)- en escenarios enmarcados por la crisis de la modernidad, o de la modernidad tardía⁴, en tres coordenadas o categorías de análisis estrechamente vinculadas entre sí; la primera: el asunto de las violencias sociales con énfasis en lo que he denominado, “el festival de las violencias de muerte” (Nateras, 2015), la segunda: lo correspondiente a las precariedades, principalmente las económicas, las escolares o las laborales y, la tercera: las estrategias de afrontamiento juvenil ante tales circunstancias en formatos de resistencias sociales, colectivas, culturales y artísticas.

2. Acerca de las violencias sociales...

Edificando y construyendo una metáfora de la vida cotidiana -decir una cosa para dar a entender otra (Lakoff y Johnson, 2000)-, podríamos imaginar que en función a las violencias sociales y de muerte -en el caso y en el contexto particular de México- éstas se han “desbordado”, “han estallado”, “no tienen continente” y, además, han causado bastante sufrimiento y dolor social (Arciga y Nateras, 2002)⁵, vulnerando los lazos comunitarios, fracturando las vidas de miles de familias,

4. Una de las películas que da cuenta de las incipientes contradicciones de la modernidad en las grandes ciudades es *Los Olvidados* (1950), del cineasta Luis Buñuel. Película censurada por algún tiempo, se aprecia también en este filme la emergencia de las “palomillas”, de “agrupamientos de cuates”, lo que posteriormente fueron las “pandillas juveniles”. Al respecto, hay un escrito antropológico de Carles Feixa denominado: “Asesinos adolescentes, asesinados”: Representaciones de la adolescencia en *Los Olvidados*, de Luis Buñuel (Nateras, 2016a, pp. 77-110).

5. Es una Teoría circunscrita en el campo de la Psicología Colectiva, cuya idea central estriba en situar el dolor social de una época, en un cohorte histórico y en contextos específicos, que a la población en general afectan -aunque de manera diferenciada, en función del lugar social que se ocupe- y, por ende, da especificidad a las afectividades y al ánimo colectivo correspondiente.

ocasionando desplazamientos y desapariciones forzadas, creando paisajes desoladores en determinadas ciudades -deshabitadas- y vaciando los vínculos, las relaciones sociales y las sociabilidades en los espacios públicos de la calle y los semipúblicos (antros, restaurantes, cines).

De una manera esquemática y obvia podemos decir que todas las violencias son sociales, en tanto se articulan y se entretajan en una diversidad de vínculos entre el estado, las instituciones, los sujetos y las “grupalidades”, cuya característica es que son relaciones asimétricas de poder. Es claro que algunos actores y sujetos sociales son más propensos a sufrirlas que otros u otras; ya sea por su etnia, su clase social, su adscripción identitaria, su género, por su actividad en el trabajo informal -los *semaforistas*⁶- por su orientación sexual, o por portar una *identidad deteriorada o identidad desacreditada* (Goffman, 1993) como por ejemplo, ser joven artista callejero, o ser usuario de drogas⁷, o por pertenecer a la *cultura juvenil reageatonera*, o a las *clicas*, o a los barrios de los *cholillos de Nezáyork* (Ciudad Netzahualcoyótl, Estado de México).

En términos generales y con respecto a las juventudes, podemos afirmar que son tanto *sujetos de las violencias*, es decir, cuando las ejercen y al mismo tiempo, son *objeto de ellas*, al padecerlas, aunque hay que enfatizar que actualmente las juventudes sufren más las violencias⁸ de las que logran llevar a cabo. Sin embargo, los discursos y las narrativas hegemónicas y mediáticas, no cesan

6. Expresión genérica que alude a todos aquellos personajes que alrededor de la esquina y de un semáforo llevan a cabo una diversidad de actividades laborales como payasitos, circenses, mimos, limpia parabrisas, vendedores y traga fuegos, entre los más visibles. Esta situación se explica en gran medida por las políticas económicas neoliberales, que han generado altas tasas de desempleo y pobreza. Al respecto, se puede consultar el artículo: “Los semaforistas”, de Arnaldo Kraus, *La Jornada*, 2009.

7. El lector interesado puede revisar el trabajo de investigación acerca de, “la estigmatización de hombres usuarios de drogas”, donde se señala, entre otras cuestiones, que se les tiene que considerar como sujetos de derechos, e incluso, si tales consumos se tornasen problemáticos, tendrían el derecho al tratamiento e incluso a la rehabilitación por parte de las instancias gubernamentales correspondientes (Ramos, Zamudio y Saltijeral, en Nateras, 2016b: 197-229).

en saturar la imagen o los imaginarios colectivos en el sentido de que por ser simplemente jóvenes entonces en automático se deduce que son violentos y por consiguiente delincuentes, en otras palabras, se esencializa su condición juvenil, por lo que lo delicado y lo preocupante es que se invisibiliza el hecho de que por lo común son y están más abiertamente expuestos a ser violentados.

En cuanto a los ejes socio-espaciales y socio-culturales más relevantes y significativos, podríamos decir que tales violencias contra las juventudes suceden y se dan, tanto en el espacio público como en el espacio privado donde transcurren sus vidas cotidianas y diarias. Dichas violencias son ejercidas fundamentalmente por parte de determinados actores y de ciertos sujetos sociales muy claros, identificados, visibles y documentados, en función de esos espacios o lugares, ya sean públicos-semipúblicos y/o privados.

En lo que se refiere a los espacios y a los territorios públicos como la calle, las esquinas, los semáforos, las plazas, las explanadas de los centros comerciales y los parques, indiscutiblemente son los cuerpos de seguridad del estado -marines, militares, policía federal, estatal, municipal y cuerpos de élite- junto con el crimen organizado, quienes más ejercen tales violencias, e incluso, en determinados casos y circunstancias, dichas son de muerte.

En lo que atañe al espacio privado -quiénes más llevan a cabo las violencias contras los niños(as), las y los jóvenes- es su familia y, por lo común, son los padrastros, el padre y/o la madre, los parientes cercanos, amigos y conocidos, quiénes se convierten

⁸. El caso de las revueltas en Chile, de octubre del 2019, a la fecha 2020, no deja duda alguna de lo afirmado, ya que la reacción de los “carabineros” y de la policía en general, ha sido desmedida ejerciendo una represión brutal; golpeando, violando a chicas, lastimando los ojos de más de 400 personas, de las cuales al menos, unas 4 han perdido la vista, e incluso, han asesinado a varios jóvenes estudiantes, se calculan en unos 30.

en los sujetos que ejercen tales violencias, en varias modalidades: descalificaciones, golpes, humillaciones, violaciones sexuales y hasta asesinatos. Y, son las mujeres jóvenes, por sobre los hombres jóvenes, quiénes más las padecen en el hogar, por lo cual, existe una carga muy clara de género, que en casos extremos y al límite, se llega hasta el “feminicidio”.

a. Acerca de las violencias de muerte ¿”juvenicida”?...

Siguiendo una línea de pensamiento construido colectivamente, a través de la edificación de fantasías, de imaginarios colectivos, de representaciones sociales (Moscovici, 1979) y, de metáforas de la vida cotidiana (Lakoff y Johnson, 2000), podríamos afirmar que una de las imágenes más potentes, omnipresentes y emblemáticas, con respecto a las violencias de muerte en nuestro país, sería la imagen de lo “fantasmagórico”, ya que está recorriendo a la nación entera, desgarrando lenta e incisivamente el tejido social, creando miedo, temor, e impactando de manera devastadora y dolorosa como dolor social (Arciga y Nateras, 2002), a las afectividades, a los estados de ánimo colectivos y a las vidas cotidianas de una gran diversidad de personas, particularmente a las juventudes desfavorecidas y pobres.

Tales violencias están investidas y adquieren una estética -la cual posee ciertas cualidades que aluden y despiertan una gran variedad de sensibilidades, de emociones encontradas y de sentimientos-. Dicha estética se visibiliza implacable a través del rostro de lo siniestro -*Das Unheimlich*- que se asemeja al horror, a lo espantoso, a lo angustiante, a lo espeluznante, a lo repulsivo, a lo desagradable, a lo estridente, a lo grotesco, a lo burdo, a lo absurdo, e incluso, al mal o lo “demoníaco” (Freud, 1978).

Si a las violencias de muerte que continúan y se están dando en todo el territorio nacional, les atribuimos una estética de lo siniestro, entonces hay que situarlas, vincularlas y ligarlas -a fin de comprenderlas de la mejor manera posible- a determinados contextos históricos, sociales, culturales y políticos, a partir

de la irresponsable e improvisada declaración de guerra contra el crimen organizado, que el ex presidente Felipe Calderón Hinojosa hizo al inicio de su mandato y, que duró todo su período presidencial (2006-2012). Ahora sabemos que fue tanto un acto de legitimidad, ante el hecho de que se hizo de la presidencia de la República, vía un vulgar fraude electoral, así como para proteger al cartel de Sinaloa -ex dirigido por el *Chapo* Guzmán- a fin de combatir a los demás carteles rivales, lo cual nos habla abiertamente de que el gobierno mexicano se convirtió desde hacía varios años atrás en un verdadero narco-estado⁹.

Del 2006 a la fecha -pasando por el escandaloso sexenio corrupto de Enrique Peña Nieto (2012-2018)- las violencias de muerte con sus estéticas de lo siniestro, materialmente han estallado, es decir, se han desbordado y siguen fluyendo libremente, ya que no están siendo contenidas y lo más alarmante es que no se vislumbran todavía las mediaciones y las contenciones necesarias para al menos irlas desactivando.

Van las cifras duras de las estéticas del horror; se calcula que del 2006 al 2019 -y contando- hay más de 250 mil muertos, de los cuales se estima que 135 mil son jóvenes y, de esos, unos 65 mil-75 mil son *chavales* y *morritos* matándose entre sí¹⁰, en otras palabras, la tésitura de las violencias de muerte y sus estéticas de lo siniestro que le acompañan, se ubican en un sector claramente definido: el juvenil y, en situaciones de precariedad, ya sea económica, laboral, escolar o familiar.

Es de todos conocido que los sujetos y los actores sociales -*los profesionales de las violencias* (Tilly, 2003)- más letales que están llevando a cabo dichas acciones de muerte, en relación a las

⁹. Héctor Domínguez Ruvalcaba, en 2015 escribe el libro *Nación Criminal*, en el que sostiene y argumenta varias ideas interesantes e importantes como la estrecha relación que el crimen organizado y el Estado mexicano han mantenido desde el siglo XIX hasta lo que va del siglo XXI. Basándose en el análisis de narrativas y discursos de la literatura, la historia, el cine y la plástica, argumenta que lo criminal deviene en un complejo dispositivo cultural y, además, se legitima ideológicamente al participar en la política.

estéticas de lo siniestro, son básicamente -para el caso mexicano- los cuerpos de seguridad del Estado, junto con integrantes del llamado crimen organizado -como lo mencionábamos párrafos atrás- que están actuando con total impunidad, descarado y en contubernio con el gobierno y sus instituciones. Recuérdese como suceso paradigmático el angustiante -imagínense el sufrimiento de los familiares y conocidos- indignante caso ocurrido en Iguala, Guerrero, entre el 26 y el 27 de septiembre de 2014, que culminó con la desaparición forzada de 43 jóvenes estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos, en Ayotzinapa, Guerrero¹¹. Incluso, hubo heridos de gravedad y se asesinó a mansalva a seis personas -tres jóvenes-. Se conoce que fueron policías los que intervinieron, después los entregaron a una célula del crimen organizado, en su giro de narcotraficantes denominados *Guerreros Unidos*. Y todo indica que el glorioso Ejército Mexicano, que está entrenado para matar, también se implicó: ¿acaso fueron quienes desaparecieron a algunos de ellos, en los hornos crematorios con los que cuentan en un cuartel militar cerca de donde ocurrieron los acontecimientos? ¿Por qué tanta protección a los militares a fin de que no se les indague y se lleven las pesquisas correspondientes en ese campo militar?

En relación a los desplazamientos forzados, a partir de la guerra simulada, llevada a cabo contra el crimen organizado -el narcotráfico- desde diciembre de 2006 y contando, las cifras no dejan de ser realmente escandalosas, ya que se calcula en por lo menos, un millón 600 mil personas que se han visto en la imperiosa necesidad de abandonar sus familias, sus vínculos sociales, sus hábitos y sus lugares de origen, sobre todo en los

10. ¿Cómo leer e interpretar cuando un niño mata a otro niño? o ¿Cuando un joven aniquila a otro joven parecido y similar a él? Sin duda, la respuesta a todas luces es muy compleja, difícil y tendría que ser provisoria. Considero que en esos casos, en el muchacho o en la muchacha hay vacíos afectivos muy pronunciados, una especie de agujeros negros internos donde se diluye o se difumina lo social, lugares oscuros con carencia de humanidad. Y, quizás la siguiente interrogante sería: ¿Y cómo se construye o se hace social y culturalmente un niño o un joven así? Creo que básicamente sería por el abandono (Scherer, 2013) en el que transcurren sus existencias, es decir, abandonados por las instituciones -educativas-laborales-familiares- con altos déficits de afecto, de cariño, de cuidados y, en ambientes de violencia extrema y, de altos consumos de drogas legales e ilegales.

estados de Chihuahua, Tamaulipas, Sinaloa y Coahuila, entre otros tantos (López, 2011).

En lo que atañe a las desapariciones, también forzadas, particularmente con respecto a los jóvenes y con base al Registro Nacional de Datos de Personas Extraviadas o Desaparecidas (RNPED), se calcula que en el país hay más de 16.594 menores de 29 años reportadas como desaparecidas, de un total de 34.268, por lo que una de dos personas no localizadas en nuestro país son jóvenes, según cifras de enero del 2018, las cuales habría que actualizar.

Estas violencias de muerte con sus estéticas de lo espantoso y de lo espeluznante tienen que ver también con la forma y con la manera en que se está matando y en la que se está aniquilando, que rebasa cualquier límite ético y, se coloca de inicio en coordenadas del mal, como cuando se desmiembra un cuerpo; o se le disuelve en ácido; o se le *entamba* con cemento; o se le decapita; o se le *pica* -hacerlo en pedacitos y tirarlo por las coladeras, por lo común esto se da en los espacios del encierro-; o se queman; o incluso hasta triturarlos.

En este festival como espectáculo del mercado de la muerte podríamos afirmar: ¿dime cómo matas y te diré a qué agrupamiento perteneces? Por ejemplo: el ejército mexicano por lo común lo hace tipo fusilamiento y ejecución extrajudicial -el caso de Tlatlaya¹², en el Estado de México, es la mejor evidencia-; una parte de los matones y sicarios que trabajan para el crimen organizado, fueron entrenados en la escuela militar norteamericana llamada Las Américas y, lo hacen con altas dosis de barbarie para causar temor y miedo a los rivales y debilitar emocionalmente a los grupos contrarios, en particular, conocemos a los sanguinarios y temibles Kaibiles -los generales- quienes actuaron bajo la consigna de “tierra quemada”-“tierra arrasada” en El Salvador, para disminuir la base social del Frente

¹¹. Para más información consúltese: los coordinados por Juárez Aduna (2015) *Alzando la voz por Ayotzinapa*; por Valenzuela (2015), *Juvenicidio. Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina y España*.

Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMNL), a finales de la década de los años 70, e inicios de los 80, del siglo pasado.

Si bien el panorama es muy desolador y el paisaje del país adquiere una imagen de ser un inmenso panteón, tendríamos que preguntarnos ¿Qué hacer? Una vía es construir estrategias de cultura de paz, que apelen a retejer la solidaridad; apostarle al trabajo comunitario; a la resolución pacífica de los conflictos; a fortalecer los valores de la democracia -respeto a la diferencia, equidad de género-; reducir las desigualdades socioeconómicas; defender a toda costa los derechos humanos, especialmente de las juventudes y diseñar dispositivos en coordenadas de Arte Callejero, Arte Urbano, o Arte Ambulante.

No se trata de continuar con las mismas políticas de seguridad que han sido un rotundo fracaso. No se trata sólo de más tecnología -armamento, cámaras de video- sino de dar un viraje de perspectiva con creatividad, inteligencia y arrojo; tendiente a pacificar al país donde todas las voces participen y ¿por qué no? empezar con un sincero diálogo nacional.

A más de un año de su gobierno, el presidente Andrés Manuel López Obrador y, algunos de sus Secretarios de Estado, han aceptado que el asunto de las violencias es una de las grandes problemáticas pendientes de su administración, por lo que esperemos, además de la voluntad política, que se tenga también la habilidad y la creatividad suficiente para incluir a las distintas voces, actores y sujetos sociales, para enfrentarla, disminuirla y controlarla.

12. El 30 de junio de 2014, en la comunidad de San Pedro Limón, municipio de Tlatlaya, en el Edomex, el ejército mexicano llevó a cabo una matanza de 22 jóvenes, se sospecha que fue una ejecución extrajudicial.

3. La precarización: desigualdades, vulnerabilidad y pobreza juvenil...

Los años del 2018 y especialmente el 2019, sin duda alguna serán recordados por el estallamiento de las crisis del neoliberalismo económico en varios países de América Latina (Ecuador, Honduras, Perú, Argentina y Chile, como los más emblemáticos), también por las expresiones multitudinarias del malestar social, por las disputas en la apropiación real y simbólica del espacio público, por las radicales protestas, por las revueltas callejeras emprendidas principalmente por las y los jóvenes latinoamericanos como formas de resistencia política y cultural.

La tremenda situación que se está viviendo en el caso de Argentina desde el 2018, 2019 y ahora en 2020, con el legado del ex gobierno del empresario Mauricio Macri, que acaba de perder la reelección presidencial frente al ahora presidente Alberto Fernández, aunque hay que recordar también las anteriores crisis del 2001 y 2002. Macri, dejó un país con una terrible crisis, una recesión económica brutal con más de un 35% de la población en pobreza, alto desempleo y devaluación de la moneda. Por lo que fue muy emblemático que a finales de diciembre del 2019, Diego Armando Maradona *El Pelusa*, en su visita a la Casa Rosada del gobierno declaro lo siguiente: “Neoliberalismo nunca más. Volvimos (Mauricio) Macri te vas a tener que ir a vivir a Tailandia. No Vuelven más” (véase los diarios locales e internacionales de esos días).

Llamativo también fue, por su valor simbólico en cuanto a lo que representa y lo que significa, el suceso del 10 de diciembre del 2019, cuando Alberto Fernández toma la presidencia de Argentina y Cristina Fernández de Kirchner asume la vicepresidencia, cerca de 300 mil jóvenes hacen la V de la victoria y corean: “¡Cristina! ¡Cristina corazón! ¡Acá tenéis a los pibes para la liberación!” (Steinsleger, 2019:20).

En las mismas lógicas se ubica la situación insostenible que se vivió en Ecuador en 2019 -la crisis social y la revuelta indígena- bajo la presidencia de Lenin Moreno, quien a “rajatabla” quiso imponer unidireccionalmente las recetas perversas y fracasadas dictadas por el Fondo Monetario Internacional (FMI), propuesta que fue detenida por la alta presión social y las multitudinarias movilizaciones populares que se dieron.

En el caso mexicano, a partir de la llegada a la presidencia de la República de Andrés Manuel López Obrador, en diciembre del 2018, al menos desde el discurso político, se está haciendo un viraje económico descentrado del proyecto del “neoliberalismo” y apuntando a lo que bien podríamos denominar como “economías sociales” cuya centralidad son las juventudes bajo el interesante proyecto denominado: *Jóvenes Construyendo el Futuro*¹³.

Quizás el caso de Chile sea el más paradigmático, en virtud de que se le consideró desde el golpe militar de 1973, el ejemplo a seguir para América Latina, con respecto a la supuesta eficacia del proyecto económico neoliberal implementado. A partir del malestar social acumulado por más de 30 años, estamos atestiguando del 18 de octubre del 2019, a la fecha, un verdadero estallido social, una rebelión popular¹⁴, cuya centralidad es la disputa real como simbólica del uso y de la reapropiación del espacio público, por lo que es un movimiento que podríamos catalogar de resistencia social y cultural muy potente y novedoso, encabezado fundamentalmente por jóvenes mujeres y por jóvenes hombres estudiantes “secundarios”.

En este sentido, uno de los personajes y de los actores sociales juveniles más activos y radicales en las manifestaciones de protesta que se toman el derecho de ejercer un tipo de violencia

13. Este proyecto consiste vía las empresas e instituciones gubernamentales en capacitar a las y a los jóvenes entre 18 y 29 años durante 12 meses en determinados perfiles laborales, mediante una beca mensual de 3 mil 600 pesos, para que adquieran conocimientos, saberes y experiencia, a fin de que después y eventualmente tengan mayores posibilidades de ser contratados. La meta-objetivo de este proyecto con vigencia anual es favorecer a un millón de jóvenes en todo el país.

política y de resistencia, son los conocidos y autonombrados como “la primera línea”¹⁵, chicos que chocan de frente con la policía, a fin de permitir que la protesta se lleve a cabo sin que se toque a los manifestantes. Los cánticos y las consignas políticas y festivas son muy reveladores en tanto se pone el énfasis en los espíritus colectivos plagados de indignación y de resistencias como por ejemplo, “1973-2019”, “Recordar para resistir”, “No son 30 pesos, son 30 años”, “Nos quitan tanto que nos quitaron el miedo”, “Más rabia que miedo”, “En Chile, torturan, violan y matan”.

Estos contextos desde distintos lugares y significados se viven y se comparten como latinoamericanos signados por la globalización y además se enfrenta una crisis bárbara del neocapitalismo devenido en desorden, en caos, violencia y precariedades, que no dejan de estar cruzados y delineados por situaciones sociales, ambientes, climas y entornos similares que en el caso particular de las juventudes contemporáneas están marcadas sustancialmente por los procesos y los mecanismos de la exclusión y de las desigualdades sociales, por la vulnerabilidad y los riesgos, la pobreza y la miseria, ya sea en Colombia, Perú, Brasil, Argentina, Ecuador o México (Trejo, Arzate y Itatí, 2010)

14. El lector(a) recordará que todo empezó en octubre del año pasado (2019) cuando se llevó a cabo un alza al precio del metro a 30 pesos chilenos, lo cual causó un alto malestar social particularmente en las y en los jóvenes estudiantes quienes empezaron a evadir el pago saltándose los torniquetes y después al interior del metro se lanzaron bombas molotov y piedras e incluso se quemaron varias estaciones del metro. La respuesta del gobierno fue muy desmedida y exagerada, ya que en primera instancia declaró Estado de Emergencia y Toque de queda, reprimió las protestas y construyó un discurso mediático que criminalizó la revuelta social y popular, escenas que activaron la memoria colectiva cuando el golpe militar en Chile en 1973: tanquetas en las calles, gente corriendo, militares golpeando y deteniendo a las juventudes.

15. Han establecido distintas estrategias y diversos mecanismos de resistencia política y de defensa alimentados por prácticas solidarias entre ellos y ellas con la intención de generar un margen o espacio para que la policía no pase y no logre disolver o reprimir a los manifestantes. Está siendo muy interesante las formas de organización grupal y colectiva, por ejemplo; hay jóvenes que portan escudos, tapas de alcantarillas, palos y piedras denominados también como “los escuderos”; están “los tiradores” de piedras y de bombas molotov; los “piqueteros” quienes destruyen las banquetas y los muros para sacar piedras; los “bomberos” que desactivan las bombas lacrimógenas; los “piquetes de salud” quienes auxilian a los heridos de los gases lacrimógenos, de los balines y de los perdigones que lanza la policía.

donde agregaría también a los países de El Salvador, Honduras, Guatemala, Nicaragua y los del Caribe (Haití, Puerto Rico y Cuba).

Contextos y situaciones desfavorables que se ligan y articulan propiciando estados de ánimo colectivos –de las *juventudes situadas* y *sitiadas* (Nateras 2016a, 2016b)– en trazos de desencanto, desesperanza, malestar e indignación social; que van configurando acciones y mecanismos de interpelación, de resistencias sociales, culturales, de construcción de ciudadanía juveniles donde las redes digitales han replanteado los activismos denominados como *ciber-militancia*, *ciber-política*, *tecno-política*, cuya puesta en escena –performativa– de las adscripciones identitarias juveniles y de sus posturas políticas, van encaminadas, en los espacios públicos, a la disputa por la creación de sus presencias (véase Díaz en Nateras, 2002) y, por la demanda impostergable de la defensa de sus derechos humanos.

Es claro que bosquejando un horizonte amplio de la situación actual de las juventudes latinoamericanas, una de sus características es la escasez de oportunidades –en toda su amplitud– que van dificultando seriamente la construcción de un mundo mejor ya que viven en condiciones de vulnerabilidad, la cual se define, siguiendo a Jiménez y Boso (2012) como:

...el incremento de la pobreza, el desempleo, subempleo, informalidad y precarización laboral, los embates contra los sistemas de pensiones y jubilaciones, la afectación de los derechos y las conquistas sindicales, la disminución de la cobertura y acceso de los servicios de salud, la atenuación del sistema educativo como elemento asociado a la movilidad social, el crecimiento de la violencia y la inseguridad” (2012: 10).

Las precariedades –laborales, económicas, educativas, de salud, recreativas, familiares– ligadas con la exclusión social y las crecientes desigualdades son también uno de los rasgos, de los matices y de las tesituras que le están dando los rostros, tanto en México, Centro, América Latina y el Caribe, a las

juventudes de hoy. Ellas conllevan procesos y estructuras de las realidades sociales muy complejas (Morín, 1998) en las que particularmente las y los actores juveniles tienen que diseñar o rediseñar sus horizontes de presente en el aquí y en el ahora del todo socio-cultural desde distintos lugares de desventajas acumuladas individual, social e históricamente hablando.

Las problemáticas que enfrentan las juventudes en México y en América Latina en la transición y en las trayectorias de la educación hacia al trabajo, por ejemplo –además de ser asuntos estructurales muy difíciles– parecen estar rotos, fracturados (Pérez, 2018). Sin embargo, aunque la escuela está perdiendo el sentido frente al trabajo, está no pierde su centralidad (Jiménez y Boso, 2012).

Lo que hoy predomina es lo que se conoce como el trabajo flexible, situación que conlleva una inestabilidad, incerteza e incertidumbre en los campos o mercados laborales, por lo que están emergiendo nuevas formas de “empleabilidad”: agencias juveniles, juventudes prosumidoras, pero también surgen nuevos dispositivos y estrategias que se colocan en los umbrales, en los bordes y en los límites de la “informalidad” y de la “paralegalidad”.

Aspectos que han ocasionado que en los diferentes escenarios socioculturales –sea la escuela, el trabajo o la familia; por citar algunos– se estén gestando las diversas y múltiples vivencias y experiencias de las cotidianidades de las juventudes en situaciones muy desfavorables. Desventajas marcadas por la exclusión y por las crecientes desigualdades sociales que, para Saraví (2009), tensan las transiciones a la adultez (diríamos, a los mundos y a los universos adultos) con un énfasis principalmente en las y los jóvenes de los sectores populares. Para esto, el autor propone hablar de transiciones vulnerables cuyos dos niveles de análisis –interdependientes e interrelacionados– serían la biografía (el individuo o lo individual) para entender la exclusión, y la historia (la sociedad o lo macro) a fin de comprender las desigualdades sociales.



Lo interesante en cuanto a planteamiento teórico-metodológico es que para las juventudes en sí es muy importante la vivencia: su experiencia biográfica como tal o tales. Por lo que podríamos, bajo la visión de la investigación etnográfica, decir lo siguiente: “siga usted los cursos de vida y las trayectorias de las juventudes.”. De tal suerte que estamos señalando la importancia de la construcción de las subjetividades juveniles, poco atendidas en estas coordenadas analíticas. A su vez, se requieren dispositivos metodológicos de investigación e intervención centrados en lo dialógico, lo horizontal y lo colaborativo entre el sujeto que investiga o interviene y el sujeto conocido -la epistemología del sujeto conocido (Vasilachis, 2019).

4. Estrategias divergentes: resistencias culturales...

Desde un lugar amplificado y, simplemente esquemático e instrumental, ante tales situaciones de violencias y de precariedades en las que se construyen ciertas subjetividades juveniles, hay que marcar y señalar diversas estrategias de afrontamiento en la lógica de lo inmediato, mediato y, a largo plazo, encaminados a rehacer el tejido social; a construir ciudadanías -en especial las juveniles- y; a edificar una *cultura de paz*¹⁶, que sea eficaz y logre desmontar, disminuir y mediar el conflicto y las tensiones sociales con respecto a las violencias de muerte, a las precariedades y, en lo referente a las “identidades deterioradas” o “identidades desacreditadas” (Goffman, 1993) como lo podrían ser todas aquellas juventudes “callejeras” y las que sobreviven en los circuitos de lo “informal”, como por ejemplo, los *semaforistas* (payasitos, cirqueros, mimos, acróbatas, estatuas, vivientes, músicos, malabaristas).

En lo que atañe al aspecto concreto ¿Qué hacer ante estas violencias sociales, que están causando tanto dolor social? ¿Qué hacer ante los dispositivos de las precariedades? ¿Qué mecanismos teórico-metodológicos y de inmersión son más potentes y eficaces contemporáneamente hablando ante las violencias, en particular, las de muerte? Interrogantes que por lo

común se les dirigen a las academias de la investigación, que es una intervención de lo real; a los intelectuales; a las instituciones del Estado -a sus funcionarios-; a los partidos y sus políticos; a las organizaciones de la sociedad civil; a la pastoral urbana (Martínez, 2015) y; a todos aquellos actores y sujetos sociales, que de alguna u otra manera están o estamos relacionados en sus avatares.

Hay varias rutas ensayadas que están dando sus frutos y resultados (más adelante se hablará de algunos de ellas), como en los casos de Brasil, Colombia, e incluso, en El Salvador y en Honduras, aunque no con la rapidez y la prontitud que se requeriría, ni tampoco con la intención de resolverlas, o de extinguirlas totalmente, sino como ya dijimos, para ir las desmontando, desarticularlas, disminuirlas y, en todo caso, regularlas o mediar con respecto a los conflictos y a las tensiones sociales, a fin de que no se desborden, o no sigan estallando, en el entendido de que las violencias sociales son consustanciales a las relaciones humanas, es decir, a las relaciones intersubjetivas y, las precariedades, son gestionadas y emanadas por el proyecto económico del neoliberalismo.

Las viejas tradiciones surgidas de mediados del siglo pasado (S.XX), en adelante, diseñaron políticas y programas específicos bajo la lógica de la “integración social” del individuo, o de la persona, o del joven, o del “pandillero”, cuyo espíritu funcionalista, iba encaminado a una serie de estrategias bajo las narrativas de la “seguridad pública y ciudadana”, de la dicotomía víctima-victimarios de la delincuencia, que decantaron los

¹⁶. Lo que se ha denominado como Cultura de la Paz, se vincula con otros dos conceptos íntimamente interrelacionado entre sí, la Seguridad Ciudadana y la Seguridad Humana, encaminados a promover procesos de Economía Social especialmente entre las juventudes en circunstancias de riesgo y atender las causas estructurales de la violencia y de la delincuencia. Dicha estrategia y marco conceptual-referencial se difundió a través del Programa de las Naciones Unidas para el desarrollo (PNUD), en su informe sobre Desarrollo Humano, en 1994. En síntesis, la Cultura de la Paz, tiene como centralidad -a través de incentivar ciertos valores, actitudes, comportamientos y posturas- el respeto a la vida, el diálogo, la solidaridad, la cooperación, la igualdad de derechos y las oportunidades equitativas para hombres y mujeres.

discursos de la prevención temprana, o mejor referida como la prevención primaria -llegar antes de-; la prevención secundaria -el tratamiento- y; la prevención terciaria -la rehabilitación-; de todas aquellas conductas “anómicas”, o comportamientos individuales y colectivos antisociales, vinculados al delito, a la criminalidad, o a la denominada “delincuencia juvenil” (Vanderschueren y Lunecke, 2004)¹⁷.

Teniendo como epicentros, finales de la década de los años 70 y la de los 80, particularmente en Centro y América Latina, las regiones se convulsionaron de una manera demasiado violenta, tanto por las experiencias terribles de las dictaduras militares (Argentina, Chile, Guatemala, Uruguay, incluyendo la dictadura perfecta de la que mencionó Vargas Llosa, para el caso mexicano, por ejemplo), como por los estallidos sociales en formatos de revoluciones, que configuraron un enfrentamiento terrible entre los Ejércitos Nacionales y los Movimientos Sociales, o Guerrillas Revolucionarias Locales; -El Salvador, Guatemala, Nicaragua, Argentina, Brasil, Perú, Uruguay- donde el sujeto social más afectado y diezmado, fueron las juventudes, en su gran mayoría hombres que fueron adquiriendo los rostros de migrantes transnacionales en situaciones forzosas.

A principios de la década de los años 90 y, de lo que va del Siglo XXI, teniendo como paradigma, por una parte; la transición a la democracia y, por la otra; los acuerdos de paz -recuérdese los Tratados del Castillo de Chapultepec, México (1992)- que formalmente daban por terminadas las guerras en Centroamérica (Armijo y Toussaint, 2015); se empezaron a construir las narrativas y los dispositivos de intervención, a partir de lo que se mencionó como “la educación para la paz”, que posteriormente evoluciono bajo la denominación de “la cultura de la paz” (Carazo, 2001), ahora muy en boga en la Región del Triángulo del Norte Centroamericano (TNC), que incluye a los países de El

¹⁷. Cabe mencionar que dichas estrategias partieron -y, aún todavía- de las lógicas narrativas de la Salud “Mental”, o de la Salud “Social”, dictadas por organismos supranacionales como la Organización Mundial de la Salud (OMS) y la Organización Panamericana de la Salud (OPS).

Salvador, Honduras, Guatemala y; agregaríamos recientemente, las propuestas en Colombia y en México¹⁸, principalmente.

Uno de los baluartes de la cultura de la paz se basa en la “pedagogía”, es decir, en enseñar a los sujetos y, a los diversos actores sociales, el valor de la democracia, el respeto a los derechos humanos, la tolerancia a la diferencia cultural del “otro”, o “de los otros”, anclados a la justicia social, a la equidad de género y, sobre todo, a la construcción de ciudadanías (juveniles), cuyo pivote es generar la acción social y la participación colectiva de la comunidad. Ligado con lo anterior, se han promovido las agencias juveniles en formatos de colectivos culturales y movimientos sociales, que articulados con la comunidad y, las organizaciones de la sociedad civil, desde dispositivos dialógicos, colaborativos y artísticos, le están haciendo frente a las violencias sociales -de muerte- y, a las precariedades, sean educativas, laborales y familiares.

De aquí se ha desprendido una estrategia cada vez más socorrida en lo referente al uso del arte y de la cultura como un posicionamiento en el orden de lo político y, una intervención en los registros de lo real y de lo simbólico, a fin de mediar las tensiones y los conflictos sociales, como pueden ser las violencias y las precariedades, a través de los *semáforistas*¹⁹, el Arte Callejero, o del Arte Urbano, o del Arte Ambulante; ya sean los grafitis; los esténciles; los murales; las instalaciones; el performance; el teatro; el circo o lo circense; la música -el hip hop, el rock, el rap-; la danza; los videos-los filmes, e incluso la fotografía (Mata, 2017).

Por ejemplo, en El Salvador, a partir de la firma de los acuerdos de paz en 1992, se crea un colectivo, una asociación denominada

¹⁸. Es muy llamativo que en la Estrategia Nacional para la Prevención de las Adicciones, impulsada por el Gobierno Federal, la Secretaría de Salud y el Consejo Nacional Contra las Adicciones (CONADIC), se difundan diversos spots informativos junto con el slogan, “Hagámoslo juntos por la paz”, para alejar a las juventudes del consumo de sustancias, sin embargo, es evidente que no alcanza por sí misma la información para evitar, en este caso, la ingesta de drogas, ya sean lícitas o ilícitas.

Tiempos Nuevos Teatro (TNT), jóvenes vinculados a los esfuerzos de la Educación Popular; o en Honduras, San Pedro Sula, está Jóvenes Hondureños Adelante Juntos Avancemos, JHAJA, asociación civil de jóvenes que trabaja haciendo comunidad, bajo el eslogan de sin armas, ni violencia, a través de enseñar el grafiti y el muralismo, a los integrantes de las “maras” y de las “pandillas” -migrantes trasnacionales- en el intento de disminuir las violencias en los barrios, en las comunidades y restarle a las desigualdades sociales; o actualmente en Chile, a través del Arte Callejero-del Arte Urbano con murales, grafitis y audiovisuales, frente a la emblemática plaza Italia, en el centro de la capital chilena, un grupo de aproximadamente 70 jóvenes comunicadores, videoastas y artistas, han intervenido los muros, a fin de dar cuenta de la génesis y el desarrollo, del estallido social y de la revuelta popular; rayando, escribiendo y pintando las paredes con consignas e imágenes como: “La calle es la prensa del pueblo, donde se puede enterar de las cosas que los medios no van a mostrar”, o el Jesucristo con un ojo sangrante flanqueado por policías, sostiene un cartel que dice: “No los perdones. Saben perfecto lo que hacen” (Agencia AFP, Santiago de Chile, 20 de enero 2020). Esta imagen alude a las más de 400 personas con lesiones oculares graves por el disparo de balines y perdigones, por parte de la policía-

Para concluir, vale decir que la gran aspiración de la academia de la investigación, que es una intervención en los registros de lo real y de lo simbólico; de las asociaciones de la sociedad civil; de los

¹⁹. Aunque incipientes, en el territorio de las Ciencias Sociales, Humanas y Culturales, se cuentan con investigaciones respecto a lo que se ha dado en llamar *semajoristas* y estudios socio-culturales en las esquinas. De una forma muy general, estas pesquisas apuntan a dar cuenta de las dinámicas acerca de las distintas prácticas juveniles artísticas en las calles de las grandes ciudades latinoamericanas (para el caso de Argentina, véase Infantino, 2011), es decir, en los cruces peatonales señalizados como semáforos (para el caso de la Ciudad de México, véase Gutiérrez, 2018, Salinas, 2015). En este sentido, el territorio de enunciación es a partir del Arte Urbano – del Arte Callejero – o del Arte Ambulante (para el caso de Ecuador, véase Guerrero, 2013). Este tipo de Arte, entra en la disputa y en la reapropiación real como simbólica del espacio público; la calle entonces es considerada como un dispositivo socio-espacial y el semáforo como un espacio social de encuentro -una micro sociedad- (véase Tejerina, 2013) “un cosmos” como acontecimiento (véase Silva, 2012).

colectivos culturales y; de los movimientos sociales (juveniles), es influir en el diseño de las políticas públicas dirigidas a las juventudes, en los gestores culturales, en la voluntad de los políticos; a fin de transitar de políticas de gobierno, en lo que atañe a las violencias sociales y a las precariedades, a políticas de Estado, lo cual implica imaginar, qué tipo de nación, o de país queremos ser, para formar a las juventudes que deseamos tener, en espacios más democráticos y justos socialmente hablando para todos, independientemente de la raza, la ocupación, la etnia, la clase social, la nacionalidad y, la adscripción identitaria juvenil, a la que se pertenezca.

Bibliografía

Arciga, S. y Nateras, O. (2002). "El dolor social", *Psic. Soc. Revista Internacional de Psicología Social* (1), 1, pp. 83-91.

Armijo, N. y Toussaint, M. (2015). (Coords). *Centroamérica después de la firma de los acuerdos de paz. Violencia, fronteras y migración*. México: Instituto Mora/CONACYT/Universidad de Quintana Roo.

Carazo, R. (2001). (Comp.). *Violencia y Paz en América Latina*. Costa Rica: Libro Universitario Regional (EULAC-GTZ).

Freud, S. (1978). *Lo Siniestro*. México: Letracierta.

Guerrero, M. (2013). *Observatorio cultural urbano: arte ambulante en los semáforos de la urbanización Alborada, Guayaquil*. Ecuador: Universidad Casa Grandes.

Gutiérrez, D. (2018). *Artistas de semáforo: espacio, cuerpos e identidad*. México: Tesis de Licenciatura en Psicología Social. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (UAM-I).

Goffman, E. (1993). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.

Heller, Á. (1987). *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Península.

Infantino, J. (2011). "Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo entre jóvenes artistas circenses". *Cuadernos de antropología social*, 34, pp. 141-163.

Jiménez, M.L. y Boso, R. (2012). *Juventud Precarizada. De la formación al trabajo, una transición riesgosa*. México: UNAM-CRIM.

Juárez, J, Aduna, A. (2015). (Coords). *Alzando la voz por Ayotzinapa*. México: Ediciones del Lirio/UAM-Iztapalapa.

Lakoff, G, Johnson, M. (2000). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

Martínez, C. L. (2015). (Ed.). *La pastoral de las grandes ciudades*. México: PPC.

Mata, F. (2017). (Coord.). *Migración. 2.0 México*: Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa.

Morín, E. (1998). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Huemul.

Nateras, A. (2002). (Coord.). *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*. México: UAM-Iztapalapa/Porrúa.

Nateras, A. (2015). *Vivo por mi madre y muero por mi barrio. Significados de la violencia y la muerte en el barrio 18 y la mara salvatrucha*. México: UAM-Iztapalapa/Tirant Humanidades.

Nateras, A. (2016a). (Coord.). *Juventudes sitiadas y Resistencias afectivas. Tomo I. Violencias y aniquilamiento*. México: UAM-Iztapalapa/Gedisa.

Nateras, A. (2016b). (Coord.). *Juventudes sitiadas y Resistencias afectivas. Tomo II. Problematicaciones (embarazo/trabajo/drogas/políticas)*. México: UAM-Iztapalapa/Gedisa.

Pérez, E. (2018). (Coord.). *Entre la oportunidad y la precariedad. Jóvenes y mercados de trabajo en México*. México: UNAM/SDI/SIJ.

Salinas, E. (2015). *Sujetos en el semáforo de la Ciudad de México. Entre la subjetividad y el espacio social*. Tesis de Maestría. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

Saraví, G.A. (2009). *Transiciones vulnerables. Juventud, desigualdad y exclusión en México*. México: Casa Chata/CIESAS.

Scherer, G. (2013). *Los niños en el crimen*. México: Grijalbo.

Silva, C. (2012). “El cosmos semafórico: Aproximaciones cuasi-etnográfica a la sostenibilidad relacional urbana desde la Teoría del Actor-Red”, *Athenea Digital* (12), 1, pp. 269-281.

Tejerina, E.F. (2013). *La sociedad del semáforo: los malabares y las diferentes prácticas sociales que confluyen en él*. Córdoba Argentina: VI Encuentro Panamericano de Comunicación.

Tilly, C. (2003). *The politics of collective violence*. Cambridge: Cambridge University Press.

Trejo, J.A., Arzate, J e Itatí, A. (2010). (Coords). *Desigualdades sociales y ciudadanías desde las culturas juveniles en América Latina*. México: UAEM/ Porrúa.

Urteaga, M. (2011). *La construcción juvenil de la realidad. Jóvenes mexicanos contemporáneos*. México: Juan Pablos/UAM-Iztapalapa.

Urteaga, M. (2010). Género, clase y etnia. Los modos de ser joven, pp. 15-51, en Reguillo, R. (2010). (Coord). *Los jóvenes en México*. México: FCE/CNCA.

Valenzuela, J. M. (2009). *El futuro ya fue. Socioantropología de l@s jóvenes en la modernidad*. México: El Colegio de la Frontera Norte/Juan Pablos.

Valenzuela, J. M. (2015). (Coordinador). *Juvenicidio. Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina y España*. México: NED. ITESO. El Colegio de la Frontera Norte.

Vanderschueren, F, y Lunecke, A. (2004). (Coords). *Prevención de la delincuencia juvenil. Análisis de experiencias internacionales*. Chile: Universidad Jesuita Alberto Hurtado/BID/Gobierno de Chile.

Vasilachis, I. (2019). (Coord). *Estrategias de investigación cualitativa. Volumen II*. México: Gedisa.

Notas de prensa

Agencia AFP. 2020. Chile despertó, tour que busca explicar las protestas por medio del arte urbano. *La Jornada*, México.

Kraus, A, 2009. *La Jornada*, México.

Steinsleger, J. 2019, *La Jornada*, México.



LOS INDESEABLES



Prácticas populares y segregación socioespacial en el Centro Históico de la CDMX



Linda Mercedes Moreno Sánchez
Elvia Lizet Quintanilla Aguilar

I. Reordenamiento urbano en CDMX: un proceso de exclusión socio-espacial

En las últimas décadas la Ciudad de México ha sido testigo de una serie de transformaciones territoriales basadas en políticas y programas de desarrollo urbano distribuidos de manera desigual en la ciudad. Los espacios que mayores transformaciones han experimentado, son aquellos que se encuentran en la ciudad central¹, particularmente ha sido el Centro Histórico donde los programas y planes de manejo integral, han mostrado especial interés por su revitalización inmobiliaria, turística y económica, resultado de la colaboración entre los sectores público y privado, cuya finalidad evocó la necesidad de posicionar la economía mexicana a nivel internacional (Delgadillo, 2014: 11).

Las herramientas pensadas para el desarrollo de esta economía fueron –y son– las ciudades. Se trata de convertirlas en ciudades competitivas y conectadas que puedan responder a las dinámicas globales a través del desarrollo tecnológico, económico, político y social necesario para perfilar en esta nueva realidad. La idea ha contemplado la refuncionalización de los espacios públicos y privados que concentran las principales actividades financieras, comerciales y de servicios (Cruz, 2006), para la atracción de flujos de capitales que permitan hacer una metrópoli competitiva a nivel mundial.

¹. Se entiende por ciudad central a las cuatro delegaciones centrales: Cuauhtémoc, Venustiano Carranza, Benito Juárez y Miguel Hidalgo, las cuales mostraban un alto grado de concentración de la población, servicios públicos y fuentes de empleo en comparación con el resto de la ciudad. Habría que precisar que el interés por los espacios de centralidad, no se expresó de la misma manera en cada uno.

La reorientación del desarrollo urbano pone énfasis en los espacios centrales –o la ciudad central– por las enormes ventajas que su centralidad² representa para la idea de ciudad que está en juego. El tipo de actividades comerciales y los servicios con los que cuentan estos espacios, además de su conectividad con el resto de la ciudad, son razones suficientes para hacerlos atractivos y dignos de intervenciones postreras.

Esta constatación nos permite confirmar que, en esta reorientación, el espacio urbano muestra una jerarquización, siendo la centralidad uno de los parámetros para determinar su importancia, pero también su razón de disputa, puesto que:

los espacios públicos son de diversa índole y tienen distinta escala (...), funcionalidad (centralidad urbana, histórica), tecnológica (TIC), siendo el más importante la centralidad urbana, porque contienen la mayor escala, la mayor funcionalidad, la mayor población y la mayor conflictividad (Carrión, 2007: 93).

La conflictividad no surge por los espacios en sí mismos: el conflicto se genera, en todo caso, por la multitud de grupos sociales e intereses distintos que luchan por el beneficio que entrañan las funciones de estos espacios. En el caso puntual del Centro Histórico de la Ciudad de México, este ha sido desde mediados del siglo XX, un espacio de acogida y de oportunidad para sectores populares que hallaron en la centralidad -abandonada y deteriorada- una forma de acceso a los beneficios de la ciudad (concentración de servicios, oportunidades de empleo -formal e informal-, acceso a la vivienda...).

² La centralidad, en sus múltiples funciones, concentra actividades comerciales y servicios, puestos de trabajo, vialidades y medios de transporte, usos y densidades de suelo heterogéneos, expresiones culturales, socialización y sociabilidad urbana y, dado que se apela al centro de la ciudad, también contempla el valor histórico del espacio construido (Coulomb, 2012). La centralidad no corresponde necesariamente a una localización geográfica, sino a las funciones que recién entraña; sin embargo, sí parte de una referencia espacial que comprende el crecimiento de la ciudad en relación con su centro.

Lo anterior, no implica que el conflicto no se haya presentado con anterioridad en estos espacios, sin embargo, la fuerza que exhiben hoy en día resulta de la marcada contradicción de intereses: mientras unos defienden su permanencia en estos espacios (población residente), otros buscan su aprovechamiento para la maximización de ganancias (sector privado).

2. La lucha por la centralidad y la exclusión socioespacial de prácticas populares

En esa tesitura, el retorno a la ciudad construida (Coulomb, 2012: 17) se hizo más evidente con los proyectos llevados a cabo en el Centro Histórico de la Ciudad de México a principios del siglo XXI, el cual ya había sido objetivo de distintas políticas habitacionales, primordialmente, pero su falta de articulación y visión integral de la problemática de despoblamiento y pérdida de concentración de actividades económicas, tuvieron un impacto menor. Es posible afirmar así, que la notoriedad que adquirieron las acciones puntuales que se han llevado a cabo en el centro de la ciudad desde el año 2000, se debe a la contundencia de las medidas implementadas a partir de la reorientación del desarrollo urbano que, además, en el caso del centro, destaca por la importancia de su patrimonio cultural y su restauración para el impulso de una incipiente industria turística.

La preservación del patrimonio cultural del centro histórico, trae consigo la prohibición de prácticas que, de acuerdo con esta concepción, lo han deteriorado. Una de éstas, la más vituperada, es el comercio informal en vía pública, con una fuerte presencia en el centro histórico y con una asidua clientela, formada principalmente por la población con menos ingresos que accede a este mercado por el bajo precio de las mercancías. Sin embargo, la prohibición no ha estado acotada al comercio en sí mismo, sino a la informalidad, lo cual deja abierta la posibilidad de explotar el mismo espacio, pero por otro tipo de actividades que en conjunto apelan a la formalidad.

En realidad, el comercio informal constituía aquello que ya no tenía cabida en la nueva concepción del centro, ni en el desarrollo económico ligado al mercado global que se quería impulsar; de ahí que la informalidad fuera objeto de múltiples formas de exclusión, ya sea directa, remoción del espacio público, o indirecta estigmatización por parte de los medios de comunicación, entre otros agentes. A pesar de este panorama, el comercio informal prosiguió en las calles del centro, sin la misma intensidad, ni en la misma modalidad y en otros espacios menos rentables, pero se ha mantenido en el centro por la misma razón que el comercio formal: los beneficios de la centralidad (Monnet, 1996:16).

3. La violencia como justificación de la intervención

Otro aspecto determinante para el éxito de las intervenciones en el Centro Histórico, fue el control de la inseguridad que prevalece en este espacio. Durante la gestión del entonces jefe de gobierno, Andrés Manuel López Obrador, se creó el Programa de Rescate del Centro Histórico 2002-2006, cuyas acciones se concentraron en el sector poniente del centro. Este programa contempló una serie de medidas encaminadas a la protección del patrimonio cultural y al desarrollo inmobiliario en este espacio. El proyecto, no obstante, se enfrentaba a condiciones que amenazaban la inversión de los agentes privados debido a los constantes referentes de inseguridad que permeaban en el Centro Histórico y, principalmente, en las áreas circundantes que comprende a barrios populares como la Guerrero, La Merced, La Lagunilla y, sobre todo, Tepito. Por esta razón, uno de los elementos que ameritaba una pronta respuesta, era el tema de la inseguridad.

La inseguridad que prevalecía en este espacio se relacionó con el estado de abandono -en sus inmuebles e infraestructura-, y con la presencia de prácticas consideradas nocivas, como lo es el comercio informal e ilegal, en algunas calles del Centro Histórico. La mayor preocupación radicaba entonces, en hacer de este espacio sucio, degradado y abandonado -según la opinión pública de la época-, un referente atractivo tanto para las clases medias que buscaban

vivienda, como para el turismo nacional e internacional y para los inversionistas privados. En ese tenor, la seguridad se enarbó como uno de los problemas más inmediatos a resolver.

Las medidas que tomaron al respecto, estuvieron basadas en el modelo Giuliani, quien luego del reconocimiento mundial por reducir los índices de criminalidad de la ciudad de Nueva York, fue contratado por el gobierno de la Ciudad de México -durante la gestión de Andrés Manuel López Obrador- para hacer frente al problema de seguridad que prevalecía en la ciudad. Luego de unos meses de trabajo, la consultoría a cargo de Giuliani emitió una serie de recomendaciones que resaltaban su preocupación en tres ámbitos específicos: el uso de suelo, el desarrollo inmobiliario y las condiciones del espacio público (Davis, 2007: 660).

El énfasis en el espacio público estaba estrechamente vinculado con el crecimiento del comercio informal en algunas de las calles del Centro, el cual ya había sido objeto de constante desplazamiento, pero sin éxito alguno. En ese sentido, las recomendaciones de Giuliani cristalizadas en la “cero tolerancia” y su prohibición del comercio ambulante, coincidían completamente con los intereses de los promotores y de los comerciantes establecidos quienes veían en el comercio informal un freno a su desarrollo.

Empero, fue la recomendación sobre el peligro que significaban las áreas conflictivas del Centro y sus alrededores -lo que se conoce como la herradura de tugurios³ - la que mayor resonancia tuvo. Para resolver la conflictividad de este espacio o más bien,

³. De acuerdo con Anavel Monterrubio, se identifica a la herradura de tugurios de la siguiente forma: es el área que los urbanistas de los años sesenta denominaron la Herradura de Tugurios: herradura a causa de la configuración que tuvieron sobre el plano de la ciudad los barrios de la primera expansión de la ciudad hacia el norte, el este y el sureste, y que alojaron a las nuevas clases populares urbanas entre 1858 y 1910 (2014:60).

para evitar que sus actividades se extendieran al Centro y/o que sus dinámicas amenazaran el desarrollo de esta zona, se sugirió el uso de alta tecnología, específicamente, de cámaras de video en puntos estratégicos que sirvieran para inhibir el crimen y permitieran la vigilancia policiaca a través del monitoreo de las actividades en el espacio público.

Las sugerencias emitidas por Giuliani, se sustentaban en la política de las ventanas rotas –o de la tolerancia cero- (*Broken Windows Policy* en el original), que alude al descuido y desinterés en el mantenimiento de los edificios como causa de la llegada o reforzamiento de aquella población (mendigos, drogadictos, migrantes) que hacen uso de estos espacios para actividades ilícitas y/o informales. El desorden que nace de la poca atención a los componentes físicos del espacio público, es entonces, la causa directa de la violencia que ahí tiene lugar. Entre las más de 100 recomendaciones emitidas por su consultoría, se propuso la mejora de las condiciones de vida de los habitantes de la ciudad a través de acciones precisas como el retiro del comercio ambulante, la eliminación del grafiti, la expulsión de los indigentes y los franeleros que se apropiaban del espacio público, entre otros puntos. Con estas recomendaciones, se les dio cara y cuerpo a las causas de la violencia urbana.

4. La plaza Garibaldi, ejemplo de una política fallida

La noche del viernes 14 de febrero de 2018, varias detonaciones de arma de fuego retumbaron sobre la Plaza Garibaldi, al unísono con las melodías entonadas por los grupos de mariachis, norteños, jarochos y tríos que laboran sobre este espacio público emblemático de la mexicanidad, ubicado en la zona norte del Centro Histórico de la Ciudad de México.

De acuerdo con las narraciones de los asiduos y paseantes que presenciaron la escena, y según las posteriores reconstrucciones

de los hechos realizadas por las autoridades correspondientes, aproximadamente a las 9:30 pm, en un horario en el que el fervor festivo de la concurrencia en Garibaldi se halla en su apogeo, tres hombres disfrazados con trajes de mariachi y con estuches para instrumentos en mano, caminaron con cierto sosiego por la plaza rumbo a la alledaña calle peatonal República de Honduras, donde se posaron frente a un local que expendía cervezas; de los estuches sacaron armas de fuego y comenzaron a disparar en contra de las personas que se encontraban en ese local. El peritaje posterior reveló que fueron 60 los casquillos que se encontraron regados en el lugar, seis las personas que murieron y ocho más resultaron heridas.

Tras el atentado, los tres hombres vestidos de mariachi corrieron por la plaza hacia la adyacente calle peatonal Plaza Montero, donde se encontraron con tres motociclistas que los condujeron por las calles del Centro Histórico lejos de la escena del crimen, rumbo a la vecina colonia Guerrero, lugar en el que las cámaras del C5⁴ perdieron su rastro. Las investigaciones oficiales concluyeron que se trataba de un ajuste de cuentas entre dos cárteles en disputa por el control de la venta de droga en la delegación Cuauhtémoc.

La paradoja detrás de esta escena, que muchos calificaron de surrealista por la parafernalia con la que se orquestó el ataque, se halla en el hecho de que tan sólo nueve años antes del suceso, este espacio público fue intervenido mediante el Plan Maestro de Renovación de la Plaza Garibaldi y su entorno, un proyecto cuyo principal interés fue revertir el deterioro de la plaza y sus callejuelas alledañas, a fin de aprovechar las ventajas que brinda su localización y su valor histórico (inscrito en su historia como símbolo de la mexicanidad y su vitalidad turística popular), para atraer la inversión privada a la zona y favorecer actividades centradas en el desarrollo del turismo, en esta ocasión de carácter internacional.

⁴. Centro de Comando, Control, Cómputo, Comunicaciones y Contacto Ciudadano de la Ciudad de México “C5” que brinda servicios de video monitoreo, atención de llamadas de emergencia, recepción denuncias anónimas, entre otros.

Para lograr lo anterior, se propuso revertir diversos conflictos urbanos (de violencia e inseguridad) que se presentaban en la plaza y su área circundante, a través del remozamiento de la infraestructura de ese espacio público, bajo el argumento de que la degradación física que sufría la plaza afectaba la imagen de la zona y favorecía conductas antisociales (asaltos, drogadicción, indigencia, informalidad, riñas...).

Este tipo de razonamientos prácticos que asocian la condición de un espacio con la violencia urbana, han sustentado el discurso con el que desde el año 2000 se ha impulsado una política de mejoramiento urbano guiada por fines económicos, como lo plantea Giglia, “[a través] de la renovación de algunos lugares emblemáticos del centro histórico (...) se apunta a mejorar la imagen de la ciudad y a convertirla en un destino atractivo en el escenario global, tanto para el turismo nacional e internacional como para los grandes negocios transnacionales” (2015:21).

Dicha política, basada en la teoría de las “ventanas rotas”, postula que el deterioro del espacio público incentiva la proliferación del desorden urbano, entendido éste como:

...un desorden que nace del descuido o desinterés de reparar una ventana rota (algo ínfimo), que luego se convierte en una especie de basurero público (algo máximo), lo que, a su vez, convoca a pandilleros, mendigos, alcohólicos y drogadictos, y estos a reclamos del vecindario por seguridad (Kelling y Coles, citados en Carrión, 2008a:115).

El problema con esa línea argumentativa, es que las prácticas de los sectores populares y de los grupos más desfavorecidos que habitan en el centro de la ciudad, son las que se consideran sinónimo del desorden imperante que se busca erradicar, por lo que, más allá de las transformaciones físicas que suponen proyectos como el Plan Maestro de Renovación de la Plaza Garibaldi y su entorno, la renovación de espacios públicos trastoca las formas en que estos han sido apropiados y los usos que se le han dado.

Para lograr los cometidos preponderados discursivamente, se ponen en juego una serie de estrategias con las que se busca controlar y dotar de orden al espacio público y con las cuales se terminan por excluir las prácticas no deseadas y protagonizadas por ciertos grupos de habitantes, “se trata de una ordenanza del tipo de la cero tolerancia que intentan construir un estado de excepción y excluir u ocultar la pobreza” (Delgadillo, 2014:7).

Este tipo de exclusión, de carácter socioespacial, se apuntala a través de acciones para el remozamiento urbano que en conjunto con programas de securitización y de ordenamiento del espacio público, trastocan los ejes ordenadores (referentes arquitectónicos e identitarios, prácticas y usos) bajo los cuales los grupos sociales que habitan el centro dotan de sentido y apropian el lugar.

En el caso de la Plaza Garibaldi, mediante el Plan Maestro de Renovación se buscó producir una nueva imagen del lugar, a fin de hacer de la plaza un lugar asequible y accesible al turismo internacional, para lo cual fue necesario exorcizar aquellas prácticas que se consideraron la causa del deterioro del entorno. En relación con la dimensión física, se removieron elementos tradicionales como un quiosco, unos portales y un templete de concreto para serenatas, que eran funcionales para el desarrollo de las actividades laborales de los grupos de mariachis que trabajan sobre este espacio público. La razón de esta remoción fue eliminar todo relieve que sirvieran de refugio a conductas inapropiadas.

Para incentivar una nueva dinámica de carácter cosmopolita, se colocó nuevo mobiliario de tintes vanguardistas y se construyó el Museo del Tequila y el Mezcal (MUTEM): un edificio de amplias dimensiones, con dos plantas y paredes de cristal luminiscentes, cuya grandilocuencia se erigió en la parte frontal de la plaza, donde fungiría el papel de una carátula moderna, que relegó, a su parte trasera, los usos y prácticas populares que

⁵. El MUTEM fue financiado con recursos públicos y se dio en concesión a un privado.

dan sentido al lugar. Esta propuesta museística, que aloja un bar y una cantina, se concibió como el proyecto que detonaría la actividad turística internacional en el lugar.

Además, dos años después de concluida la renovación, se puso en marcha el Operativo Cero Tolerancia contra el Ambulantaje y Venta de Alcohol Adulterado en la Plaza Garibaldi, que tuvo como principal objetivo retirar a los vendedores informales de bebidas alcohólicas, “botelleros”, así como a otros comerciantes ambulantes que carecían de licencias para laborar en el lugar (globeros, vendedores de flores y de dulces, de zarapes y sombreros, de artesanías, y puestos tradicionales de feria y de comida). Asimismo, a partir del operativo, se eliminó la permisividad tácita ante el consumo de alcohol sobre la plaza, misma que había caracterizado a este lugar por ser el único espacio público de la ciudad de México en el que se toleraba el consumo de bebidas alcohólicas.

Todas esas acciones emprendidas no surtieron los efectos deseados, al menos no la pretendida reducción del desorden urbano. El caso de los sicarios disfrazados de mariachis demostró que, tras nueve años de una cara nueva de la Plaza Garibaldi, aparentemente más ordenada, higienizada y vigilada, los problemas de inseguridad y violencia se hallan lejos de poder resolverse. El mejoramiento urbano del centro de la ciudad y el progresivo control de las prácticas populares que desarrollan sobre el espacio público ciertos habitantes del Centro Histórico, son acciones que transforman la fisonomía urbana pero que no alcanzan a penetrar las profundas estructuras de la desigualdad, donde se enraizan las causas de la violencia urbana.

5. Conclusiones: Las vanas promesas de la mejora urbana

Durante los últimos veinte años se han promovido en la Ciudad de México una serie de políticas de reordenamiento urbano, que tienden a reproducir la desigualdad socioespacial en dos sentidos: 1) en tanto que concentran la atención e inversión en

áreas centrales claves para el desarrollo urbano; y 2) debido a que relegan a amplios sectores de la población, cuyas prácticas populares se muestran incompatibles con la imagen urbana que se busca proyectar a nivel global. La puesta en marcha de estas políticas, lleva implícita la estigmatización de barrios y grupos a los que se les imputan las condiciones deplorables que prevalecen en la ciudad, visibles en la proliferación de actividades informales y en las condiciones de deterioro de los inmuebles que, en conjunto, se plantean como supuestos generadores de las condiciones que propician la violencia (Carrión, 2008; Borja, 2003).

En ese sentido, la ávida necesidad de soluciones inmediatas a la violencia que permea en ciertos espacios centrales de la ciudad, termina en la creación de políticas con poco sustento en la realidad social (a cambio de modelos extranjeros que en mucho difieren con el contexto particular de cada territorio) que además, soslayan la enorme responsabilidad que distintos agentes tienen en el reforzamiento y reproducción de la estigmatización de grupos sociales a través del uso de narrativas del miedo: medios de comunicación, urbanistas, políticos y agentes con un alto capital social, entre otros. Lo anterior, sin obviar la falta de profundidad que encontramos en estudios sobre la violencia, en donde el análisis de las relaciones sociales que están de por medio, es sustituido por números o por lecturas descriptivas de los eventos violentos (Carrión, 2008).

En el caso del Centro Histórico, las políticas de regeneración urbana emprendidas desde el año 2000, han tenido por objetivo intervenir zonas degradadas, pero con potencial turístico, para mejorar su imagen, aumentar su rentabilidad y atraer nuevos públicos. Para conseguirlo, se hizo necesario reordenar las dinámicas que se desarrollan sobre los espacios e incidir en el espacio físico, a fin de generar realidades asequibles y atractivas para la llegada de nuevos grupos sociales con mayor capacidad de consumo, intereses y expectativas distintas respecto de la experiencia turística populares en un lugar.

En el caso de Garibaldi, las transformaciones ideadas para la concepción de un espacio renovado, trajo consigo el relegue de los usos, prácticas y presencia de los sectores populares que habitan la plaza, por ser incongruentes con la dinámica cosmopolita que se buscaba detonar. No obstante, como se vio anteriormente, las prácticas que permean en esta importante plaza pública, muestran que las políticas de reordenamiento y securitización son infructuosas: el mejoramiento de las condiciones físicas de un territorio de alto arraigo barrial, como lo es Garibaldi, no devino en la mejora de las condiciones de su población, y por lo tanto, fungieron únicamente como medidas paliativas de un problema que entraña en sí mismo, las consecuencias de una violencia estructural que por décadas ha permeado en estos espacios centrales.

Esta forma de operar, que ha sido constante en cada uno de los espacios emblemáticos intervenidos en el Centros Histórico de la Ciudad de México, ponen de la manifiesto que “la mejora de un espacio no significa forzosamente mejores condiciones de vida para sus habitantes” (Oblet, 2008: 6,7. Traducción propia), ni mucho menos, el fin de las problemáticas urbanas sobre las que se funda la violencia.

Bibliografía

Borja, J. (2003). La ciudad es el espacio público, en Ramírez Kuri, P. (Coord.). *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*. México: FLACSO/Miguel Ángel Porrúa.

Carrión, F. (2007). Espacio público: punto de partida para la alteridad, en Segovia, O. (Ed.). *Espacios públicos y construcción social. Hacia un ejercicio de ciudadanía*. Santiago de Chile: Ediciones Sur.

Carrión, F. (2008a). “Centro Histórico: la polisemia del espacio público”, *Revista de la Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos*, No. 2, pp. 89-96.

Carrión, F. (2008b). “Violencia urbana: un asunto de ciudad”, *Revista Eure*, Vol, XXXIV, No. 103, pp. 111-130.

Coulomb, R., Esquivel, M. y Ponce G. (Eds.) (2012). *Hábitat y centralidad en México: un desafío sustentable*. México: Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública.

Cruz, M. S. (2006). Regulación del desarrollo urbano, formas de producción de la ciudad y la división social del espacio urbano, en Álvarez, L., San Juan, C. y Sánchez Mejorada, C. (Coords.). *Democracia y exclusión. Caminos encontrados en la Ciudad de México*. México: CEIICH-UNAM/UAM/UACM/INAH/Plaza y Valdés.

Davis, D. (2007). “El factor Giuliani: delincuencia, la «cero tolerancia» en el trabajo policiaco y la transformación de la esfera pública en el centro de la ciudad de México”, *Revista Estudios Sociológicos*, vol. XXV, núm. 75, pp. 639-681.

Delgadillo Polanco, V. M. (2008). “Repoblamiento y recuperación del Centro Histórico de la ciudad de México, una acción pública híbrida, 2001-2006”, *Economía, sociedad y territorio*, vol.8, n.28, pp.817-845.

Delgadillo Polanco, V. M. (2014), “La política del espacio público y del patrimonio urbano en la ciudad de México. Discurso progresista, negocios inmobiliarios y buen comportamiento social.” XIII Coloquio Internacional de Geocrítica, El control del espacio y los espacios de control, Barcelona.



Giglia Ciotta, A. (2015). Apropiación del espacio, renovación urbana y derecho a la presencia: el caso de la Alameda central en la Ciudad de México, pp. 21-44, en Camarena, M. y Portal, M. (Coords.). *Controversias sobre el espacio público en la ciudad de México*. México: UAM/Juan Pablo Editores.

Oblat, T. (2008). *Défendre la ville. La police, l'urbanisme et les habitants*. Paris: Presses Universitaires de France.

Ramírez Kuri, P. (2003). "El Espacio Público: ciudad y ciudadanía. De los conceptos a los problemas de la vida pública local"; en Ramírez Kuri, P. (Coord.). *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*. México: FLACSO/Miguel Ángel Porrúa.

Notas de prensa

Camhaji, E. (16 de septiembre de 2018), Garibaldi, la noche violenta en que los mariachis no callaron, *El PAÍS*, Disponible en: https://elpais.com/internacional/2018/09/15/mexico/1537041526_723743.html

Llanos Samaniego, R. (14 de septiembre de 2018), Balacera en Garibaldi deja 5 muertos y al menos 7 heridos, *La Jornada*, Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/capital/2018/09/14/balacera-en-garibaldi-tres-muertos-y-al-menos-7-heridos-699.html>

PANEM, CIRCENSES ET AESTHETICA



Tonatiuh Gallardo Núñez
Pablo Hoyos González

CULTURA

1911-1914
El Ferrocarril Mexicano
El Ferrocarril Mexicano fue el primer ferrocarril de México y el más largo del mundo en su momento. Fue construido por el gobierno mexicano y el gobierno de los Estados Unidos. El ferrocarril conectó las principales ciudades de México y permitió el desarrollo económico del país. El ferrocarril fue el símbolo de la modernización y el progreso de México en el siglo XIX.



1911-1914 21

1911-1914
El Ferrocarril Mexicano



1911-1914 22
Ciudad de México

1911-1914
Ciudad de México



1911-1914
Ciudad de México

Quien ciencia y arte posee,
tiene también religión;
quédese ésta para aquellos
faltos de otra posesión.

Johann Wolfgang von Goethe (1837: 661)

1. La cultura como barbarie

No resulta trivial que la tristemente famosa expresión: «al pueblo, pan y circo» se haya construido a partir de una *Sátira* de Juvenal, la X para ser exacto, concebida en el exilio durante el imperio de Adriano¹ -según dicen los entendidos (Segura, 1966: xxiv); casi doscientos años después de que Octavio se coronara como el primer emperador de Roma tras vengar la muerte de su protector, Julio César. Menos insignificante aún resulta que Juvenal la haya intitulado: *La futilidad de nuestras aspiraciones*; sobre todo cuando nos damos cuenta que, a dieciocho siglos de distancia, no habría mucha diferencia entre nosotros y los ciudadanos de aquél Imperio Romano en decadencia -al menos en este aspecto.

Pan y circo para el pueblo, entonces; porque bien se sabe “que no sólo de pan vivirá el hombre” (Dt, 8:3) -como se anuncia en aquella segunda ley-, y que, por lo mismo, también se requiere de cultura -o de “todo lo que sale de la boca de Jehová” (Dt, 8:3), una de dos. Sobre todo cuando por *cultura* se entiende «industria cultural», tal y como la desarrollaran en su momento Theodor Adorno y Max Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración* (1944 [1947])².

¹. Siempre es buen momento para recomendar la lectura de Marguerite Yourcenar; en este caso, sus *Memorias de Adriano* (1951).



Pero, y es justo agregar, Adorno y Horkheimer no dilucidaron ahí nada nuevo; en realidad, se dedicaron a profundizar y a leer el siglo XX a partir de lo que ya en 1846 Friedrich Engels y Karl Marx habían condensado en un párrafo de *La ideología alemana* que vale la pena citar *in extenso*:

Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o, dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder material dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder espiritual dominante. La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se le sometan, al propio tiempo, por término medio, las ideas de quienes carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente. Las ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes, las mismas relaciones materiales dominantes concebidas como ideas; por tanto, las relaciones que hacen de una determinada clase la clase dominante son también las que confieren el papel dominante a sus ideas. Los individuos que forman la clase dominante tienen también, entre otras cosas, la conciencia de ello y piensan a tono con ello; por eso, en cuanto dominan como clase y en cuanto determinan todo el ámbito de una época histórica, se comprende de suyo que lo hagan en toda su extensión y, por tanto, entre otras cosas, también como pensadores, como productores de ideas, que regulen la producción y distribución de las ideas de su tiempo; y que sus ideas sean, por ello mismo, las ideas dominantes de la época (Engels y Marx, 1927: 39; el énfasis es nuestro).

Walter Benjamin era muy consciente de ello, no por nada lo dejó inscrito en su testamento teórico-político antes de suicidarse en Portbou: «No hay documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie» (Benjamin, 1942: Tesis VII). En México, ello se vuelve manifiesto con sólo seguir el desenvolvimiento que en el siglo XX mostraron los órganos gubernamentales dedicados a la administración pública de la cultura: desde que

². Es por tanto de extrañarse que la UNESCO haya adoptado este apelativo en su Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales del 2005.

de ello se encargara la recién fundada Secretaría de Educación Pública (SEP) de José Vasconcelos³ -en 1921-, pasando por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) que instituyera Carlos Salinas de Gortari en 1988 para ‘independizar’ el campo cultural de la SEP, hasta que llegara Enrique Peña Nieto y lo desapareciera para crear la actual Secretaría de Cultura, en el 2015 -es viable, incluso, establecer linajes políticos en estas modificaciones⁴. Ahora bien, si esto aplica para el ámbito de la cultura, así, en general; las cosas no deberían de ser muy distintas para el ámbito artístico -pequeño terruño de aquella. Sin embargo, centrar el foco en la práctica artística permitirá observar el fenómeno de la industria cultural desde dos panoramas que se difuminan en el nebuloso concepto de ‘cultura’: la perspectiva estética, y la subjetiva.

2. El arte de la usura

Desde el punto de vista estético, ya desde mediados del siglo XIX personajes como Richard Wagner llamaban la atención sobre la decadencia artística de Occidente que, empero, se había incrustado en la cultura desde la fundación misma de Roma. Para ilustrarlo, Wagner condensa la problemática en la mutación que sufre Hermes al convertirse en Mercurio:

3. Ese personaje famoso no sólo por haber estipulado el lema que aun rige a la Universidad Nacional Autónoma de México sino, y entre otras muchas cosas, por haber acuñado ideas del tipo:

Por encima de la eugénica científica prevalecerá la eugénica misteriosa del gusto estético. Donde manda la pasión iluminada no es menester ningún correctivo. Los muy feos no procrearán, no desearán procrear, ¿qué importa que entonces todas las razas se mezclen si la fealdad no encontrará cuna? (Vasconcelos, 1925: 41).

⁴. La SEP supliría a la *Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes* fundada en 1905, que vino a su vez a reemplazar a la *Secretaría de Justicia e Instrucción Pública* de 1891; todo ello mientras Porfirio Díaz se encontraba en el poder. Por otro lado, en una de las varias ocasiones en las que Antonio López de Santa Anna ocupó dicho lugar, prefirió denominarla *Ministerio de Justicia, Negocios Eclesiásticos, Instrucción Pública e Industria* (en 1843, para ser exacto). No resulta sorprendente, entonces, que para 1886 Benito Juárez cambiara dicha denominación por una más acorde a su programa: *Secretaría de Estado y del Despacho de Justicia e Instrucción Pública*. Y esto sólo por mencionar algunos ejemplos.



Los romanos tenían un dios, Mercurio, a quien comparaban con el griego Hermes. Pero con ellos su misión alada ganó una intención más práctica. Para los romanos, fue la preocupada diligencia de los comerciantes regateadores y usureros que, en busca de un gran negocio, confluyeron desde todos los confines de la tierra hasta el corazón del mundo romano para llevarle a sus ostentosos patronos todas esas delicias de los sentidos que la Naturaleza que los rodeaba no les ponía a su disposición. Para los romanos, cautos de su esencia y de sus métodos, el comercio no les parecía ni más ni menos que un engaño; sin embargo, y debido a que su opulencia fue cada vez mayor, este mundo del comercio terminó por ser un mal necesario, aun cuando atesoraban un profundo desprecio por todas sus acciones. Así, Mercurio, el dios de los mercaderes, se convirtió para los romanos en el dios de los estafadores sin escrúpulos (Wagner, 1849: 37; la traducción es mía).

Con la caída de Roma, continúa el compositor, Mercurio pasó entonces a «decorar el pecho de la hipocresía Cristiana con los símbolos sin alma de las órdenes feudales muertas» y, de ahí, a engalanar los salones de los prestamistas del Renacimiento que realizaban magnánimas donaciones a la Iglesia, sufragando así la producción de grandes obras de arte para comprar su entrada al Cielo (la Capilla de Padua, pigmentada hasta el techo con el fastuoso azul lapislázuli y dedicada a Santa María de la Caridad, es uno de los muchos ejemplos que lo atestiguan). Por lo que la creación artística, el poder económico y la especulación formaron así una sólida amalgama que adoquinó las buenas intenciones de la cultura occidental; a tal grado que, incluso, pensadores de la talla de Karl Friedrich von Rumohr tuvieron que incluir en su teoría estética una concepción de *estilo* que diera cuenta de la manera particular en la que cada artista, para poder producir su obra, lograba lidiar con las directrices y limitaciones que se imponían con el mecenazgo (sea este en forma de Iglesia, de Estado, o patrono) (von Rumohr, 1827 [1831]; citado en: Hatt & Klonk, 2006: 43). Baste ojear las convocatorias de estímulos y apoyos económicos para notar que ello continúa organizando y estructurando la producción creativa en la actualidad.

3. La usura del arte

Desde el punto de vista subjetivo, por su parte, el análisis de la práctica artística como producto cultural abre dos trechos que es menester recorrer -al menos superficialmente-: por un lado, la «producción y reproducción material de la vida» del artista; por el otro, las consecuencias psíquicas de la creación artística.

En lo que respecta al primer punto, desde los diecisiete años, Karl Marx había caído en cuenta que las condiciones materiales delimitaban el campo de acción de los individuos; en sus *Reflexiones de un Joven en La Elección de una Profesión* escribe:

La naturaleza, en sí misma, ha determinado la esfera de la actividad en la que el animal debe moverse [...] Al hombre, también, la Deidad dio un objetivo general: el de ennoblecerse así mismo y a la humanidad, pero Él lo dejó buscar la manera de lograr este objetivo; Él lo dejó elegir la posición social que más le satisfizo, de la cual puede fortalecerse así mismo y a la sociedad [...]

Mas no siempre podemos lograr la posición a la cual creemos que somos llamados, *nuestras relaciones en la sociedad están relativamente preestablecidas antes de que estemos en una posición de determinarlas.*

Nuestra constitución física es a menudo un obstáculo amenazante, y no permite a nadie mofarse de sus derechos [...] entonces nuestra vida entera es un forcejeo infeliz entre los principios mentales y corporales (Marx, 1835; sin paginación, el énfasis es mío).

Se puede observar que desde muy joven Marx ya era consciente de cómo las relaciones materiales podían representar una limitación para las potencialidades humanas; o lo que es lo mismo, de cómo lo material se presenta como un dique contra las disposiciones naturales de las personas. En lo que respecta a su propia persona, dichas condiciones materiales le habían cerrado el acceso al «paraíso de la poesía», tal y como le relatará a su padre en una carta escrita a los diecinueve años (Marx, 1837). Un lustro después, a pesar de ya verse envuelto de lleno



en la filosofía y la crítica política, Marx seguía estrellándose contra las barreras que el mundo imponía al ejercicio creativo⁵: “Un escritor naturalmente debe ganar dinero para poder vivir y escribir; pero bajo ninguna circunstancia debiera él vivir y escribir para ganar dinero [...]” (Marx, 1842; citado en: Lifschitz, 1933: 56; la traducción es mía).

Resulta interesante notar que en una diatriba contra la censura de la prensa Marx apele al ejercicio poético y artístico de la escritura:

El escritor de ninguna manera considera su trabajo su medio. Éste es un fin en sí mismo; tan poco es un medio para él como para otros que sacrifica su propia existencia para su existencia, cuando es necesario [...] La libertad de prensa consiste principalmente en no volver el trabajo del escritor un producto comercial. El escritor que lo degrada al convertirlo en un medio material merece, como castigo por esta esclavitud interna, la censura de la esclavitud externa; o más bien su existencia ya es su castigo (Marx, 1842: 222-223; citado en: Lifschitz, 1933: 56; la traducción es mía).

Nada más lejano de aquél ideal de la obra artística que el mundo del arte contemporáneo, donde nombres como Damien Hirst, Jeff Koons, Yayoi Kusama, y un no tan largo etcétera, inundan las plazas del circuito de galerías, museos y colecciones. En sentido marxista -incluso, también, wagneriano-, nada más lejos de la práctica artística genuina.

Nunca hemos estado más lejos del futuro del arte.

⁵ O, para decirlo como Vladimir Lenin: «las relaciones literarias del comercio burgués» (citado en: Lifschitz, 1933: 52; la traducción es mía).

4. Del amor por el arte (de consumo)

A día de hoy cualquiera puede aspirar a ser artista y, sea haga lo que haga, llamarlo Arte. Se ha liberado al arte de sus herencias sagradas y vocaciones absolutas, se ha desustanciado en un objeto más de consumo. Para el capitalismo artístico todo es arte.

Se impone así el derecho de estetizarlo todo, de transformarlo todo en obra de arte, ya se trate de lo mediocre, lo trivial, lo indigno, las máquinas, los collages resultado del azar, el espacio urbano: la era de la igualdad democrática ha hecho posible afirmar que todos los temas tienen la misma dignidad estética, ha hecho posible la libertad soberana de los artistas de calificar como arte todo lo que crean y exponen (Lipovetsky y Serroy, 2015: 17).

La industria y el arte han dejado de ser polos opuestos: lo útil versus lo sublime. La producción industrial ahora también es estética, o mejor dicho, ahora es estética y emocional. El gusto y la sensibilidad se han convertido en la matriz estratégica de la producción, ahora los productos de consumo están cargados por algo más que fría utilidad, están connotados de afectos y sensibilidad. De este modo la cultura y las artes son en sí una industria que, además de aportar al PIB del país una oferta cultural inmensa y variada, la dota de un universo ecléctico de gustos diversificados y singularizados a la espera de un consumidor que espera ser seducido.

La distancia entre el museo y el centro comercial se ha vuelto porosa, a veces irreconocible, no sólo porque el museo albergue una tienda de souvenirs donde pone al arte contra las cuerdas de la reproductibilidad técnica, o un restaurante chic. La distancia es hoy un continuo simbólico donde la cultura se vende para liberarse del consumismo como otra veta de consumo. En la planificación urbana ha acontecido el tránsito de un arte ajardinado a una malla donde se ha terminado de materializar la desacralización del arte. En la ciudad actual museo y mall forman un cluster en forma de parque de ocio, de atracciones, de deseos; dónde el museo convive con el mall sin complejo



alguno a cambio de acoger a los mismos públicos masivos que asisten a las entrañas de éste. En la Ciudad de México podemos asistir a tal contubernio, en el caso de la coordinación de la Fundación Jumex de Arte Contemporáneo y el Museo Soumaya, con sus socios comerciales y la Plaza TAL y el Acuario Carso. Tal asociación no responde a la desaparición de alta cultura como sedimentación soberana y burguesa, sino a su acomodo en unos nuevos parámetros simbólicos, promovidos por un nuevo agente cuantitativo: el número de visitas, el impacto del museo. Pero ahora que los museos impactan más que nunca en la vida de los ciudadanos, es cuando menos afectan, al menos en los términos de sus ulteriores promesas. Quizá hoy el arte no nos haga mejores personas, ni más empáticos, ni respetuosos, pero sí nos promete un buen divertimento sin la pesadez de que John Berger aparezca en la BBC para que aprendamos a saber cómo mirar una obra.

El visitante del museo, el antiguo amigo del museo se ha convertido hoy en público consumidor, en cliente. El arte ha dejado de ser una tarea pendiente en la lista de propósitos pedagógicos; con esta renuncia estratégica, la estética de la recepción de la obra se ha emparejado con la mirada del consumidor hedonista que zapea por los escaparates web como un surfista que consume pasiones como cerillos (Sennet, 2006: 119). Lo que importa es la apreciación personal, el feeling, que sea agradable, interesante; no afecta más que en un modo superficial, lo cual desestabiliza la matriz de la alta cultura, tomando lo que vemos a diario en las plataformas “televisivas” en internet con mayor importancia y respecto que lo que califica en la gran cultura. La adopción de la subjetividad del consumidor por parte de la cultura, también cambió el centro desde donde emana el impulso por lo que antes era “acercarse” a las artes buscando que nos “donara” una divina revelación o un mérito burgués. Para hoy estar mediado por la diversión y el esparcimiento, pedirle que “nos vacíe la cabeza” (Lipovetsky y Serroy, 2015: 319).

5. El turismo cultural en la subjetivación ciudadana

Ahí por la década de los cuarenta del siglo pasado, los museos cultos comienzan a popularizarse en México. Momento en el que cosmopolitismo empieza a democratizarse a la vez que la industria a florecer en América Latina; y, “la mayor parte de las clases altas y populares, iba siendo adscrita a la programación masiva de la industria cultural” (García Canclini, 1989/2013: 85). 1967 marca el hito de la nueva cultura masiva, el espectacular, nunca mejor dicho, mural efímero de José Luis Cuevas en la naciente Zona Rosa, auspiciada por una galería privada de arte. Mural efímero con el que Cuevas se propuso pasar página al muralismo pedagógico nacionalista que había imperado en la producción estética y artística posterior a la Revolución Mexicana. Como nos cuenta Carlos Monsiváis (1970/2010), David Alfaro Siqueiros no tardó en responder contraatacando en “nombre de la educación artístico-político-económico-pictoplástico-social de las masas” (1970/2010: 79). A partir de la pantomima de clase de Cuevas, la función del arte se transpola de la pedagogía populista a la espectacularidad capitalista. La misión civilizatoria del arte pasa a incorporar las descafeinadas filas de los servicios educativos de los museos; áreas específicas dedicadas a la formación del público, y que por otra parte opera a partir de la mano de obra gratuita de los prestadores de servicio social. El área educativa del museo hace perdurar la educación bajo el amparo del arte como un platillo más en el buffet de espectacularidad cotidiana. Ambas conviven en la promesa de dejarte “el ojo cuadrado”, tal y como rezara la publicidad del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM allá por 2012.

En los ochentas, las empresas comienzan a apoderarse de la agenda de las élites y del mercado masivo. El Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, es el paradigma. Inaugurado en 1981 por el presidente López Portillo, había sido costeadado por un patronato presidido por Miguel Alemán y Margarita Garza cuyo financiamiento provenía de Televisa y el grupo editorial Alfa.



El Tamayo es laboratorio y lanzadera para popularizar el culto al arte culto, ya que a través de sus canales de televisión, radio, prensa... preparan al “pueblo”, lo familiarizan, para llegar al estómago del museo con la digestión de las obras hecha (García Canclini, 1989/2013: 99).

En 1982, se curó su primera gran exposición masiva de arte, masiva porque a “Los picassos de Picasso” llegó un aguerrido medio millón de visitantes. Para la expo, Televisa organizó visitas masivas pese al recelo de la dirección del museo quienes quisieran mantener el velo sobre el arte culto, pero las pantallas de las familias mexicanas recibían a diario secuencias de imágenes de cuadros de Picasso a modo de propaganda artística. De este modo, la gran pintura fue espectacularizada ya que al museo sólo había que ir a confirmar y tomarse la foto de lo que ya había visto por el televisor (García Canclini, 1989/2013: 101). Estudiantes, oficinistas, familias aguardando en la fila infinita para completar la visita de turismo cultural que nos arranque de nuestra vida cotidiana. Ociosidad productiva es poner el cuerpo en un espacio cultural, acceder a la dosis necesaria de cultura culta, como quien balancea su dieta con brócoli, una cultura-brócoli que nos hace sentirnos inteligentes en dos acepciones, la de quien participa en un simulacro de democratización de la cultura, y la de quienes saben “modular” sus consumos demostrando su empeño activo por autogobernarse (Lorey, 2016: 79). Pero no nos equivoquemos, no se trata ascetismo cultural, sino de una persona que recorre el museo como la espectancia de un espectador recolector de estímulos, como un nouveau flaneur que transita la ciudad, el museo, como un mall más, apuntando al contraste de hipótesis de sus gustos y apuntalándolo en una opinión en redes sociales. Una persona que sale de casa en busca de nuevas emociones, y que cuando llega al museo “zapea” (de zapping) con la bulimia de quien surfea por Instagram o selecciona en Tinder (Lipovetsky y Serroy, 2015: 321).

Una fila que es una procesión no de penitentes si no de deseantes. Un peregrinar hacia a la cultura como quien desliza sus pasos entre miles hacia la Basílica de Guadalupe, pero

para ver a Escher en el MUNAL, a Miguel Ángel en el Palacio de Bellas Artes, y dentro de poco a Van Gogh. Aunque pueda parecer contradictorio, las escuelas preparan el desembarco con sus alumnos, los acercan al “loco del pelo rojo” mitificándolo, abstrayéndolo, fetichizándolo... casi como un ascendente improductivo de Steve Jobs pero de quien tomara la creatividad, el gusto y la sensibilidad para diseñar un objeto, igual de precioso que funcional, como el iPhone. Las escuelas con toda su buena fe pedagógica buscan promover una vieja promesa del arte enmascarada en su actualidad como dispositivo, gobernar el flujo de los públicos dirigiendo hordas de niños con sus familias para que se suban al estímulo artístico, para que alimenten la fila inmensa y, en definitiva, hagan culto a la abstracción de la marca. Cuando Picasso vino a México, Octavio Paz trató de mantener a la masa “en su sitio”, presentado al pintor como un “individualista salvaje” en su prólogo al catálogo de “Los picassos de Picasso”. Sin embargo, la fila se había convertido en un tianguis donde se izaban y ondeaban banderas con la firma de Picasso, se vendían y compraban playeras de Picasso, y hasta papas a la Picasso. A Vincent le espera un performance similar, quizá hasta con una botarga con la que podamos tomarnos la foto y bailar al son de la cultura masiva.

Lo que Paz, incómodamente compartía con las masas, con nosotros, era la necesidad de individuizarse, aunque fuera masivamente, de presentarse ante los otros como una marca, como un Picasso, como un Paz, pues “la popularidad es la forma extrema de la re-presentación, la más abstracta, la que lo reduce a una cifra, a comparaciones estadísticas” (Baudrillard, 1989/2013: 242). El público-productivo, la actualización de las formas de gubernamentalidad en las sociedades de control, dispositivo para el que la popularidad es el epítome del control, implica adhesión a un orden de producción estética, coincidencia en un sistema de valores donde nos donamos al dispositivo de opinión, a la medición existencial y al raiting (García Canclini, 1989/2013: 241-242). Subjetivación para la que, en palabras de Richard Sennet (2006), “la pasión del consumo se adapta tanto a esa cultura como el concepto meritocrático de talento y el



yo idealizado que públicamente huye de la dependencia de los demás a largo plazo” (2006: 151).

6. El turismo artístico de la subjetivación contemporánea

En febrero del 2001, Suely Rolnik⁶ dio una conferencia en el *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* (MACBA) que, enmarcada dentro de las exposiciones *Zush Tecura* y *La Colección Prinzhorn*, intituló con una interrogación: *¿El arte cura?*

Para no hacer el cuento más largo, Rolnik terminó por afirmar que sí, que el arte cura; acotando, claro está, que ello es así sólo si por ‘curar’ entendemos lo que Donald Winnicott teorizó al respecto, a saber:

...la cura tiene que ver con la afirmación de la vida como fuerza creadora, con su potencia de expansión, lo que depende de un modo estético de aprehensión del mundo. Tiene que ver con la experiencia de participar en la construcción de la existencia, lo que -según el psicoanalista inglés- da sentido al hecho de vivir y promueve el sentimiento de que la vida vale la pena ser vivida (Rolnik, 2001: 10).

Y, sobre todo -aunque esto no lo afirma explícitamente la autora-, si por ‘arte’ entendemos cualquier actividad creativa -lo que, en definitiva, no necesariamente tendría que ser ‘arte’ ni siquiera en el sentido griego que emerge de la *téchne*. Ahora bien, y más allá de la artimaña de modificar a placer el significado de los conceptos para corroborar hipótesis -cosa que en el ámbito de la ciencias se le da el nombre de ‘definiciones operacionales’; artificio poco cándido que los filósofos no tardaron mucho en desenmascarar-, lo que importaría aquí es mostrar cómo, en efecto, la actividad creativa (sea ésta de cualquier índole) representa para el sujeto que la lleva a cabo un camino hacia la sanación. «*Symbol tut wohl*»⁷, diría Aby Warburg por ahí de 1924. Y

⁶. Famosa, entre otras cosas, por posibilitar el encuentro, en 1982, entre Félix Guattari y Luiz Inácio Lula da Silva (ver: Guattari & Rolnik, 2005).

que si bien ello no está relacionado necesariamente con la «salud psíquica» (cosa que Rolnik hace muy bien con resaltar), al menos sí permite a los individuos sobrellevar el «malestar» inherente a la cultura (Freud, 1930). Cosa por demás paradójica pues, en última instancia, es la cultura la que nos enferma; pero es con cultura como nos reponemos de la enfermedad. Sobrevolar esta vertiente de las consecuencias psíquicas de la actividad creativa nos llevaría de regreso al terreno político.

7. Arte, acción y revolución. La gerrilla como paradigma

Resulta por demás consabido que, hacia finales del siglo XIX, se comenzaron a gestar «una serie de quiebres y cambios en las prácticas artísticas» que, finalmente, «involucraron básicamente una ruptura con la forma en que se concebía la representación en el campo del arte». Sin embargo, ya más hacia nuestros días, el problema dejó de ser una oscilación entre la «representación y la no-representación» para dar cabida a «un deslizamiento de la representación a la acción» (Whitener, et al., 2013: 15 y 16); es decir, el campo artístico había dejado de ser un espacio artificioso construido al interior de un recinto con paredes pintadas de blanco para comenzar a desenvolverse en las calles, accionado desde la cotidianidad. Las prácticas artísticas en tanto que acciones, entonces, se insertaron así, como todo acto social, dentro del campo político.

Ahora bien, aquí habría que realizar algunas precisiones. En general, se gusta mucho de hablar de ‘arte y política’ como si esta conjunción fuera autoevidente; sin embargo, las cosas no son tan sencillas. La política es un campo por demás complejo y abigarrado como para poder prestarse a que un grupo de artistas incidan directamente en él; tan es así que, actualmente, se ha decidido ser más modestos y no hablar más de ‘arte y política’ sino de ‘arte político’; sobreentendiendo que cualquier actividad humana bien puede pertenecer al ámbito político, pero que no por ello implica necesariamente una acción política con consecuencias sociales palpables (ver: Ibáñez, 2001: 163-165). En

7. «El símbolo alivia». Citado en: Stimilli, 2005: 38. V

Pero ir a las masas plantea una grave alternativa: permanecer en la oposición abierta meramente cultural sin perspectivas de otra clase de militancia, o abandonar esta posición para pasar al anonimato de la lucha clandestina, gris y a largo plazo. Debray señala en *Revolución en la Revolución* que el único camino revolucionario es el segundo mientras el primero sólo sirva para demostrar públicamente la democracia burguesa (Híjar, 1972: 17 y 18; énfasis en el original).

realidad, para que una acción cultural pueda realmente incidir políticamente, se tendría que tener en consideración lo que Alberto Híjar rescata de Régis Debray en lo que respecta al papel del intelectual en la cultura de masas:

Cosa que, huelga decir, el Che Guevara ya había apuntado cuando sacó a relucir que una obra de arte que se considere o bien políticamente revolucionaria, o bien el culmen del activismo cultural, es mucho más probable que genere «grupos onanistas» que se revuelcan en la «culpa autocomplaciente» que solamente satisface «sus necesidades meramente espirituales» de rebeldía y emancipación, a que ésta fomente una verdadera acción política

⁸. Es más, Cristina Híjar incluso, citando a Nomi Klein, reduciría aun más lo de «arte político» al encapsularlo dentro del “activismo político-social” (Klein, 2002; citado en: Híjar, 2007). Un buen compendio de textos al respecto se puede consultar para el caso: Brumaria, 2015.

⁹. Como ejemplo baste mencionar la exposición internacional que se llevó a cabo durante el primer semestre del 2018 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, *Sublevaciones*, de Georges Didi-Huberman. Cito la introducción al catálogo que escribió el curador:

En el momento de escribir estas líneas -marzo de 2016- unas 13 mil personas que huyen de los desastres de la guerra se encuentran en calidad de detenidas, prácticamente recluidas, en Idomeni, al norte de Grecia [...]

El cielo, pues, está pesado, sea como sea que lo queramos escuchar. Hoy llueve en Idomeni. La gente desposeída de todo, espera en el barro durante horas por una simple taza de té caliente o por un medicamento [...]

Llueve en Idomeni. La gente quiere huir, encontrar un refugio, pero no se puede. El cielo está pesado, sobre sus cabezas, los pies se hunden en el barro, las alambradas les rasguñarían las manos si osaran acercarse a la frontera. El cielo está pesado sobre sus cabezas, pero sé perfectamente que hay un único cielo sobre la Tierra: estamos, pues, en contacto con su destino. Por supuesto que yo no he estado en Idomeni, escribo de oídas y por testimonios visuales interpuestos. Además, escribo esto como un exordio de un catálogo de arte [...] (Didi-Huberman, 2016: 7 y 8).

efectiva⁹ (citado en Híjar, 1972: 18). Pues no hay que perder de vista que la cultura, como toda construcción espiritual, se deriva de la base económico-material que la posibilita (ver: Marx, 1859). Frente a este panorama adverso, una luz de esperanza.

Luis Camnitzer -artista y crítico de arte-, en su libro *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*, dedica un texto especialmente interesante a la guerrilla uruguaya mejor conocida como los Tupamaros. Camnitzer, lamentablemente, carece de la valentía para llevar su argumento hasta las últimas consecuencias y afirmar que los Tupamaros fueron un movimiento guerrillero que personificó de la manera más genuina y trascendente el ideal del arte político; sea porque los miembros de la guerrilla, en efecto, “jamás se declararon artistas o consideraron que estaban haciendo arte” (Camnitzer, 2008: 65), sea porque tenía el antecedente de Karlheinz Stockhausen, quien fue severamente criticado y mediáticamente linchado por decir que el atentado a Las Torres Gemelas del 2001 fue «la mayor obra de arte de todos los tiempos» (ver: Rocha, 2012: 21 y 22). Sin embargo, considero que realmente es el caso. Los Tupamaros lograron conjuntar de manera extraordinaria el accionar político con la práctica artística; varias de sus operaciones mostraron ser una mezcla exquisita de imaginación e ingenio que conformaban coreografías donde, «el uso del tiempo y el ritmo», extendió la concepción de lo teatral hasta constituir un fenómeno jamás antes visto:

Si uno fuera a emplear una terminología artística, los Tupamaros desarrollaron una nueva forma de teatro. El crítico estadounidense Richard Schechner creó un diagrama que va desde los eventos públicos (manifestaciones) a los intermediáticos (*happenings*) [...] con el propósito de ubicar lo que él llama ‘teatro ambiental’. Las categorías cubrían toda la gama desde lo ‘impuro’ (vida) hasta lo ‘puro’ (arte). Lo interesante aquí es cómo las operaciones de los Tupamaros subvierten este diagrama. Sus ‘obras’ estaban estructuradas con la misma rigidez que el teatro tradicional, pero funcionaban bajo condiciones impredecibles. Por lo tanto, uno supondría la necesidad de una improvisación total (Camnitzer, 2008: 79).

Camnitzer retrocede ante el hecho de que, en efecto, hubo víctimas, se realizaron secuestros, se asaltaron bancos a mano armada (sólo que ellos le llamaban ‘expropiaciones’); existieron detenciones, encarcelamientos, escapes; la prensa y el gobierno uruguayo sucumbió frente a la perspicacia tupamara. Es más, algunas de sus acciones estaban destinadas simplemente a “presentar como torpes e ineficientes los métodos de la Policía y del Gobierno, de lo que la organización aparece burlándose, instalada en la cima de la imaginación y el ingenio” (Camnitzer, 2008: 69) . La guerrilla de los Tupamaros, entonces, bien puede elevarse a una condición paradigmática que permita echar luz sobre el hecho de que es viable embestir a la cultura dominante con cultura; es decir, de derrocar la cultura desde la cultura. Salvándose, claro está, de caer en el lodazal trasnochado de la contracultura chabacana.

Bibliografía

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1944/1998). *Dialéctica de la Ilustración*. España: Trotta.

Benjamin, W. (2008) *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. México: Itaca/UACM.

Baudrillard, J. (1979/2009). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.

Brumaria (Ed.) (2015). *El Arte no es la Política, la Política no es el Arte. El despertar de la historia*. Madrid: Brumaria.

Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: CENDEAC.

Didi-Huberman, G. (2018). *Sublevaciones*. México: MUAC.

Engels, F. y Marx, K. (1846/1927). *La ideología alemana*. Madrid: Akal.

Freud, S. (1930/2006). *El malestar en la cultura. Obras Completas*, vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu.

García Canclini, N. (1989/2013). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Debolsillo.

Goethe, J. W. von (1837). “Xenias pacatas. Libro IX”, en: Goethe, J. W. von (1957-2003). *Obras completas. Tomo IV*. Madrid: Aguilar.

Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.

Hatt, M. & Klonk, C. (2006/2013). *Art History. A critical introduction to its methods*. Manchester University Press.

Híjar, A. (1972). *Hacia un tercer cine*. México: UNAM.

Híjar, C. (2007). “Zapatistas: Lucha en la significación. Apuntes”, en Whitener, B.; Fuentes, y Méndez, L. (Eds.) (2013). *De gente común. Prácticas estéticas y rebeldía social*. México: UACM.

- Ibáñez, T. (2001). *Municiones para disidentes. Realidad-Verdad-Política*. España: Gedisa.
- Klein, N. (2002). *Vallas y ventanas*. Barcelona: Paidós.
- Lifschitz, M. (1933/1973). *The philosophy of Art of Karl Marx*. Gran Bretaña: Pluto Press.
- Lipovetsky, G. (1983/2000). *La sociedad del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- Lorey, I. (2012). *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Marx, K. (1835/2009). *Reflexiones de un Joven en La Elección de una Profesión*. Disponible en: <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1830s/1835-viii-10.htm>
- Marx, K. (1837). *Letter from Marx to his father*. En: Marx, K. (2006) *The first writings of Karl Marx*. Nueva York: IG Publishing.
- Marx, K. (1842). Debates on the Freedom of the Press. *MEGA*, I, II :, pp. 198-199.
- Marx, K. (1859/2011). *Contribución a la crítica de la economía política*. México: Siglo XXI.
- Monsiváis, C. (1970/2010). *Días de guardar*. México: Era.
- Monsiváis, C. (2012). “24. El Centro Histórico de Francis Alys”, pp.231-230, en Monsiváis, *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*. México: Era y CONACULTA.
- Rocha, S. (2012). *La facción caníbal. Historia del vandalismo ilustrado*. Madrid: La Felguera.
- Rolnik, S. (2001). *¿El arte cura?* Barcelona: MACBA.

Rumohr, C. F. von (1827/1920). *Italianische Forschungen*. Berlín y Szczecin: Nicolai'sche Buchhandlung.

Segura, B. (1996). "Introducción", en Juvenal, *Sátiras*. Madrid: CESIC.

Sennet, R. (2006). *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.

Sennet, R. (2012). *Juntos. Rituales, placeres y políticas de cooperación*. Barcelona: Anagrama.

Stimilli, D. (2005). "La tintura de Warburg", en Binswanger, L. y Warburg, A. (Eds). *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*. Argentina: Adriana Hidalgo.

Tupamaros (1971). *Actas tupamaras*. Argentina: Schapire.

Vasconcelos, J. (1925/1948). *Laraza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*. México: Espasa Calpe.

Yourcenar, M. (1951/1987). *Memorias de Adriano*. México: Hermes.

Wagner, R. (1849). "Art and Revolution". en Wagner, R. (1964). *Wagner on Music and Drama*. EUA: Da Capo.

Whitener, B.; Fuentes, y Méndez, L. (2013). "Presentación", en Whitener, B.; Fuentes, y Méndez, L. (Eds.). *De gente común. Prácticas estéticas y rebeldía social*. México: UACM.

Videografía

Delgado Ruiz, Manuel (2011). Participación en la mesa redonda en la inauguración de la exposición de Eduardo Córdoba Orono en el Horno de la Ciudadela de Pamplona-Iruña. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MRQdFcbwnc>

Pablo Hoyos González

Doctor en Psicología Social por la Universidad Autónoma de Barcelona. Actualmente es académico de tiempo completo en la licenciatura en Psicología Social, UAM-Iztapalapa. Sus líneas de investigación son penalfare y psicología del arte.

Contacto: memorrococoy@gmail.com

Magali Cadena Amador

Licenciada en Ciencia Política y Administración Pública por la UNAM. Actualmente es Directora de Resistencias Colectivas. Arte y Cultura para la Vida A.C. En 2016 fue responsable del proyecto “Espacios Públicos para todos”. de la Dirección Gneral de Servicios Urbanos de la Delegación Cuauhtémoc, CDMX. Contacto: magali_cadena@yahoo.com

Eli Evangelista Martínez

Doctorando en Ciencias Sociales por la UAM-Xochimilco.; Académico en la licenciatura y Maestría en Trabajo Social de la ENTS-UNAM. Actualmente es Director General de Educación en la Comisión Nacional de los Derechos Humanos; Presidente de la Red de Investigaciones y Estudios Avanzados en Trabajo Social A.C; y, Vicepresidente del Colegio Nacional de las y los Trabajadores Sociales Mexicanos A.C.

Contacto: eli_mexicomx@yahoo.com

Sergio Tavera Ramírez

Doctorando en Humanidades en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, ITESM. Realizó una estancia académica en la Harvard Kennedy School, enfocada en el estudio de las relaciones público-privadas para la implementación de políticas públicas. Su producción se centra en el estudio de la literatura fantástica latinoamericana.

Contacto: stavera@gmail.com

Alfredo Nateras Domínguez

Doctor en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Profesor-Investigador de la UAM-I y, Coordinador del diplomado “Culturas Juveniles. Teoría e Investigación”. Sus líneas de investigación son: culturas e identidades juveniles; las significaciones de los cuerpos; imaginarios de las violencias y la muerte; uso social de drogas y espacios del divertimento.

Contacto: alfredo.nateras.dz@gmail.com

Elvia Lizet Quintanilla Aguilar

Doctoranda en Ciencias Antropológicas en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, UAM-I con la investigación titulada “Viviendas fragmentadas, alquiler informal y formas de habitar el Centro Histórico de la Ciudad de México”. Sus líneas de investigación se inscriben en el ámbito de la Antropología Urbana y giran en torno al espacio público, la vivienda y las prácticas urbanas.

Contacto: lizetquintanilla@gmail.com

Linda Mercedes Moreno Sánchez

Maestra en Planeación y Políticas Metropolitanas por la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Ha colaborado como consultora en movilidad activa en el Instituto de Recursos Mundiales (WRI México), en desarrollo territorial para el Instituto Interamericano de Cooperación para la Agricultura (ICCA) y en seguridad alimentaria para el proyecto Hungry Cities. Sus líneas de investigación son espacio público, movilidad, violencia urbana y participación ciudadana.

Contacto: linda.morenosanchez@gmail.com

Tonatiuh Gallardo Núñez

Doctorando en Artes por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Psicoanalista. Actualmente su investigación se enfoca en los procesos de la creación artística, y cómo estos pueden echar luz sobre la naturaleza de lo humano.

Contacto: gallarto@gmail.com v v

