

Año 2, número 2, enero-junio 2017

Relatos colectivos de espacios no oficiales de artes vivas: tensiones metaforizadas

Laura Elena Román García¹

Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México

DOI: 10.32870/cor.a2n2.6082

[Recibido: 02/09/2016; aceptado para su publicación: 19/10/2016]

Resumen

El conflicto, como "atmósfera" espacial, se hace evidente en la configuración y puesta en marcha de las políticas culturales, ya sea por constreñir utopías o por excluir a diversos sectores en el diseño del conjunto de acciones que constituyen la política cultural de cualquier institución cultural.

En la Ciudad de México han comenzado a tomar fuerza las demandas de diálogo entre los espacios culturales no oficiales y las autoridades con miras a construir acciones de política cultural que respondan a la naturaleza de estos espacios; sin embargo, el silencio de las autoridades es la constante. Impulsados por este contexto, desde el Observatorio de Políticas Culturales de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México decidimos construir una investigación que nos llevara a identificar las "atmósferas" derivadas de las

¹ Correo electrónico: elena.roman@uacm.edu.mx

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Román García, L. E. (2017). Relatos colectivos de espacios no oficiales de artes vivas: tensiones metaforizadas. *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, 2(2). doi: 10.32870/cor.a2n2.6082

interacciones dialécticas que se dan entre los responsables de estos espacios y las autoridades. El presente artículo sintetiza la estrategia seguida que demandó el uso de lenguajes multidisciplinares, con el objetivo de integrar las narrativas individuales de cada uno de los espacios, identificados en dos delegaciones, en relatos colectivos. Dichos relatos construyeron espacios simbólicos que fueron plasmados en un territorio por medio de temperaturas.

Palabras clave

Espacios no oficiales, relatos colectivos, narrativas individuales, interacciones dialécticas, temperatura.

**Collective Stories about Unofficial Living-Arts Spaces:
Metaphorized Tensions**

Abstract

Conflict as a spatial “atmosphere” becomes apparent in the configuration and implementation of cultural policy, either for constricting utopias or excluding several sectors in the design of the group of actions that constitute the cultural policy of every cultural institution. In Mexico City, there is an increasing demand for dialogue between unofficial cultural spaces and the authorities to build cultural-policy actions regarding the nature of such spaces. The silence of these authorities, however, seems to be the constant. Encouraged by this context, the Observatory of Cultural Policy of the Autonomous University of Mexico City decided to conduct a research that would lead to the identification of the “atmospheres” that derive from the dialectic interactions that occur between these spaces and the authorities. This article summarizes the strategy that required the use of multidisciplinary languages to integrate the individual narrative of each one of the spaces—identified in two different municipalities—into collective stories. These stories built symbolic spaces that were captured by a territory through temperatures.

Keywords

Unofficial spaces, collective stories, individual narratives, dialectic interactions, temperatura.

Introducción

“No más cierres. No más clausuras ¡Respeto a los espacios culturales independientes!” Es una de las tantas consignas que desde hace varios años la Coordinadora de Espacios Culturales Independientes (CECI) ha venido demandando en la Ciudad de México. Sin embargo, el silencio y la no visibilización por parte del gobierno ante la petición de reuniones de trabajo con la CECI nos recuerdan que las políticas culturales y los discursos de la cultura como factor de desarrollo, son solo metáforas discursivas para maquillar las violencias simbólicas.

Una de las tantas metáforas discursivas que se ha venido colocando como centro de debate y de acción pública por parte del gobierno, es la de las ciudades creativas.

Dicen los teóricos que estas ciudades (Landry, 2000) abonan a las relaciones sociales que tejen la colectividad y potencian el capital humano, por lo que la participación de los gobiernos debe centrarse en la responsabilidad organizacional en el marco de una política de gestión del territorio (Tremblay y Pilati, 2007), en la creación de “atmósferas” para la circulación de estas creaciones, en la construcción de procesos de planificación estratégica equilibrada, diversa y plural que contemple una gestión administrativa eficiente y eficaz para el sostenimiento de estos espacios (Landry, 2000); en la construcción de un sistema de circulación, de difusión y de acceso como elementos fundamentales para el desarrollo de un sistema territorial (Sacco, 2006); en el sostenimiento, impulso y creación de espacios y estructuras urbanas y en la configuración de información (censos de condiciones laborales y sociales de los creadores, de los artesanos, estatus de los espacios, etcétera) (Sacco, 2006).

Pero ¿qué “atmósfera” han creado los gobiernos locales para la circulación de las creaciones de este ideal de ciudad? En el caso de los espacios culturales independientes, desde finales de los setenta, paralelo a los cambios en las políticas públicas en materia de cultura en México, que implicaron un notable repliegue del papel del Estado como subsidiario único y la consolidación de nuevas narrativas oficiales, la “atmósfera” ha sido la del conflicto.

En los años ochenta, lugares como el L.U.C.C., el Bar 9, el Tutti frutti y Rockotitlán dan cuenta en términos históricos de autodenominaciones que se asumieron como contraposición de los discursos hegemónicos de los espacios institucionales. En muchos sentidos, podríamos decir que la significación, comprensión y explicación de la práctica cotidiana de estos espacios era asumida como *contracultural* por los mecanismos de exclusión y separación activa que desde la política cultural se ejerció y que desde los propios actores *independientes* se hizo visible.

A la llegada del siglo XX, y con un número desconocido de espacios *independientes* por su existencia efímera, nacieron nuevas formas de organización e iniciativas que por primera vez ponen en la discusión pública la utopía de mejores condiciones de trabajo y sustentabilidad a partir de una ley de espacios culturales acorde a las naturalezas y propósitos sociales que enmarcan estas iniciativas. Un ejemplo claro se dio en 2001 cuando surgió el Foro de Espacios Alternativos (FEAS²) como reacción a la clausura en ese año del Circo el Volador, El Multiforo Alicia y El Café de Nadie.

En 2004 se constituyó la Red de Espacios Independientes y Alternativos (RECIA), que aglomeró nuevamente a estos espacios y sumó a grupos artísticos con la intención de impulsar la creación de una licencia de operación mercantil específica para los espacios culturales no gubernamentales ni corporativos. Dentro de los espacios se encontraban El Multiforo Alicia, el Centro Cultural "La Pirámide", El Galerón, el Circo el Volador y La Alberka. Posteriormente, en 2009 se reagruparon en el Nodo de Espacios Culturales Independientes Alternativos (NECIA), integrándose El Dada X, El Real Under, el Vicio y el Milagro (estos dos últimos, espacios de teatro).

Uno de los últimos ejercicios de agrupación fue el denominado Espacios Culturales Independientes y Alternativos (ECIAS) y la CECI.³ En el caso del teatro no se tiene referencia de algún tipo de organización que reúna a estos espacios, aunque ha habido intentos de diálogo con la finalidad de que las autoridades reconozcan las naturalezas diversas y, por ende, la adaptación de las normativas que los rigen.

En artes visuales, *Boomerang* apareció como un espacio de diálogo en principio para espacios de este campo, pero reunió también a otros de instituciones públicas. Estos ejercicios de organización han permitido una mayor visibilidad de dichos espacios y de sus problemáticas específicas.

Si partimos de la historia, el contexto y las metáforas discursivas anteriores, desde el Observatorio de Políticas Culturales de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México decidimos construir una investigación que nos llevara a identificar las "atmósferas" derivadas de las interacciones dialécticas que se dan entre los responsables de los espacios culturales no oficiales y las autoridades. El objetivo central fue aprehender, vía entrevistas, esas narrativas individuales de los espacios culturales independientes que existen hoy en la Ciudad de México. Si bien estas narrativas individuales son determinadas por un territorio geográfico, deben ser leídas de manera integral como relatos colectivos que construyen espacios simbólicos como condiciones de posibilidad (Luhmann, 1998).

² Información tomada de <http://iniciativaecias.blogspot.mx/>

³ La CECI está integrada por El Real Under, Multiforo Alicia, Gato Calavera, Dada X Club, Pulquería Insurgentes, Multiforo 246, El Mundano, Espacio El Galerón Valiant Pub, Nuevo Foro Hilvana, Clavería 22 y Redes Universitarias.

Nuestra intención es tener una mirada más relacional de estas infraestructuras que aparecen en discursos internacionales como las potenciadoras del cambio, pero que en el día a día son constreñidas en su quehacer cotidiano. Al mismo tiempo, es proponer una estrategia multidisciplinar que afronte la complejidad de estos relatos. El producto central de esta indagación fue un mapa digital⁴ que contiene estos relatos colectivos plasmados como temperaturas a manera de metáfora en un territorio.

Tipologías de los espacios: una primera aproximación

El primer reto de esta investigación fue la identificación de los espacios independientes⁵ de artes vivas y su georreferenciación⁶ a través del uso de la cartografía, ya que esta “se soporta sobre la noción de territorio, entendido desde una perspectiva de la complejidad, como espacio socializado y culturizado que está constituido por múltiples dimensiones interrelacionadas entre sí” (Álvarez, 2009, p. 3).

Ubicamos en la delegación Cuauhtémoc un total de 118 espacios; en Miguel Hidalgo fueron 11. Posteriormente, construimos tipologías con respecto a estos espacios con categorías que fueron tejiendo una panoplia de códigos con miras a la construcción de relatos colectivos. La disciplina preponderante de programación, el circuito especializado de inserción, la condición inmobiliaria, el tipo de sostenimiento económico, el posicionamiento ideológico y los objetivos del quehacer del espacio nos dieron una primera clasificación.

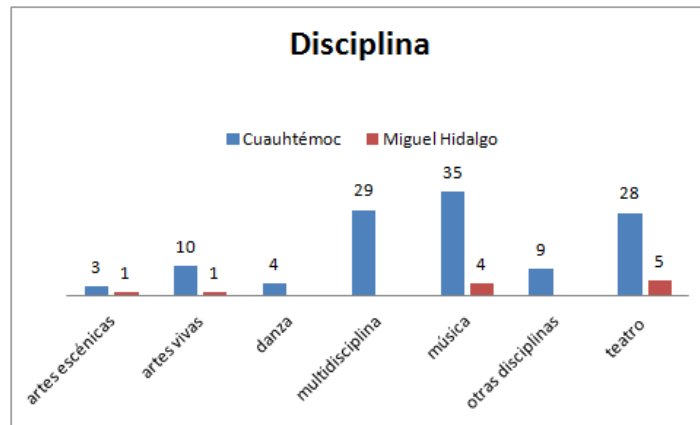
Con respecto a la disciplina, en la figura 1 se puede apreciar que los espacios dedicados a la programación musical son cuantitativamente el mayor número, seguido de la multidisciplina y el teatro. La asignación disciplinar⁷ correspondió a la actividad preponderante de programación, según la voz de los responsables de los espacios.

⁴ <http://espacios.politicasculturales.mx>. En estos momentos se está en la segunda fase del proyecto de construcción del mapa. La primera fase abarcó las delegaciones Cuauhtémoc y Miguel Hidalgo. En esta segunda, se está trabajando Xochimilco, Iztapalapa, Venustiano Carranza y Coyoacán. Se pretende terminar a finales del 2017, por lo que los resultados que se presentan corresponden a la primera fase.

⁵ Establecimos como criterios de selección: el aforo no mayor a 500 personas, la programación de espectáculos originales y que la motivación de asistencia del público fuera concretamente por el espectáculo en caso de que el espacio tuviera otro tipo de servicios.

⁶ La georreferenciación es una técnica de posicionamiento espacial de una entidad en una localización geográfica única por medio de la latitud, altitud y longitud en la que se encuentra dicha entidad.

⁷ Nos referimos a espacios de “otras disciplinas”, como aquellos que tienen como programación principal las artes visuales o literarias, pero que poseen una programación importante de artes vivas aunque no sea su prioridad.

Figura 1. Disciplinas principales de los espacios no oficiales de artes vivas.

Fuente: elaboración propia.

Un segundo indicador descriptivo de los espacios correspondió al *círculo*⁸ en el cual estaban insertos: difusión, formación y consumo. Este se debió al tipo de objetivos principales o misión que llevaron a abrir dichos lugares, sin que esto limite o detenga la incursión en otros circuitos. En el circuito de *difusión* incluimos los espacios cuya finalidad principal se centra en la programación de una disciplina artística sin que medie algún interés económico más que el de la subsistencia.

En el circuito de *formación* están los espacios cuyo objetivo central es la impartición de cursos y que paralelamente a estas actividades cuentan con foro de programación. Con respecto al circuito de *consumo*⁹ integramos dos tipos de espacios: aquellos cuya actividad económica central es un servicio acotado a lo artístico (restaurante, bar, pulquería, etcétera) y de manera alterna programan espectáculos originales de artes vivas; el segundo tipo corresponde a aquellos espacios que tienen como finalidad lo económico con respecto a las decisiones de programación de artes vivas, y que en consecuencia se vinculan más a lo comercial.

En Cuauhtémoc detectamos que 79 espacios están en el circuito de difusión, 30 en el de consumo y 9 en el de formación. En Miguel Hidalgo, 10 participan en el circuito de difusión y 1 en el de consumo.

En las dos delegaciones donde realizamos la investigación, un número importante (34) de espacios del total de entrevistados tiene como *condición inmobiliaria* la renta. Si tomamos en cuenta que el pago de renta por la infraestructura corresponde entre un 50% y hasta un 70% de los ingresos mensuales totales, y en la comprensión que muchos de estos todavía no alcanzan

⁸ En algunos casos no es tan explícita la identificación en un solo circuito; aun así colocamos el circuito con base en la entrevista con los responsables.

⁹ Aquí tenemos otro hallazgo, ya que muchos espacios se dan de alta ante la delegación como cafeterías o restaurantes como estrategia de sostenimiento, aunque su utopía era la apertura de un espacio de difusión.

la autosostenibilidad mínima para continuar, existe una situación crítica que tenderá al cierre de estos espacios.

En consecuencia, varios de estos espacios establecen estrategias de *sostenimiento* paralelo a la programación artística (costo por entrada): prestación de servicios, autogenerados, inversión propia, no pago a colaboradores, apoyos gubernamentales o privados y el multisostenimiento, que incluye varios de estos.

Las variables identificadas en esta etapa de la investigación describen prácticas que ejercen un papel cotidiano de relación entre los responsables de estos espacios con las autoridades, lo cual nos llevó también a un primer esbozo de tipologías de espacios no oficiales sostenidas por autodenominaciones como independiente, contracultural, autogestivos o comercial.

Koselleck (1993) considera que los conceptos son articulados lingüísticamente con anterioridad, ya que estos “se procesan de manera distinta en función de su uso diferenciado [pues] parten de las experiencias y esperanzas de las personas que actúan y sufren conceptos que proceden del mundo de la vida y se construyen por la expectativa de un tipo de relación” (p. 333).

Lo independiente y autogestivo corresponde a contenidos siempre en contraposición a los del Estado y a un sostenimiento económico propio; aunque algunos de estos espacios refieren vínculos con el sector público o privado para el sostenimiento económico del lugar sin que esto quite independencia. En otros casos, la significación, comprensión y explicación de la práctica cotidiana de estos espacios es asumida como contracultural por los mecanismos de exclusión y separación activa que desde la política cultural se ejerce.

El adjetivo asumido deja también entrever la complejidad de la relación entre estos agentes y las instancias responsables de la ejecución de las políticas culturales, donde se plantean desde escenarios de contraposición hasta de colaboración. Es por ello que hemos optado por denominar, de manera general, a dichos espacios como *no oficiales*; es decir, no integrados a una estructura orgánica pública, pero con estrategias de *sostenimiento múltiples* en donde incluso puede existir apoyo gubernamental de diversa índole, que cuentan con autonomía y libertad en los contenidos y con un posicionamiento ideológico que se aleja en menor o mayor medida al de las políticas gubernamentales.

Lo anterior nos enfocó a apuntalar algunos indicadores de clasificación de estos espacios como parte fundamental en la diferenciación de las narrativas, pero como integradoras de relatos colectivos. Estas tipologías pueden ser construidas desde tres posibilidades:

1. Su objetivo central con respecto a la disciplina artística y/o sector de la sociedad que atienden.
2. Su posicionamiento ideológico en conflicto, en diálogo o en apoyo a la acción gubernamental y del mercado.

3. El tipo de sostenimiento económico.

Después de este proceso de tipologización, nos centramos en reconocer los *relatos colectivos* de los espacios *no oficiales* de *artes vivas* por medio de técnicas utilizadas en la geografía social.

Relatos colectivos: propuesta de aprehensión

El accionar en el mundo está íntimamente relacionado con la significación, comprensión y explicación que de él se tiene. Estos niveles de aprehensión son el resultado de las *interacciones dialécticas* (Piaget, 1950) que desarrollamos como sujetos cognoscentes de una realidad cognoscible que no está dada, sino que va construyéndose y significándose en función de múltiples factores.

Si estas interacciones son identificadas, podemos trazar una historia, una narrativa individual que es determinada por un entorno enmarcado históricamente por una "geografía espacial [lo cualitativo] y temporal [la experiencia social del tiempo]" (Mendiola, 2005, p. 98). Entendemos como narrativa hacer y significar, comprender y explicar desde lo empírico vía la "tecnología de la palabra" (Mendiola, 2005, p. 99).

La integración a partir de los elementos en común de las narrativas individuales, constituyó el segundo elemento nodal del proyecto de investigación, es decir, los relatos colectivos tejidos por tres juegos de interacciones: la *utopía*, ese futuro imaginado cuya meta sería la apertura de un espacio cultural; la *experiencia*, derivada del proceso de gestión de apertura y sostenimiento de dicha *utopía* transformada en realidad, y de la *cualidad* de la relación con las autoridades (delegación y tesorería) como resultado de la integración de las utopías y las experiencias.

Los relatos, nos dice Certeau (2007), son nuestros transportes colectivos cargados de sutil complejidad, por lo que pueden ser nombrados como metáforas. Por medio del relato describimos la práctica del, por y en el espacio, si identificamos esa panoplia de códigos derivados de los recorridos y operaciones vía un acto de enunciación en términos de alternativa de nuestra existencia espacial (p. 130).

En consecuencia, es posible fabricar el espacio desde otro lugar, no desde la historia oficial sino desde una historia biográfica de la cual se funda el espacio como resultado de prácticas y relaciones culturales que están ahí en un sitio hecho "*región* [que] es el espacio creado por la interacción" (Certeau, 2007, p. 138), a través de la identificación de relatos colectivos. "Los relatos de espacio exhiben, al contrario, las operaciones que permiten, en un lugar que constriñe y que no es 'propio', 'triturarlo'" (Miller y Johnson, en Certeau, 2007, p. 134). Así, es posible

construir un espacio simbólico de tensiones, de cualidades, de relaciones complejas por medio de la ubicación de un sujeto/objeto en un territorio geográfico y la identificación de las interacciones dialécticas que este sujeto acciona con otro sujeto/objeto.

Ese espacio simbólico tiene como centro las interacciones entre los responsables de los espacios no oficiales y las instancias públicas con las que tienen relación en su cotidianidad: la delegación, tesorería y hacienda. Pero, ¿cómo afrontar el reto de construir un espacio simbólico colectivo a partir de las narrativas individuales que se establecen por las interacciones dialécticas generadas en un territorio físico?

El geógrafo Busch-Zentner (citado por Gómez, 1984) rechazó por completo la idea totalizadora y constreñida del espacio como algo meramente físico fundando los principios de la *geografía social*, cuyo eje rector es fijar relaciones entre la sociedad y el espacio. Ahora bien, el funcionalismo fue un intento por explicar los fenómenos sociales utilizando modelos que procedían de la fisiología o de las ciencias naturales. Ratzel (en Segrelles, 2002, p. 87) consideró a un grupo social como células biológicas relacionadas con su entorno. Maturana y Valera (1984), por su parte, establecieron los vínculos de la sociedad y los sistemas vivos como sistemas complejos.

Bajo las posibilidades de romper barreras disciplinarias, asumimos el reto de construir una significación espacial (Brunet, 1968; Claval, 1973) de los relatos colectivos, resultado de las interacciones dialécticas entre los responsables de los espacios culturales –que están en un territorio geográfico– y las autoridades, desde el lenguaje de la geografía a través del método geoestadístico de interpolación gráfica.¹⁰ Si los procesos se dan en el territorio físico pero también en el espacio simbólico que marca temporalidades, podemos pensar la interpolación, herramienta geoestadística, como metáfora espacial de los relatos colectivos.

Desde la geografía, la temperatura constituye (con otros factores) el clima, el cual es el resultado de numerosas circunstancias que actúan conjuntamente (los accidentes geográficos como montañas, mares, etcétera). Partiendo de esta simple definición, los factores que construyeron los relatos colectivos (clima) fueron la *expectativa/utopía*, la *experiencia* y la *relación*. El grado de la temperatura representa la cualidad de la relación colectiva; a mayor temperatura (caliente) implica adjetivos (rangos) de interacción no deseables (peor expectativa, experiencia y/o relación), a menor temperatura (frío), adjetivos de interacciones deseables (mejor expectativa, experiencia o relación).

¹⁰ El método geoestadístico de interpolación permite espacializar elementos basándose en diversas ramas científicas. *Cfr.* analisisterritoriales.blogspot.mx

Al conjugar estos rangos de factores y la expresión espacial de ubicación de los espacios de artes vivas, se pueden representar las temperaturas mediante técnicas cartográficas con el uso de los sistemas de información geográfica¹¹ y el método de distancia inversa ponderada (IDW, Inverse Distance Weighting). Teniendo las distancias lineales, el IDW las interpola (cuantifica de manera equitativa la cercanía, lejanía y coincidencia) con base en un conjunto de puntos, que en este caso son la ubicación de los espacios y los rangos de factores establecidos. A grandes rasgos, si en un conjunto de puntos concuerda un rango de factor, se conformará un área continua –que representará en área de temperatura–, en tanto que dicha extensión mantiene un mismo patrón territorial.

El primer mapa de temperaturas construido metafóricamente la expectativa/utopía (figura 2) coincidente, realista, relativamente alejada o contraria.

Figura 2. Relatos colectivos sobre la utopía. Futuro imaginado para la apertura de un espacio cultural. Delegación Cuauhtémoc y Miguel Hidalgo.



Fuente: elaboración propia.

Las utopías realistas, relativamente alejadas o contrarias, representan el *constreñimiento*¹² de la utopía como resultado de *marcos normativos* y de esquemas de percepción y acción por parte de funcionarios a nivel delegacional y

¹¹ En geografía, estas técnicas se emplean en el orden físico y topográfico para la generación de isolíneas (curvas de nivel), isoyetas (precipitación), isobaras (presión atmosférica) e isotermas (temperaturas).

¹² La homogeneización de los establecimientos mercantiles en las leyes aplicables coloca a estos espacios culturales al mismo nivel que un *table dance*, bar, restaurante o cadena de comida rápida; sin embargo, la finalidad social, la inversión y los objetivos económicos son diametralmente opuestos.

hacendario que se alejan de las diversas naturalezas que representan estos espacios; y cuyo resultado fue la adaptación y modificación de ese futuro imaginado.

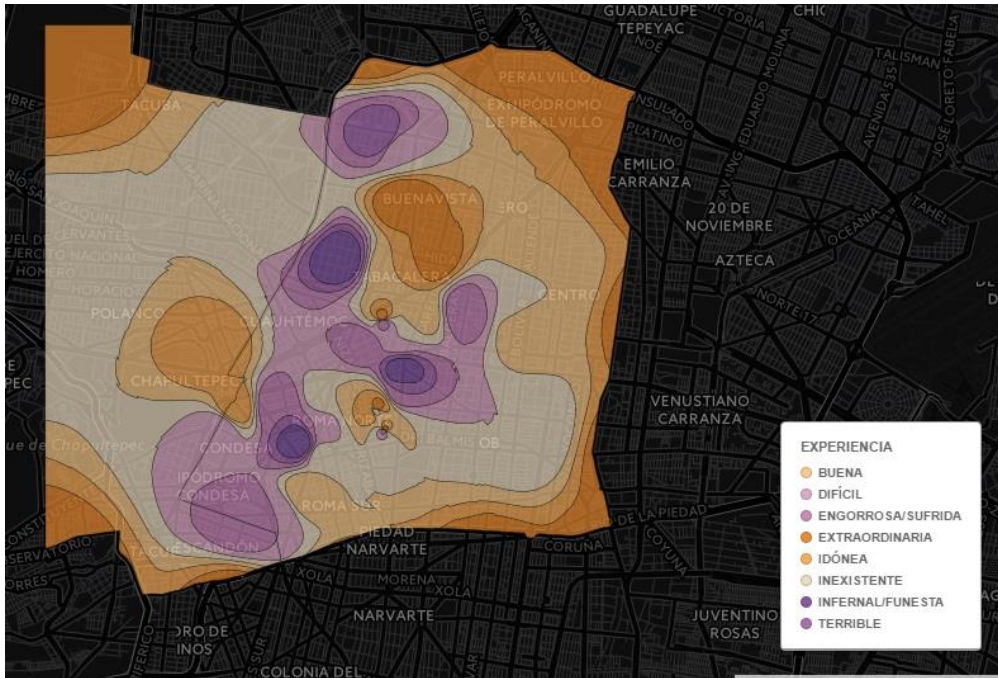
Una utopía coincidente representa una utopía defendida a pesar del constreñimiento. Si bien el mapa muestra un porcentaje amplio espacialmente como *coincidente*, no simboliza una acción de administración pública, marcos normativos y hacendarios eficientes y eficaces que dialoguen con las naturalezas de los espacios, sino un posicionamiento de lucha por parte de los responsables, quienes a pesar de la corrupción, los pagos y la gestión administrativa culminaron con la apertura de su espacio como imaginaron.

Con respecto al *realista*, coincide mucho con aquellos espacios que fueron reaperturados (ya sea con la misma denominación o con otra) y que ya habían tenido una experiencia anterior, por lo que su futuro imaginado respondía más a una realidad ya conocida. Las otras dos valoraciones son en voz de los interlocutores las más dolorosas, pues modificaron diametralmente su idea de espacio; esto coincide con aquellos espacios cuya tipología se enfoca a objetivos artísticos y sociales y con sostenimiento independiente. Incluso bajo esa ruptura utópica y con una adaptación obligada, decidieron abrir ese espacio. A continuación, algunos ejemplos de las narrativas individuales que fueron analizadas:

Con respecto a las cuestiones delegacionales y nuestra idea del lugar, fue un infierno. Todo el tiempo era tratar de buscar esa identidad que pudiera resguardar lo que nosotros hiciéramos de alguna forma. Nos dimos cuenta que no había alguna que nos ubicara al cien por ciento (espacio de artes escénicas). Era claro que no existía una licencia como foro cultural; para regularla va a estar muy cabrón; o sea, regularla es una utopía (espacio de música). Nos tratan como si fuéramos un bar. ¡Para ellos es lo mismo, te lo juro! Bailarinas de striptease, OCESA, conciertos de rock masivos y nosotros, lo meten en el mismo paquete; no hay diferencia alguna. El problema es que no hay un estudio, un análisis, una investigación por parte de las autoridades. Es frustrante no lograr el espacio que imaginabas. Nosotros estamos tratando de fomentar una cultura y no hay ninguna onda de *business*; y eso no lo consideran [las autoridades]. ¡Eso no les importa! (espacio de música).

En lo relativo a la gestión inherente a la apertura y mantenimiento de un espacio cultural, fue dimensionado como *experiencia* (figura 3) con las siguientes metáforas de temperatura: la más dolorosa fue identificada *infernial/funesta, terrible, engorrosa, sufrida, difícil, inexistente, buena, idónea y extraordinaria*. Es importante resaltar que la experiencia *inexistente* es el resultado de un período de ausencia de las autoridades, como resultado de una etapa de interacción dialéctica *infernial*.

Figura 3. Relatos colectivos sobre la experiencia de la gestión para la apertura y sostenimiento de un espacio cultural. Delegación Cuauhtémoc y Miguel Hidalgo.



Fuente: elaboración propia.

El relato colectivo es contundente, la experiencia va de lo *infernalo* a lo *inexistente*, con pequeñas experiencias focalizadas buenas e idóneas. La mancha espacial que refleja bordes como *extraordinarios* es donde no existen espacios como metáfora de la posibilidad utópica. Los siguientes párrafos representan las voces de los responsables de los espacios con respecto a la experiencia vivida:

Da la impresión de que la delegación y la tesorería nada más andan viendo la manera de poner piedras en el camino; ¡es absolutamente real! Tratando de evitar problemas, somos como muy organizados con las autoridades. Después de seis años de terror, hoy podemos decirte que estamos como tranquilos; porque luego compañeros de teatro independientes tienen una cantidad de problemas que te ponen a pensar, ¿cuál es entonces la función de las autoridades? (espacio de teatro).

Y en los permisos, así como los ves, representan muchísimo tiempo, muchos trámites, muchísimo dinero. Te cobran mordidas por todos lados y ahí me enfrenté con todos mis demonios porque dices ¡estoy luchando por un proyecto cultural!, no estoy poniendo el changarro ni estoy poniendo algo que sé de fijo va a triunfar ¡no! Vas contra todo eso, es como remar a contracorriente. Y sí, hay que tener muchas ganas; y sí, hay que tener mucho amor al arte porque cuesta muchísimo trabajo; y sí, te dan ganas de rendirte. Pero luego te das cuenta de todo lo que gastaste y dices, ¡pues ahora no! Ahora hago que funcione (espacio multidisciplinario).

Sería muy bueno que hubiese una figura específica para espacios, que, si bien son privados, tienen una vocación pública y no tienen una vocación de generar utilidades. Aquí todo siempre se ha reinvertido, lo cual suena muy bonito porque también no es sencillo reinvertir los cuatro pesos que sobran al año, si es que sobran (espacio de artes vivas).

Tanto la *utopía* como la *experiencia* integraron las temperaturas de la *relación* (figura 4) entre las autoridades y los responsables de estos espacios.

Figura 4. Relatos colectivos sobre la relación entre las autoridades y los responsables de los espacios culturales.



Fuente: elaboración propia.

La relación más dolorosa fue adjetivada como *dañina* y *nefasta*, seguida de una relación *mala/conflictiva*, *regular/indiferente*. Con respecto a la relación *inexistente*, se identifica en los relatos colectivos de espacios clandestinos donde no hay ninguna interacción con alguna autoridad. Una relación necesaria/respetuosa partió de una postura neutra donde mediaba por lo regular una experiencia dolorosa, aunque con el reconocimiento de la interacción necesaria.

Las valoraciones ideales que fueron adjetivadas como *amistosas*, y que cubren espacialmente un porcentaje amplio, junto con la mancha espacial que refleja bordes como *eficiente/idónea* y *armoniosa*, es donde no existen espacios, con el objetivo de reflejar una metáfora de relación utópica. Las reflexiones siguientes reflejan las temperaturas visibilizadas en el mapa:

Es una chinga, es el terror [la relación con las autoridades]. Entre más abultada está la requisición, más campo hay a la corrupción, y las delegaciones son un nido de ratas. Se necesita una ley de espacios independientes que no existe; la asamblea debe tomarlo, debe estar en la Constitución, es la única manera de hacer un marco regulador específico; estamos regulados por las cantinas, ¡imagínate! (espacio multidisciplinario).

Tenemos multas así como de película de Buñuel, algo así como 300 mil pesos. ¡Cómo les voy a pagar eso de multa a los de la delegación! ¡Solo porque no les avisé! Te dije la palabra delegación, y estoy a punto de vomitarme (espacio de música).

Hoy la única relación que tengo con la delegación es para exigirme pagos y permisos. Yo no he sentido ningún apoyo de nada. Pero una de mis peores pesadillas es que estemos en función y llegue INVEA¹³ (espacio de teatro).

Conclusiones

Los relatos colectivos plasmados en temperaturas apuntan a realidades contundentes: ausencia de legislaciones, normativas y reglamentaciones que dialoguen con las naturalezas (de objetivos, de sostenimiento, de contextos económicos, de impacto local) de estos espacios; sin diversidades hacendarias que reflejen obligaciones fiscales coherentes y consistentes con estas naturalezas y realidades; sin la intervención del gobierno para incrementar las infraestructuras culturales que permitan ser subsidiadas por este bajo comodatos; sin apoyos para equipamientos culturales que potencien el profesionalismo del sector, entre muchos otros elementos que están implícitos en los resultados de esta investigación.

Paradójicamente a la reflexión anterior, en la Ciudad de México sí existen a contracorriente regiones de impulso creativo gracias a la autorregulación de sus propios agentes, quienes constituyen sistemas autopoieticos que se autocrean y se autoconstruyen; que son las condiciones necesarias para que un sistema sea considerado vivo (Maturana, 2009), a fin de adaptarse y tener capacidad de respuesta a los desequilibrios derivados de políticas públicas no efectivas. Esta adaptación se da como resultado de la activación de mecanismos de contención, de sostenimiento (Román, 2016) o de capacidad anticipatoria de variaciones ante la no posibilidad de transformación como resultado de estructuras adquiridas resistentes a las utopías.

Si coincidimos en la fortaleza de la gestión cultural para hacer realidad futuros imaginados en los campos culturales por medio de la eficiencia y la eficacia, las relaciones inherentes que han sido plasmadas en estos mapas de temperatura pueden ayudar a accionar para incidir en estas realidades en mayor medida dolorosas para el sector de las artes vivas, ya que el contenedor de las creaciones, las prácticas y los consumos de estas disciplinas tiene salida en estos espacios.

El mapa digital, producto de la estrategia sintetizada en este texto, es la concreción visual de entrevistas largas que centraron su mirada en la expectativa/utopía de quienes se aventuran a abrir un espacio no oficial, de la experiencia vivida en los procesos de gestión para la apertura y sostenimiento de

¹³ Instituto de Verificación Administrativa del Gobierno de la Ciudad de México.

un espacio, y en la relación construida entre las autoridades y los responsables de los espacios como resultado de las interacciones cotidianas.

Sin lugar a dudas, la debilidad de esta propuesta de indagación es que a mayor integración, menor grado de diferenciación; sin embargo, la apuesta por esta estrategia de aprehensión, es que permite construir metáforas espaciales cuyas fronteras son asumidas como un "espacio entre dos, [como un] juego de interacciones [...] de entre-vistas [como] un vacío, símbolo narrativo de intercambio de encuentros" (Certeau, 2007, p. 141).

Estas interacciones entre los responsables de los espacios y las autoridades (delegación, tesorería y hacienda) no son cosa menor, ya que si las entendemos como semánticas espaciales del relato colectivo apuntan a violencias simbólicas que contradicen los discursos de las políticas culturales en apogeo. Y al mismo tiempo, dan cuenta de una gobernanza fallida donde es la instancia pública quien debería obligadamente tener como consigna la realización de nuestras utopías.

Referencias

- Álvarez Insúa, J. (2009). Geografía de América. Buenos Aires: Editorial Puerto de Palos.
- Brunet, R. (1968). Les Phénomènes de Discontinuité en Géographie. Paris: Centre de recherches et documentation cartographiques et géographiques.
- Certeau, M. (2007). La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana: 127-142.
- Claval, P. (1973). Principes de géographie sociale. Paris: Libraries Techniques.
- Koselleck, R. (1993). Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos. Barcelona: Paidós.
- Landry, C. (2000). The Creative City, a toolking for urban innovation. London: Earthscan.
- Luhmman, N. (1998). Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general. Barcelona: Anthropos, Universidad Iberoamericana.
- Luis Gómez, A. (1984). Geografía social y geografía del paisaje. En Cuadernos críticos de geografía humana, número 49. Barcelona: Universidad de Barcelona y Facultad de Geografía e Historia.

- Maturana R., H. (2009). La realidad: ¿objetiva o construida? Fundamentos biológicos de la realidad, tomos I-II. México: Universidad Iberoamericana, ITESO y ANTROPOS.
- Maturana, H. y Varela, F. (1984). El árbol del conocimiento. Bases biológicas del entendimiento humano. España: Lumen Humanitas.
- Mendiola, A. (2005). La inestabilidad de lo real en la ciencia de la historia: ¿argumentativa y/o narrativa? En Revista Historia y geografía. El carácter narrativo. núm. 24, año 12. México: Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana: 97-127.
- Piaget, J. (1950). Introduction a l'épistemologie génétique. Paris: PUF: 14-55, 274-33. Recuperado de: <http://www.fondationjeanpiaget.ch/fjp/site/crypt/index.php?DOCID=1468>
- Román García, L. (2016). ¿Transformación o permanencia de las condiciones laborales de los creadores? Propuesta de modelo de análisis adaptativo de la composición sociocognoscitiva de los campos laborales artísticos. El caso de la danza contemporánea en la Ciudad de México. (Doctorado Tesis de doctorado, no publicada).
- Sacco, P.L. (2006). Il distretto culturale evoluto: competenze per l'innovazione, la crescita e l'occupazioni. Bologna: Goodwill. Recuperado de: <http://www.aiccon.it/file/convdoc/sacco.pdf>
- Segrelles Serrano, J. (2002). Geografía humana. Fundamentos, metodología y conceptos. España: Club Universitario.
- Tremblay, D. y Pilati, T. (2007). Cité créative et District culturel; une analyse des thèses en présence. En Géographie, économie, société. Canadá: Revue Géographie (vol. 9): 381-401 Recuperado de: <http://www.cairn.info/revue-geographie-economie-societe-2007-4-page-381.htm>